

PESSOA E PIRANDELLO: CONFLUÊNCIA DE DRAMAS

Paola POMA*

- **RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo aproximar dois autores modernos – Luigi Pirandello e Fernando Pessoa – de universos culturais distintos – Itália / Brasil – apontando para uma temática em comum: os vários graus de desdobramento do sujeito. As linhas de força que sustentam a análise proposta baseiam-se na movência dos gêneros literários, especificamente nos *personagens sem drama* de Pirandello e no *drama em gente* pessoano.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Modernismo. Crise do sujeito. Gêneros literários. Despersonalização.

*Tudo o que sabemos é uma impressão nossa
E tudo o que somos é uma impressão alheia
(Bernardo Soares)¹*

Este texto se faz por aproximações e é no movimento da sua escritura que vão sendo entrelaçadas duas geografias: o riso e a dor, a língua vibrante e a língua sibilante, o fogo e o mar, o singular e o plural, o drama e a lírica.

Essas aproximações desenharam uma geometria feita de pedras, de ladrilhos e, porque não dizer, de cacos.

Nada se define porque a letra, a sílaba, a frase, o verso participam agora do mesmo espaço – o espaço da palavra poética – e é neste lugar que se pode ler o drama instalado e contemporâneo a todos nós. Mas este drama vivenciado a cada dia e que, muitas vezes, prescindiu da palavra, pois a palavra é insuficiente para dizer a dor, já teve uma outra história, talvez menos trágica e mais completa.

Partindo do pensamento hegeliano de que o drama “tanto pelo conteúdo como pela forma, constitui a totalidade mais completa” e, portanto “deve ser considerado

* USP. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – ppoma@usp.br

¹ Confira Pessoa (1999, p.55).

Artigo recebido em 22 de janeiro de 2010 e aprovado em 25 de maio de 2010.

como a fase mais elevada da poesia e da arte” (HEGEL, 1980, p.277), causa um certo estranhamento pensar em qualquer chance de aproximação estrutural entre esta definição proposta pelo filósofo e as obras de Luigi Pirandello e Fernando Pessoa, escritores de culturas distintas, avessos, num primeiro momento, a ideia de totalidade ainda mais quando esta totalidade se quer completa.

A busca por uma definição filosófica do conceito de totalidade ou de completude enredaria o crítico mais sagaz, porém o tempo desfaz as tramas da razão ao revelar tais escritores como pertencentes à virada do século XX. Pirandello nascido em Agrigento – Itália 1867 (1936) e Pessoa nascido em Lisboa – Portugal em 1888 (1935) estão submersos naquilo que se convencionou chamar mundo sem Deus. Mundo que é também de faltas, de guerras, de disputas territoriais, de exceções e por que não dizer de infinitas possibilidades que tragicamente movimentam-se, de modo incessante, num jogo dialético de construção e destruição, porém jamais de totalidade.

Todavia pode-se pensar em uma aproximação estrutural quando Hegel explicita que a nobreza do drama está justamente no fato de conter em si o princípio da épica e o princípio da lírica, daí a sua completude enquanto gênero literário.

Ora... se tudo está no drama, se este é o lugar de contensão e distensão da linguagem, da objetividade e da subjetividade, do dentro e do fora, da ação e do pensamento, da realidade e da ficção nada mais justo que provocar na sua estrutura assimilações, rupturas, deslocamentos como consequência de uma modernidade insurgente e, talvez, nada tenha sido mais penoso do que perceber nesta mesma estrutura dilacerada um reflexo da história do homem.

Desse modo, tanto Pessoa (poeta, mas não só) quanto Pirandello (dramaturgo, mas não só), um num tom mais trágico e o outro numa chave mais irônica, escolhem o gênero dramático para desestabilizar a “ordem poética”, para dizer, cada qual ao seu modo, o mundo.

Segundo Pessoa (1998, p.86-87, grifo nosso):

Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática. Como todas as classificações bem pensadas, é esta útil e clara; como todas as classificações, é falsa. Os gêneros não se separam com tanta facilidade íntima, e, se analisarmos bem aquilo de que se compõem, verificaremos que da poesia lírica a dramática há uma gradação contínua. Com efeito, e indo às mesmas origens da poesia dramática – Ésquilo por exemplo – será mais certo dizer que encontramos **poesia lírica posta na boca de diversos personagens**. O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, concentrado no seu sentimento, exprime esse sentimento. [...] Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, **um poeta dramático escrevendo em poesia lírica**. Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos por ventura diferentes, até

opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva. E assim se terá levado a poesia lírica – ou qualquer forma literária análoga em sua substância à poesia lírica – até a poesia dramática, sem todavia, se lhe dar a forma do drama, nem explícita nem implicitamente.

Suponhamos que um supremo despersonalizado como Shakespeare, em vez de criar o personagem de Hamlet como parte de um drama, o criava **como simples personagem, sem drama**. Teria escrito por assim dizer, um drama de uma só personagem, um monólogo prolongado e analítico. Não seria legítimo ir buscar a esse personagem uma definição dos sentimentos e pensamentos de Shakespeare, a não ser que o personagem fosse falhado, por que o mau dramaturgo é o que se revela.

Paralelamente dirá Pirandello:

Mas por que – disse para mim mesmo – não descrever um caso como este, realmente inédito, de um autor que se recusa a dar vida a algumas das suas personagens já nascidas vivas na fantasia dele, bem como o caso de como essas personagens, por possuírem definitivamente, em si próprias, a vida, não aceitam ficar fora do mundo da arte? Afinal elas estão separadas de mim, já vivem por sua conta, adquiriram voz e movimento, portanto já se tornaram, por si mesmas, personagens dramáticas, mediante a luta que tiveram de travar comigo; personagens que podem mexer-se e falar por si sós, vêem a si próprias como personagens; aprenderam a se defender de mim e saberão igualmente defender-se dos outros [...]. E eu efetivamente aceitei e realizei aquelas seis personagens, porém aceitei-as e dei-lhes a realidade como **personagens recusadas; à procura de um autor**. Mas devemos entender bem o que recusei delas. Evidentemente não elas próprias, e, sim, o **drama delas [...]. O drama é a razão de ser da personagem**. É a sua função vital, necessária para que ela possa existir. Dessas seis personagens, **portanto, aceitei o “ser” e recusei a razão de ser**. (PIRANDELLO, 1981, p.329, p.333, grifo nosso).

Percebe-se, pela leitura desses fragmentos, a tentativa de ambos os autores de desestabilizar a teoria dos gêneros literários. Pessoa rompe com a ideia da lírica tradicional de que o eu empírico deva coincidir com o eu poético, deste modo, pode-se dizer que o movimento de ruptura (se quisermos de despersonalização) promovido pelo poeta se dá de fora para dentro, ou seja, a interferência da estrutura dramática, objetivamente pensada, se revela pela presença de personagens diferenciadas (“estados de alma”) – Caeiro, Reis e Campos –, ainda que estas sejam personagens monologistas e falando em versos (vozes líricas). Este artifício reforça a compreensão da heteronímia como um processo de criação “do autor fora da sua pessoa” (PESSOA, 2000, p.404) distanciado da ideia do pseudônimo usado para mascarar algo dito pelo eu empírico, como explicou o poeta na sua Tábua Bibliográfica.

No caso de Pirandello a ruptura se organiza de dentro para fora, ou seja, é na essência do drama – a ação – que o autor irá impor o seu traço. A prefiguração de um drama com suas seis personagens mantém-se na condição de esboço, uma ideia que não vinga, uma história inacabada. E são as personagens em “situação de recusadas”, portanto sem a “razão de ser” que se originou na fantasia do dramaturgo, que lutam para realizar – e leia-se aqui encenar – aquilo que está em germe, o sinal gravado em cada uma delas. Todavia é este estado de recusadas que não permite a ação dramática. Cada personagem vivencia a sua condição única internalizando o próprio drama o que justifica a personagem dizer que “o drama está em nós, somos nós.” (PIRANDELLO, 1981, p.367).

Diante da impossibilidade de continuar o conflito inicialmente gerado, o drama se constrói na subjetividade da personagem e a exteriorização do “estado de alma” é o reflexo da disposição interior de cada uma delas, tangenciando assim a subjetividade própria da lírica.

A teoria implícita em *Seis personagens a procura de um autor* (1921), que juntamente com as peças *Cada um a seu modo* (1924) e *Está noite se improvisa* (1930) constituem aquilo que o autor definiu como “teatro dentro do teatro”, se aproxima, de modo claro, daquilo que Pessoa denominou de drama estático:

Chamo de teatro estático àquele cujo enredo dramático **não constitui ação...** onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a **revelação das almas** através das palavras trocadas e a criação de situações [...] Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade (PESSOA, 1998, p.283, grifo nosso).

Nos dois casos a desestabilização da forma coincide com a crise do sujeito. Não há mais lugar, na literatura, para se pensar em uma identificação entre a primeira pessoa presente no poema e o eu empírico do poeta e nem ao menos em personagens presos aos moldes do naturalismo do século XIX.

A obra poética de Pessoa, que se expande em eu e outros, deixa sempre escapar seu contracanto fatal, inquisidor da presença de alguma outra voz oriunda das sombras, escorregadia, profunda e que no seu pulsar projeta a presença do não eu com mais força provocando um abafamento do eu poético, ainda que este eu seja fingido.

Ouvimos em Pessoa:

Para onde vai a minha vida, e quem a leva?
Por que faço eu sempre o que não queria?
Que destino contínuo se passa em mim na treva?
Que parte de mim, que eu desconheço, é que me guia? (PESSOA, 1977, p.129-130)

Em Reis:

Vivem em nós inúmeros;
Se penso ou sinto, ignoro
Quem é que pensa ou sente.
Sou somente o lugar
Onde se sente ou pensa (PESSOA, 1977, p.291)

Em Campos:

Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,
E aqui tornei a voltar e a voltar.
E aqui de novo tornei a voltar?
Ou somos, todos os Eu que estive aqui ou estiveram,
Uma série de contas-entes ligadas por um fio-memória,
Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim? (PESSOA, 1977, p.360)

A elaboração da despersonalização como poética não dilui a angústia persistente em cada eu poético na busca da sua identidade, nem mesmo Caeiro escapa, pois sua cegueira momentânea causada pelas tramas do amor e, aqui, podemos ver o riso irônico de Pessoa, lhe impõe os conceitos de interioridade, completude, identidade e felicidade.

Diz o mestre:

Vai alta no céu a lua da Primavera
Penso em ti e dentro de mim estou completo.
Corre pelos vagos campos até mim uma brisa ligeira.
Penso em ti, murmuro o teu nome; e não sou eu: sou feliz (PESSOA, 1977, p.299).

A complexidade do projeto heteronímico desdobra-se em outras questões não se resumindo apenas à teoria literária.

Porém são as referências constantes a Homero e a Shakespeare que possibilitam as palavras contundentes de Eduardo Lourenço (1981, p.57): “Essa poesia objetiva que ele, crítico sem segundo, reconhece superior a todas, esse dom de rivalizar com Deus perdendo-se por amor nas suas criaturas, dom de Homero, de Dante, de Shakespeare, de Milton, no fundo do seu coração sabe que o não possui.”

Ainda que Pessoa possa ser considerado um dramaturgo falhado ou seguindo a leitura de João Gaspar Simões e Jacinto do Prado Coelho que definem o seu “drama em gente” como uma espécie de “impotência criadora”, penso que uma das linhas de força desta arquitetura poética seja, realmente, o drama. Pessoa (1998, p.101) insiste em dizer: “O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo”.

Sabe-se, no entanto, que no universo pessoano o limite entre a realidade e o fingimento apaga-se e, o que ele faz (ou diz), desfaz-se na própria tessitura do seu fazer.

Pessoa é uma holografia cujas imagens movediças oscilam desorganizadamente. É o menino órfão de pai, o hístico-neurastênico, o isolado no mundo por haver “falta de gente coexistível”, o crítico literário, o amigo dos amigos imaginários, o português, o menino (e não menino) de sua mãe, o inglês, o charadista, o mediador, o quase africano, o despersonalizado.

À semelhança de Campos é aquele que sente tudo de todas as maneiras e é ninguém.

Se a lírica pessoana não abandona a dúvida em relação à identidade da voz que fala no poema, e por espelhamento atinge também seu autor anulando aquele que viria a ser o criador das suas criaturas, tornando-os – todos – virtualidades de um mesmo sistema, Pirandello retoma o problema da identidade e explicita-o através da fala da personagem Pai que, julgado por um ato incestuoso não realizado, é condenado por sua Enteadada.

Diz o pai:

O drama para mim está todo nisto: na convicção que tenho de que cada um de nós julga ser “um”, o que não é verdade, porque é “muitos”; tantos quantos a possibilidade de ser que existem em nós: “um” com este; “um” com aquele – diversíssimos! E com a ilusão, entretanto, de ser sempre “um para todos”, e sempre “aquele um” que acreditamos ser em cada ato nosso. Não é verdade! Não é verdade! Percebemos bem isso quando, em qualquer de nossos atos, por um acontecimento infeliz, ficamos como que enganchados e suspensos e nos damos conta de não estarmos por inteiro naquele ato e que seria, portanto uma injustiça atroz, julgar-nos só por isso, manter-nos enganchados e suspensos no pelourinho durante uma existência inteira, como se toda ela se resumisse naquele ato! Compreende agora a perfídia desta moça? Surpreendeu-me num lugar, num ato onde e como não devia conhecer-me, como eu não podia

ser, em relação a ela; e quer dar-me uma realidade que eu jamais poderia imaginar que tivesse de assumir com ela, num momento fugaz e vergonhoso da minha vida! Isto, isto, senhor, é o que eu sinto acima de tudo. E é isto o que dá ao drama um imenso valor. Mas, há, ainda, a situação dos outros!!! (PIRANDELLO, 1981, p.389).

O problema de identidade em Pirandello se mede pela interdependência do eu e do outro, ou seja, é o estar em relação que faz com que o sujeito se multiplique ou se metamorfoseie buscando uma sintonia com o seu objeto, garantindo-lhes a coexistência social. Esta relação que se constrói entre as várias intersubjetividades urdidas em um mesmo tecido evidencia a impossibilidade do sujeito ser uno e expõe a fragilidade do eu diante do olhar do outro.

O dramaturgo explicitará de modo mais intenso esta problemática ao criar a personagem Vitangelo Moscarda do romance *Um, nenhum, cem mil* (1926). Conhecido pelo povo da cidade de Richieri como usurário, como fora seu pai, Moscarda, após a inusitada e fatal descoberta de que o seu nariz tende para a direita, percebe a ambiguidade e a angústia da existência ao se deparar com a dicotomia parecer/ser e tenta, de todo modo, destruir as imagens avessas aquilo que julga ser na sua essência. Diferentemente da lírica pessoana, o romance de Pirandello se revela fortemente social e de forma aguda aponta o mascaramento em que todos vivem numa sociedade reificada.

A radicalidade desta situação vivida pela personagem desdobra-se em oposições constantes tais como subjetividade/objetividade, dentro/fora e cidade/natureza.

Diz Moscarda:

Conheço fulano. Segundo o que sei dele, dou-lhe uma realidade (para mim). Mas vocês também conhecem fulano, e certamente aquele que vocês conhecem não é o mesmo que eu conheço, porque cada um de nós o conhece a seu modo e lhe dá, a seu modo, uma realidade. Ora, mesmo para si mesmo fulano tem tantas realidades quanto os seus conhecidos, porque comigo ele se conhece de um modo e, com vocês e com terceiros, de outro, e assim por diante, embora permaneça a ilusão – especialmente nele – de ser um só para todos.

[...]

Eu perdi, perdi para sempre a minha realidade e a realidade de todas as coisas que estão nos olhos dos outros. Bibi! Assim que me toco, me perco. Porque, mesmo sob o meu tato, suponho a realidade que os outros me dão e que eu não conheço e jamais vou conhecer. (PIRANDELLO, 2001, p.89, p.142)

A luta que a personagem irá travar com as imagens de dentro (elaboradas pelo próprio eu) e com as de fora (elaboradas pelo outro) denuncia uma espécie de intersubjetividade destrutiva, pois nenhuma delas alcança um único termo. A

imagem que Moscarda tem de si próprio não condiz com aquela elaborada por Dida, sua mulher, nem com a de Quantorzo, encarregado de seus negócios, nem com a de Ana Rosa, possível amante, e menos ainda com aquela imagem elaborada pelo casal de velhos, espoliados e agraciados com uma casa. Para cada um deles uma nova imagem de Moscarda que não se aproxima da subjetividade original daquele que diz se conhecer. O olhar do outro não aceita as oscilações, as transformações do sujeito ou porque está mergulhado e engessado, também ele, nas convenções sociais ou porque o pensamento humano refletido na linguagem não consegue dizer o homem e suas idiossincrasias. Portanto, a realidade entra em colapso e com ela a noção de verdade, daí Raymond Williams (2002, p.197) afirmar que:

Podemos construir, para nós mesmos, uma ilusão e podemos temporariamente entrelaçá-la à ilusão de outra pessoa. Mas, enquanto a vida continua, o entrelaçamento é ameaçado, e tanto a pressão do outro, representando a sua própria ilusão, quanto ainda a sua distância, a impossibilidade de alcançá-lo verdadeiramente, são vivenciadas de modo trágico.

Esta mesma dilatação da subjetividade humana que culmina com a ausência de identidade pode ser vista em Campos:

...
Fiz de mim o que não soube,
E o que podia fazer de mim não o fiz.
O dominó que vestia era errado.
Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.
Quando quis tirar a máscara,
Estava pegada à cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho
Já tinha envelhecido.
Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado.
Deitei fora a máscara e dormi no vestiário
Como um cão tolerado pela gerência
Por ser inofensivo
E vou escrever esta história para provar que sou sublime (PESSOA, 1977, p.365).

A impossibilidade de se conhecer ou de coincidir em seu ser inexistente independente do desmascaramento.

Tanto para Campos quanto para Moscarda a saída é o isolamento trágico. O cão tolerado e o louco inofensivo postos abaixo da escala social: nem casados, nem fúteis e nem mesmo tributáveis. Tolerados sim, pois tal rebaixamento não coloca em

risco aqueles que estão socialmente bem situados. O desejo do engenheiro futurista de vivenciar todas as potencialidades dadas pelo mundo moderno e a coragem do usurário de romper com a sua imagem estabelecida reverberam como um grito no deserto e o fracasso se impõe. O que se ouve é um sussurro ininteligível. Não há saída.

Por outro ângulo, o da ironia, o modo possível de amenizar a dor, segundo Moscarda, seria o apelo à natureza:

Ah! Não ter mais a consciência de ser, assim como uma pedra, como uma planta! Não se lembrar mais nem do próprio nome! **Deitado aqui na grama**, com as mãos cruzadas sob a nuca a mirar o céu azul e as brancas nuvens reluzentes, que velejam carregadas de sol. Ouvir o vento que vai lá em cima, entre as castanheiras do bosque, como um barulho do mar (PIRANDELLO, 2001, p.61, grifo nosso).

Essa disponibilidade do sujeito “deitado aqui na grama” que quer se fundir e se confundir com a natureza como em um ato amoroso e promover, ao mesmo tempo, o apagamento da consciência não caracterizaria uma *physis* modernamente trágica, já que não é mais possível resgatar a totalidade?

O que é possibilidade para Moscarda, para Caeiro organiza – se, pelas sensações de gozo e de calor, como verdade, pois deitar ao comprido da erva é deitar na realidade.

Diz o poeta:

Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo **deitado na realidade**,
Sei a verdade e sou feliz (PESSOA, 1977, p.212-213, grifo nosso).

Radicalizando este “naturalismo”, que revela/esconde o jogo entre subjetividade e objetividade, Moscarda insiste:

O campo! Que paz diferente, não? Sentem o relaxamento? Sim, mas saberiam me dizer onde? Refiro-me à paz.

...

Digamos então que está em nós aquilo que chamamos paz. Não lhes parece? E vocês sabem de onde ela vem? Do simplicíssimo fato de que acabamos de sair da cidade, isto é, de um mundo construído; casas, ruas, igrejas, praças. Não só por isso, por ser construído, mas também porque lá **não se vive por viver, como essas plantas que não sabem que estão vivas**; e também por alguma coisa que não existe e que nós inventamos, algo que dá um sentido e um

valor à vida – um sentido e um valor ao qual, aqui, ao menos em parte, vocês conseguem renunciar ou reconhecer em sua terrível nulidade. E logo vem o cansaço, a melancolia (PIRANDELLO, 2001, p.60, grifo nosso).

De modo cético dirá Caeiro:

...
Mas flores, se sentissem, não eram flores,
Eram gente;
E se as pedras tivessem alma, eram cousas vivas, não eram pedras;
E se os rios tivessem êxtases ao luar,
Os rios seriam **homens doentes**.

É preciso não saber o que são flores e pedras e rios

Para falar dos sentimentos deles.
Falar da alma das pedras, das flores, dos rios,
É falar de si próprio e dos seus falsos pensamentos.
Graças a Deus que as pedras são só pedras,
E que os rios não são senão rios,
E que as flores são apenas flores.

Por mim, escrevo a prosa dos meus versos
E fico contente,
Porque sei que compreendo a Natureza por fora;
E não compreendo por dentro
Porque a Natureza não tem dentro;
Senão não era natureza (PESSOA, 1977, p.219, grifo nosso).

Se essas vozes se harmonizam em direção a imagem de uma natureza “idílica” (inconsciente) já que para Moscarda as plantas “não sabem que estão vivas” e para Caeiro elas “não sabem o que são flores e pedras e rios”, são dissonantes na sua finalização. Moscarda só consegue sentir paz no campo porque introjeta este espaço do não saber, do não conhecer, do não pensar. Privadas de consciência, as plantas apenas existem. Em contrapartida o esforço por ele feito para interiorizar a imagem da natureza com o intuito de encontrar a paz, ou a cura, é falhado, pois neste movimento já se pode perceber a mediação consciente e, portanto, angustiante, do sujeito que se sabe pensante e assim o sentido da vida lhe escapa. O resultado é “sobretudo cansaço”.

Na contracorrente de Moscarda, e porque não dizer do século, Caeiro não sofre nem se angustia, sabe que a Natureza não tem dentro e que é o homem que tende a projetar no exterior a sua doença: a subjetivação do mundo, da qual nem a palavra se salva. Não é à toa que o primeiro poema do *Guardador de Rebanhos* revela a sua máxima “Toda a paz da Natureza sem gente/vem sentar-se ao meu lado”.

A presença de Caeiro, como contraponto para a leitura de Pirandello e da própria heteronímia pessoana, é central para vislumbrar o ponto nevrálgico da modernidade.

Diz o mestre:

...

Ser real quer dizer não estar dentro de mim.

Da minha pessoa de dentro não tenho noção de realidade.

Sei que o mundo existe, mas não sei se existo (PESSOA, 1977, p.241).

Não é necessário dar continuidade ao poema, pois estes versos são suficientes para se perceber o desvio da noção cartesiana de cogito. Caeiro, como voz heteronímica, é uma vítima, momentânea, desse mundo desagregado e duplamente subjetivado porque insiste na sua verdade de que “somos exterior essencialmente” mas, se for lido, desautorizadamente, como uma voz pessoana, porque padeceu de uma morte tão precoce?

Não há nada que garanta ao homem a sua unidade, a sua identidade e nem mesmo a sua existência. A consciência do desconhecido alcança níveis tão profundos que o sujeito se vê enredado entre aquilo que é e julga ser, (espécie de realidade), entre aquilo que não é mas gostaria de ser (espécie de ficção) e entre aquilo que não é e, já o sendo, gostaria de não sê-lo.

Diz Moscarda:

Quando me tocava, quando esfregava as mãos, dizia “eu”. Mas a quem eu dizia isso? E para quem? Eu estava sozinho. No mundo inteiro, sozinho... Para mim mesmo, sozinho. [...] Dizer “eu” a quem? Qual o sentido de dizer “eu”, se para os outros a palavra tinha um sentido e um valor que jamais poderiam ser os meus? E mesmo para mim, que estou tão apartado dos outros, qual o sentido de dizer “eu”, se isso logo me provoca o horror do vazio e da solidão? (PIRANDELLO, 2001, p.167).

E Campos:

...

Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?

Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!

E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!

Gênio? Neste momento

Cem mil cérebros se concebem em sonhos gênios como eu,

E a história não marcará, quem sabe?, nem um,

Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras.

Não, não creio em mim (PESSOA, 1977, p.363).

O jogo heteronímico é também um modo de dizer o fracasso do mundo. Pessoa cria vozes para povoar uma falta, mas todas elas são falhadas, vítimas de uma civilização que carrega em si o germe da desagregação, da ausência de sentido e de verdade, ainda mais quando essa verdade e este sentido são construídos pela palavra. E é justamente nesta relação primordial entre o sujeito e a palavra que se fundamenta a distância trágica entre todos nós. E antes do silêncio, os seus cacos:

De Campos:

A minha alma **partiu-se** como um vaso vazio.
Caiu pela escada excessivamente abaixo.
Caiu das mãos da criada descuidada.
Caiu, **fez-se em mais pedaços** do que havia louça no vaso.

...

Sou um **espelhamento de cacos** sobre um capacho por sacudir (PESSOA, 1977, p.378, grifo nosso).

De Moscarda:

...

Mas de repente aquele frêmito foi como **estilhaçado em mil pedaços**, e todo o meu ser se arreventou e **dispersou** aqui e ali, numa explosão de assovios agudíssimos, misturada a gritos de impropérios e injúrias ao meu nome, vindos daquela gente que não podia entender... (PIRANDELLO, 2001, p.130, grifo nosso).

O mecanismo de dispersão é aquele que, por vezes, antecede o suicídio. Pessoa e Pirandello não se suicidaram. Nenhum dos heterônimos se suicidou, nem ao menos Moscarda e, das personagens que procuravam um autor, excetuados os esboços – mínimos – do rapazinho e da menina, todos desvaneceram por trás do telão branco. Vivendo ficcionalmente ou não, permanecem, sempre, na incerteza e na hesitação do que são.

Inversamente proporcional é o mecanismo de criação desses autores. A voz do poeta se expande para dar lugar a outras vozes constituídas por novos corpos e novos dramas; as personagens do dramaturgo se perdem na recusa do seu criador ou do seu pensamento autêntico, não agem e acabam isoladas no próprio canto.

Pessoa e Pirandello se aproximam para desautorizar a rigidez dos gêneros literários criando vozes que ainda gritam, num tom trágico-irônico, o drama do mundo.

POMA, Paola. Pessoa and Pirandello: convergences of dramas. **Revista de Letras**, São Paulo, v.50, n.1, p.11-23, Jan./June 2010.

- **ABSTRACT:** *The present study aims to compare two modern authors – Luigi Pirandello and Fernando Pessoa – from different cultural environments – Italy / Brazil – pointing to a common theme: the various levels of the individual’s expression. The arguments to support the proposed analysis are based on the shifting literary genres, specifically on the non-dramatic characters by Pirandello and on the drama in people by Pessoa.*
- **KEYWORDS:** *Modernism. Individual’s crisis. Literary genres. Depersonalization.*

Referências

HEGEL, G.W. F. **Estética:** poesia. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.

LOURENÇO, E. **Fernando Pessoa revisitado.** 2.ed. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

PESSOA, F. **Crítica, ensaios, artigos e entrevistas.** Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio Alvim, 2000.

_____. **Livro do desassossego.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Obra em prosa.** Organização de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

_____. **Obra poética.** Organização de Maria Aliete Galhoz. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

PIRANDELLO, L. **Um, nenhum, cem mil.** Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

_____. **O falecido Mattia Pascal * Seis personagens a procura de um autor.** Tradução de Mário da Silva, Brutus Pedreira e Elvira R.M. Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

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

