

# DO NARIZ AO BIGODE: *UM, NENHUM E CEM MIL* DE LUIGI PIRANDELLO E *O BIGODE* DE EMMANUEL CARRÈRE - UM DIÁLOGO

Maria Célia MARTIRANI\*

- **RESUMO:** Um dos índices mais evidentes da modernidade é o que o ensaísta e poeta italiano Enrico Testa aponta como “fratura do senso de continuidade”. Para o estudioso, a destruição do eu e a subversão da lógica tradicional do narrar, estão na base do último romance pirandelliano (TESTA, 2009). Com efeito, talvez, nenhum outro autor tenha, como Luigi Pirandello, representado, em sua vasta produção artística, a crise do sujeito, a natureza cindida do homem moderno. Como não poderia deixar de ser, o amplo espectro de obras e influências do grande autor reverberou muito além da circunscrição siciliana, deixando marcas e vestígios em muitos ficcionistas e dramaturgos modernos e contemporâneos. De fato, conforme observa Maurício Santana Dias (2008, p.12) “[...] o desconforto do ambiente ficcional criado por Pirandello não está longe de certas situações imaginadas por Camus, Beckett ou, mais recentemente, Thomas Bernhard”. Por meio de um viés comparatista, privilegiando o intertexto como “categoria de interpretação” (RIFFATERRE apud SAMOYAUULT, 2008, p.25), o presente estudo visa propor um diálogo entre *Um, nenhum e cem mil* (PIRANDELLO, 2001) do eminente autor siciliano e o conto *O bigode* do escritor francês contemporâneo Emmanuel Carrère (2011).
- **PALAVRAS-CHAVE:** Pirandello. Crise do sujeito. Carrère. Diálogo.

Sem dúvida, um dos atributos que mais distingue a modernidade é o da perspectiva de subjetividade, que tem, em Descartes, seu grande representante. A partir da noção de *cogito*, por ele concebida, a verdade não é mais revelada, mas sim tecida por um pensamento racional. O sujeito passa a ser o centro unificador da certeza, a função ordenadora do conhecimento. Entretanto é ainda no âmbito da própria modernidade que a identidade do sujeito centrado em si mesmo será questionada, sobretudo a partir da crítica sistemática entabulada por Nietzsche contra o “eu pensante” cartesiano. Tal catástrofe do sujeito é decorrente da ruína do pensamento metafísico tradicional, tratado exemplarmente pelo filósofo alemão na obra *Crepúsculo dos Ídolos* (NIETZSCHE, 2017).

---

\* Pós-Doutoranda da UFPR - Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários. Curitiba, PR - Brasil. 82510-020. pispiti@yahoo.com.br artigo recebido em

Artigo recebido em 20/10/2016 e aprovado em 20/04/2017.

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, o filósofo Gianni Vattimo (2002), ao retomar as lições de matriz nietzschiana de Gadamer, reitera que não existe nenhuma experiência de verdade, a não ser como ato interpretativo, não havendo mais espaço para uma concepção profunda de verdade. Desde então, portanto, só haveria lugar para o jogo das interpretações, para a fabulação do mundo.

É também, de certa forma, sobre as noções de derrocada do sujeito, de falência da concepção de universo coeso, de estremecimento do conceito metafísico de verdade, que o ensaísta, poeta e professor Enrico Testa se atem para iniciar a análise do último romance de Luigi Pirandello, *Um, nenhum e cem mil*<sup>1</sup>, que levou dez anos para ser escrito, de 1916 a 1926.

Retomando Blanchot (apud TESTA, 2009, p.971), ele acrescenta ainda que a modernidade traz, como marca distintiva, a despedida de uma “ideologia do contínuo”, da “plenitude do ser”, fazendo vir à tona as representações do “homem insuficiente”. Com efeito, o estudioso assevera que já em fins do século XIX, veremos instaurar-se, no campo das representações, o ar de uma “perda irreparável”, a “fratura do senso de continuidade” (TESTA, 2009, p.971).

Como consequência de tal instabilidade, o gênero romanesco já não se poderá balizar pelos mesmos princípios de coordenação do desenvolvimento narrativo, nem privilegiar o que Goethe considerava o “bem supremo”, qual seja o da criação de um olhar capaz de nomear os eventos, apropriando-se deles e conectando-os com o sentimento de certeza da “personalidade”. Teremos, em vez disso:

[...] a dissolução do cenário e da ilusão mimética, em favor da “dimensão espectral do acontecer”; a decomposição das coerências, próprias do cânone realista, entre personagem e história, palavra e ambiente; o aumento progressivo do componente autorreflexivo (indagação ou justificação do modo de escrever) em detrimento da sucessão “natural” dos fatos, percebidos como fugidios ou interpretáveis marginalmente como prospecção alegórica ou “figura” (TESTA, 2009, p.972, grifo do autor).

Em sua minuciosa análise, Enrico Testa nota que, tanto a destruição do eu, quanto a subversão da lógica tradicional do narrar, estão na base do último romance pirandelliano (TESTA, 2009, p.972).

Junto a tudo isso, cumpre ainda lembrar que muito da vasta produção artística do eminente autor siciliano pode ser melhor compreendida, a partir do conceito originalíssimo que ele mesmo desenvolveu sobre o humor. Embora saibamos que o humorismo e sua conceituação remontem à antiguidade, Pirandello nos faz perceber que o que melhor o caracteriza, hoje, é a natureza cindida do homem moderno.

---

<sup>1</sup> Neste estudo, utilizamos a versão traduzida para o Português por Maurício Santana Dias, publicada pela Cosac & Naify em 2001.

Não é à toa que seus personagens não vivem, mas vêem-se vivendo<sup>2</sup>, num processo autorreflexivo exaustivo que, em várias situações, acaba levando-os à loucura. Daí por que o crítico, tradutor e organizador das *40 novelas de Luigi Pirandello*, escritas entre 1894 e 1934, Maurício Santana Dias, em seu prefácio, acertadamente, constata:

As figuras criadas por Pirandello são indivíduos partidos ao meio, como Mattia Pascal, ou pulverizados, como Vitangelo Moscarda. “Heróis da vida intersticial”, diz o crítico Giancarlo Mazzacurati, são todos eles “sobreviventes de uma catástrofe da ideologia oitocentista cujo estrondo só se ouvirá plenamente durante a Grande Guerra. Eles já pedem para viver não acima nem dentro, mas debaixo da história: e, enquanto os Andrea Sperelli ou os Giorgio Aurispa (personagens de Gabriele D’Annunzio) reclamavam uma identidade mais forte do que o tempo que estavam atravessando [...], estes, ao contrário, buscarão uma ética mais fraca ou flexível, em matrizes intemporais ou nas dobras secretas de uma sociedade já massificada.” (DIAS, 2008, p.8).

O conceito pirandelliano de humorismo se define, basicamente, pela busca da criação de um sentimento do contrário<sup>3</sup>. Ora, poderíamos afirmar que qualquer efeito cômico precisa destacar o contrário, a composição de imagens em contraste, para atingir seu propósito. Mas o que Pirandello traz de novo a isso é que ele põe em cena os processos psíquicos de interiorização do cômico, a partir da reflexão, que, em nenhum momento se confundem com a ironia.

Apenas quando se dá conta do que lhe está ocorrendo, por um doloroso processo de internalização dos fenômenos ao redor, ao sentir, na própria pele, o flagelo da descoberta de que tudo é ilusório é que o personagem transforma a percepção em sentimento. E o humorista será o artífice dessa farsa trágica da vida. O nó crucial, então, só se ata porque existe a plena consciência da farsa e, dessa maneira, enuncia-se uma das configurações assumidas pelo trágico na modernidade.

Tais personas pirandellianas parecem tomar distância da própria vida, vendo-se a si mesmas, ridicularizadas pelo olhar do outro, que, onipotente, exerce a função do espelho a apresentar as deformidades que o olho egocêntrico e vaidoso do indivíduo, na maioria das vezes, não consegue ver. Se não refletisse “sobre”, se não fizesse esse exercício continuado de autopercepção que o crítico Giovanni Macchia (2000) compara a uma “sala de tortura”, não cairia na dúvida atroz e permanente: vemo-nos na nossa verdadeira realidade ou como gostaríamos que nos vissem?

Essa é, por exemplo, a infeliz surpresa que o protagonista Vitangelo Moscarda tem, logo às páginas iniciais de *Um, nenhum e cem mil*, ao descobrir, por meio do olhar de sua

---

<sup>2</sup> Conforme observa Maurício Santana Dias (2008, p.12): “A peça mais autobiográfica de Luigi Pirandello, *Quando si è qualcuno (Quando se é alguém)* [...] trata exatamente do desespero do escritor que se vê a si mesmo como um monumento, reconhecido por todos e, por isso mesmo, engessado para sempre numa forma estatuária: ‘o drama de um homem já muito célebre, embalsamado pela própria fama’, como notam Italo Borzi e Maria Argenziano numa das edições da peça”.

<sup>3</sup> Para maior aprofundamento, gostaríamos de remeter à obra *O Humorismo* de Luigi Pirandello (1996), cuja primeira publicação é de 1908.

mulher, o defeito do próprio nariz. Essa espécie de susto desencadeará a dúvida que o perturbará intensamente, a ponto de fazê-lo imaginar-se, não mais um único Vitangelo, mas mil, pois haveria uma identidade diversa, respectiva a cada um dos olhares que os outros lhe dirigissem. Ao final, diante do insuportável, dessa fragmentação total do eu, acabará reduzido a “nenhum”, fora do sistema, internado como louco:

– O que você está fazendo? – perguntou minha mulher ao me ver demorar estranhamente diante do espelho.

– Nada, – respondi – só estou olhando aqui, dentro do meu nariz, esta narina. Quando aperto, sinto uma dorzinha.

Minha mulher sorriu e disse:

– Pensei que estivesse olhando para que lado ele cai.

Virei-me para ela como um cachorro a quem tivessem pisado o rabo.

– Cai? O meu nariz?

E minha mulher respondeu, placidamente:

– Claro, querido. Repare bem: ele cai para a direita.

Eu tinha 28 anos e sempre, até então, havia considerado o meu nariz, se não propriamente belo, pelo menos decente, assim como todas as outras partes de minha pessoa (PIRANDELLO, 2001, p.19).

O desconcerto advém do choque da revelação do inusitado, do imponderável, como se, de repente, fôssemos desnudados, diante de um jogo especular, em que se evidenciasse aquilo que, por conveniência, nossa autoimagem não revela. A consciência de si implica na definição de consciência como: os outros em nós.

“Pirandello reconhece e transmite, de maneira premente, o sofrimento que leva ao autoengano e à fantasia”, afirma Raymond Williams (2002, p.197-198). É, precisamente, desse choque entre a ilusão que construímos sobre nós mesmos, em confronto com a imagem que os outros criam de nós, que o autor italiano extraiu o sumo deliciosamente amargo de suas narrativas, num cômico interiorizado, filtrado pela reflexão.

Como não poderia deixar de ser, o amplo espectro de obras e influências do grande autor reverberou muito além da circunscrição siciliana, deixando marcas e vestígios em muitos ficcionistas e dramaturgos modernos e contemporâneos. De fato, conforme observa Maurício Santana Dias,

[...] o desconforto do ambiente ficcional criado por Pirandello não está longe de certas situações imaginadas por Camus, Beckett ou, ais recentemente, Thomas Bernhard: [...].

O universo de problemas arquitetado nas novelas e, depois, no teatro, extrapola a situação regional-siciliana ou nacional-italiana do tempo do autor – virada do século XIX para o XX – projetando-se para o nosso presente e futuro. Por isso a experiência por que passa cada uma das suas personagens não é nunca, nem tão-somente, a aventura de um indivíduo no mundo, mas algo que transcende a

uma “condição absoluta”, como bem observou o crítico inglês Raymond Williams (DIAS, 2008, p.12, grifo do autor).

Concordando com a ideia de que as pegadas literárias de tão prolífero e importante autor se multiplicam nas mais diversas e inusitadas manifestações artísticas contemporâneas, nossa proposta é a de verificar de que modo se opera – por um viés de análise comparatista – o diálogo entre *Um, nenhum e cem mil* de Pirandello (2001) e o conto *O Bigode* do escritor francês contemporâneo Emmanuel Carrère (2011)<sup>4</sup>.

A base de apoio para esse tipo de análise parte do pressuposto de que existe um “intertexto”, que se caracteriza como “[...] fenômeno que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente sua interpretação e que é o contrário da leitura linear” (RIFFATERRE apud SAMOYAUULT, 2008, p.25). Em decorrência disso, o que aqui se quer apresentar é uma perspectiva de abordagem de intertextualidade, entendida como uma “categoria de interpretância”, que concentra toda sua força no leitor. Assim, o intertexto passa a ser, antes de tudo, um efeito de leitura e “[...] nada deve impedir um leitor de hoje de interpretar uma figura presente no monólogo de Molière, a partir de uma figura semelhante, no teatro de Brecht”<sup>5</sup>(RIFFATERRE apud SAMOYAUULT, 2008, p.25).

Em *O bigode*, estamos diante de uma situação banal, em que um sujeito anônimo, numa manhã qualquer, decide tirar o bigode que usava havia anos. Mas antes de levar a efeito a própria vontade, pergunta à mulher o que ela acharia daquilo, apenas para se assegurar de uma opinião, que lhe era muito importante. A tensão se instaura quando, após tê-lo raspado, recebe de Agnès apenas, e de forma naturalmente chocante, total indiferença, o que o faz até pensar que se tratava de um trote, um complô, armado contra ele, pela própria esposa:

Por que ela fingia não ter reparado em nada? Para responder com outra surpresa à que ele lhe apontara? Mas, justamente, era isso o espantoso: ela não parecera nem um pouco surpresa, sequer por um instante, o tempo de recobrar-se, de compor uma fisionomia natural. Encarara-a fixamente no momento em que

---

<sup>4</sup> Emmanuel Carrère nasceu em Paris, em dezembro de 1957. Formado no Institute d'Études politiques, é escritor, roteirista e diretor. A novela *O bigode* foi adaptada para o cinema pelo próprio Carrère e *A colônia de fêrias* conquistou o Prêmio Femina de 1995. *O adversário* (Record), *Um romance russo* (Alfaguara) e *Outras vidas que não a minha* (Alfaguara) são outros de seus livros.

<sup>5</sup> Se quiséssemos aprofundar o tema, valeria tomar a reflexão de Antoine Compagnon (2003) em *O demônio da teoria*, no 4º capítulo, em que o estudioso mapeia, historicamente, as relações do leitor com a criação literária, segundo a teoria da literatura. Conforme o que ele propõe, a importância atribuída ao leitor oscila da total desconsideração à hipervalorização. O período compreendido entre a segunda metade do séc. XIX e meados do séc. XX, é marcado por correntes teóricas que veem o leitor como aquele que opera o proveito semântico do que lê, curvando-se às expectativas do texto. Historicismo, Formalismo e, sobretudo, *New Criticism* preconizam o que pode ser encarado como a exclusão do leitor-sujeito do sistema literário, já que a obra é vista como unidade orgânica autônoma (COMPAGNON, 2003). Contrapõem-se a essas teorizações aquelas que conceituam a leitura reiterando o que Michel de Certeau (1994, p.52) caracteriza como uma “operação de caça furtiva”, oposta à “imagem da passividade para a maioria dos observadores e professores”, agora entendida como “[...] o paradigma da atividade tática, o exemplo de uma atividade de apropriação e de produção independente dos sentidos”. As linhas teóricas contemporâneas tendem a concordar com essa postura.

ela, guardando o disco na capa, olhava para ele: nenhum franzir de sobrancelha, nenhuma expressão fugaz, nada, como se ela tivesse tido todo o tempo do mundo para se preparar para o espetáculo que a esperava. Claro, era possível sustentar que ele a prevenira, ela mesma dissera, rindo que não era má ideia. Mas tratava-se evidentemente de uma frase ao léu, de uma falsa resposta ao que era, em seu juízo, igualmente uma falsa pergunta. Impossível imaginar que o levara a sério, que fizera as compras a ruminar: ele está raspando o bigode, quando o encontrar, preciso agir como se nada houvesse acontecido. Por outro lado, o sangue-frio demonstrado por ela ainda menos crível no caso de não estar esperando por aquilo. De toda forma, pensou, tiro-lhe o chapéu. Golpe de mestre (CARRÈRE, 2011, p.17-18).

Se o Vitangelo de Pirandello sofre, inicialmente, pela observação incisiva feita pela mulher a respeito de seu nariz, o personagem anônimo do conto de Carrère sofre pela ausência da percepção por parte da mulher Agnès, que nada comenta sobre sua nova aparência. Em ambos os casos, temos dois protagonistas diante do espelho, confrontando a própria imagem ali refletida com a que advém (de modo bombástico, porque imprevisível) do olhar do outro - de início, o de suas respectivas esposas - a gerar-lhes a crise de identidade que, paulatinamente, os levará à loucura.

Importa notar que o papel assumido pelas mulheres, nos dois entrecos narrativos, é de extrema relevância, uma vez que, é a partir de seus olhares que se desencadeiam os processos de interiorização do “sentimento do contrário”, responsáveis pela dolorosa revelação de que o modo como os outros nos veem não corresponde ao modo como nos vemos.

No romance italiano, a mulher aponta os defeitos físicos do marido. E Vitangelo sofre como se a cumplicidade que imaginava ter com Dida tivesse sido posta à prova, já que durante todo o tempo do casamento, ela jamais lhe havia revelado o que, logo às primeiras páginas, surge como a cruel descoberta, à qual ele dará um peso excessivo. Além do mais: “E dizer que precisei ter uma mulher para me dar conta de que eram defeituosos!” (o nariz, as sobrancelhas, as orelhas, as mãos e as pernas) (PIRANDELLO, 2001, p.21).

No conto de Carrère (2011), a mulher deixa de notar a falta de um dos traços marcantes do rosto do marido. E o protagonista, aqui, sofre tanto por essa ausência de percepção, que começa a imaginar que tudo não passa de um trote, de uma brincadeira articulada por ela, junto aos amigos mais próximos, com o intuito de pregar-lhe uma peça. Na base de suas elucubrações (de modo análogo ao primeiro caso), também questiona o grau de intimidade que supunha manter com a esposa, procurando, porém, subterfúgios na autoilusão e no autoengano, exaltando os artísticos dotes da mesma, em sua capacidade espantosa de encenação:

A ausência de reação de Agnès, ou melhor, a rapidez de sua reação, traía a estreita cumplicidade que os unia, uma tendência à exacerbação, à improvisação trocista, pela qual, em vez de se zangar com ela, convinha antes dar-lhe os parabéns. Para uma esperteza, esperteza e meia, aquilo era a cara dela, era a cara deles, e agora via-se tomado pela impaciência não de elucidar um mal-entendido, mas

de desfrutar junto com ela de uma aliança quase telepática e a esta associar seus amigos (CARRÈRE, 2011, p.18).

A máxima pirandelliana de que a consciência de si é definida como “os outros em nós” aplica-se perfeitamente em *Um, nenhum, cem mil* pela ruptura entre a autoimagem do sujeito e aquela proveniente do jogo especular, ora encarnado pela mulher Dida, ora pelos “amigos”, Sebastiano Quantorzo e Stefano Firbo e os “chamados conhecidos” pois: “Logo me dei conta, depois que a minha mulher fez a descoberta, de que todos deveriam conhecer aqueles meus defeitos corporais e certamente não notavam em mim outra coisa” (PIRANDELLO, 2001, p.23).

No centro das preocupações de Vitangelo e, cada vez mais, obsessivamente, “o nariz que cai para a direita” servirá como estopim para o profundo conflito de identidade, agravado pela incongruência entre aquele que ele pensa ser e o outro “estranho” (imposto pelo olhar do outro em nós), que passa a habitá-lo:

A ideia de que os outros viam em mim alguém que não era eu tal como eu me conhecia, alguém que só eles podiam conhecer olhando-me de fora, com olhos que não eram os meus e que me davam um aspecto fadado a ser sempre estranho a mim, mesmo estando em mim, mesmo sendo o meu para eles (um “meu” que, portanto, não era para mim!), uma vida na qual, mesmo sendo a minha para eles, eu não podia penetrar, essa ideia não me deu mais descanso (PIRANDELLO, 2001, p.34, grifo do autor).

“O outro em nós” é também o que surge de forma imperativa e avassaladora na obra de Carrère, só que, a contrário senso, não pela explicitação de algum defeito ou característica física, mas por sua omissão. Sempre, a articular as duas cenas ficcionais, o espelho, que já não se presta mais a refletir a imagem de quem nele pousa o próprio olhar, num ingênuo processo de autoengano e ilusões.

Guardando as devidas distâncias, de certa forma, os mesmos pensamentos circulares e obsessivos que perseguem o protagonista pirandelliano também acometem o protagonista do conto francês, na tentativa vã de buscar provas que confirmem que, certa feita, ele teria usado um bigode que agora não mais possui.

Em sua primeira parte, a obra do escritor francês apresenta-se como uma narrativa em terceira pessoa, que concentra sua força no fluxo de consciência recorrente e persuasivo do protagonista que busca, por toda a lei, impor suas convicções: a de que tivera um bigode, de que teria se livrado do mesmo e de que os outros (a mulher e os amigos) ter-lhe-iam armado um complô, reiterando que ele jamais o tivera. Mas, aos poucos, essa “verdade” vai sendo desconstruída, quando os procedimentos do narrar põem em suspeição a certeza da existência do bigode.

Isso se verifica, por meio desse instigante artifício ficcional, em que a retórica do protagonista, extremamente autocentrada e detentora da verdade perde força e o fluxo do narrar, aos poucos, instaura a dúvida. Mas o elemento que, de modo cabal, gera a instabilidade e o estremecimento da certeza é o espelho do olhar do outro, o processo de interiorização psíquica do indivíduo, que se vê vivendo em vez de viver (um dos eixos

pirandellianos por excelência). A situação assume tamanha gravidade que, para se livrar do estranho que o habita e que se lhe vai sendo apresentado, sobretudo, pela própria mulher e alguns conhecidos, ele decide fugir para Hong Kong, criando um duplo (análogo ao *Mattia Pascal* pirandelliano), reinventando-se em outro lugar:

Ficou acanhado por um instante, mas num abrir e fechar de olhos a indiferença geral proporcionou-lhe uma sensação de paz [...]. Sozinho contra todos, sozinho a sustentar que tinha um bigode, um pai, uma memória espoliada, mas ali, aparentemente, tal singularidade não era notada [...]. Ocorreu-lhe a ideia, louca mas arrebatadora, de que poderia perfeitamente ficar em Hong Kong, não dar mais notícias, não esperar nenhuma de Agnès, de seus pais, de Jérôme, esquecê-los, esquecer a carreira e arranjar uma coisa qualquer para fazer ali, ou em qualquer outro lugar onde não o conhecessem, onde ninguém se interessasse por ele, onde nunca saberiam se ele tinha ou não usado bigode. Virar a página, recomeçar do zero, velho e inútil bordão dos ressentidos do planeta, pensou, exceto que seu caso era um pouco diferente[...]. Tinha que sumir. Não obrigatoriamente do mundo, mas em todo caso do mundo que era o dele, que ele conhecia e que o conhecia, uma vez que as condições de vida nesse mundo estavam doravante solapadas, gangrenadas por efeito de uma monstruosidade incompreensível, e que ele precisava, ou desistir de compreender, ou enfrentar entre os muros de um hospício. Não estava louco, o hospício horrorizava-o, restava então a fuga. (CARRÈRE, 2011, p.101).

Tem-se a sutileza de um texto muito bem construído, em que a lâmina precisa da navalha que apara o bigode também mantém o leitor preso às ambiguidades e dúvidas de quem transita do riso ao horror, conotativamente suspenso por esse mesmo “fio da navalha”. A grande maestria do autor, talvez, evidencie-se, nessa capacidade de, num só fôlego, conduzir o leitor do cômico ao trágico, numa visada humorística que deixa entrever vestígios da obra pirandelliana, que centra os desconcertos e angústias do viver nos reflexos dos espelhos existenciais que, inevitavelmente, representam, em síntese, o modo como os outros nos veem e nos percebem. Melhor dizendo, o olhar do outro interfere e, às vezes, determina e condiciona o modo como o indivíduo, diante do jogo de espelhos que é a vida, se vê.

O *bigode* trata dessa necessidade obsessiva de descobrir, nos outros, o espelho mais fidedigno da própria identidade, o que faz com que venham à tona as dilacerações do eu, percebido, julgado e, no limite, constituído pela radical experiência da alteridade.

A voz que narra adere à obsessão do protagonista para evidenciar o quanto uma situação corriqueira, refém das armadilhas da psique e do olhar espectral do outro (que se reflete incisivo no indivíduo), pode fazer aflorar os fantasmas inconscientes, que geram as psicoses e a loucura. A crise que o acomete vai se intensificando a ponto de se tornar insustentável. Suas ideias obsessivas e maníacas giram ao redor de um único aparentemente banal problema: o do factual – o bigode que ele teria raspado – e o da percepção dos outros (não mais apenas a da mulher), que lhe mostram total indiferença:

Sentia-se triste como uma criança que, durante um almoço de família em tributo ao seu prêmio de excelência, gostaria que a conversa incidisse apenas sobre esse acontecimento, sofrendo porque os adultos, após parabenizá-la, não voltam ao assunto incessantemente, falam de outra coisa, esquecem-na (CARRÈRE, 2011, p.19).

Coincidindo com a derrocada do sujeito cartesiano e com a ruptura da concepção de universo coeso, o trágico moderno, nesse contexto, é traduzido pelas duas narrativas, que aqui nos propusemos analisar, por meio de um jogo especular, que estilhaça a autoimagem centrada dos protagonistas, refletida naquele primeiro espelho, para dar lugar à fragmentação imagética do eu, que se multiplica à máxima potência, pulverizado, transmutado e diluído em “cem mil” outros eus, aos quais é vetada a inserção no baile das máscaras, imposto pela farsa trágica da vida, da qual tratou magistralmente Luigi Pirandello.

MARTIRANI, M. C. From the nose to the mustache: One, None and One Hundred Thousand by Luigi Pirandello and The Mustache by Emmanuel Carrère: a dialogue. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.2, p.39-48, jul./dez., 2016.

- **ABSTRACT:** *One of the most evident indexes of modernity is the one which the essayist and Italian poet Enrico Testa points out as a “fracture of the sense of continuity”. For the expert, the destruction of self and a subversion of the traditional logic of narrating, lie at the basis of the last novel of Pirandello (TESTA, 2009). Indeed, perhaps no other author has, like Luigi Pirandello, represented in his broad artistic production, the crisis of the subject, a divided nature of modern man. As expected, the wide range of work and influences of the great author reverberated far beyond the Sicilian circumscription, leaving marks and traces in many modern and contemporary fictionists and playwrights. In fact, according to Maurício Santana Dias (2008, p.12), “[...] the discomfort of the fictional environment created by Pirandello is not far from certain situations imagined by Camus, Beckett or, more recently, Thomas Bernhard”. By means of a comparative bias, privileging the intertext as “category of interpretation” (RIFFATERRE apud SAMOYAULT, 2008, p.25), the present study aims to propose a dialogue between One, no one and a hundred thousand (PIRANDELLO, 2001) of the eminent sicilian author and the tale The mustache written by the contemporary french Writer Emmanuel Carrère.*
- **KEYWORDS:** *Pirandello. Subject crisis. Carrère. Dialogue.*

## Referências

CARRÈRE, E. **O bigode**: a colônia de férias. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 4.ed. Tradução de Ephaim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. Tradução de Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

DIAS, M. S. Baú de máscaras: o laboratório teatral de Luigi Pirandello. In: PIRANDELLO, L. **40 novelas.** Seleção, tradução e prefácio de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cia das Letras, 2008. p.7-17.

MACCHIA, G. **Pirandello e la stanza della tortura.** Milano: Mondadori Ed., 2000.

PIRANDELLO, L. **O humorismo.** Tradução de notas: Dion Davi Macedo. Introdução: Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Experimento, 1996.

\_\_\_\_\_. **Um, nenhum e cem mil.** Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SAMOYAULT, T. **A intertextualidade.** Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

TESTA, E. Um, nenhum e cem mil: Luigi Pirandello. In: MORETTI, F. (Org.). **O romance 1:** a cultura do romance. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. p.971-978.

VATTIMO, G. **Oltre l'interpretazione:** il significato dell'ermeneutica per la filosofia. Roma: Laterza, 2002.

WILLIAMS, R. **Tragédia moderna.** Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.