



Loucura e sensatez em Belucca e Moscarda: os loucos de Pirandello

Madness and wisdom in Belucca and Moscarda: the madmen of Pirandello

Andrea Quilian de Vargas¹

Rosani Ketzer Umbach²

Resumo: Em “História da loucura na Idade Clássica”, Michel Foucault sugere que a personagem do “louco”, no final da Idade Média, assume o posto central no teatro e passa a ser visto como aquele que conhece a verdade. Partimos dessa perspectiva para analisar Belucca e Vitangelo Moscarda, duas personagens de Luigi Pirandello cuja loucura tem origem na descoberta da realidade.

Palavras-chave: Pirandello. Loucura. Personagem

Abstract: In “History of madness in western culture”, Michel Foucault suggests that crazy character, in the late middle ages, assumes the central place in the theater and begins to be seen as the one who knows the truth. From this perspective we started to analyze Belucca and Vitangelo Moscarda, Pirandello’s characters, whose madness originates from discovering the reality.

Keywords: Pirandello. Madness. Character

Segundo Michel Foucault, em “História da loucura na Idade Clássica”, o tema da perturbação mental invadiu o imaginário da sociedade europeia, em torno do século XV, substituindo a morte, até então soberana entre os objetos de representação artística. Nessa importante obra, o filósofo francês elabora um estudo sobre a ancestralidade da loucura desde o Renascimento, citando a lepra, um dos grandes males que assombrou a humanidade na era medieval, como sua antecessora. A partir da alta Idade Média, os leprosários haviam se espalhado por toda a Europa, sendo considerados sinônimo de aberração, horror e medo. Somente no final da Idade Média, a lepra desapareceu do mundo ocidental como resultado espontâneo da segregação dos doentes e, em função do final das Cruzadas, a ruptura com os focos orientais de infecção. Restaram, como aponta Foucault (1978, p. 9), as cidades malditas, a imagem do leproso e o sentido da exclusão.

As estruturas que abrigavam aqueles seres pavorosos foram reutilizadas, posteriormente, para também segregar pobres, vagabundos, presidiários e “cabeças alienadas” (FOUCAULT, 1978, p. 10).

¹ Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), doutoranda em Estudos Literários na mesma instituição.

² Professora titular na UFSM, docente no Programa de Pós-Graduação em Letras e coordenadora da linha de pesquisa Literatura, Comparatismo e Crítica Social.

Depois, especialmente no final do século XV, a Europa seria golpeada pela disseminação das doenças venéreas. Nascia, assim, uma nova lepra, mas com uma perspectiva médica de tratamento diferenciada, apesar do juízo moral envolvido na questão. A doença venérea era uma enfermidade que necessitava de tratamento. Todavia, o modo de internação segregativo aproximava as duas patologias.

Entretanto, a verdadeira herdeira da terrível lepra foi a loucura. Serão necessários quase dois séculos para que “ esse novo espantalho” suscite reações de divisão, de exclusão e de purificação, próximos ao modo como se lidava com a lepra. A loucura, segundo afirma Foucault, antes de ser compreendida (em parte) por volta da metade do século XVII, esteve ligada a experiências do período da Renascença. Foucault exemplifica citando certas pinturas dos Brueghel e Bosch, as quais expressam a necessidade coletiva de simbolizar uma inquietude “soerguida subitamente no horizonte da cultura europeia” (FOUCAULT, 1978, p. 18):

Começamos pela mais simples dessas figuras, e também a mais simbólica. Um objeto novo acaba de fazer seu aparecimento na paisagem imaginária da Renascença; e nela, logo ocupará lugar privilegiado: é a Nau dos Loucos, estranho barco que desliza ao longo dos calmos rios da Renânia e dos canais flamengos. [...] A moda é a composição dessas Naus cuja equipagem e heróis imaginários, modelos éticos ou tipos sociais, embarcam para uma grande viagem simbólica que lhes traz, senão a fortuna, pelo menos a figura de seus destinos ou suas verdades (FOUCAULT, 1978, p. 12-13).

A nau, nesse sentido, substitui os muros da cidade ou as paredes do hospício, mas o efeito produzido é o mesmo: segregação. “Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas” (FOUCAULT, 1978, p. 16). Além disso, ainda existia toda uma simbologia em torno do poder purificador e, ao mesmo tempo, mortal e inquietante da água. É por essa razão, segundo Foucault, que a água e a loucura permaneceram ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu. A água perturba porque carrega em si mistérios que vão além do conhecimento do homem.

A substituição do tema de morte pela loucura não significou, para o filósofo francês, uma cisão, mas uma “virada no interior da mesma inquietude, pela qual o temor pelo desaparecimento físico que reduzia o homem a nada, cede espaço à contemplação desdenhosa deste nada que é a própria existência” (FOUCAULT, 1978, p.21). Nesse sentido, a morte não é mais entendida como ameaçadora, mas sim a impossibilidade de entendimento sobre a própria vida. Ao final da Idade Média, assinala Foucault, a personagem do Louco ou do Bobo assume cada vez maior importância, pois ele é aquele indivíduo autorizado, em razão de sua insensatez, a tecer críticas e comentários sobre os mais diversos temas, incluindo a vida na alta sociedade.

Ele não é mais, marginalmente, a silhueta ridícula e familiar: toma lugar no centro do teatro, como o detentor da verdade—desempenhando aqui o papel complementar e inverso ao que assume a loucura nos contos e sátiras. Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade; [...] Ele pronuncia em sua linguagem de parvo, que não se parece com a da razão, as palavras racionais que fazem a comédia desatar no cômico: ele diz o amor para os enamorados, a verdade da vida aos jovens, a medíocre realidade das coisas para os orgulhosos, os insolentes e os mentirosos (FOUCAULT, 1978, p. 18-19).

A loucura, dessa forma, torna-se especialmente interessante e assustadora: primeiro, por se tratar de uma expressão do saber que vai além do pensamento racional e escolástico; segundo porque desestabiliza as certezas adquiridas pelos homens considerados mentalmente sãos.

Partindo da concepção de que o louco, em função de seu descomprometimento com a realidade e de seu afastamento, enxerga melhor aquilo que está a sua volta, interpretamos algumas personagens de Luigi Pirandello. Segundo o escritor, dramaturgo e ensaísta siciliano, nascido em Girgenti, em 1867, o homem tem, em si mesmo, uma “maquininha infernal”,

uma espécie de bomba que coloca em comunicação o cérebro e o coração. Os senhores filósofos a chamam LÓGICA. O cérebro bombeia, com ela, os sentimentos do coração. No filtro, o sentimento

deixa tudo que tem em si de quente, turvo: se refrigera, se purifica, se I-DE-A-LI-ZA. Um pobre sentimento, assim, despertado de um caso particular, de uma contingência qualquer, dolorosa, bombado e filtrado pelo cérebro através da maquininha, torna-se uma ideia geral. O que resulta? Que nós não devemos afligir-nos unicamente por aquele caso particular, por aquela contingência passageira; mas devemos intoxicar a vida com o extrato concentrado, a corrosiva dedução lógica. E muitos desgraçados acreditam curar-se, assim, de todos os males dos quais o mundo está cheio, e bombeiam e filtram, até que o coração reste árido como um pedaço de cortiça e o cérebro seja como um armário de farmácia cheio daqueles frascos com etiquetas pretas que trazem um crânio, uma cruz e uma legenda: VENENO. O homem não tem, da vida, uma ideia, uma noção absoluta, mas um sentimento mutável e variado, segundo os tempos, os casos, a sorte. Agora a lógica, abstraindo dos sentimentos as ideias, tende a fixar aquilo que é móvel, mutável, fluido; tende a dar um valor absoluto ao que é relativo. E agrava, assim, um mal já grave em si mesmo. Porque a primeira raiz do nosso mal é esse sentimento que nós temos da vida. A árvore vive e não se sente viver: para ela, a terra, o sol, o ar, a luz, o vento, a chuva, não são coisas que ela também não seja. O homem, ao contrário, ao nascer é tocado por este triste privilégio de sentir-se vivendo, com a bela ilusão que resulta em tomar como realidade fora de si aquele seu interno sentimento de vida, mutável e variável (PIRANDELLO, 2004, tradução nossa).

Desse trecho de “Umorismo” (1908), o mais conhecido ensaio teórico de Pirandello, emerge claramente a ideia de que a lógica, ou a razão, é entendida por ele como uma faca de dois gumes: de um lado, concede ao homem o privilégio de “ver-se vivendo” e ter consciência da própria existência; de outro, leva-o à descoberta das próprias limitações.

Conhecer a realidade, assevera Pirandello, significa compreender que temos em nossa cabeça uma lanterninha que projeta uma luz mais ou menos ampla, que só ilumina uma pequena parte do todo, deixando nas sombras boa parte daquilo que pensamos conhecer. Dessa forma, como é possível acreditar em uma única realidade, em um único discurso? É exatamente das tentativas exageradas de conhecer a realidade que deriva a

loucura de algumas personagens pirandellianas. Loucura entendida como aquele excesso de razão que, inicialmente, desmonta o mundo com o intuito de compreendê-lo, mas que depois não consegue reordená-lo, a não ser que isso ocorra de uma maneira completamente diversa da usual, a tal ponto que pareça, para o mundo externo, loucura.

A esse átimo de tempo no qual o sujeito vê-se vivendo, tornando-se, portanto, uma personagem diante de si mesmo, podemos chamar “intervalo de lucidez”, momento em que o indivíduo se dá conta de que o mundo é repleto de “buracos no céu de papel”, exatamente iguais àquele que atordoou Orestes, o grande herói clássico desmistificado na cabeça de Anselmo Paleari, em “O falecido Mattia Pascal”, romance de Pirandello publicado em 1904:

- A tragédia de Orestes num teatrinho de títeres! – veio anunciar-me o Senhor Paleari. Títeres automáticos, de nova invenção. Hoje à noite, às oito horas e meia.

- A tragédia de Orestes?

- Sim! [...]. Deve tratar-se de Eletra. Mas ouça só a ideia mais esquisita que me veio à cabeça! Se, no momento culminante, exatamente quando o títere que representa Orestes está por vingar a morte do pai em Egisto e na mãe, se fizesse um rasgão no céu de papel do teatrinho, o que aconteceria? Diga lá.

- Não sei – respondi, encolhendo os ombros.

-Mas é fácilimo, Senhor Meis! Orestes ficaria terrivelmente desconcertado por aquele buraco no céu.

- E por quê?

-Deixe-me dizer. Orestes sentiria ainda o impulso da vingança [...]; mas seus olhos, nesse momento, correriam para lá, para o rasgão, de onde toda sorte de más influências penetrariam na cena; e ele sentiria caírem-lhe os braços. (PIRANDELLO, 1981, p. 184).

Por um longo tempo, na mente de Mattia Pascal permaneceu a imagem de Orestes em um teatro de marionetes, impedido de recitar por conta de algo inesperado: um desconcertante buraco no céu de papel. Esse fato inesperado desviou o olhar do centro para as bordas, sendo que a metáfora do rasgo desestabilizou, para Mattia, o ideário de que o homem é o centro do universo. Revelou, pelo contrário, uma imensidão inimaginável, de uma grandeza incomparável à pequenez do homem, um ser

desconcertado e paralisado, exatamente como ocorreu com Orestes, o herói clássico que, na fértil imaginação de Paleari, tornou-se uma criatura ridícula e atônita diante da grandeza do universo.

Em momentos de estupefação, oriundos de uma profunda reflexão, algumas personagens pirandellianas emergem em um estado de total perplexidade que as impede de manter qualquer relação prática e normal consigo mesmas e com os outros, como aconteceu a Vitangelo Moscarda, o protagonista de “Um, nenhum e cem mil” (1926), uma das mais ricas criações de Pirandello.

Descendente direto de Mattia Pascal, Moscarda contraria todos os pressupostos do herói romanesco tradicional, da mesma forma que frustra todas as certezas, as tentativas de generalizações e expectativas do leitor. O romance, articulado em oito livros subdivididos em parágrafos que podem ser lidos de forma independente, apresenta um protagonista que dialoga com um público imaginário, ao qual se volta antecipando reações e, até mesmo, prevendo objeções. O episódio que transformou a vida de Moscarda, um jovem de 28 anos, é narrado no primeiro capítulo, “Minha mulher e meu nariz”, quando o protagonista se olha no espelho para encontrar na cavidade nasal algum tipo de ferimento que o está incomodando. A esposa, vendo o marido já há algum tempo naquela posição, diz ter pensado que ele estava observando para que lado caía seu nariz. “Cai? O meu nariz? ” (PIRANDELLO, 2010, p. 19), se espanta Moscarda. “Claro, querido. Repare bem: ele cai para a direita. ” (PIRANDELLO, 2010, p. 19), responde a esposa Dida. A partir daquele momento, a vida do rico e preguiçoso banqueiro Vitangelo Moscarda nunca mais foi a mesma. Para ele, a descoberta daquela irregularidade no próprio rosto teve o mesmo efeito do buraco no céu de papel de “O falecido Mattia Pascal”. Todas as certezas, a partir daquele instante, desapareceram, dando início a uma obsessiva ruminação intelectual que levou Moscarda a uma condição extrema.

Naquele momento de lucidez, o protagonista percebeu que somos para os outros tão somente aquilo que aparentamos, e que as imagens se multiplicam sem que haja uma única que possa ser considerada verdadeira. Quem era ele para a esposa? E para os amigos? Quem era ele para si próprio? A resposta está na última parte do último capítulo do livro: “Sem conclusão” (PIRANDELLO, 2010, p. 206). O ser humano, acompanhando o pensamento de Moscarda, foi reduzido a um caleidoscópio de imagens que se multiplicam incessantemente e o afastam, na mesma proporção, de sua essência. A loucura de Moscarda adveio da constatação de que é impossível assumir uma única imagem, uma única personalidade, pois em cada ser humano convivem cem mil sujeitos, o que, no final das contas, o reduzem a nenhum:

Porém me esforçarei para lhes dar, não duvidem, aquela realidade que vocês creem possuir, ou seja, tentarei criar em mim aquela realidade que vocês querem. Isso não é possível, como muito bem o sabemos, já que, fora os esforços que eu faça para representar-me a seu modo, será sempre “um modo seu” apenas para mim, não “um modo seu” para vocês e para os outros. Mas me desculpem: se para vocês eu não tenho outra realidade além daquela que vocês me dão, e estou pronto a reconhecer que ela não é menos verdadeira do que aquela que eu poderia me dar, que esta é, aliás, a única verdadeira a seus olhos (e Deus sabe qual é essa realidade que vocês me dão), [...]. Não presumo que vocês sejam como eu os represento. Já afirmei que vocês não são nem sequer aquele um que se representam a si mesmos, mas muitos ao mesmo tempo, segundo todas as suas possibilidades de ser e os casos e as relações e as circunstâncias. E então, qual o meu erro? Vocês é que se equivocam em relação a mim, achando que eu não tenho ou não posso ter outra realidade afora esta que vocês me dão, a qual é apenas sua, acreditem; uma ideia sua, aquela que fizeram para mim, uma possibilidade de ser tal como vocês a percebem, como lhes parece, como reconhecem possível em vocês – já que, sobre aquilo que eu possa ser para mim, não só vocês não podem saber nada, mas tampouco eu mesmo. (PIRANDELLO, 2010, p. 94).

Vitangelo Moscarda vive, ao mesmo tempo, a dificuldade de se relacionar consigo mesmo, com as imagens construídas em torno dele, com as quais ele não se identificava, e com as pessoas. Decidido a aprofundar-se na problemática questão do “ver-se vivendo”, Moscarda aceita o desafio de embrenhar-se em uma estrada que o conduziu à uma aparente loucura, caminho espinhoso, solitário e sem possibilidade de retorno. Protagoniza, então, uma série de atos insanos que assustam os moradores da pequena cidade onde vive. Ordena o despejo de um casal que há muito residia em uma casinha de sua propriedade e, após ouvir os insultos de seus concidadãos (Usurário! Usurário!), os quais assistiam perplexos à cena do casal juntando seus poucos pertences na rua, Moscarda faz, aos recém despejados, a doação de uma casa de grande valor. De usurário, passa a ser chamado, então, de louco. A esposa vai embora ao perceber que

aquele sujeito, aquele atormentado Moscarda, não era o seu querido, pacato e amistoso Gengê, mas um estranho. Moscarda faz doações generosíssimas de seus bens, optando por morar em um albergue de mendigos e mentecaptos, onde termina seus dias:

Nunca mais me olhei num espelho e nem me passa pela cabeça querer saber o que aconteceu com meu rosto e a minha aparência. Aquela que eu apresentava diante dos outros deve ter mudado muito, e de modo bastante cômico, a julgar pelo espanto e pelas risadas com que fui acolhido. [...]. Nenhuma lembrança resta, hoje, do nome de ontem – ou do nome de hoje, amanhã. Se o nome é a coisa, se um nome é, em nós, o conceito de cada coisa situada fora de nós, e se, sem nome, não há conceito, ficando em nós a coisa como cega, indistinta e indefinida, então cada um grave aquele nome que tive entre os homens, entalhando-o como um epitáfio sobre a fronte daquela imagem com que lhes apareci, deixando-a em paz e relegando-a ao esquecimento. Um nome não é mais do que isso: um epitáfio. Convém aos mortos, aos que concluíram. Eu estou vivo e sem conclusão. (PIRANDELLO, 2010, p. 206-207).

Vitangelo Moscarda alienou-se não somente dos outros, mas também de si mesmo. Seu único temor era que ainda lembrassem seu nome. A realidade construída, e em seguida desmontada em função de um nariz torto, levou o protagonista de “Um, nenhum e cem mil” a um doloroso processo de descoberta de si mesmo, interpretado como loucura. Todavia, analisando mais profundamente as motivações de Moscarda, deparamo-nos com o relativismo do conceito de realidade e de loucura. Realidade, para Pirandello, é algo construído e vulnerável que depende de fatores externos que não podem ser mensurados ou delimitados. A metáfora da lanterna presa à cabeça é perfeita para esclarecer a questão: o olhar sobre o mundo é sempre em perspectiva, jamais uma experiência absoluta. Nesse sentido, questionamos: onde está a maior loucura? Na aceitação das máscaras impostas pela sociedade, estrutura deliberadamente “formatadora”? Ou está na tomada de consciência de que não existe unidade no ser humano?

Segundo Giovanni Macchia (1992, p. 70), Pirandello trabalhou em “Um, nenhum e cem mil” durante quinze anos, ou seja, foi seu mais cansativo romance, e também o último. “Stefano Giogli, uno e due” (1909), novela de onde nasceu a ideia de escrever a

história de Moscarda, não é somente uma pista do romance, como alguns críticos afirmavam, mas já trazia algumas situações idênticas: o relacionamento entre Moscarda e Dida é exatamente igual ao de Giogli e sua esposa. Da mesma forma que Moscarda não se reconhecia em Gengê, apelido dado pela esposa, Stefano descobre em si mesmo uma personalidade estranha. Em ambos nasce um ciúme um tanto doentio da relação de suas respectivas esposas com aqueles seres desconhecidos que habitavam os seus corpos, como podemos comprovar na passagem a seguir, de “Um, nenhum e cem mil”:

Entendem? Ela estava convencidíssima de que seu Gengê a preferia penteada daquele outro modo, e então se penteava daquele outro modo, que não agradava nem a ela nem a mim. Mas agradava ao seu Gengê; [...]. Ela o amava tanto! E eu, agora que tudo finalmente se havia esclarecido, comecei a me tornar terrivelmente ciumento, não de mim mesmo, peço que acreditem – vocês têm vontade de rir! -, não de mim mesmo, senhores, mas de um que não era eu, de um imbecil que se metera entre mim e minha mulher, não como uma sombra vã, não, [...] porque era ele quem me transformava numa sombra vã, a mim, apropriando-se do meu corpo para se fazer amar por ela. [...]. Minha mulher não beijava, bem sob meus lábios, alguém que não era eu? (PIRANDELLO, 2010, p. 70-71).

A passagem empreendida por Pirandello da novela ao romance é entendida como uma necessidade de ampliar um tema complexo, que vai além do ciúme conjugal: o completo falimento do homem e de suas certezas. Perdido dentro de si mesmo, o verdadeiro Moscarda foi engolido por todos aqueles outros mil Moscardas que o seguiam e que tomavam o seu lugar. No momento em que o banqueiro resolve despir-se de todas aquelas máscaras e contrariá-las, é tomado por louco.

Ao final do romance, nada resta além de uma sombra de homem sem nome, sem rosto e sem crenças que se arrasta, absorto em sua mais lúcida loucura, calçando seus chinelões e seu camisolão de hospício: “ Pensar na morte, rezar. Há ainda os que necessitam disso, e os sinos tocam também por eles. Eu não preciso mais disso, porque morro a cada segundo e renasço novo e sem lembranças: vivo e inteiro, não mais em mim, mas em cada coisa externa. ” (PIRANDELLO, 2010, p. 208).

Um importante elemento une Moscarda a Belluca, protagonista de “O trem apitou”: ambos imaginavam possuir uma identidade definida e confirmada pelo mundo externo que os cercava. Publicada em 1914 no *Corriere della Sera*, “Il treno ha fischiato” é uma novela significativa para ilustrar algumas técnicas narrativas típicas do escritor siciliano e para explicar, pelo menos em parte, sua visão do mundo. O protagonista da história é um sujeito comum, escrupulosíssimo em sua profissão de contador e irrepreensível na vida privada. Sua triste existência é descrita da seguinte maneira por um vizinho:

Era seu vizinho de casa e, não somente eu, mas todos os outros inquilinos se perguntavam como aquele homem podia resistir àquela condição de vida. Tinha consigo três cegas, a mulher a sogra e a irmã da sogra: estas duas, muito velhas, pela catarata; a outra, a mulher, sem catarata, cega fixa, pálpebras muradas. Todas as três queriam ser servidas. Gritavam da manhã à noite porque ninguém as servia. As duas filhas viúvas, reunidas em casa após a morte dos maridos, uma com quatro e outra com dois filhos, não tinham nunca tempo ou vontade de cuidar delas; às vezes, davam alguma ajuda à própria mãe unicamente. Com os escassos proventos de seu empreguinho de contador, poderia Belluca dar de comer a todas aquelas bocas? Procurou outro emprego como copiador de cartas. E copiava entre os gritos endiabrados daquelas cinco mulheres e daquelas crianças [...]. (PIRANDELLO, 1985, tradução nossa).

A existência do pacato e paciente Belucca, como se pode confirmar no fragmento acima, se dividia entre o trabalho e a tragicômica vida familiar. Todavia, houve um dia em que um acontecimento fortuito, o apito de um trem, retirou Belucca daquele transe existencial ao qual ele estava comodamente habituado: “ Existia vida fora daquela casa horrenda, fora de todos os seus tormentos existia o mundo, tão, tão distante, ao qual aquele trem levava [...]” (PIRANDELLO, 1985, tradução nossa). A partir daquele momento, um verdadeiro cataclismo interno abalou e transformou a vida de Belucca. A tomada de consciência de que a vida poderia ser diferente, que havia outros mundos, outras perspectivas e, principalmente, outras realidades, revolucionou de forma tão aguda sua postura diante da vida que a única explicação plausível encontrada para os atos um tanto inesperados do contador foi que era fora acometido por uma “febre cerebral”.

Após ser internado no hospício, para ele um verdadeiro descanso, Belucca ri dos médicos e enfermeiros que acreditavam, realmente, que ele estava louco. Nesse sentido, a suposta loucura de Belucca, além de estar relacionada à sua tomada de consciência sobre a própria existência, pode ser entendida como uma espécie de libertação. Da mesma forma ocorreu com Moscarda, sujeito que só conseguiu se livrar das mil “máscaras” ao ser internado no sanatório que ele mesmo havia financiado. Para essas duas personagens, a perda do juízo foi, de certa forma, positiva.

A loucura perturba por representar uma espécie de anti-ideologia que diverge dos discursos que intentam fixar a realidade. O louco discorda das verdades absolutas, ri das convenções e de quem acredita que é possível conhecer o real. Em Pirandello, aliás, a desconfiança em relação ao real é uma das mais interessantes chaves de leitura para toda a sua obra.

Perguntamo-nos, alinhados ao pensamento de Pirandello: Quem é o louco? O que é a loucura? São perguntas que afligem porque o tema do desajuste psíquico sempre esteve encoberto por um grosso manto repleto de suposições e temores. Mas teme-se o quê? O incerto, o imprevisto e também a possibilidade de compreender algo que está além da racionalidade corriqueira, pois a mente do louco está repleta de verdades e significados necessários à sua sobrevivência, exatamente da mesma maneira como está cheia de certezas a cabeça do “normal”. Mas quem poderá considerar-se normal nos dias de hoje? Quem define os limites da normalidade?

Para Pirandello, a loucura é uma espécie de normalidade, tendo em vista que cada indivíduo, em sociedade, é obrigado a vestir uma máscara (ou mil) e recitar sempre as mesmas palavras e repetir sempre os mesmos atos, sem pensar ou discordar. E esse é o único modo de evitar o isolamento: manter firmes as máscaras. Aquele que ousa retirá-las para conseguir respirar um pouco melhor, estará condenado ao isolamento conferido antes aos leprosos, depois aos loucos. Moscarda e Belucca são personagens “desmascaradas” que personificam a descoberta da apatia e do envelhecimento das coisas e dos homens.

A loucura é a condição daquele que foge à norma ou que contraria o comportamento socialmente “adequado”. Todavia, o abalo mental das personagens pirandellianas não pode ser visto como um elemento negativo, mas como componente fundamental através do qual a condição verdadeiramente humana daquelas criaturas emerge, devolvendo-lhes a possibilidade de deliberar sobre a própria existência. Moscarda e Belucca optaram pela loucura, sua mais lúcida escolha.

A perspectiva do louco como o conhecedor das maiores verdades, explicitada por Foucault em seu “História da loucura na Idade Clássica”, pode ser aplicada a essas personagens de Pirandello, pois a loucura, no caso da literatura do siciliano, é entendida como a negação de uma única realidade que, após o ato reflexivo, se transforma em uma “não verdade”, já que, dentro dos padrões normais, o que conta é aquilo que parece ser, o que é representado, e não aquilo que realmente é.

Colocar em cena ou nas narrativas o lado irônico do louco, rir da própria loucura, significa abordar o encontro entre ficção e verdade (ou loucura e lucidez), tendo em mente que pensar racionalmente é apenas uma das formas de pensar. Mas jamais será a única.

Bibliografia

FOUCAULT, M. **A história da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

PIRANDELLO, Luigi. **Maschere nude**. Milano: Arnoldo Mondadori editore, 2004. Disponível em: http://www.classicalitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_umorismo_02.htm. Acesso em: 25 out. 2015.

_____. **Novelle per um anno**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1985. Disponível em: http://www.classicalitaliani.it/pirandel/novelle/04_048.htm. Acesso em: 25 out. 2015.

_____. **Um, nenhum e cem mil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.