

UM, NENHUM E CEM MIL CORPOS

Alice Alberti Faria (UFRJ)

O romance *Um, nenhum e cem mil*, de Luigi Pirandello (2015a), tem como cena inicial um embate do personagem Vitangelo Moscarda com sua imagem ao espelho: ele analisa o reflexo de seu nariz a partir da descoberta de que este é torto e pende para a direita. O estranhamento de seu corpo leva-o ao questionamento sobre seu conhecimento de si, o “mal” – utilizando a palavra do personagem-narrador Moscarda– que o assolará ao longo do romance. A noção de sujeito uno e indivisível, na qual ele acreditava se encaixar, é posta à terra. Moscarda não consegue mais se enxergar como um: descobre-se cem mil.

Percebe-se então que, já em um primeiro momento, o corpo assume papel central no desenrolar do livro. Neste trabalho pretendo estudar *Um, nenhum e cem mil*, tendo como foco de leitura as noções de corpo presentes no romance. Dedico-me especialmente ao corpo da narrativa e à forma do romance de Pirandello, trazendo como apoio Adorno (2003), Watt (1990) e Bakhtin (1988) e suas teorias sobre o gênero. Discutirei também até que ponto podemos ler uma relação corpórea entre, de um lado, o narrador-personagem e o leitor, e, de outro, o livro e o leitor.

I.

Aqui estamos, queria chegar a isto: que vocês não devem mais dizer, não devem dizer que têm a sua consciência e que ela lhes basta.

Quando agiram assim? Ontem, hoje, há um minuto? E agora? Ah, agora vocês mesmos estão dispostos a admitir que talvez tivessem agido de outro modo. E por quê? Oh, meu Deus, não fiquem pálidos. Será que agora vocês também reconhecem que, um minuto atrás, vocês eram um outro?

Sim, sim, meus caros, pensem bem: há um minuto, antes que lhes ocorresse este caso, vocês eram um outro; não só um, mas eram também cem outros, cem mil outros. (PIRANDELLO, [1926] 2015a, 46)

Um, nenhum e cem mil, de Luigi Pirandello, escrito de 1916-1926 – segundo o posfácio de Alfredo Bosi (2015) que acompanha a edição aqui consultada – propõe um questionamento formal sobre o gênero romance. Sabemos que o romance é um gênero “acanônico” (Bakhtin, 1988), de difícil caracterização formal. Como se dá, então, no livro de Pirandello, seu questionamento? A resposta que ofereço é de que há um diálogo com a forma tradicional do gênero – entendida aqui como o romance burguês de acordo com Ian Watt (1990) – subvertendo-a e afirmando a impossibilidade da narração linear. As mudanças estéticas encontradas em *Um, nenhum e cem mil* fazem parte de um contexto complexo de problematização da representação e do gênero romance no início do século XX, investigado por Adorno (2003).

Um traço fundamental de *Um, nenhum e cem mil* é a recorrente presença do leitor como interlocutor em diálogos com o narrador. Podemos falar que os leitores não estão só como passivos, ouvindo o narrador, mas – como pode ser observado na citação – também interagem com ele. Estão presentes no texto suas ações e mesmo seus corpos: eles, ou seria nós?, ficamos pálidos.

A apropriação da figura do leitor como interlocutor é um artifício comum no gênero romance. É característico de tal artifício anunciar um leitor singular como forma de criar uma experiência de intimidade. Pirandello, entretanto, subverte essa prática ao fazer uso do plural: o leitor, na sua experiência privada e solitária de leitura, que sugere uma falsa exclusividade daquele endereçamento (WATT, 1990), se vê agrupado com outros tão distantes dele.

Essa pluralidade está não só na forma como também no conteúdo do livro de Pirandello. Uma das conclusões às quais chega Moscarda, depois da cena inicial na frente do espelho, é a impossibilidade de falar de si pretendendo um singular. Tal apontamento também pode ser observado na citação que inicia esta seção, na qual o narrador deseja romper com a ideia de uma consciência ou identidade una. Somos cem mil, afirma tanto o narrador quanto o livro.

Além disso, chamam atenção no livro as propostas formais mais explícitas como a fragmentariedade exemplificada pela justaposição de estilos variados. O romance é repleto de movimentos que lançam um olhar crítico sobre a narrativa, com o objetivo expresso de elaborar sínteses, análises e conclusões; aproxima-se, nesses momentos, de

um estilo ensaístico. O livro ora se utiliza da narração, experimentando estilos diferentes como o romance sentimental, ora se utiliza de tópicos esquematizados. Como exemplo, cito os tópicos “Reflexões” e “Conclusões”, que finalizam a primeira parte de *Um, nenhum e cem mil*, denominada “Livro I”. A própria divisão do romance em “livros” (oito, no total) assume a fragmentação como proposta formal, negando na composição do(s) livro(s) a unidade singular. Observa-se também o abandono de uma narrativa no livro II e parcialmente no livro III, privilegiando o diálogo com o leitor. A conversa, que tangencia uma discussão filosófica sobre consciência, identidade e realidade, ocupa papel central nesse momento.

A tomada do plural de leitores e o afastamento de uma trama narrativa entram em choque com esse artifício literário comum do gênero e tornam transparentes, dessa forma, a fabricação da intimidade e da experiência privada utilizadas usualmente no romance. Sustento, portanto, que a construção estética de *Um, nenhum e cem mil*, além de não se pautar de acordo com uma forma tradicional do romance e o modo usual de estruturação de narrativa, lança mão de artifícios literários comuns ao gênero para dizer de suas insuficiências. A pluralidade de livros e estilos e as mudanças estéticas propostas parecem colocar a dúvida: trata-se de um romance? de nenhum romance? ou de cem mil?

II.

As últimas três páginas do romance de Pirandello apresentam mais uma variação formal: trata-se de uma escrita metafórica, esvaziada de seu humor irônico, e que Bosi (2015) lê como panteísmo lírico em seu posfácio. Um trecho dessa seção me chama atenção, pois leio aqui a consciência na narrativa de sua materialidade:

A vida não tem conclusão – nem consta que saiba de nomes. Esta árvore, respiro trêmulo de folhas novas. Sou esta árvore. Árvore, nuvem. Amanhã, livro ou vento: o livro que leio, o vento que bebo. Tudo fora, errante. (PIRANDELLO, [1926] 2015a, 199)

Sugiro uma leitura da afirmativa de que o personagem-narrador será “amanhã, livro ou vento”, como um reconhecimento da materialidade da narrativa, cujo corpo é, necessariamente, livro. O título desta seção, “Sem conclusão”, também pode ser lido de forma metalinguística. Em uma primeira leitura, o título se relaciona ao personagem-narrador que, nesse momento, se anuncia sem conclusão diante da expansão de seu corpo para a árvore, vento e nuvem, chegando a negar a morte. Não é mera coincidência que a última seção do romance negue também sua morte, sua conclusão, e se afirme num aberto.

Um, nenhum e cem mil possibilita frequentemente a leitura do mesmo movimento no conteúdo e na forma, fato que foi observado mais acima no que diz respeito também à fragmentariedade ou informidade do personagem-narrador e da narrativa. Trata-se do mesmo corpo estético.

Mais um trecho no qual essa consciência material se coloca é a seção 10 do Livro III, que funciona como parênteses, interrompendo momentaneamente a linha de pensamento do narrador:

E estou contente de que, agorinha mesmo, enquanto vocês estavam lendo este meu livrinho com um sorriso meio zombeteiro – que desde o início acompanha sua leitura -, duas visitas, uma após a outra, tenham vindo de repente demonstrar-lhes quanto aquele seu sorriso era tolo.

Vocês ainda estão desconcertados – posso perceber -, irritados, mortificados com o péssimo papel que fizeram com o seu velho amigo, enxotado logo em seguida à chegada do novo (...).

Vamos, vamos, voltem a ler este meu livrinho, mas sem o sorriso que tiveram até agora.

Acreditem que, se esta recente experiência lhes trouxe algum desconforto, isto não é nada, meus caros, porque vocês não são apenas dois, mas quem sabe quantos – sem que o saibam, acreditando-se sempre únicos.

Passemos adiante. (PIRANDELLO, [1926] 2015a, 85-86)

Há aqui uma identificação material: “este meu livrinho” está nas mãos do(s) leitor(es). Esse reconhecimento se dá de outra forma do que no trecho analisado anteriormente, “Sem conclusões”, pois lá o enunciador se coloca dentro da narrativa: ele é livro. Aqui, o livro é associado a ele pelo pronome possessivo, ainda mantendo a ilusão representativa de um narrador que vive também numa realidade externa ao romance.

Proponho que, a partir do reconhecimento da materialidade do romance nessas duas citações, há também a identificação de uma relação corporal necessária que se dá na leitura: uma interação de corpos, do corpo do leitor que manuseia o corpo do livro. Tal contato é descrito no trecho acima: o leitor interage com o livro, rapidamente colocando-o de lado e retomando a leitura após a interrupção de suas visitas. A cena, no entanto, está na narrativa, não no externo ao romance ao qual ela alude. Pergunto: as reações que o narrador descreve, como o sorriso, a irritação e o desconforto, acontecem em qual corpo do leitor? No corpo do leitor da narrativa ou no meu corpo de leitor(a)?

III.

A presença do leitor como interlocutor sintático, tomando frequentemente a posição de vocativo nos enunciados do narrador, se torna ainda mais complexa quando

se lê o romance na língua original, no italiano. O italiano do início do século XX, utilizado por Pirandello no romance, tem como característica o uso da segunda pessoa do plural como um modo formal de endereçamento. Assim, quando o verbo é concordado na segunda pessoa do plural, não significa necessariamente que o interlocutor é plural também. O contexto sintático, principalmente os adjetivos utilizados, serve de apoio para a identificação do interlocutor ou dos interlocutores. Em *Um, nenhum e cem mil* há, no entanto, uma mudança constante do interlocutor plural para o singular e vice-versa. Essa transição se dá de maneira tão rápida que, por vezes, encontramos um interlocutor plural em um parágrafo e um singular no seguinte. A tradução de Maurício Santana Dias, aqui consultada, no entanto, não consegue demonstrar a sutileza do endereçamento no romance, pois nela toda convocação do interlocutor está no plural.

Retomo a citação feita na página anterior, agora no italiano, para demonstrar essa diferença linguística:

E sono contento che or ora, mentre stavate a leggere questo mio libretto col sorriso un po' canzonatorio che fin da principio ha accompagnato la vostra lettura, due visite, una dentro l'altra, siano venute improvvisamente a dimonstrarvi quant'era sciocco quel vostro sorriso.

Siete ancora sconcertato – vi vedo – irritato, mortificato dela pessima figura che avete fato col vostro vecchio amico, mandato via poco dopo sopravvenuto il nuovo (...)

Su su, tornate a leggere questo mio libretto, senza più sorridere come avete fato finora.

Credete pure che, se qualche dispiacere há potuto recarvi l'esperienza or ora fatta, quest'è niente, mio caro, perché voi non siete due soltanto, ma chi sa quanti, senza saperlo, e credendovi sempre uno.

Andiamo avanti. (PIRANDELLO, [1926] 2015b, 292-293)

No primeiro parágrafo da citação, vemos que o interlocutor sintático está na segunda pessoa do plural, a partir do pronome possessivo “vostra” e “vostro” e do pronome oblíquo “dimonstrarvi”. Nesse parágrafo não temos pista sintática que nos revele se o interlocutor é plural ou não. A partir do parágrafo seguinte, entretanto, fica claro que o interlocutor dessa seção é singular, já que os adjetivos estão no singular: “sconcertato”, “irritato” e “mortificato”. O vocativo “mio caro”, no último parágrafo do trecho confirma essa afirmativa.

Há, portanto, uma modificação na tradução brasileira. O endereçamento no singular do romance original assume uma relação particular entre corpos. A cena que o narrador descreve não tem mais como personagem um plural que se englobaria num único

corpo, “você ainda estão desconcertados”, mas evidencia o leitor em sua singularidade, tanto como personagem, quanto interlocutor.

Cito agora um outro momento no qual é possível observar tanto um interlocutor plural quanto a transição do singular para o plural na décima seção do Livro II.

Ecco: sdrajato, voi buttate all'aria il capellaccio de feltro: diventate quasi tragico; esclamate:

- Oh ambizioni degli uomini!

(...)

- Uomo, - dite voi, sdrajati qua sull'erba, - lascia di volare! Perché vuoi volare? E quando hai volato?

Bravi. Lo dite qua, per ora, questo; perché siete in campagna, sdrajati sull'erba. Alzatevi, rientrate in città e, appena rientrati, lo intenderete subito perché l'uomo voglia volare. Qua, cari miei, avete veduto l'uccellino vero, che vola davvero, e avete smarrito il senso e il valore delle ali finte e del volo meccanico. (...)

Via, via, aspettate che vi dia una mano per tirarvi sù. Siete grasso, voi. Aspettate: su la schiena v'è rimasto qualche filo d'erba... Ecco, andiamo via¹. (PIRANDELLO, [1926] 2015b, 268)

Na citação, há a identificação de um interlocutor singular, de um interlocutor plural e, ainda, uma volta ao singular – isso tudo numa só página do livro. No início do trecho, os adjetivos “sdrajato” e “tragico” indicam que “voi”, neste caso, está no singular. Na fala seguinte, no entanto, há uma mudança do singular para o plural: o “i” marca a desinência de número em “dite voi, sdrajati” e “cari miei”. O último parágrafo da seção volta, ainda, a concordar os adjetivos no singular: “Siete grasso, voi”; aqui há só um corpo, gordo (*grasso*).

Como já foi dito, o endereçamento ao leitor é um artifício comum ao gênero romance, que incorpora no seu início, no século XVIII, as formas do diário e da carta na criação de uma experiência privada (WATT, 1990). O endereçamento no singular era uma forma de forjar uma relação íntima com o leitor, a partir da ilusão de uma

¹ Na tradução de Maurício Santana Dias:

Isso: deitados, vocês atiram fora o feio chapéu de feltro, se tornam quase trágicos e exclamam:

- Oh, ambição dos homens!

(...)

- Homem – vocês dizem, deitados na grama -, pare de voar! Por que quer voar? Desde quando você voa?

Muito bem. Vocês dizem isto aqui, por agora, porque estão no campo, deitados na grama. Levantem, voltem para a cidade e, assim que tiverem chegado lá, entenderão logo por que o homem quer voar. Aqui, meus caros, vocês viram o passarinho verdadeiro, que voa de verdade, e com isso perderam o sentido e o valor das asas falsas e do voo mecânico. (...)

Vamos, vamos, esperam que eu lhes dê a mão, que os ajude a levantar? Mas vocês são gordos. Esperem: nas costas ficaram alguns fiapos de grama... Pronto, vamos embora. (PIRANDELLO, [1926] 2015a, 52-53)

singularidade e especificidade daquele endereçamento. Assim, quando Pirandello transita entre o leitor singular e plural, lança mão desse artifício tradicional, mas evidencia a pluralidade da categoria de leitor. Sugiro ainda que esse artifício é/seja subvertido no romance de Pirandello pela presença forte de um corpo do leitor na narrativa. Quando o narrador descreve as vestimentas do leitor, tendendo a um masculino, ou quando ele comenta que o leitor está gordo, necessariamente gera exclusões: um magro ou uma mulher não se sentiriam representados na descrição. Assim, com a criação dessa exclusão, que produz tensão do corpo do leitor dentro e fora da narrativa, Pirandello evidencia e esvazia o artifício do endereçamento.

Pergunto: quantos corpos de leitor existem no livro? Julgo que a presença do leitor também pode ser lida pela chave do título do romance: uma, nenhuma e cem mil presenças são mobilizadas na construção da narrativa. Como leitora de *Um, nenhum e cem mil* digo da minha experiência, retomando o terceiro fragmento do romance citado neste trabalho: não recebi visitas enquanto lia “este livrinho”, mas o sorriso desdenhoso que ele observa nesse corpo-de-leitor-narrativa também se apossou do meu rosto no momento da leitura. Meu desdém decorrente da distância entre o leitor narrado e minha experiência me aproxima contraditoriamente do leitor-texto. O sorriso se dá em meu rosto por um estranhamento dessa narrativa que pretende narrar algo em mim. Fundo-me, nesse instante, com esse corpo que é e não é o meu.

Meu foco neste texto recaiu principalmente sobre dois corpos acionados em *Um, nenhum e cem mil*: o corpo do romance e o corpo do leitor. Entretanto, como pude indicar, o corpo do personagem-narrador é constantemente tematizado no livro. Como sugerido no título deste trabalho, foi possível perceber como esses três corpos podem ser compreendidos à luz do título do romance: um, nenhum e cem mil é também seu atributo.

Referências:

- ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 55-64.
- BAKHTIN, Mikhail. “Epos e romance”. In: *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988, p. 397-428.
- BOSI, Alfredo. “Apresentação”. In: PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 4ª edição, 2015, p. 201-208.
- PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 4ª edição, [1926] 2015a.
- PIRANDELLO, Luigi. *Uno, nessuno e centomila*. Roma: Newton Compton editori, [1926] 2015b.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.