

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO CENTRO DE CIÊNCIAS  
HUMANAS E NATURAIS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LETRAS

Camila Scalfoni

***Linhas e tecidos: nas tramas de Pirandello***

VITÓRIA  
2018

Camila Scalfoni

***Linhas e tecidos: nas tramas de Pirandello***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento

VITÓRIA  
2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)

CAMILA SCALFONI

## **LINHAS E TECIDOS: NAS TRAMAS DE PIRANDELLO**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras, área de concentração em Estudos Literários.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao muito estimado Sérgio.

Ao Professor Jorge pelo apoio, pelo olhar atento, pela leitura e disponibilidade, por estar perto quando precisei.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pela disponibilidade e generosidade.

Às grandes amigas Sara Capanema e Eliane Albiero, pela presença constante.

A minha família.

A Eva, Salomé e Lenora.

“La frode è inevitabile, Momo, perché necessaria è l'illusione. Necessaria la trappola che ciascuno deve, se vuol vivere, parare a se stesso.”  
Luigi Pirandello

## RESUMO

### *Linhas e tecidos: nas tramas de Pirandello*

A pesquisa pretende estabelecer, a partir da análise dos contos de Luigi Pirandello, a saber, “Il bottone della palandrana” (1913), “La marsina stretta” (1924), a força da indumentária, que constitui aspecto significativo para a análise do texto ficcional do autor italiano. Nos contos, é patente a importância da roupa como elemento constituinte da identidade das personagens, sobretudo enquanto emblema de opressão, cisão e conflito das criaturas pirandellianas. O trabalho, que define-se, em termos metodológicos, pela leitura crítica e analítica de contos de Luigi Pirandello, devidamente amparada por um referencial crítico, teórico e historiográfico, tem como objetivo investigar a pertinência da análise do vestuário como instrumento de leitura dos contos referidos. Para tanto nos ampararemos, do ponto de vista teórico, em textos filosóficos e antropológicos voltados à análise da indumentária. Entre alguns autores destacamos Gilda de Mello e Souza, Gilles Lipovetsky, Lars Svendsen e Roland Barthes; além de textos de teoria e crítica literárias pertinentes à análise da obra de Luigi Pirandello. Acreditamos que a relevância do trabalho resida na proposta de acrescentar aos estudos literários uma análise da indumentária e do vestuário como funções basilares na construção das personagens e do enredo narrativo.

Palavras-chave: Luigi Pirandello; Contos; Indumentária; Ficção.

## RIASSUNTO

### *Linhas e tecidos: nas tramas de Pirandello*

La ricerca si stabilisce, partendo dall'analisi di due novelle di Luigi Pirandello "Il bottone della palandrana" (1913), "La marsina stretta" (1924), la forza dell'abbigliamento, che costituisce un aspetto importante per lo studio dell'autore italiano. Nei racconti, è patente l'importanza degli indumenti come elemento costituente dell'identità dei personaggi, soprattutto quanto stemma di oppressione, scissione e conflitto delle creature pirandelliane. Questo lavoro, che viene definito, metodologicamente, per la lettura critica e analitica di racconti di Pirandello, retta da un riferimento teorico, critico e istoriografico il quale scopo dell'analisi del vestuario come strumento di lettura dei riferiti racconti. Perciò, ci facciamo aiutare, dal punto teorico, di saggi filosofici e antropologici rivolti alla comprensione dell'indumento. Tra i teorici, mettiamo in evidenza Gilda de Mello e Souza, Gilles Lipovetsky, Lars Svendsen e Roland Barthes; oltre che testi di teoria e critica letteraria attinenti all'esame dell'opera di Luigi Pirandello. Crediamo che la rilevanza del lavoro risieda nella proposta di accrescere agli studi letterari una comprensione dell'abbigliamento e del vestuario come funzioni basilari della costruzione dei personaggi e dell'intreccio narrativo.

Parole chiavi: Luigi Pirandello; Novelle; Indumento; Finzione.

## SUMARIO

1. INTRODUÇÃO .....	03
2. Apresentação .....	04
3. Objetivos .....	12
4. Metodologia .....	13
5. Capítulo 1 .....	16
6. Sumário comentado dos capítulos da tese .....	30
7. Referências .....	33

## INTRODUÇÃO

### 1.1 Apresentação

“O homem é um ser artificial” (VENGEON, 2009, 103). A partir da asserção de Frédéric Vengeon, damos início a uma leitura dos contos de Luigi Pirandello, procurando analisar a indumentária como meio através do qual se dá a construção da identidade das personagens dos textos que compõem o *corpus* deste projeto.

Uma característica manifesta da obra de Pirandello é a existência de máscaras sob as quais suas personagens vestem e maquiam existências e experiências para ajustá-las ao tecido das convenções e padrões exigidos pela vida em sociedade. Para Alfredo Bosi, é tema recorrente em Pirandello “[...] o conflito entre a vida subjetiva das personagens e as máscaras que estas deviam afivelar para sobreviver em sociedade. É o tema pirandelliano por excelência, que os seus dramas encenariam obsessivamente.” (BOSI, 2005). A paixão pela técnica, pelo artifício, são meios de organização de um mundo no qual uma pretensão de naturalidade tende a escamotear, muitas vezes, o que existe de artificioso no processo de construção do que é humano (cf VANGEON, 2009, p. 104). A indumentária cumpre, então, um papel crucial na tentativa – conflituosa – de estabelecimento desta ficção a que chamamos homem. Em Pirandello, a roupa é um elemento de apoio através do qual personagens criam e solidificam a ideia que fazem de si e do

mundo em que se movem. É o que analizamos no conto “Il bottone della palandrana”, cujo protagonista, don Filiberto Fiorinnanzi, emprega muito esmero e arte para explicar e organizar seu universo. A síntese desse mundo traduz-se em vestir sempre, sob sol ou chuva, a velha casaca rígida, perfeitamente abotoada. Eis o símbolo e o espelho de integridade e probidade que Fiorinnanzi escolheu para traduzir-se aos olhos seus e alheios:

Da molti anni, dopo molte e intricatissime meditazioni, credeva d'essere riuscito a darsi una spiegazione sufficiente di tutte le cose; a sistemarsi insomma il mondo per suo conto; e pian piano s'era messo a camminarci dentro, non molto sicuro, no, anzi con l'animo sempre un po' sospeso e pericolante, nell'aspettativa d'una qualche improvvisa violenza, che glielo buttasse all'aria tutt'a un tratto, sgarbatamente. S'era da un pezzo costituito esempio a tutti di compostezza e di misura, nel trattar gli affari, nelle discussioni che si facevano al circolo o nei caffè, in tutti gli atti, nel modo anche di vestire e di camminare. E Dio sa quanto doveva costargli tenere anche d'estate rigorosamente abbottonata quella sua palandrana vecchiotta, sì, ma piena di gravità e di decoro, e regger su ritto quel suo testone inteschiato e venoso sul lungo collo esilissimo per sostenere la rigida austerità del portamento. (PIRANDELLO, 1957, p. 1139-1140)<sup>1</sup>

Fiorinnanzi, dândi às avessas, exhibe, em seu vaidoso despojamento, aquilo que acredita ser o que há de supremo, a honestidade. Seu orgulho maior é seu engenho; sua arte traduz-se nisto: no ato não só de construir-se mas, antes, de construir-se sozinho, de ser puro intelecto e pura razão, distante de uma natureza que, para ele, é animalidade. Antes de Fiorinnanzi, Baudelaire, em “Éloge du maquillage” afirma, sobre o caráter do dândi: “la nature n’enseigne rien, ou presque rien, c’est-a-dire qu’elle *contrait* l’homme à

---

<sup>1</sup> Dada a dificuldade em encontrar tradução de um dos contos aqui analisados, oferecerei, nas notas, tradução de minha lavra de todas as citações de textos italianos que não tenho sido vertidos em português.

“Há muitos anos, após muitas e intrincadíssimas meditações, acreditava ter conseguido dar a si mesmo uma explicação suficiente de todas as coisas; a organizar, em suma, o mundo por conta própria; e lentamente começou a caminhar dentro desse mundo, não muito seguro, ao contrário: com o ânimo sempre um tanto suspenso e em risco, na expectativa de que alguma imprevista violência o lançasse ao ar subitamente. Havia feito de si mesmo exemplo a todos de compostura e medida, no trato dos negócios, nas discussões que se faziam nos círculos e nos cafés, em todos os gestos, no modo de se vestir e de caminhar. E Deus sabe quanto lhe devia custar carregar, mesmo no verão, rigorosamente abotoada, aquela sua casaca velha, sim, mas plena de gravidade e decoro; manter ereta aquela grande cabeça venosa sobre o pescoço finíssimo para sustentar a rígida austeridade do comportamento.”

dormir, à boire, à manger, et à se garantir, tant bien que mal, contre les hostilités de l'atmosphère. [...] Tout ce qui est beau e noble est le résultat de la raison et du calcul" (BAUDELAIRE, 1992, p. 375). Por isso a criatura pirandelliana é um dândi, mas o luxo que ostenta é precisamente a negação da fantasia exuberante dos decadentistas. A fantasia de Fiorinnanzi é bem outra: admirador do mundo burguês, sua fixação é o trabalho e a produtividade. Ingenuamente, apaixona-se pelo discurso ético da transparência e do decoro, caríssimo à esfera mercantil:

Subito, entrando [nell'amministrazione del marchese Di Giorgi-Decarpi], si sentì compreso di tanta riverenza e ammirazione, che non solo non si ebbe a male delle molte difficoltà che gli furono opposte per esser ricevuto dal signor Marchese, ma anzi se ne compiacque assai e le approvò tutte e vi si sottomise con infiniti inchini e sorrisi di beatitudine.

Era il regno dell'ordine, quello! L'interno di un orologio. Tutto lucido e preciso. (PIRANDELLO, 1957, p. 16)<sup>2</sup>

A barreira burocrática que é preciso vencer para encontrar o marquês Di Giorgi-Decarpi e avisá-lo de que vinha sendo roubado por seu administrador [*ministro*] é vista por Fiorinnanzi como símbolo da ordem e da precisão daquele admirável novo mundo<sup>3</sup>. A sobriedade – bazófia – de sua indumentária é testemunho dessa admiração. Para Gilda de Mello e Souza, em *O espírito das roupas*, a consolidação da burguesia e o estabelecimento das profissões liberais, no século XIX, contribuem para a sobriedade do vestir masculino de então, como quer Gilda de Mello e Souza, para quem: “O advento da burguesia e do industrialismo, dando origem a um novo estilo de vida; a democracia, tornando possível a participação de todas as camadas no processo, outrora apanágio das elites; as carreiras liberais e as profissões,

---

<sup>2</sup>“Imediatamente, entrando [na administração do marquês Di Giorgio-Decarpi], se sentiu tomado por tanta reverência e admiração, que não apenas não se incomodou pelas muitas dificuldades que lhe foram impostas para ser recebido pelo senhor marchês como, ao contrário, sentiu prazer e as aprovou, submetendo-se a tais dificuldades com infinitas reverências e sorrisos de beatitude.

Era o reino da ordem, aquele! O mecanismo de um relógio. Tudo brilhante e preciso.”

<sup>3</sup> Em uma sociedade ainda extremamente rural como a Sicília no alvorecer do século XX, época em que o conto foi escrito, justifica o perfume de novidade que exalam as empresas e seus aparatos. Sobre o desenvolvimento socioeconômico siciliano cf. SCIASCIA, Leonardo. *Opere 1984-1989*. A cura di Claude Ambroise. Milano: Classici Bompiani, 2002.

desviando o interesse masculino da competição da moda, que passa a ser característica do grupo feminino” (SOUZA, 1987, p. 22)

É a partir do encontro com o marquês que Fiorinnanzi vê abaladas suas crenças, ao descobrir que os desfalques do administrador não são apenas conhecidos pelo outro, como também bem-vindos: “Noi qua dobbiamo guardare e guardiamo Zezza ministro. Come tale, lo abbiamo trovato sempre ineccepibile. Zezza uomo non ci guarda, caro signore. Dirò di più: è per noi anzi un vantaggio, che egli sia ladro, o piuttosto così desideroso di arricchirsi”<sup>4</sup>. A constatação de que a ilegalidade e o logro são previstos nesse mundo ordenado e justo ao qual presta culto é o momento dramático de Fiorinnanzi. Novamente, é a indumentária a refletir – como extensão de seu corpo, de Fiorinnanzi inteiro – o choque da descoberta:

La conclusione l’aveva in mano:

Un bottone della palandrana. Sentendo parlare a quel modo il Marchese, se l’era tante volte rigirato sul petto, quel bottone, che esso alla fine gli s’era staccato e gli era rimasto tra le dita.

Ma ormai, a che gli serviva più? Poteva bene andar per via con la palandrana sbottonata, e anche svoltata, con le maniche alla rovescia, e anche col cappello assettato sotto sopra sul capo.

L’universo, ormai, per don Filiberto Fiorinnanzi era tutto quanto e per sempre scombussolato.<sup>5</sup> (PIRANDELLO, 1957, p.18)

Agora desorientado, com o botão da casaca na mão, tanto faz andar desabotoado, ou com o chapéu de ponta cabeça. O desfazer-se da personagem é o desmanchar-se da roupa.

Mas o que existe sob a máscara, que força se esconde sob a vestimenta dessas personagens? Sob a máscara, mero vulto. Desfeitos os laços,

---

<sup>4</sup> “Nós devemos olhar, e olhamos, Zezza administrador. Como tal, o achamos sempre irrepreensível. Zezza homem não nos diz respeito, caro senhor. Direi mais: é para nós uma vantagem que ele seja um ladro, ou tão desejoso de enriquecer.”

<sup>5</sup> “A conclusão, a tinha nas mãos:

Um botão da casaca. Ouvindo o Marquês lhe falar daquele modo, girou tantas vezes o botão sobre o peito, que ao fim se despregou e ficou entre seus dedos.

Mas agora, que serventia teria? Poderia muito bem andar pelas ruas com a casaca desabotoada, ao contrário, com as mangas do avesso, até com o chapéu arranjado de ponta-cabeça. O universo, então, para Fiorinnanzi estava completamente e para sempre desorientado.”

desabotoados os botões, não divulga-se uma alma, essência qualquer que se possa chamar “verdade”. A indumentária é, em Pirandello, uma quase personagem; sem ela, sem essa defesa, nada se revela; ao contrário, perde-se um estrato da matéria de que dá corpo às suas criaturas. Tal é a força do vestuário na obra do escritor italiano que os títulos dos contos deste *corpus* são sempre, necessariamente, nomes de roupas ou de elementos do vestuário: “La marsina stretta” e “Il bottone della palandrana”<sup>6</sup>. O drama pirandelliano revela-se no momento em que essas criaturas dão-se conta da ausência de uma alma imutável sob as camadas de tecidos (e de hábitos, maneiras, costumes, máquinas...) de que se fazem cercar. E aqui, as obrigações e prisões impostas pela engrenagem social começam a pesar. Destaca-se, então, a falta de correspondência entre comportamento e desejos, desaguando por fim numa dualidade doentia e asfíxica, como vemos no conto “Non è una cosa seria”<sup>7</sup>, em que o protagonista Perazzetti, considerado louco por seus pares, afirma:

L'uomo, diceva Perazzetti, a toccarlo, a solleticarlo in questo o in quello strato, risponde con inchini, con sorrisi, porge la mano, dice buon giorno e buona sera, dà magari in prestito cento lire; ma guai ad andarlo a stuzzicare laggiù, nell'antro della bestia: scappa fuori il ladro, il farabutto, l'assassino. È vero che, dopo tanti secoli di civiltà, molti nel loro antro ospitano ormai una bestia troppo mortificata: un porco, per esempio, che si dice ogni sera il rosario. (PIRANDELLO, 2005, p. 821)<sup>8</sup>

Perazzetti sabe, portanto, que sob a maciez das rendas e dos veludos cavalheirescos, acalentada pela delicadeza dos gestos, quer-se fazer adormecer uma animalidade (*la bestia*) que, considerada como parte da natureza que mais liga o homem aos demais animais, exige uma cobertura

---

<sup>6</sup> Em português, “A casaca apertada”, “O botão da casaca” [traduções nossas].

<sup>7</sup> PIRANDELLO, Luigi. “Non è una cosa seria”. In: PIRANDELLO, 2005.

<sup>8</sup> “O homem, dizia Perazzetti, tocando-o, fazendo-lhe cócegas neste ou naquele estrato, responde com medidas, com sorrisos, oferece a mão, diz bom dia e boa noite; talvez até empreste cem liras; mas ai de quem cutucá-lo lá dentro, no antro da besta: sai o ladrão, o canalha, o assassino. É verdade que, depois de tantos séculos de civilização, muitos encerram em seu antro uma besta muito mortificada: um porco, por exemplo, que reza toda noite o rosário.”

de artificialidade que dê sustento às ficções sociais. Roger Wagner, em *A invenção da cultura*, afirma que

Nossa Cultura é um estilo de vida que escolheu traçar suas distinções convencionais deliberada e conscientemente, em vez de precipitá-las. É isso que queremos dizer com “regras”, uma moralidade da articulação deliberada e artificial. E porque nós “fazemos” convenção, temos de “ser” e sofrer as exigências da invenção, sua antítese dialética. A invenção é nossa surpresa, nosso mérito, nossa necessidade natural. É o reflexo, o “outro lado”, mas também a “causa” e a motivação de nossa ação consciente. Assim o controle (e o mascaramento) da invenção é para nós um *dever moral*, algo que nós *devemos fazer* para poder viver e preservar nossos mistérios. [grifos do autor] (WAGNER, 2010, p. 120)

Perazzetti, Fiorinnanzi, e toda a fauna pirandelliana entrevêm, em algum momento, a dialética mencionada por Wagner. Descobrem-se inventores e prisioneiros de sua invenção, cindidos entre os dois lados. E o papel da roupa, nessa obra, é revelar a cisão, ser um elemento de tal cisão, distanciando-se, portanto, da moda como caráter de beleza.

Como exemplo, vemos Didì, adolescente protagonista de “La veste lunga”, que, sentindo-se ainda criança, se dá conta o peso do vestido longo de adulta que é constrangida a usar indo ao encontro do possível noivo: “E le avevano messo quella veste lunga, ora così... su un corpo, che lei non si sentiva. Assai più del suo corpo pesava quella veste! Si figuravano che ci fosse qualcuno, una donna, sotto quella veste lunga, e invece no; invece lei, tutt'al più, non poteva sentirvi altro, dentro, che una bambina [...]” (PIRANDELLO, 2009, p. 224.). Didì não se encaixa na nova *persona* que deve ser para salvar as finanças da família e sucumbe, em seu vestido de adulta: “Tre ore dopo, arrivò, piccola morta con quella sua veste lunga, a Zùnica, al paese di sogno della sua infanzia felice<sup>9</sup>” (PIRANDELLO, 2009, 227).

Tratando do mundo humano como uma construção do próprio homem, voltamos, então, a Vengeon, para quem

---

<sup>9</sup> “Três horas depois chegou a Zúnica, à cidade de sonho de sua infância feliz, a pequena morta com seu vestido longo.”

visto que o homem é um ser artificial, ele constrói seu próprio mundo devido às forças que organizam seu espírito. Ora, a potência humana é limitada. É também descontínua no tempo. Em escala individual, o tempo humano é fragmentado [...]. Ora, o mundo humano, que só se mantém pela sua própria artificialidade, precisa de constância, coesão, estabilidade. Ele não pode produzir, pelos seus próprios meios de refletividade, a objetividade de um mundo durável. Ele precisa fazer uso de automatismos para intensificar sua potência e estabilizar seu mundo. (VENGEON, 2009, p. 104)

Os automatismos, para Vengeon, ultrapassam o âmbito do maquinário industrial, para abranger outros paradigmas técnicos<sup>10</sup>, dos quais a indumentária pode fazer parte, exatamente por pertencer ao conjunto de próteses que humanizam o ser humano: “temos que reler o mito de Protágoras: o homem nu é um erro da natureza, um buraco na harmonia cósmica. Não é viável biologicamente e ainda não é humano culturalmente” (VENGEON, 2009, p. 103). A veste identifica, arregimenta, classifica; enfim, humaniza. Um homem nu não pertence a um grupo, dilui a ideia de identificação, e tal insulto não é suportável. As instituições sociais exigem não apenas roupas, mas roupas idênticas, que coletivizem o singular, que generalizem o particular. Por isso os uniformes escolares, de trabalho, do exército. Malhas de um mecanismo que deseja eliminar (ou pelo menos nivelar), tanto quanto possível, a subjetividade e a pessoalidade. Há também, entretanto, o caráter de distinção, em que determinado grupo eleva-se por usar vestes ou materiais interditos a outros grupos, como os tecidos e as cores reservadas à realeza<sup>11</sup>, a admirável parafernália usada por magistrados em momentos solenes, os vestidos de casamento, entre outros. Um homem nu está fora de tais categorias. A nudez é, portanto, uma ameaça à coesão social. Para Mario Perniola,

---

<sup>10</sup> Cf. VENGEON, 2009, p. 105.

<sup>11</sup> Sobre a interdição quanto ao uso de tecidos e modelos, próprios à realeza ou classes abastadas, disserta Gilles Lipovetsky: “Há séculos, múltiplos decretos, com prescrições minuciosas, proibiam as classes plebéias de copiar os tecidos, acessórios e até as formas do vestuário nobre”. LIPOVETSKY, Gilles. 2004, p. 34.

à veste é atribuída uma primazia onde quer que se considere a figura humana essencialmente vestida, onde quer que se pense que o homem se torna tal, distinguindo-se dos animais, exatamente graças ao fato de estar vestido: a veste é o que confere ao homem sua identidade antropológica, social, religiosa. (PERNIOLA, 2000, p. 84)

Seja amparo ou amarra, indumentária confere ampla possibilidade de leitura à obra de Luigi Pirandello.

## 1.2. Uma breve revisão bibliográfica

### 1.2.1 PIRANDELLO E A CRÍTICA

Esta pesquisa pretende definir-se, em termos metodológicos, pela leitura crítica e analítica de contos de Luigi Pirandello, amparada por um referencial crítico, teórico e historiográfico, com vistas a localizar a obra em um contexto histórico e social específico, envolvendo neste processo comparações entre manifestações literárias delimitadas em um recorte espaço-temporal específico. A fortuna crítica sobre Luigi Pirandello é, sobretudo em língua portuguesa, escassa. Além de sua proposta primeira, este trabalho pretende ser um acréscimo ao estudo da obra do autor italiano, além de contribuir no levantamento de textos a ela relativos. No Brasil, um dos nomes de maior vulto na abordagem da produção pirandelliana é Alfredo Bosi, sobretudo em *Céu, inferno*<sup>12</sup>, em artigos dedicados a Pirandello, da narrativa ao teatro. *Pirandello do teatro ao teatro*<sup>13</sup>, de J. Ginsburg, é um relevante trabalho sobre o drama, grande tema em pirandelliano, que permeia toda sua obra, da prosa ao teatro. A leitura dos textos pirandellianos não será dissociada de sua contextualização geográfica (Sicília, ilha ao sul da Itália), que é, por sua história, fator determinante na criação de muitas das personagens do autor.

---

<sup>12</sup> BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2006.

<sup>13</sup> GINSBURG, J. *Pirandello do teatro ao teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Para tanto, nos valeremos ensaios de Leonardo Sciascia, sobre a Sicília<sup>14</sup>, além de textos do mesmo autor sobre Pirandello<sup>15</sup>.

Pirandello, é sabido, possui extensíssima fortuna crítica. Nos deparamos, aqui, no problema do recorte que é imperativo, para dar seguimento a nossa proposta de estudo. É conhecida, aos leitores ou interessados na obra de Pirandello, a problemática questão da crítica específica à sua obra, ou ao *pirandellismo*, no qual nos deteremos páginas à frente. Buscaremos, assim, ler um Pirandello que seja outro, afastado das cristalizações da crítica oficial, desfazendo, talvez, o caminho da maldição do engessamento do qual se lamentou tanto o escritor. Nos amparamos, ainda, na sugestão de Alfredo Bosi, que prevê a necessidade de que “Hoje, quando mais de um intérprete italiano se debruça sobre a obra pirandelliana, procurando compreendê-la sem os obstáculos que o pirandellismo construiu em torno do grande dramaturgo, parece-nos oportuno lembrar o ‘outro’ Pirandello, superior aos próprios esquemas, criador da própria liberdade e das próprias ilusões” (BOSI, 2003, p. 309). Ao estabelecer o *corpus* deste trabalho tentamos não ultrapassar o período de escritura das célebres peças teatrais. Tentando nos desviar da época de ouro (1922-1932) em que Pirandello tornou-se um autor de moda, lido e representado em toda a Europa e em outros continentes, para o bem e para o mal de sua produção. O fato de nos afastarmos da “década de Pirandello” justifica, ainda, a dificuldade de acesso a traduções dos contos em questão, sobretudo no caso de “Il bottone della palandrana”, de 1913. Não tivemos acesso a nenhuma versão em língua portuguesa da obra. Oferecemos, assim, nossa sugestão de tradução, como nota de rodapé após cada citação do conto.

Alfredo Bosi, olhar fundamental à literatura de Pirandello no Brasil, produziu uma tese de doutorado em que disserta sobre o autor, ainda inédita, debruçando-se sobre o itinerário narrativo anterior a sua produção teatral. O interesse de Bosi voltava-se, então, à questão das máscaras pirandellianas:

---

<sup>14</sup> SCIASCIA, Leonardo. La Sicilia, il suo cuore. In: SCIASCIA, 2002.

<sup>15</sup> SCIASCIA, Leonardo. Pirandello e la Sicilia. In: SCIASCIA, 2002.

Em 1964, defendi tese de doutorado sobre o itinerário narrativo de Luigi Pirandello. Estudei seus contos e romances que, com raras exceções, antecederam a sua obra teatral. A rigor, minha abordagem distanciava-se tanto da sociologia da literatura como da análise estrutural da narrativa, então em plena moda. O que me atraía na obra de Pirandello era o conflito entre a vida subjetiva das personagens e as máscaras que estas deviam afivelar para sobreviver em sociedade. É o tema pirandelliano por excelência, que os seus dramas encenavam obsessivamente. Interessava-me flagrar o mesmo contraste nos seus romances regionalistas, sicilianos, em *O falecido Mattia Pascal*, sua obra-prima, e nos enredos das *Novelle per un anno*, alguns dos quais dariam matéria para os dramas da sua fase madura. (BOSI, 2005)

Este será, também, nosso interesse, e as máscaras de Bosi, que em seu sentido mais amplo aderem a todo o aparato da vida social, em nossa leitura, se particularizam na indumentária e em sua força como elemento assegurador de uma vida administrada através de formas estabelecidas. Bosi chama atenção para o termo italiano *generalità*, que corresponderia ao português *generalidades* do cidadão. Segundo ele, as generalidades constituem a forma prescrita para a construção do *eu* social, para sua generalização. A coletivização prevista por esse termo, do que é geral, ou seja, do que padroniza, é reafirmada pela indumentária que, ultrapassando a mera função de proteção física, toma conta do corpo humano criando um manto unificador e, ao mesmo tempo, distintivo – se pensarmos nas condecorações, acessórios, adereços e demais variações de um traje ordinário. Muito além de revelar a singularidade, como soem propagandear as publicidades jornalísticas de moda – que há de sobra –, a indumentária possui uma função aplainadora, integrada e generalizadora:

Mas a máquina social exige, para manter-se de pé e reproduzir-se, uma engrenagem constante, um sistema de normas de comportamento dotado de um mínimo e, às vezes, de um máximo de coerência de expectativas; numa palavra, a sociedade requer uma forma. A forma enfeixa tanto as aparências físicas de um homem como as suas marcas sociais: o nome, a nacionalidade, a classe, o estado civil; em suma, o conjunto das características que na língua cartorial italiana se chamam as *generalità* do cidadão. [grifo do autor]. (BOSI, 2008, p. 137.)

O conflito pirandelliano entre a vida subjetiva e o poderio das máscaras é o cerne de toda a sua obra. Sua produção teatral, aclamada posteriormente, reverbera esse eco que remonta a seu período de textos narrativos, novelas e romances (cf. SCIASCIA, 2004, p. 1008), o dilema entre a máscara e o vulto, o estilhaçamento sobrevivendo da crise que tal dilema provoca, tem seu embrião já no Pirandello das produções mais jovens: “[...] abolidas as imagens criadas pelo próximo (o *eu* social), também ele anula-se, já que mais nenhuma consciência reflete. Nem cem mil, nem um: ninguém. A desagregação da consciência desemboca, assim, no puro nada. E que parte poderia nascer desse nirvana, dessa suspensão de todo pensamento articulado, desse exaurir-se do espírito crítico?” (BOSI, 2003, p. 307-308). Apesar da força dessa narrativa, foi preciso esperar uma guerra para que o nome de Pirandello fosse mencionado. O crítico e ficcionista Leonardo Sciascia, também siciliano, produziu copioso e significativo material a respeito de Pirandello ao longo de sua vida literária. Sciascia escreveu o artigo “Pirandello e il pirandellismo” (SCIASCIA, 2003, P. 1809), no qual dá forma a uma resenha da fortuna crítica pirandelliana, além discutir as questões do pirandellismo. Sobre o período em que Pirandello foi mantido no ostracismo, nos adverte Sciascia:

L'opera di Pirandello era “quasi interamente compiuta prima della guerra” come ben dice il Cajumi: ma è appunto la guerra il fatto che modifica o addirittura rivolge l'atteggiamento della critica. Pirandello viene “scoperto” dopo “un buon quarto di secolo dacché lavorava e pubblicava. Come mai tanto ritardo? Probabilmente perche egli era arrivato con un buon quarto di século in anticipo” (D'Amico). È la guerra che crea le condizioni effettuali per capire Pirandello; son gli uomini che tornano dalla guerra che spasmodicamente avvertono il dissolversi del loro principio di identità, la tragica disintegrazione dell'io, il pazzo gioco di spechhi intorno alla loro individualità mutila (SCIASCIA, 2004, p. 1008)<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> “A obra de Pirandello já estava quase completamente completa antes da guerra, como bem disse Cajumi. Mas foi exatamente a guerra o fato que mudou ou, antes, atraiu, o comportamento da crítica. Pirandello foi “descoberto” depois de “um quarto de século que escrevia publicava. Por que tão tarde? Provavelmente porque antecipou-se em um quarto de século” (D'Amico). Foi a guerra que criou as condições efetivas para a compreensão de Pirandello; foram os homens que voltaram da guerra que espasmodicamente viram a dissolução do seu princípio de identidade, a trágica desintegração do eu, o louco jogo de espelhos entorno à sua individualidade mutilada.”

Pirandello antecipou, no drama individual, o que a guerra viria a multiplicar mais tarde. Em tempos pacíficos, como descreve Sciascia, a angústia da máscara não se faz sentir, “In un’Europa da dagherreotipi, comoda, tranquilla, appena venata da qualche brivido sociale, tutta emozionata dalle scoperte archeologiche e da reali giubilei, Pirandello intravide la feroce e grottesca maschera di un mondo convulso, impazzito” (SCIASCIA, 2004, p. 1009)<sup>17</sup>. A indumentária, então, é terno e acolhedor abraço de um mundo que não descobre – ao menos não coletivamente, como a guerra – seu braço frio e enrijecedor. Esse homem ainda não conhece o estranhamento diante do espelho. “Nello specchio il personnaggio pirandelliano vedrà pericolosamente affiorare immagini altre di sé, entrerà in conflitto con la costrizione della forma, quel corpo in cui è da sempre, renitente a riconoscersi e identificarsi.” (COSTA, 2009, p. 10)<sup>18</sup>.

A cisão do *eu*, frente ao mundo, que a guerra exporia posteriormente, e a solidão desse homem mutilado e cindido, a quem nem a fé nem a ciência dão aporte:

Esta nova prosa teria características que personificariam a ruptura na ciência e na fé, estaria também fortemente carregada de subentendidos, memorando a inefabilidade das almas humanas e do próprio mundo. A expressão direta desse mundo seria um grave problema para esses literatos [contemporâneos de Pirandello] e viria sempre ou quase sempre formulada de maneira aproximada (approssimative) aos homens que eles pretendiam representar. O leitor teria acesso às dúvidas (dubbi), às oscilações (oscillazioni), às angústias (angoscie) das almas. (LIMA, 2012, p. 93)

---

<sup>17</sup> “Em uma Europa de daguerreótipos, confortável, tranquila, apenas superficialmente tocada por alguns frêmitos sociais, emocionada por descobertas arqueológicas e jubileus reais, Pirandello entreviu a feroz e grotesca máscara de um mundo convulsionado, enlouquecido.”

<sup>18</sup> “No espelho, a personagem pirandelliana verá florescer perigosamente outras imagens de si; entrará em conflito com a imposição da própria forma, aquele corpo no qual está, para sempre, renitente em se reconhecer e identificar.”

Após a guerra, portanto, deitou-se novo olhar a sua obra, e os caminhos do pirandellismo, com uma crítica muito mais assídua e entusiasmada a respeito dos questionamentos do autor.

[...] a tragica visione pirandelliana andava già generandosi come un presentimento anticipando una realtà che la guerra doveva tragicamente evidenziare nella coscienza di ognuno. Non sembra dunque strana l'indifferenza che circondò l'opera pirandelliana prima della guerra; né strano il fatto che molti critici abbian dovuto ritornare sul loro giudizio, modificandolo in parte o totalmente. (SCIASCIA 2004, p. 1011)<sup>19</sup>

Com o apoio da crítica, e estando a Itália do pós-guerra mais europeizada e menos voltada às suas províncias, Pirandello torna-se grande expressão literária em todo o território europeu. O que antes era tida como arte de ócio e divertimento, como considerou Adriano Tilgher, afirmando que era necessário um tolo para confundir com profundidade o sorriso irônico de Pirandello, tornou-se expressão da relatividade das construções humanas, como reafirmou o próprio Tilgher tempos depois. O papel de Tilgher como crítico de Pirandello tem relevância em uma resenha bibliográfica sobre o autor, pois trata-se de um dos estabelecedores, por meio de sua crítica, dos pilares do pirandellismo, pois sua

critica teorizzatrice è soprattutto rappresentata da Adriano Tilgher: gli altri non fanno altro che rimasticare la formula tilgheriana, riducendo quel che ancora in Tilgher era genialità, impeto di scoperta e pubblica autorità a qualcosa di povero e di balbettato. La soggezione di Pirandello a Tilgher, e poi i suoi inutili tentativi di ribelione, sono quanto di più curioso si possa immaginare. In Pirandello, Tilgher trovò il suo "caso" [...]. (SCIASCIA, 2004, p. 1007)<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> “[...] a trágica visão de Pirandello gerava-se como um presentimento, antecipando uma realidade que a guerra tragicamente evidenciaria na consciência de todos. Não parece, portanto, estranha a indiferença que circundou a obra pirandelliana antes da primeira guerra; nem estranho o fato de que muitos críticos tiveram que voltar atrás em seus juízos, modificando-os parcial ou totalmente.”

<sup>20</sup> “[...] crítica teorizadora é sobretudo representada por Adriano Tilgher: os outros não fazem mais do que mastigar a fórmula tilgheriana, reduzindo o que em Tilgher era genialidade, ímpeto de descoberta e pública autoridade a qualquer coisa de esqualido e bárbaro. A sujeição de Pirandello a Tilgher, e suas posteriores e inúteis tentativas de rebelar-se são mais curiosas do que se pode imaginar. Em Pirandello, Tilgher encontrou o seu ‘caso’.”

Deve-se a Tilgher, de fato, grande parte da fortuna de Pirandello em seu reconhecimento mundial, mas sua teorização acerca a obra deste, teve efeitos deletérios no que se refere à cristalização das fórmulas fixas, que Pirandello arrastou até o fim de sua produção artística. Tilgher tinha do crítico uma visão demiúrgica: “Il critico, dunque, pone o propone all’artista dei problemi da risolvere. Meglio: si attende dall’artista che li risolva [...]. Quei problemi non sono, dunque, esteriore all’intimità dell’autore come il tema del maestro non lo è all’intimità del discepolo.”<sup>21</sup> (TILGHER apud SCIASCIA, 2005, p. 1013). O diálogo criativo entre autor e crítico, a teoria de Tilgher sobre Pirandello, o sujeito e o mundo foram, sobretudo no período teatral, uma prisão, para Pirandello que, em resistência escreve a comédia *Quando se é alguém*, em que um autor – sem nome – grita sua angústia de escravo de suas personagens, belamente apresentada por Sciascia:

“La commedia *Quando si è qualcuno* (1933) rappresenta convulsamente la situazione di un autore che diventa personaggio, fissato dalla critica nella *forma* di un’interpretazione, condannato ad agitarvisi dentro [...]. Il personaggio non ha nome. Pirandello ha voluto scopertamente confessare il proprio dramma di scrittore cui urge un nuovo e diverso impeto di creazione: e non può invece permettersi di essere diverso e nuovo, non può rompere le formule e gli schemi in cui la sua visione della vita è stata fissata dai critici; e insieme, il dramma di uno uomo che non può, giovane e innamorato dello spirito, rompere la forma della vecchiezza in cui gli altri lo vedono e in cui è effettivamente, per legge di natura, condannato” (SCIASCIA, 2004, p. 1116)<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> “O crítico, portanto, põe ou propõe ao artista problemas a resolver. Tais problemas não exteriores à intimidade do artista, como não o é o tema do professor à intimidade do discípulo.”

<sup>22</sup> “A comédia *Quando se é alguém* (1933), representa a situação de um autor tornado personagem, fixado pela crítica na forma de uma interpretação, condenado a agitar-se dentro dela [...]. O *alguém* não tem nome, Pirandello quis abertamente confessar seu próprio drama de escritor a quem urge um novo e diverso ímpeto de criação: e não pode se permitir ser diferente e novo, não pode romper as fórmulas e os esquemas nos quais sua visão da vida foi fixada pelos críticos; e, também, o drama do homem que não pode, jovem e apaixonado pelo espírito, romper a forma da velhice na qual os outros o veem e à qual ele é, efetivamente, pela lei da natureza, condenado.”

A maldição de suas personagens, congeladas na armadilha do mundo, presas em sua forma, parece deixar as páginas, como o fizeram as personagens, em busca de um autor a quem atormentar. É o próprio Pirandello quem, vendo-se multiplicado em cem mil, não se reconhece em nenhum: “Fra i tanti Pirandello che vanno in giro da un pezzo nel mondo della critica letteraria internazionale, zoppi, deformi, tutti testa e niente cuore, strampalati, sgarbati, lunatici, nei quali io, per quanto mi sforzi, non riesco a riconoscermi neppure per un minimo tratto” (PIRANDELLO apud SCIASCIA, 2004, p. 1126)<sup>23</sup>.

Ainda que se visse presa das fórmulas, sempre repetidas, dos monólogos cada vez mais longos em suas peças derradeiras, o olhar de Pirandello permaneceu arguto e afiado: “Depois das obras primas [...], nota-se certa mecanização do processo ideológico e uma consequente desvitalização artística. Multiplicam-se os artifícios teatrais, tornam-se cada vez mais prolixos os diálogos e sobretudo os monólogos, embora cada vez mais nítidas as linhas de reflexão encarnadas em personagens centrais” (BOSI, 2003, p. 305).

Como personagem central do drama pirandelliano tardio, temos o autor de *Quando se é alguém*, vítima do mesmo mal de suas personagens, consciente das fórmulas que não conseguiria deixar de seguir. Quando se é alguém, é justo que se decrete a própria morte, defende a personagem-autor do célebre teatro no teatro.

Per ripetere ai signori visitatori – tutto quello – già fissato – che ho l’obbligo di ripetere a vita. Non perché l’habbia detto io; perché me l’hanno fatto dire gli altri! Cose che non mi sono mai sognato di pensare... tutto fissato, ti dico. – Perché non debbo più pensare altro – immaginare altro – sentire altro. – Che! – Ho pensato quello che ho pensato (secondo loro) e basta! – Non s’ammettono di me altre immagini - Ho espresso quello che ho sentito – e lì – fermo lì – non posso più essere diverso – guai se lo tento – non mi riconoscono più – io non devo più muovermi dal concetto preciso,

---

<sup>23</sup> “Entre os tantos Pirandello que existem a um tempo no mundo da crítica literária internacional, claudicantes, disformes, penas cérebro sem coração, estranhos, deselegantes, lunáticos, nos quais eu, por mais que me esforce, não consigo me reconhecer por qualquer mínimo traço.”

determinato in ogni intima parte, che si son fatto di me: là, quello, immobile per sempre. Veramente, quando si è qualcuno, bisogna che al momento giusto si decreti la propria morte, e si resti chiusi – così – a guarda di se stessi” (PIRANDELLO apu SCIASCIA, 2004, p. 1074)<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> “Para repetir aos senhores visitantes – tudo isso – já está cristalizado – que sou obrigado a repetir a visa inteira. Não porque o tenha dito; porque os outros me fizeram dizê-lo! Coisas que nunca sonhei em dizer... – tudo cristalizado, lhes digo. – Porque eu não devo pensar outra coisa – imaginar outra coisa – sentir outra coisa. – Qual o que! – Pensei o que pensei (segundo eles) e basta! – Não admitem de mim outra imagem – Expressei o que senti e – aí – parado aí – não posso mais ser diferente – ai de mim se tentar – não me reconhecem mais – eu não posso mais me mover do conceito preciso, determinado nas mais íntimas formas, que fizeram de mim: aí, esse, imóvel, para sempre!... Realmente, quando se é ALGUÉM, é preciso que no momento certo se decreta a própria morte e permaneça fechado – assim – guardando a si mesmo.”

## 1.2.2 DA INDUMENTÁRIA

No que se refere ao estudo e à abordagem da indumentária, procuramos fazer uma análise historiográfica amparada por manuais de ampla abrangência, como *História do vestuário* de Carl Köhler (2009), que se debruça sobre o tema desde os povos da antiguidade até fins do século XIX e *História do vestuário no Ocidente*, de François Boucher<sup>25</sup>, que estende-se da pré-história até as modas no fim do século XX. Há ainda manuais mais específicos em seu recorte temporal, detendo-se sobre o século XX, (século de nosso interesse, de quando datam os contos analisados), como *A moda no século XX*<sup>26</sup>, e *Histórias da moda*<sup>27</sup>. Muitos dos estudos de história da moda e do vestuário, entretanto, mostram-se insuficientes por seu caráter rigidamente historicista, tornando-se assim mera reunião de peças e datas, sem levantar questões de ordem filosófica, sociológica e estrutural. Segundo Roland Barthes “As insuficiências das histórias da indumentária publicadas até hoje são, portanto, as mesmas de toda história historicista. Mas o estudo do vestuário propõe um problema epistemológico específico [...]: é o problema proposto pela análise de toda estrutura, a partir do momento em que ela precisa ser captada em sua história, sem, no entanto, perder sua constituição de estrutura [...]” (BARTHES, 2005, p.258). Os textos de Barthes são caros ao estudo do tema proposto por este projeto, sobretudo a obra *Sistema da moda*<sup>28</sup>, que liga a moda à linguagem, detendo-se não sobre a roupa real, mas sobre a roupa escrita. É Barthes quem define a moda como um sistema, “[...] ou seja, como uma estrutura cujos elementos nunca têm valor próprio, mas são significantes por estarem interligados por um conjunto

---

<sup>25</sup> BOUCHER, François. *História do vestuário no Ocidente*. Tradução de André Telles. Nova edição atualizada por AUFRÈRE, S. H.; BALLESTEROS, Pascale Gorguet; DAVRAY-PIÉKOLEK, Renée; MÜLLER, Florence; TÉTART-VITTU, Françoise. Edição ampliada por DESLANDRES, Yvonne. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

<sup>26</sup> MOUTINHO, Maria Rita; VALENÇA, Máslova Teixeira. *A moda no século XX*. Rio de Janeiro: Editora Senac Nacional, 2000.

<sup>27</sup> GRUMBACH, Didier. *Histórias da moda*. Tradução de Dorothée de Bruchard, Joana Canêdo, Flávia Varela e Flavia do Lago. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

<sup>28</sup> BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1999.

de normas coletivas [...]. É, portanto, expressamente em nome do nível social que o vestuário deve ser descrito [...]" (BARTHES, 2005, p. 266.). Barthes retira as roupas do âmbito descritivo e as analisa como elemento social e cultural. Para Barthes, Svendsen<sup>29</sup>, Gilda de Mello e Souza<sup>30</sup> e Lipovetsky<sup>31</sup> as imposições e interdições da moda são, antes de tudo, questões de ordem social, como o é também o gosto que move a escolha dos objetos de moda.

A apreensão do termo "moda" é conhecidamente difícil e imprecisa. Apesar dos inumeráveis compêndios de história da moda e da indumentária, são poucos os autores que se dedicam a buscar uma definição que dialogue com a filosofia e a antropologia, por exemplo. Entre eles, destaca-se o trilhado de Svendsen que com *Moda* – uma filosofia tentar compreender a moda como mecanismo social. Para o autor, "de maneira geral, podemos distinguir duas categorias principais em nossa compreensão do que é moda: podemos afirmar que ela se refere ao vestuário ou que é um mecanismo, uma lógica ou uma ideologia geral que, entre outras coisas, se aplica à área do vestuário" (SVENDSEN, 2010, p. 12).

A moda, portanto, é um fenômeno que se aplica a todas as arenas sociais, tendo como um de seus veículos a indumentária. A moda na indumentária dever ser considerada uma faceta entre tantas, que, para o filósofo, transita desde uma simples camiseta até as áreas do saber, como a filosofia. Segundo Gadamer, a moda regularia apenas aquelas coisas que poderiam ser completamente diferentes, se for o caso, alega Svendsen, "ela deveria ser vista, portanto, como algo aleatório, sem nenhuma fundamentação mais profunda – uma superfície sem base. Mas a moda não se restringe a governar coisas tão 'desimportantes' como as roupas; ela afeta também a ciência" (SVENDSEN, 2010, p. 17). A questão, aqui, é que o termo "moda" soa sempre muito mal acompanhado da ciência e da religião, "[...] fenômenos como a ciência e a religiosidade são importantes demais para estarem

---

<sup>29</sup> Cf. SVENDSEN, Lars. *Moda: uma filosofia*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

<sup>30</sup> Cf. SOUZA, 2005.

<sup>31</sup> Cf. LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

sujeitos a uma completa falta de objetividade no desenvolvimento da moda. A questão é se realmente conseguimos estar à altura dessa ambição e nos elevar acima das exigências da moda” (SVENDSEN, 2010, p.17-18). A partir do renascimento, se acentua o interesse pelo traje, juntamente com a organização da vida nas cidades, ainda que o acesso aos produtos de moda se dê apenas a um grupo muito restrito. A tentativa de afastar a ideia de moda da vida cotidiana é um evento ligado ao advento da burguesia e do industrialismo: “a democracia, tornando possível a participação de todas as camadas no processo, outrora apanágio das elites; as carreiras liberais e as profissões, desviando o interesse masculino da competição da moda [...]” (SOUZA, 2005, p. 22) pretendem, pela moralidade do trabalho, escamotear a moda do mundo prático, relegando-a ao universo feminino (dos grupos sociais abastados). A contribuição de Gilda de Mello e Souza a este trabalho é de grande importância. Seu livro intitulado *O espírito das roupas*, é apurado já no título, se pensarmos que as roupas e os outros objetos nos investem de espírito, ampliando o senso da personalidade. O acessório é um traço exterior ao ser humano, que lhe atribui individualidade. Gilda nos apresenta um análise sociológica da moda/indumentária passando da fumaça das fábricas ao perfume das casas de chá. Dela tomaremos a noção de elegância parcimoniosa do burguês do século XIX para ler o primeiro capítulo deste trabalho.

Se falamos de parcimônia no vestir, estamos ainda assim falando de vestimentas e paixões humanas. Convém lembrar, entretanto, que “Na moda, o mínimo e o máximo, o sóbrio e a lantejoula, a voga e a reação que provoca são da mesma essência, quaisquer que sejam os efeitos estéticos opostos que suscitem: sempre se trata do império do capricho, sustentado pela mesma paixão de novidade e alarde. O reino da fantasia não significa apenas escaladas a extremos, mas também reviravolta e contrariedade: a voga da simplicidade e da natureza, que se estabelece por volta de 1780, não foi menos teatral, artificial, lúdica do que o luxo de refinamento precioso anterior” (LIPOVETSKY, 2004, p. 37). Quer escândalo, quer parcimônia, a moda – e o guarda-roupa – tornam-se uma extensão do corpo das personagens. Assim,

ao trabalharmos a moda em Pirandello, não estaremos nos referindo ao efêmero de uma peça de roupa usada em uma temporada apenas. Estaremos, antes, nos referindo à adesão ideológica das personagens à moda enquanto elemento social (ideais de trabalho honesto, organização, por exemplo). À indumentária, conferimos, antes, o valor de uma outra camada de pele. Elemento fundamental na edificação da ficção a que chamamos homem. A moda não refere-se apenas ao que se deve usar. Indica, também, o interdito. E pode ultrapassar o âmbito do belo efêmero. Assim a roupa, em Pirandello, desvia-se do ideal de beleza e sofisticação, para reproduzir, nas personagens, uma forma de compreender o mundo: “In queste opere il motivo degli abiti appare completamente disgiunto dall’idea della bellezza, o in generale da ragioni estetiche, per tradurre invece l’idea di un personaggio intimamente sciso e tormentato. A tale proposito risulta rivelatrice una pagina del saggio sull’*Umorismo* precisamente dedicata alla signora imbellettata, dove gli abiti ridicoli e il trucco eccessivo divengono paradigma del sentimento del contrario sul quale si fonda l’arte umoristica” (BARONCINI, 2010, p. 95)<sup>32</sup>.

Tocada pela moda, roupa perde sua dimensão de proteção e invólucro e torna-se uma prótese. A roupa é, portanto, um corpo estranho tornado próprio. Nosso corpo, nu, está aquém de sua humanidade (Emanuele Coccia, 2010, p. 85). É a roupa que ressignifica o homem,

Nossa relação no mundo é aquela definida pela roupa. Nosso primeiro ser no mundo é atualizado por nossas roupas: que estamos lançados no mundo quer dizer apenas que podemos os vestir. Estamos em nossas roupas como na parcela mais quente, imediata, aconchegante, aquela que é de fato dificilmente separável de nosso próprio corpo, tão próxima que define sua forma, sua aparência, sua *specie*. Ora, se nossa relação primária e imediata com o mundo é aquela definida pelas roupas, se as roupas são especialmente o paradigma de nosso ser no mundo, então o mundo é, antes de tudo, veículo e meio de expressão, e não

---

<sup>32</sup> Nessas obras, o tema das roupas aparece completamente desligado da ideia de beleza, ou de razões estéticas, para traduzir a ideia de uma personagem intimamente cindida e atormentada. A tal propósito, torna-se reveladora uma página do artigo sobre o *Humorismo*, precisamente aquela dedicada à senhora embelezada cuja roupa ridícula e a maquiagem excessiva transformam-se no paradigma do sentimento do contrário, sobre o qual se fundamenta a arte humorística.

apenas *espaço* ou *lugar*. Toda roupa tem algo de uterino e, ao mesmo tempo, algo daquilo que nos permite retornar à condição de ovo. É nosso primeiro mundo, nossa casa. [grifos do autor] (COCCIA, 2010, p. 87)

As roupas serão, assim, a lente pela qual analisaremos a narrativa de Pirandello, sem perder de vista a dimensão corpórea que a indumentária atinge, a dimensão quase viva com a qual abraça – ovo – ou sufoca – amarra – as personagens de nosso *corpus*.

A crítica específica, sobre Pirandello e a indumentária concernentes aos textos narrativos do autor são escassos. Da bibliografia recente sobre o tema, tivemos acesso a dois títulos, entre os quais destacamos *La moda nella letteratura contemporanea*, de Daniela Baroncini. A autora estabelece, em um capítulo dedicado ao autor, a relação entre roupa e máscara trágica de sua narrativa. Segundo a autora, “La descrizione degli abiti acquista un significato particolare nell’opera di Pirandello, il quale pur non riflettendo in maniera specifica sul tema della moda, si sofferma sovente sul vestito in quanto superficie, maschera, apparenza del personaggio” (BARONCINI, 2010, p. 95)<sup>33</sup>. A cisão do *eu* e sua direta relação com a indumentária, em algumas obras atraem o olhar de Baroncini, que analisa roupa e figurino (uma vez que passa também à análise das peças teatrais de Pirandello) do ponto de vista da personagem “[...] la moderna dissoluzione dell’io anticipata da Pirandello: l’abito è il personaggio e viceversa. Il suo ricco guardarobba è un magazzino di intrecci scenici, di storie di personaggi possibili [...]” (BARONCINI, 2010, p. 97)<sup>34</sup>

Fabiana Giacomotti, em *La moda è un romanzo*, também se dedica ao estudo da moda na literatura italiana, e, muito embora não se detenha sobre a obra

---

<sup>33</sup> “A descrição da roupa adquire um significado particular na obra de Pirandello, que, ainda que não tenha refletido de modo específico sobre a moda, se detém frequentemente sobre a indumentária enquanto superfície, máscara, aparência.”

<sup>34</sup> “[...] a moderna dissolução do eu antecipada por Pirandello: a roupa é personagem e vice-versa, o seu rico guarda-roupa é um depósito de tessituras cênicas, de histórias e personagens possíveis [...]”

de Pirandello de modo interessado, integra nossa bibliografia. Giacomotti chama a atenção para um aspecto interessante do processo de democratização da moda e da leitura: “Nell’Ottocento, moda e narrativa si sviluppano addirittura insieme, raggiungono all’unissono un pubblico che fino ad allora non aveva avuto acesso né alle stoffe di preggio né alla lettura.” (GIACOMOTTI, 2010, p. 12)<sup>35</sup>. A associação entre moda e leitura, feita por Giacomotti, nos remete à questão da artificialidade e da invenção da cultura, tratada por Roy Wagner, que defende ser a educação mais um elemento de nossa ficção, ou antes, um treinamento: “Os ‘impulsos’ sexuais, por exemplo, não são apenas direcionados ou canalizados, mas efetivamente *inventados* mediante nossas tentativas de antecipá-los e controlá-los; a traquinice de uma criança traquinas nasce de nossas expectativas e sanções ao discipliná-la. Com efeito, todos os nossos procedimentos de treinamento e educação, nossas teorias do desenvolvimento infantil e as expectativas que eles despertem não passam de ‘máscaras’ para a invenção coletiva de um eu ‘natural’. Essa invenção não se limita de modo algum à infância [...]” (WAGNER, 2010, p. 134). A leitura, como parte da educação, como a indumentária – compulsória em nossa sociedade – compõem esse *corpus* artificial compreendido como natural, que não se dá conta de sua exterioridade. Trata-se, enfim, de uma questão fundamental para a elaboração dos capítulos deste trabalho.

---

<sup>35</sup> “No século XIX, moda e narrativa se desenvolvem juntas, e atingem em uníssono um público que até então não havia tido acesso nem a tecidos de prestigiosos, nem à leitura.”

#### 1.2.4 TEXTOS TEÓRICOS SOBRE INDUMENTÁRIA E LUIGI PIRANDELLO

Dada a dificuldade em encontrar textos críticos específicos sobre nosso objeto de estudo, pretendemos fazer entrecruzar aos autores já mencionados leituras de cunho antropológico e filosófico que deem embasamento a discussões acerca do homem como produto de sua própria cultura, e que nos permitam analisar a grande questão pirandelliana, a dissolução do *eu* diante da descoberta de um sujeito que não é inteiro e uno, mas formado à partir de uma dialética com o *eu social* e suas expectativas.

O século de Pirandello, com a reorganização da vida urbana pós-guerra, expõe de modo aprofundado a questão da construção da ideia de sujeito. Afirma Roy Wagner: “Objetos e outros fenômenos humanos que nos cercam – na verdade, todas as coisas dotadas de valor ou significância cultural – são nesse aspecto “investidos” de vida; fazem parte do eu e também o criam. [...] esses artefatos máximos, nossas cidades, constituem igualmente controles para a precipitação da vida. Elas são aquilo em que a cultura se acumulou, e são indispensáveis para os eus e os ciclos, para os sentimentos, que dependem daquela ordem.” (WAGNER, 2010, p. 130). Somos, em grande medida, fruto do que vemos, dos objetos pelos quais nos interessamos.

## CAPITULO I

Às avessas:  
Um dândi siciliano

*Les sentiments ont leur destinée. Il en est un contre laquelle tout le monde est impitoyable : c'est la vanité.*  
Barbey d'Aurevilly

Neste capítulo, cujo foco é o conto “Il bottone dela palandrana”, pretendemos fazer uma aproximação a contrapelo – *ma non troppo* – entre o protagonista pirandelliano Fiorinnanzi e a figura do dândi. Para estabelecer o conceito de dandismo, nos amparamos em um corpus teórico formado por d’Aurevilly (D’AUREVILLY, 2007), Roland Barthes (BARTHES, 2005), Baudelaire (BAUDELAIRE, 2009), Walter Benjamin (BENJAMIN, 2000), Patrick Favardin e Laurent Boüxière (BOÛXIÈRE; FAVARDIN, 1988), Marylène Delbourg-Delphis (DELBOURG-DELPHIS, 1985) e Gilda de Melo e Souza (SOUZA, 2005).

O dandismo surge, na França e Inglaterra, em um momento de transição social e econômica em que a aristocracia vê diminuir sua força e a burguesia fortalece suas bases. Para Baudelaire,

o dandismo surge sobretudo nas épocas transitórias em que a democracia não é ainda todo-poderosa, em que a aristocracia está enfraquecida e desvalorizada apenas parcialmente. Na confusão dessas épocas, alguns homens, deslocados de suas classes, descontentes, destituídos de uma ocupação, mas todos ricos de uma forma inata, são capazes de conceber o projeto de fundar uma nova espécie de aristocracia, tanto mais difícil de abater quanto estará baseada nas mais preciosas, nas mais indestrutíveis faculdades, e nos dons celestes que nem o trabalho nem o dinheiro podem conferir (BAUDELAIRE, 2009, p.17).

O contexto em que o dandismo floresce, portanto, dá-se em momentos em que, no lusco-fusco de uma transição, sobrepõe-se à ideia de classe social a figura do indivíduo em contraste com as multidões, cujos vultos se nivelam pela democracia que produziu, também no guarda-roupa masculino, uma uniformização das formas, cores, tecidos, aliando a indumentária à ideia da praticidade de do trabalho (cf, BAUDELAIRE, 2009, p.17; BARTHES, 2005, p. 345). Roland Barthes, ao ler o dandismo sob a perspectiva do texto baudelairiano, em “Dandismo e moda”, afirma que

[...] dândi é quem decidiu radicalizar o vestuário do homem distinto, submetendo-o a uma lógica absoluta. Por outro lado, ele exagera na distinção, cuja essência, para ele, já não é social, porém metafísica: o dândi não opõe de modo algum classe superior a classe inferior, mas apenas e absolutamente o indivíduo ao vulgo; além disso, indivíduo para ele não é uma ideia geral: é ele mesmo, purificado de todo e qualquer recurso comparativo, de tal maneira que, em última análise, é a si mesmo e a mais ninguém que tal Narciso dá a ler seu próprio vestuário. (BARTHES, p. 347, 2005).

O homem distinto, cujo objetivo é ser reconhecido entre seus pares, ainda segundo Barthes, transita, no vestuário, entre sobriedade e discricção, buscando a concisão, a adequação ao seu espaço, ao seu meio:

O homem distinto é aquele que se separa do vulgo por meios cujo volume é modesto, mas cuja força – de algum modo energética – é muito grande. [...] Pode-se dizer que ao uniforme do século o homem distinto acrescenta signos *discretos* (ou seja, ao mesmo tempo pouco vistosos e descontínuos), que já não são os signos espetaculares de uma condição abertamente assumida, porém simples signos de convívência. A *distinção* então dirige a sinalética do vestuário para um caminho semiclandestino, pois, por um lado, o grupo a que ela se oferece é reduzido e, por outro, os signos necessários a essa leitura são raros e dificilmente perceptíveis sem certo conhecimento da língua indumentária. (BARTHES, 2005, p. 346-347)

Subverter essa ordem, portanto, esmaece a ideia de uma consciência de grupo a ser representada, desdenhando ao mesmo tempo a parcimônia do detalhe. Tal é o caso, no conto de Pirandello, da casaca pesada que transita em plena Itália meridional, sob o calor do *mezzogiorno*. Ainda que a indumentária aqui se apresente menos para ser luxo exuberante (como sói aos dândis fazer) do que para apresentar uma ideia contrária, de correnteza e sobriedade, os malabarismos necessários para sustenta-la, como veremos algumas linhas a diante, a busca por construir uma imagem individual que se destaque de seu meio, faz com que seja possível fazer tocarem-se as sombras do excêntrico elegante e a do rústico siciliano de Pirandello. Apesar dessa supremacia do indivíduo sobre a sociedade, em que o dândi-narciso

busca elevar-se das multidões, as reorganizações sociais em curso incidem também sobre este “Hércules sem emprego” (cf. BAUDELAIRE, 2009, p.14). Fiorinnanzi se posiciona, socialmente, entre a nobreza e as classes médias/trabalhadoras em ascensão, representadas, respectivamente, pelas personagens do Marquês Di Giorgio-Decarpi e de seu empregado Meo Zezza.

Don Filiberto Fiorinnanzi é, com sua inseparável casaca, o protagonista do conto “Il bottone dela palandrana” (PIRANDELLO, 1964). *Palandrana*, traduzida para o português como espécie de gabão, casaca longa usada por homens, especialmente entre os séculos XVII e XVIII (na Europa), em italiano guarda ainda o sentido de indumentária longa, larga, privada de elegância<sup>36</sup>. Fiorinnanzi, cujo nome, que reporta a flor e a início, frente – e por associação, pode-se pensar em flor na lapela, signo de elegância masculina.

A personagem de Don Fiorinnanzi nos é apresentada como um homem austero e orgulhoso de sua honestidade, predicados sintetizados pelo uso constante da longa casaca. O vestuário, nesse caso, mais do que afirmar uma profissão, uma classe social, aparece como elemento da teatralização e construção de uma personagem. Assim também, no dandismo, a vestimenta é parte de uma máscara, com que o dândi, pretendendo-se autor de si mesmo enquanto obra de arte, constrói-se:

Escolha extravagante, pontual, cambiante, o dandismo finissecular confina com o traje de artista. Muito mais do que afirmação de uma profissão, o traje do artista é também uma forma de teatralização das sensibilidades, um gênero que deve ser compreendido no contexto mais amplo da história das formas vestimentares. [...] Afirmação dos individualismos e das sensibilidades, não se importando em romper com padrões ou expressar anseios, muitas vezes chocante, é aí que podemos encontrar a chave para compreender as múltiplas escolhas e os movimentos sucessivos que são a própria forma da contemporaneidade. (NASSIF, 2011, p. 9)

---

<sup>36</sup> Cf. *Lo Zingarelli* 2006 – vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli. Bologna: Zanichelli Editore, 2005.

Como o dândi, Fiorinnanzi dedica grande atenção à indumentária, mas em maneira inversa àqueles, tenta mostrar, no vestir-se espartanamente, seu aparente desinteresse pela vaidade e outras paixões mundanas. A narrativa permite ainda, em seu decurso, que se estabeleçam, ligadas ao tema central, questões sociais e econômicas, como a má vontade de don Filiberto Fiorinnanzi em relação a Meo Zezza. Os nomes das personagens sugerem uma gradação de importância social. Fiorinnanzi é obsequioso em relação ao rico e nobre vizinho lesado, o Marquês Di Giorgi-Decarpi, e não aceita a súbita ascensão de Meo Zezza, cujo nome é na verdade um apelido, corruptela de Bartolomeo, mas que além disso significa pessoa tola, de escassa aptidão intelectual, crédula. Entre as duas esferas orbita don Filiberto Fiorinnanzi, que cujo o título de respeito “don” em frente ao nome lhe desenha a condição: nem nobre como Giorgi-Decarpi, nem trabalhador braçal como Zezza. O conto não expõe sua ocupação na vida, como os dândis, que idealmente deveriam viver da beleza e para a beleza<sup>37</sup>. Trata-se de uma vida asséptica no que tange ao trabalho. A informação que o leitor tem de Fiorinnanzi traduz-se sobretudo em sua casaca, cuidada com esmero e que é a primeira vítima de um mundo que se abala e rui, quando, vencidas todas as burocracias necessárias para encontrar o marquês e lhe informar do roubo de seu empregado Zezza, descobre que os desfalques eram previstos, conhecidos, e não tornavam menos rico o vizinho. Nervoso ao ouvir aquilo, presa da agitação, torce até arrancar o botão da casaca. E ali, como numa tapeçaria, por um fio começa a desfazer-se toda a ficção de Fiorinnanzi.

Como uma câmera cinematográfica que focalizasse, a partir do particular para abrir-se ao cenário geral da disputa, os dois inimigos em sua silenciosa contenda de parcas palavras, o narrador do conto nos apresenta, a partir das imprecisões “spia” e “ladro”, Meo Zezza e don Filiberto Fiorinnanzi.

---

<sup>37</sup> Sobre temas referentes ao dandismo, conferir sobretudo FAVARDIN, Patrick; BOÛEXIÈRE, Laurent. *Le dandysme*. Lyon: La Manufacture, 1988. LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 e GRUMBACH, Didier. *Histórias da moda*. Tradução de Dorothee de Bruchard, Joana Canêdo, Flávia Varela e Flavia do Lago. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Non gridarono; non fecero chiasso. A bassa voce, anzi senza voce, l'uno di fronte all'altro, prima l'uno e poi l'altro, si sputarono in faccia l'accusa:

– Spia!

– Ladro!

E seguitarono così – spia! ladro! – come se non volessero più finire, allungando ogni volta il collo, come fanno i galli a pinzare, e pigiando a mano a mano sempre più, l'uno su l'i di spia, l'atro su l'a di ladro. (PIRANDELLO. *Ibid.*, p. 1139)

Do *close* que expõe ao leitor a ira das personagens, passa-se a um afastamento que, ampliando do o panorama, traz à tona aspectos da ironia pirandelliana:

E di qua e di là, passeri, cince e beccafichi, quasi n'avessero avuto il segnale dagli alberetti in vedetta, accompagnavano con un coro di sfrenata ilarità quell'aspra rissa sottovoce, a petto a petto, ferma ancora su quelle due parole, che invece di levarsi su, acute, si stiracchiavano piegate sempre più dallo sprezzo. (PIRANDELLO, 1964, p. 1138)<sup>38</sup>

A raiva, levada tão seriamente por Zezza e Filiberto, dilui-se à medida em que se afasta o olhar narrador, sob o julgamento divertido dos passarinhos que acompanham a rixa, cobrindo-se de um humor que se apoia sobretudo no jogo de contrastes entre o que põe amargamente a nu a fragilidade humana e o risível de suas aspirações. Segundo Alfredo Bosi em “Um conceito de humorismo”,

[...] o objetivo de Pirandello, em seu hoje esquecido ensaio sobre o humorismo, é ir além da comicidade, e colher, por trás do mero ridículo, a secreta amargura, a mascarada frustração. Nesse refletir e exprimir o contraste entre o que parece e o que deve ser, reside a capacidade específica do humorista. Ele não se contenta com as fugazes impressões que promovem o riso: sua natural disposição de ânimo, seu humor predominante, para dizê-lo à antiga, levam-no a

---

<sup>38</sup> “E daqui e dali, pássaros, chapins, felosas-das-figueiras, como se tivessem recebido sinal das árvores espectadoras, acompanhavam com uma coro de desenfreada hilaridade a áspera rixa em voz baixa, face a face, fixa ainda naquelas duas palavras, que ao invés de se elevar, agudas, se mantinham incidindo cada vez mais sobre o desprezo.”

descobrir os motivos contraditórios de cada situação humana. Daí o conceito de Pirandello: o humor é o sentimento do contrário. (BOSI, 2003, p. 311-312)

O contrário nos é dado não apenas quando contrapõem-se, na cena inicial do conto, a seriedade da disputa e a plateia risonha de pássaros. Os nomes das personagens, especialmente Meo Zezza, também alimentam o humor pirandelliano. Pois é exatamente *um meo* (um tolo), quem se apropria de modo questionável das posses do patrão e é o honesto Fiorinnanzi (cujo nome Filiberto significa “muito brilhante”) a se tornar ridículo em sua presunção de alertar o nobre contra a possível ascensão do empregado que pode ser lido, no conto, como a representação das classes operárias, como veremos mais adiante. E a solidão amarga destes homens em sua contenda, antecipa a cisão e o desabamento de Fiorinnanzi ao final da narrativa:

La conclusione l'aveva in mano:  
Un bottone della palandrana. Sentendo parlare a quel modo il Marchese, se l'era tante volte rigirato sul petto, quel bottone, che esso alla fine gli s'era staccato e gli era rimasto tra le dita.  
Ma ormai, a che gli serviva più? Poteva bene andar per via con la palandrana sbottonata, e anche svoltata, con le maniche alla rovescia, e anche col cappello assettato sotto sopra sul capo.  
L'universo, ormai, per don Filiberto Fiorinnanzi era tutto quanto e per sempre scombussolato. (PIRANDELLO. 1964, p. 1145/1146)

Em Pirandello, muitas vezes, o motor da cisão, da deterioração desse “eu” – aparentemente tão bem urdido e elaborado das personagens – espreita à espera de um momento trivial, de um acontecimento banal, para, finalmente, desembocar também no nada, uma vez que o que resta após o evento dramático da ruptura é a anulação: “Tutto quello che è accaduto. Tutto e nulla...” (PIRANDELLO. Nel gorgo. In: *Ibid.*, p. 1367.)<sup>39</sup>. Assim, o humor pirandelliano, distendido entre contrastes, encaminha-se ao fim amargo, o nada. Para Pirandello, no célebre ensaio *O humorismo*,

---

<sup>39</sup> “Tudo o que aconteceu. Tudo e nada.”

Vejo uma velha senhora, com os cabelos retintos, untados de não se sabe qual pomada horrível, e depois toda ela torpemente pintada e vestida de roupas juvenis. Ponho-me a rir. Advirto que aquela velha senhora é o contrário do que uma velha respeitável senhora deveria ser. Assim posso, à primeira vista e superficialmente, deter-me nessa impressão cômica. O cômico é precisamente um advertimento do contrário. Mas se agora em mim intervém a reflexão e me sugere que aquela velha senhora não sente talvez nenhum prazer em vestir-se como um papagaio, mas que talvez sofra por isso e o faz somente porque se engana piamente e pensa que, assim vestida, escondendo assim as rugas e as cãs, consegue reter o amor do marido, muito mais moço do que ela, eis que já não posso mais rir disso como antes, porque precisamente a reflexão, trabalhando dentro de mim, me leva a ultrapassar aquela primeira advertência, ou antes, a entrar mais em seu interior: daquele primeiro advertimento do contrário ela me faz passar a esse sentimento do contrário. E aqui está toda a diferença entre o cômico e o humorístico. (PIRANDELLO. In: GUINSBURG, 1999, p. 98)

Assim, ao leitor não é mais permitido rir inocentemente (ignorante como os pássaros nos primeiros parágrafos), ao avançarem-se as páginas, de todo o esforço de construção de uma unidade e de um mundo coesos, que tenham sentido, por arte de Fiorinanzi. A citação precedente autoriza, pela escolha da indumentária como escudo, uma reflexão a respeito do guarda-roupa como elemento fundamental na elaboração de uma identidade que se pretende una. Lars Svendsen afirma que

procuramos identidade no corpo, e as roupas são uma continuação imediata dele. É também por isso que elas são tão importantes para nós: são as coisas mais próximas de nosso corpo humano é influenciada numa medida assombrosa pelas modas prevalentes na época. (SVENDSEN, 2010, p. 86).

O discurso e a identidade que Fiorinanzi pretende estabelecer através da indumentária, não tem relação direta com o desejo de parecer moderno, ou de aparentar opulência, mas de firmar-se dentro de padrões de moralidade e ética inerentes à figura masculina das sociedades capitalistas e industriais. A

indumentária, aqui, não aspira ao belo estético, mas à tentativa de construção de uma imagem de competência, honestidade e retidão, como aponta Daniela Baroncini, para quem:

in queste opere [pirandellianas] il motivo degli abiti appare completamente disgiunto dall'idea di bellezza, o in generale da ragioni estetiche, per tradurre invece l'idea di un personaggio intimamente scisso e tormentato.”(BARONCINI, 2010, p. 96)

A casaca encerra, antes, um corpo que se quer seriedade, competência. A partir do século XIX, o vestuário masculino (pela primeira vez drasticamente separado da indumentária que passou a ser tipicamente feminina), e seus códigos, começa a encerrar-se sob o signo da simplicidade, algo que favoreça o trabalho, facilite esta classe burguesa que se lança ao labor a executar suas funções:

Ao homem [...] cabem apenas as fazendas ásperas, pois à medida que o século [XIX] avança vai renunciando às sedas, aos cetins, aos brocados que, aliás, há muito vinha empregando apenas nos acessórios, como no colete, e escondendo debaixo da austeridade do traje. Ao terminar o século estará acomodado à monótona existência do linho e da lã. (SOUZA 2005, p. 70.)

O mesmo trabalho que urde a casaca de Fiorinnanzi é o que o lhe sustenta a ideia de si mesmo. A vestimenta representa, aqui, função semelhante à da armadura:

Si sentiva tutto insozzato da quella parola; e si levò, sbuffando, la palandrana.  
Spia, un galantuomo, perché s'accorge di un ladro, che da tant'anni ruba a man salva?  
E, con le mani che ancora gli ballavano, si mise a spazzolar la palandrana, prima di riporla sull'armadio.  
[...]  
– Ladro... ladro.... – andava ancora ripetendo aggirandosi per la stanza, in maniche di camicia, e

tastando qua e là con dita ignare e malferme questo e quell’oggetto. (PIRANDELLO, 1964, p. 1139.)

A única palavra dita por Meo Zezza no conto inteiro, como insurgência contra a acusação, e partir da qual faz-se a narrativa, não cabe bem no conjunto discursivo ao qual Fiorinnanzi atribui a si mesmo e que, frágil frente ao mundo, se faz proteger pela armadura de sempre – a casaca – e pelos objetos que os dedos inábeis, desacostumados a esse novo julgamento (espião!), tateiam na esperança de se certificar. Os objetos são, na ficção do eu e do mundo, elementos fundamentais: “Objetos e outros fenômenos humanos que nos cercam – na verdade todas as coisas dotadas de valor ou significância cultural – são nesse aspecto ‘investidos’ de vida; fazem parte do eu e também o criam” (WAGNER, 2010, p. 30). Cabe ressaltar que o adjetivo “ignaro”, usado pelo narrador para tratar dos dedos que tateiam objetos, pode ser traduzido por “ignorante”, mas conservando o sentido de quem ou o que ignora algo. Fiorinnanzi representa, assim, a inexperiência para ler o mundo além das lentes de uma construção social/individual estabelecida e sedimentada. A ruptura deixa-se entrever – “ladroão!” – e, cego, Fiorinnanzi gira, pressentindo o turbilhão, tateando os elementos mais caros e significativos, constituintes de sua solidez. Os objetos, e especificamente a casaca, no conto, são personagens tanto quanto Fiorinnanzi, são elementos que prendem o indivíduo ao que se considera uma realidade estabelecida. Ainda recorrendo a Wagner,

há uma moralidade “das coisas”, dos objetos em seus significados e usos convencionais. Mesmo as ferramentas constituem menos dispositivos utilitários puramente “funcionais” do que uma espécie de propriedade humana ou Cultural comum, relíquias herdadas que obrigam seus usuários a aprender a usá-las. Pode-se mesmo sugerir, como o poeta Rainer Maria Rilke, que as ferramentas “usam” os seres humanos, os brinquedos “brincam com” as crianças, as armas nos incitam à batalha. [...] Objetos e outros fenômenos humanos que nos cercam – na verdade todas as coisas dotadas de valor ou significância cultural – são nesse aspecto “investidos” de vida. Fazem parte do eu e também o criam. (Ibid., p. 129-130.)

Se a moralidade das coisas, ilustrada por Wagner, apresenta pontos de tensão e dissonância, fragilidades e possibilidade de ruptura, é daí que Pirandello tira a matéria para grande parte de sua narrativa. O jogo de invenção e manutenção “eu social” que seja unitário e sólido se inverte, estilizando a máscara, que leva consigo o rosto:

In questo gioco surreale di metamorfosi si manifesta una drammatica perdita del centro, cioè la moderna dissoluzione dell'io anticipata da Pirandello: l'abito è il personaggio e viceversa, il suo ricco guardaroba è un magazzino di intrecci scenici, di storie di personaggi possibili [...]. (BARONCINI, 2010, p. 97)<sup>40</sup>

A indumentária é, portanto, uma das moedas que saldaram a dívida do indivíduo cindido (ou que pode cindir-se) com sua persona/personagem diante do mundo. O estoicismo exigido para manter firme esta figura frágil, a necessidade de cercar-se de objetos que nos usem para criar solidez, no conto, nos permite, por meio de uma torção, associar a figura ascética de Fiorinanzi à esfuziante imagem do dândi. Se a paixão pelo objeto e pelo parecer, no dândi alça vôos exuberantes, em Fiorinanzi o esmero no vertir-se e comportar-se tem, ao contrário, o estatuto de peso que o prenda ao chão, ao “real”. Mas o esforço em assumir e assimilar essa artificialidade se assemelha nas duas figuras. Aqui, frivolidade e gravidade entrelaçam-se em um jogo dos contrários, porque o protagonista do conto procura plasmar, no superficial da indumentária, a representação de sua profundidade, a utilidade do trabalho, a aceitação dos valores burgueses que, como veremos, extinguiram seja o dândi emplumado, seja o siciliano pragmático. A roupa, seu peso, vem do fato de o homem estar, sozinho com seu corpo

---

<sup>40</sup> BARONCINI, 2010, p. 97

“No jogo surreal de metamorfoses se manifesta uma dramática perda do centro, isto é, a moderna dissolução do eu antecipada por Pirandello: a roupa é personagem e vice-versa, seu rico guarda-roupa é um armazém de entrelaçamentos cênicos, de histórias de personagens possíveis.”

anatômico<sup>41</sup>, aquém de sua imagem humana, pois falta-lhe a segunda pele da qual nascerá sua imagem em diálogo e reconhecimento diante do mundo. Para Emanuele Coccia, em *A vida sensível*, a roupa é essencialmente um segundo corpo que atrelamos ao nosso “corpo anatômico”:

De que fazemos experiência com a roupa que vestimos? Uma roupa é, antes de tudo, um corpo. Em qualquer roupa fazemos experiência de um corpo que não coincide com nosso corpo anatômico. Vestir significa, assim, completar nosso corpo [...]. Esse corpo secundário que cada vez se encarna na roupa (sempre sustentado pelo corpo anatômico) não é feito de carne, mas somente de *aparência*. E é sempre no meio desse corpo não-anatômico que o corpo anatômico aparece, se faz ver, se revela. (COCCIA, 2010, p. 82)

O termo “dândi”, cunhado segundo historiadores por Byron em 1813 para se referir a Geroge Brummell. Essa figura nasce, segundo Baudelaire, entre uma democracia emergente e uma aristocracia decadente.

[...] il apparaît au début du XIXe siècle et consacre la suprématie de l'individu sur la société, du mérite de l'esprit sur la médiocrité. Le dandysme apparaît surtout, écrivait Baudelaire, “aux époques transitoires, quand la démocratie n'est pas encore toute-puissante, quand l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie”. (FAVARDIN; BOÛEXIÈRE, 1988, p. 21-22.)

Após a Revolução Francesa, o vestuário masculino precisou adaptar-se, não à classe operária, mas à emergente classe burguesa, e às suas exigências de igualdade e trabalho. A austeridade e a uniformização do vestuário masculino separa o burguês do luxo opulento da nobreza, mas o afasta também da indumentária do operário que, historicamente, não é considerada. Segundo Barthes,

[...] as histórias da indumentária praticamente só cuidam da indumentária régia ou aristocrática: não só a classe social é reduzida a uma ‘imagem’ (o nobre, a dama etc.) isenta de conteúdo ideológico, como também, fora das classes

---

<sup>41</sup> Cf. COCCIA, 2010.

ociosas, a indumentária nunca é relacionada com o trabalho feito por quem a usa: e, assim, todo o problema da funcionalização do vestuário foi omitido. (BARTHES, 2005, p. 261)

Meo Zezza representa, enquanto operário, uma classe cuja imagem mencionada por Barthes não recebe qualquer distinção e, da esfera da funcionalidade em que se circunscreve, suas roupas não captam o olhar (de dândi?) do narrador. Ao leitor de “Il bottone dela palandrana” não cabe ver como se veste Meo Zezza, não há roupa que o distinga, que afirme quem ele é – ou deixa de ser. Faltam indícios de como olhá-lo, como ler as linhas de sua indumentária. E daí vem seu perigo. A ausência de elementos distintivos em sua roupa contribuem para uma certa desumanização, um lusco-fusco em quem essa figura indistinta representa a ameaça de tornar-se, em algum momento, distinta. A respeito do papel das roupas para a tessitura do que nos é “humano”, nos esclarece Emanuele Coccia, para quem

Para que nos tornemos absolutamente reconhecíveis, nos confundimos com algo que não nos pertence. Este é o paradoxo próprio da cosmética e de toda roupa: o fato de que uma parcela de mundo completamente estranha se torne mais próxima a nós e a nosso eu do que nosso próprio corpo. Uma porção extrínseca ao nosso corpo feita unicamente de imagens consegue veicular e exprimir (mais do que nosso corpo anatômico) nossa alma, sua psicologia e seu caráter. (COCCIA, 2010, p. 82)

Zezza nos é apresentado, portanto, como corpo nu ao qual faltam as informações necessárias, estabelecidas através das roupas e acessórios. A nudez é o corpo aquém de sua condição humana, avizinhada à animalidade. A análise de Coccia nos permite convocar Mario Perniola, cujo pensamento à respeito da ritualística das roupas considera a ausência estabelecida a partir da nudez, como a falta, uma ausência de matéria de ordem antropológica:

[...] a veste é o que concede ao homem sua identidade antropológica, social, religiosa – em uma palavra, o seu ser. Disso deriva o fato de a nudez ser tida como uma situação negativa, como privação, perda, espoliação: os adjetivos *nu*, *despido*, *desnudo* qualificam exatamente o estado de quem

está privado de alguma coisa que deveria ter. (PERNIOLA, 2000, p. 84-85)

Um Meo Zezza, sem roupas que mereçam qualquer referência, não é descrito fisicamente, tampouco. Há um caráter humano, portanto, lhe é negado:

A veste é o índice de uma duplicidade corpórea insuprimível: o corpo humano jamais será inteiramente dado; está, ao contrário, incompleto. Seu estado mais espiritual é puramente virtual, deve ser construído a partir dos objetos mundanos mais disparatados. Aquilo que, na realidade, faz-se reconhecer na roupa, é a impossibilidade de reduzir a corporeidade humana ao seu mero fato anatômico. (COCCIA, 2010, p. 85)

A presença de Zezza, efetiva apenas nas primeiras linhas do conto, com a sibilante acusação “spia”, aproxima-o a uma imagem fantasmagórica que ronda a estabilidade de Don Fioronnanzi. Sem corpo, sem rosto e, ainda, sem voz, Zezza é a insígnia de uma classe que, padronizada em seu anonimato servil, encontra-se em situação periférica, mas não deixa de ameaçar o poder. No cosmos do conto, a presença da incômoda da personagem apenas na primeira página da narrativa é suficiente para dar início ao desmantelamento do mundo de Fiorinnanzi. Tal é, então, o perigo representado por esse grupo despido, que ameaça uma ordem já esqualida e em mutação. Gilda de Mello e Souza, em *O espírito das roupas*, analisa a questão da indumentária em relação às classes sociais. A possibilidade de mobilidade social que se verifica a partir do século XIX é o que torna Meo Zezza tão ameaçador aos olhos de Fiorinnanzi. Segundo Gilda,

[...] a separação das classes não é tão rígida como a que existe entre as castas ou, mesmo, como a que separa o grupo masculino do feminino. A classe é aberta e percorrida por movimento contínuo de ascensão e de descida, o qual afeta constantemente a estrutura, colocando os indivíduos de maneira diversa, uns em relação aos outros. A sociedade do século XIX, ao contrário daquela que a precedeu, não opõe mais, nem mesmo entre a burguesia e a nobreza, barreiras intransponíveis, preservadas pelo próprio Estado através das leis sumárias e das questões de precedência e de nível. [...] e a nova força que surge dos escombros da

antiga ordem é a classe média, cuja característica principal, nas palavras de Simmel, é ser expansiva para cima e para baixo, seu impulso de ascensão sendo tão violento que a leva a desrespeitar a força repulsiva da nobreza. (SOUZA, 2005, p. 112)

Zeza, em sua corrida ao ouro, escala o sistema de classes e ameaça, com sua vizinhança pouco recomendável e despida de signos desejáveis, a paz de espírito de Fiorinnanzi que, por sua vez, tenta aproximar-se do Marquês, afim de afastar-se de seu empregado. Nem a figura do Marquês, entretanto, pode oferecer a Fiorinnanzi o amparo desejado. Fazendo jus ao enfraquecimento da nobreza, embora ainda detentora de prestígio, DiGiorgi-Decarpi é descrito como um homem pequeno, apático cuja elegância “europeia” do traje destoa do ruralismo siciliano:

Era un omettino a cui la raffinata eleganza dell'abito non riusciva a togliere, ma anzi accresceva una certa ispida acerbità campagnuola. La spegliera del seggiolone in cui stava seduto innanzi alla scrivania, gli superava d'un palmo la testa. (PIRANDELLO, 1964, p. 1143)<sup>42</sup>

Retomando a dança entre os contrastes dileta ao pelo humorismo pirandelliano, vemos na descrição um trono que é grande demais para seu soberano: a nobreza, representada no conto pelo marquês se apequena diante da nova ordem social (e econômica) cuja bandeira é a democracia. Mas, como nos lembra Baudelarie, embora agonizante, a monarquia ainda exerce seu poder e, por isso, seu fascínio. Retomamos a citação de Barthes, segundo quem: “[...] vencido politicamente, o nobre ainda detinha forte prestígio, embora limitado ao estilo de vida e o próprio burguês precisava defender-se não contra o operário (cuja indumentária, aliás, continuava característica), mas contra a ascensão das classes médias” BARTHES, 2005, p. 345. Fiorinnanzi, representante de uma burguesia ascendente e enriquecida na Sicília de então, sente-se mais próximo do marquês aristocrata do que do funcionário Meo Zeza, cujo trabalho avizinha-se ao do operário, mantendo

---

<sup>42</sup> Era um homenzinho de quem a refinada elegância da roupa não desmentia mas, ao contrário, acrescentava certa rispidez camponesa. O encosto da grande cadeira na qual estava sentado diante da escrivaninha era mais alta um palmo acima da cabeça.

assim um indesejável diálogo e um oscilante (perigoso) equilíbrio entre a classe operária e a possibilidade de crescimento dentro da hierarquia social. Lembremo-nos de Balzac, para quem

desde que as sociedades existem, um governo tem necessariamente sido, sempre, um contrato de segurança concluído entre os ricos contra os pobres. [...] do desejo de não pertencer à classe sofrida e humilhada derivam a nobreza, a aristocracia, as distinções, os cortesões, as cortesãs etc.” (BALZAC, Honoré. In BAUDELAIRE, 2009, p. 34-35.)

A instabilidade que permite a ascensão de uma classe é a mesma que assentirá a queda de outra, daí a necessidade dos contratos referidos por Balzac, e do medo traduzido pela perseguição do dândi siciliano ao seu oponente Zezza. Não se trata, aqui, de uma contenda pessoal criada às expensas de um código de conduta individual: assim como o olhar do narrador no início do conto, ampliando-se do particular para o geral, expôs a contradição entre o dramático e o cômico, para daí retirar o sumo de seu humorismo, a cruzada de Fiorinnanzi contra Zezza expõe, para além de questões inerentes ao indivíduo, o receio frente a uma classe de trabalhadores que, tendo rompido as barreiras do meio operário, enriquece ainda que não tenha nome, títulos, nobreza.

Santo Dio, era giunto finanche ad ammettere che si poteva rubare! Sì, ma con una certa discrezione, almeno, per modo che il ladro salisse a poco a poco nella stima e nel rispetto della gente onesta e desse tempo a considerare che dopo tutto forse non è tanto ladro il ladro, quanto imbecille chi si lascia rubare. Il caso di Meo Zezza era veramente grave. In pochissimo tempo costui era saltato su, coi denari rubati, a pretendere, a imporre una considerazione che gli doveva assolutamente esser negata; a trattare confidenzialmente a tu per tu, con chi per nascita, per età, per educazione doveva essergli e restargli superiore. (PIRANDELLO, 1964, p. 1140 – 1141)<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Santo Deus, admitia até que se poderia roubar! Sim, mas com certa discrição, pelo menos, de modo que o ladrão subisse gradualmente na estima e no respeito das pessoas honestas e que desse tempo para considerarem que, afinal, não é tão culpado o ladrão que rouba, mas o imbecil que se deixa roubar.

A questão não é, portanto, o roubo do dinheiro do Marchês, mas o roubo de um lugar social especialmente caro a Fiorinnanzi. Meo Zezza, tratando com igualdade quem deveria ser e permanecer superior, desafia a rigidez do mundo que Fiorinnanzi construiu para si. E tal rigidez, na tentativa de espalhar-se por todos os extratos da vida social, traduz, também, na sisudez da roupa e do comportamento, como dos demais objetos que o circundam. A roupa, assim, tem a função de reafirmar um lugar, uma posição que não quer se abalar. Zezza – o movimento – não tem nenhum indício de indumentária apresentado ao leitor: seu lugar ainda não está definido, o capataz ainda galga os píncaros da escalada social almejada. Nem o olhar de Fiorinnanzi, desejoso em capturar e absorver toda a atmosfera que circunda o marquês, detém-se em Zezza – cuja única aparição, cumpre dizer, dá-se nas primeiras linhas do conto: manifestação meteórica que, no entanto, encerra a força capaz de colapsar Fiorinnanzi em sua posição e apontar a as asperezas na rede de relações que se estabelecem no movimento das classes e representações sociais.

O afã de afastar-se de um grupo aproximando-se de outro, o estoicismo necessário para manter-se destacado, este entre-lugar em que se move Fiorinnanzi, o esforço estoico para afirmar-se como sua própria invenção é a matéria que nos permite aproximar o protagonista do conto do dândi. Afinal, manter-se encapotado em uma região meridional de altas temperaturas (não tratamos, aqui, da Itália nortista, dos alpes, mas da Sicília, próxima já a do continente Africano) exige uma contrição de esteta: “o dândi deve aspirar a ser sublime, sempre. Deve viver e dormir frente a um espelho” disse Baudelaire (2009, p. 213). O espelho, signo da vaidade, do amor de si, aparece como metáfora também para Fiorinnanzi:

E Dio sa quanto doveva costargli tenere anche d'estate rigorosamente abbottonata quella sua palandrana vecchiotta, sì, ma piena di gravità e di decoro, e regger su ritto quel suo testone inteschiato

---

O caso de Meo Zezza era realmente grave. Em pouquíssimo tempo pretendia, com dinheiro roubado, impor uma consideração que lhe deveria ser negada; tratando com intimidade quem, por nascimento, por idade, por educação deveria ser e permanecer superior.

e venoso sul lungo collo esilissimo per sostenere la rigida austerità del portamento.

[...] È vero che, sempre, per paura che lo specchio fosse appannato dai fiati brutali della plebe, o che il sostegno fosse scalzato lontano, solleva tenersi alquanto discosto; ma pur sempre restava con tutto il corpo a far atto di volersi rappresentare e parare e moderare, secondo i casi.<sup>44</sup>

A arte direcionada ao construir-se como imagem é eco da aspiração do dândi de Baudelaire:

o dandismo não é sequer, como parecem acreditar muitas pessoas pouco sensatas, um amor desmesurado pela indumentária e pela elegância física. Para o perfeito dândi essas coisas são apenas um símbolo da superioridade aristocrática de seu espírito. Por isso, aos seus olhos ávidos antes de tudo por *distinção*, a perfeição da indumentária consiste na simplicidade absoluta, o que é, efetivamente, a melhor maneira de se distinguir. Que é, pois, essa paixão que, transformada em doutrina, conquistou adeptos dominadores, essa instituição sem leis escritas, que formou uma casta tão altiva? [...] É o prazer de provocar admiração e a satisfação orgulhosa de jamais ficar admirado.<sup>45</sup>

Obviamente, a simplicidade do homem ocioso representado pelo dândi afasta-se do modelo de simplicidade eleito por Fiorinanzi, representante dos ideais burgueses, da moral do trabalho e da produtividade. Mas ainda que os caminhos se bifurquem aqui, reencontram-se no efeito desejado por esse esmero *nonchalant* no vestir. Fiorinanzi comunga com o dândi o desejo de deleitar-se suscitando admirações que jamais retribuirá, impassível e amedrontador:

---

<sup>44</sup> PIRANDELLO, 1964, p.1140.

“E Deus sabe quanto lhe devia custar carregar, mesmo no verão, rigorosamente abotoada, aquela sua casaca velha, sim, mas plena de gravidade e decoro; manter ereta aquela grande cabeça venosa sobre o pescoço finíssimo para sustentar a rígida austeridade do comportamento.

É verdade que, sempre, por medo de que o espelho embaçasse da respiração bruta da plebe, ou que a sustentação fosse lançada para longe, costumava manter-se afastado; mas permanecia com todo o corpo tentando representar, parecer e moderar conforme a conjuntura.”

<sup>45</sup> BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998, p. 194-195.

Voleva che il suo sguardo, il suo mostrarsi a ogni bisogno fossero tacito ammonimento o muta riprensione; specchio, sostegno, intoppo, consiglio. È vero che, sempre, per paura che lo specchio fosse appannato dai fiati brutali della plebe, o che il sostegno fosse scalzato lontano, solleva tenersi alquanto discosto; ma pur sempre restava con tutto il corpo a far atto di volersi rappresentare e parare e moderare, secondo i casi. (PIRANDELLO, 1964, p. 1140).<sup>46</sup>

Fiorinnanzi, lidando com o império do artificial, quis naturalizá-lo, engessando-se e encerrando-se em um mundo de fundamentos imutáveis, de valores inquebráveis. O colóquio com o marquês, todo o apaixonante movimento burocrático exigido antes do encontro poliam, para Fiorinnanzi, o a superfície de uma existência regida pela coerência e pela linearidade. Não percebendo, ele mesmo, que a intenção de revelar ao marquês o roubo denuncia uma tentativa de ascensão na hierarquia social que o liga a Meo Zezza, delata o rival a um marquês mirrado que, com seu único olho bom, olhe abre as cortinas e faz ver como as engrenagens sociais, as máscaras são contruções e que, arrancadas fora, deixam à mostra um vulto incerto e indefinito. O marquês, também lança mão do jogo entre a máscara e o rosto, porque, cobrindo, no primeiro momento do encontro com Fiorinnanzi o olho saudável, deixa a mostra a conta de vidro circundada por um monóculo que encheu de terror o protagonista:

Quell'occhio diffidava; quell'occhio non credeva al disinteresse; quell'occhio severissimamente lo ammoniva a non dir cosa che non avesse prova e fondamento nei fatti, e con inflessibile acume scrutava attraverso ogni parola che gli usciva con tremore dalle labbra. (PIRANDELLO, 1964, p. 1143)<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Desejava que seu olhar, o seu mostrar-se, em qualquer caso, fossem tácita advertência ou muda repreensão; espelho, sustentação, obstáculo, conselho. É verdade que, sempre, por medo de que o espelho embaçasse da respiração bruta da plebe, ou que a sustentação fosse lançada para longe, costumava manter-se afastado; mas permanecia com todo o corpo tentando representar, parecer e moderar conforme a conjuntura.

<sup>47</sup>“Aquele olho desafiava, aquele olho não acreditava no desinteresse; aquele olho severissimamente lhe advertia a não dizer nada que não tivesse provas ou fundamentos nos fatos, e com inflexível agudez escrutava através de cada palavra que lhe saía com tremor dos lábios.”

O olho que não acreditava em desinteresse, e fez Fiorinnanzi se desnudar era falso, o outro olho, mostrou-se cheio de desinteresse e sem vida: “[...] un languido e melenso occhio svogliato [...]”<sup>48</sup>. O olho cego, que atrai por um parágrafo as atenções voltadas ao conto é quem nos diz – risonho? –, que Fiorinnanzi não lê bem o mundo a sua volta. E que o pretense roubo de Meo Zezza não só era previsto como desejável, pois, uma vez ávido em acumular, faz crescer ainda mais o patrimônio do patrão. Esta última cena, com seu deslocamento entre verdade e ficção, suposições e revelações, põe a nu a intrincada camada de tecidos que dá corpo à elaboração do sujeito, envolvendo em sua criação toda a matéria que o circunda. Sem a máscara, sem a roupa, o homem perde seu contorno e definição, que não vêm de dentro para fora, mas em movimento oposto: e “il drama, signori, é tutto qui”.

## **CAPITULO 2**

### A CASACA CINDIDA

*[...] há um sentido secreto na amizade que, decifrado, revela sua dimensão política. A amizade só é possível entre iguais [...]*

Marilena Chauí

---

<sup>48</sup> Ibid., p. 1143.

“Um lânguido e inconsistente olho sem vontade.”

Elegemos como epígrafe para esta análise o trecho do texto “O poder político da amizade” (CHAUÍ, 2014, p. 18), publicado originalmente, em 1982, no jornal *Folha de São Paulo*. Recolhido posteriormente no volume *Contra a servidão voluntária*, o artigo nos oferece amparo para uma análise do conto “A casaca apertada” (PIRANDELLO, 2007), em que a amizade entre um professor e sua pupila fomenta e propicia o desfecho auspicioso da narrativa, apesar da desventura enfrentada pelos protagonistas. Sustentaremos nossa leitura, ainda, a partir de Didi-Huberman e seu trabalho acerca do modo humano de ver e apreciar as imagens, além de Starobinski e as máscaras da civilização.

O conto traz como personagem central o professor Fabio Gori, indiretamente responsável pelo favorável casamento de sua aluna Cesarea Reis, bela e órfã de pai, com poucos recursos e posses, com o rico Andrea Migri. Convidado para a cerimônia, se vê obrigado a usar um fraque alugado, apertado demais, que lhe tolhe os movimentos, rasgando-se, enfim, sob uma axila, antes mesmo que o saísse de casa para a cerimônia. Estudo pretende incidir sobre a rigidez da indumentária enquanto representação da cristalização de determinadas convenções sociais que, não rompidas, não questionadas, cumprem um papel importante no estabelecimento do que Marilena Chauí chama “servidão voluntária” (CHAUÍ, 2014), baseando-se, por sua vez, na obra de La Boétie. Há, entre o núcleo formado pelo professor, sua pupila e o cadáver da mãe desta em oposição à abastada casa Magri, uma tensão que será analisada também através do viés da servidão, como se o primeiro grupo devesse, por alguma razão, obediência ao segundo e se apresentasse constantemente indigno e inábil de pertencer à rica sociedade romana. No conto, Gori consegue, arrancando a manga da casaca enquanto discursa febrilmente (esgarçando, assim, as malhas de um tecido social que lhe é opressor), insurgir-se contra o cancelamento do casamento por parte da família do noivo que, pouco desejosa do acontecimento, apoiou-se no

falecimento da mãe de Cesara no dia das núpcias para impedir sua realização.

O protagonista do conto endossa a uma predileção pirandelliana por personagens que lançam dúvidas e relativizam questões ligadas à identidade social e à aparência pública, ao dever de assentir docilmente a um sistema de normas e comportamentos que não se ajustam à vida e suas contradições. O professor, seguindo a linha de tantas personagens do autor siciliano, se recusa à degradação da casaca por saber que “Il piacere che un oggetto ci procura non si trova nell’oggetto per se medesimo. La fantasia lo abbellisce cingendolo e quasi irraggiandolo d’immagini care. Nell’oggetto insomma amiamo quel che vi mettiamo di noi” (PIRANDELLO, 2011, p. 98)<sup>49</sup>. A frase, de Mattia Pascal no livro homônimo, nos permite afirmar, que a fantasia investida na casaca de Gori é, para o professor, repulsiva, por alimentar um estado de coisas e manter um *status quo* que não reconhece como digno.

Ao contrário de Fiorinnanzi, no capítulo anterior, que se enraíza em seu emaranhado de crenças e construções sociais e subjetivas, Gori encarna a desobediência e o desejo de desviar-se das imposições da vida social: de tal ordem é o incômodo do professor que precisa teatralizar-se para ser “aceito” no casamento de sua pupila. Alfredo Bosi, no artigo “Luigi Pirandello: Um, nenhum e cem mil”, tratando da crise da realidade objetiva, tão cara a Pirandello, afirma:

As personagens que importam, de fato naquelas suas histórias agrigentinhas<sup>50</sup> são os desajustados (*disaiutati*), os solitários: seres introspectivos e rebeldes cuja conduta parece bizarra até o limite da loucura. São personagens que aprendem cedo a “ver-se vivendo”, o que as aparta e distingue da mediania dos que vivem “como toda gente, correndo atrás dos seus desejos e interesses, sem que a cunha da autoanálise abra fendas no corpo opaco do seu cotidiano. (BOSI, 2008, p. 136-137)

---

<sup>49</sup> O prazer que um objeto nos causa não está no objeto mesmo. A fantasia o embeleza cingindo-o e quase irradiando-o de imagens queridas. No objeto, em suma, amamos o que colocamos de nós.

<sup>50</sup> O termo *agrigentinhas* refere-se à cidade de Agrigento, na Sicília, terra natal de Pirandello.

A expressão *desajustados*, usada por Bosi na citação acima em como equivalente, em italiano, o termo *disaiutati*, remete também àqueles que não tem – ou recebem – ajuda, uma vez que a tradução do substantivo para o italiano é *aiuto*. É possível estabelecer, entre os termos, um jogo semântico no qual os *desajustados* pirandellianos, solitários, desamparados em sua batalha contra a máquina social, são ainda privados de ajuda, o que acentua sua solidão e sua causa perdida na maioria das narrativas do autor: “Levante-se por si!” (PIRANDELLO, 2007, p. 31), exclama Gori, quando Cesara encontra-se desfalecida diante do corpo de sua mãe, aceitando como cancelado o casamento. Não há ajuda exterior: devem-se fortalecer por si só se pretendem levar adiante sua cruzada pela liberdade, esse “[...] ímpeto recorrente de fuga de situações sociais dadas, em geral herdadas; ímpeto que empurra os anti-heróis pirandellianos para uma busca incoercível de viver uma existência liberta de convenção dominante [...]” (BOSI, 2008, p. 138). Gori integra-se a uma galeria de personagens rebeldes marcadas pela cisão entre vida subjetiva e forma social, estando entre eles os protagonistas dos romances *O falecido Mattia Pascal* e *Um, nenhum e cem mil*, e daí vem sua importância para a elaboração deste trabalho.

O professor Gori e Cesara representam, no conto, a intromissão das classes menos favorecidas no seio de uma sociedade autoritária e segregadora. O papel de Cesara na família seria, originalmente, o de preceptora das filhas do viúvo Andrea Migri. O enamoramento, porém, desviou da rota a relação que se estabeleceu entre os dois:

Certamente, aquele senhor Grimi, desde que a vira, enamorara-se perdidamente. São coisas que acontecem, parece. E três ou quatro vezes, embora sem esperança alguma, voltara a insistir, mas em vão, rogara a ele, professor Gori, e até suplicara para que ele interviesse, a fim de que a senhorita Reis, tão bela, tão modesta, tão virtuosa, se tornasse não a preceptora, mas a segunda mãe de suas filhinhas. (PIRANDELLO, 2007, p. 22)

A ironia pirandelliana mostra-se, na citação, pela dificuldade do professor em lembrar-se do nome do noivo. O nome de família, o brasão do poder

econômico e social dos Migri é incessantemente confundido por Gori: “- Ah, sim, Migri... faz uma hora que eu penso nisso, creia! Dizia Grimi, Mitri, Griti... e não me ocorreu Migri! Desculpe-me... eu sou o professor Fabio Gori, deve recordar-se [...]” (PIRANDELLO, 2007, p. 25). O riso e da derrisão são, para Gori a arma que já ameaça a preponderância dos Migri no desenrolar da história. Além disso, outros elementos insinuadores da insurreição das duas personagens são patentes já no início da narrativa, pelo insólito casamento, que une a professora ao rico empresário. As virtudes de Cesara (beleza, modéstia, honestidade), porém, não são suficientes para abrir-lhe tranquilamente as portas da casa Migri. A distinção entre os dois mundos marca-se, também, pela casaca de Gori, apertada e totalmente cindida ao final do conto, num processo que evolui à medida em que o professor se nega a obedecer as regras impostas pela família do noivo. Plasmada na imagem da casaca de uso compulsório para estar à altura da família Migri está a sugestão de que estes representam o verniz de civilização e polidez inatingíveis aos dois professores, pois os trajes tomados de empréstimo, para a ocasião não lhes caem bem. E a casaca, sendo Gori, retirado da existência entre seus livros, mundo no qual pouco sentido tem a *persona* a qual deve se submeter, encarna antes de tudo um elemento de demérito “[...] ocultou sob o capote a vergonha daquele traje; e marcha!” (PIRANDELLO, 2007, p. 20). É preciso ocultar o embaraço da sofisticação por aluguel que representa a casaca com um estrato da vida quotidiana, o capote. Se, para Emanuele Coccia, convém perguntar-se “de que fazemos experiência com a roupa que vestimos? Uma roupa é, antes de tudo, um corpo. Em qualquer roupa fazemos experiência de um corpo que não coincide com nosso corpo anatômico. Vestir significa, assim, completar nosso corpo [...]” (COCCIA, 2010, p. 83-84), podemos afirmar que, além de completar, às roupas cabe também revelar fraturas, num movimento de desnudamento. Tal é o feito da casaca, rasgada e escondida sobre o capote velho, que por sua fenda deixa sair um outro professor Gori, mais assertivo e menos complacente:

“E o professor bufava e fulminava com os olhos a criada que, pequena e redonda qual uma bola, embevecia-se toda ao ver seu gordo amo naquele insólito traje de parada, sem desconfiar, a desventurada, que mortificação estariam

recebendo em redor todos aqueles velhos e honestos móveis vulgares e os pobres livros, no quatinho quase escuro e em desordem” (PIRANDELLO, 2007, p. 18).

A simplicidade do quarto, que muito reflete do próprio professor, choca-se, portanto, com o aspecto polido e civilizado que ao qual nos remete a casa Migri. Assim, o traje torna-se, inversamente, menos índice de refinamento do que destaque para o deslocamento da personagem. O termo “civilização”, bem como “polidez”, empregamos aqui a partir do texto de Starobinski, cujo conceito tomamos em empréstimo:

A palavra *civilização* pôde ser adotada tanto mais rapidamente quanto constituía um vocábulo sintético para um conceito preexistente, formulado anteriormente de maneira múltipla e variada: abrandamento dos costumes, educação dos espíritos, desenvolvimento da polidez, cultura das artes e das ciências, crescimento do comércio e da indústria, aquisição das comodidades materiais e do luxo. (STAROBINSKI, 2001, p. 14)

Civilização, em Starobinski, relaciona-se com a ideia de progresso. Sendo este último relacionado, por exemplo, também ao acesso a bens materiais (cf. STAROBINSKI, 2001, p. 14-15). Sendo assim, estranhamente, o reino da civilização, no conto, tem como muros a sala da casa pobre de Cesara Reis, momentos antes do casamento: estão reunidos lá os amigos da família Migri, seguindo o protocolo de abrandamento das maneiras previsto pelo código social civilizatório e civilizador. A família do noivo condensa a imagem da sociabilidade. Mantém-se impassível mesmo diante do infortúnio da morte da mãe da noiva. A cristalização das “boas maneiras” reverbera ainda na forma de comunicar-se sobretudo através de meias-palavras e frases entrecortadas, elemento que contribui para acirrar a irritação do professor: “O professor Gori permaneceu mudo por alguns instantes. O irritante embaraço que lhe causa aquela conversa, assim toda suspensa em reticências prudentes, era aquele mesmo que lhe ocasionava sua casaca estreita e descosida sob a axila” (PIRANDELLO, 2007, p. 28). Não há diálogo possível, não se comunicam esses dois mundos confinados na pouca circunferência da sala de Cesara Reis. A família Migri detém posses e posição. Tais

características são suficientes para lhes conferir, por procuração, a aura de civilização e polidez que ofusca professor e pupila, sozinhos contra exército da opulência. Mas aonde os Migri são silêncio, Gori é a fala, o discurso – é através da fala articulada que consegue reverter o cancelamento do casamento, diante de uma família muda e perplexa. A marca distintiva entre essas duas partes delinea-se sobretudo através da aparência de poder e da desenvoltura que exalam os Migri em contrapartida ao desamparo e desalinho de Gori e Cesara. A estrutura social, confirmada pela opulência das roupas e dos trejeitos, remete-nos novamente a Starobinski, para quem, “Por toda parte onde a condição exterior do home se amplia, se vivifica, se aperfeiçoa, por toda parte onde a natureza íntima do homem se mostra com brilho, com grandeza: por esses dois sinais, e muitas vezes a despeito da profunda imperfeição do estado social, o gênero humano aplaude e proclama civilização” (STAROBINSKI, 2001, p. 15). A imperfeição do estado social a que se refere o autor mostra-se, na narrativa, através do fato de que nem o trabalho intelectual de que se ocupam Gori e Cesara depor favoravelmente por ambos: sua posição foi alcançada com trabalho e sacrifício, suor e renúncia; atributos muito operários para os senhores da indústria. A azáfama a que se entrega Gori nas linhas do texto, sua excitação durante toda a leitura, bem como o árduo trabalho de Cesara para sustentar a mãe doente, embora louvados pela onipresente moral do trabalho, conflitam com a ideia de plácida civilidade representada sobretudo pela figura letárgica da matriarca Migri “A velha senhora soergueu as pálpebras pesadas e sonolentas, mostrando, um mais e outro menos aberto, os olhos turvos, enevoados, quase sem olhar” (PIRANDELLO, 2007, p. 27). A civilidade, para Starobinski, não inspira, necessariamente, a bondade e a complacência que sugere; antes, abre espaço para no interior das aparências, moverem-se livres a maldade, a ingratidão: assim, a polidez

[...] consiste em reduzir a uma frágil aparência – a do simulacro – a virtude que deveria impregnar, de alto a baixo, o indivíduo, o grupo, a sociedade inteira. Reduzidas a aparências superficiais, a polidez, a civilidade deixam, no interior, em profundidade, o campo livre aos seus contrários: a malevolência, a malignidade, em suma, a violência de que, na realidade, jamais abdicou. (STAROBINSKI, 2001, p. 25)

A pouca civilidade do professor, espelhada em sua casaca, em sua parca aptidão para enverga-la, é demonstrada já em casa, enquanto provava vários modelos trazidos pelo caixeiro: “Aquele dia, pela primeira vez na sua vida, deveria envergar uma casaca, e estava fora da graça de Deus” (PIRANDELLO, 2007, p. 17). A casaca transforma-se em um objeto de tortura, afinal Gori reconhece nela o teatro que deve ser encenado socialmente para o divertimento da ilustre plateia do noivo “E a irritação aumentava-lhe, considerando que, com este seu gênio, pudesse prestar-se a vestir aquela peça de indumentária prescrita por uma tola etiqueta de certas representações de gala com que a vida se ilude em oferecer a si própria uma festa ou um divertimento” (PIRANDELLO, 2007, p. 17). A casaca não lhe cabe, como não cabem as pantomimas exigidas para que ele e Cesara sejam dignos da casa Migri. As representações sociais mostram-se, para o professor, tão vazias de sentido como são baços os olhos da matriarca. A indignação contra a administração da vida é o impulso “escolher viver”, em vez de viver à deriva das circunstâncias (cf. BOSI, 2008, p. 141).

A casaca começa a descoser-se precisamente no momento em que o professor encena uma reverência frente ao espelho: “Fez uma reverência, antes de tudo, muito desajeitado; mas, ao abaixar-se, vendo as duas abas se abrirem-se e fecharem-se depressa; virou-se como um gato que está sentindo alguma coisa amarrada ao rabo; e, ao voltar-se, *trac!* A casaca se abriu debaixo de uma axila” (PIRANDELLO, 2007, p. 20). O símbolo da civilidade esgarça-se na tentativa de seguir a um programa de obediência e respeito que, está claro, é elemento mantenedor de Gori e Cesara em sua situação de subalternidade. O duelo entre roupa e movimento é patente em todo o conto. A cada momento Gori precisa decidir entre sacrificar a manga da casaca ou se imobilizar. O grito insurreto começa esboçar-se já quando deve escolher uma entre várias “máscaras” sociais na qual envolver-se

Já havia experimentado oito, nove, nem sabia mais quantas. *Cada qual mais estreita que a outra.* E aquele colarinho, em que se sentia enforcado! e aquele peitilho engomado, que lhe saltava fora, todo amarrotado, do colete! e aquela gravatinha branca, engomada e pendente, à qual devia

ainda fazer o laço, e nem sabia como!” (PIRANDELLO, 2007, p. 18) [grifos nossos].

A roupa-armadura, elemento que deveria domesticar Gori, acalmar seu estado de ânimo, preparando-o para o convívio social, tem efeito contrário: desperta no professor uma irritação e uma ira exacerbadas, exatamente por desnudar, mais do que vestir, a submissão exigida a ele e aos seus em anuência à família Migri. O próprio casamento era, para ele, um grande feito, que abria à jovem Cesara portas de uma vida burguesa distinta:

“Apesar de tudo, devia dar-se por satisfeito, que diabos! Realizava-se, naquela manha, o casamento de uma sua ex-aluna, a quem muito queria: Cesara Reis, a qual, graças a ele, com aquele casamento, obtinha o prêmio de tantos sacrifícios durante os intermináveis anos de estudo. [...] Assim surgira aquele casamento. A Reis, pobre menina, ficara órfã aos quinze anos, e providenciara heroicamente seu sustento e o de sua mãe trabalhando um pouco como costureira e um pouco dando lições particulares, e conseguira obter o diploma de professora.” (PIRANDELLO, 2007, p. 21)

As características que enaltecem Cesara aos olhos de Gori são as mesmas que a diminuem aos olhos de sua nova família: o sustento obtido a custo, a timidez e docilidade. O casamento, considerado prêmio e recompensa por um árduo esforço, recebe Cesara com ares de reprovação. Inicia-se aqui, para o professor, sua guerra contra a civilidade e a docilidade. A cada página Gori torna-se menos obediente aos códigos sociais, afastando-se cada vez mais do papel que deveria desempenhar com sua máscara-casaca. A indumentária, no conto, fulgurante já no título, em vez de encobrir as asperezas, exacerba-as, descumprindo assim seu papel de polidora e trazendo à tona, com seu rasgo, a precária consonância entre as personagens e seu mundo. Gori nega a civilidade burguesa, mal disfarçada sob sua manga rasgada. Mais apertado se vê em sua roupa, mais áspero mostra-se. A vestimenta mostra-se, assim, ineficaz em sua função civilizadora:

Civilizar seria, tanto para os homens quanto para os objetos, abolir todas as asperezas e desigualdades “grosseiras”, apagar toda rudeza, suprimir tudo que poderia dar lugar ao atrito, fazer de maneira que os contatos sejam deslizantes e suaves. A lima, o polidor são instrumentos que, figuradamente, asseguram a transformação da grosseria, da rusticidade em civilidade, urbanidade, cultura. (STAROBINSKI, 2001, p. 26)

A indumentária, como já vimos, faz parte do arsenal civilizatório. Também ela, com suas camadas, acrescenta às personagens elementos domesticadamente humanos. No conto, entretanto, a roupa atua como um elemento desconstrutor que revela, em sua imperfeição, a cisão entre homem e mundo. A roupa pirandelliana, em seu descosimento ou desarranjo, propõe a reconsideração do quanto é ficção na construção da ideia de ser humano. A casaca não suporta o peso das construções que deve sustentar. Gori traz à tona do conto uma *natureza* que pouco concorda com as exigências de civilidade impostas por outro grupo, muito estrangeiras ao professor, a despeito de seu traje, que representa a ponte entre os dois grupos. “Mediante toda uma educação, regras de uma *arte complexa* (arte essencialmente de linguagem, estendendo-se aos gestos, às maneiras, aos trajes e adornos) entrarão em composição com a *natureza*, sem por isso sufoca-la ou alterá-la. O natural, assim “urbanizado” e “polido”, é compatível com a civilidade, e já não comporta os elementos de agressividade inseparáveis da ideia que se faz do indivíduo “rústico” (antônimo de “urbano”) ou “grosseiro” (antônimo de polido)”. (STAROBINSKI, 2001, p. 57)

Convém lembrar, ainda, que, embora a indumentária possui uma função humanizadora, civilizadora e, portanto, coletivizadora, ela também pode marcar exatamente a diferença entre determinados grupos. A casaca mal vestida do professor não se encontra no mesmo plano do traje dos convidados para o casamento, ou da família Migri; estes, de tão confortáveis em sua “pele”, nos aparecem como que despídos, uma vez que não se menciona sua roupa. Gori não deixa de aparentar rusticidade, ou pouca civilidade pelo fato de vestir a casaca. Gori “[...] sentiu-se perdido, quase no

centro de um campo inimigo. Eram todos Grão-Senhores, aqueles: parentes e amigos do noivo” (PIRANDELLO, 2007, p. 25).

Algo recorrente em Pirandello é o olhar descuidado do narrador quando toca o opressor. Embora houvesse uma horda de estranhos – inimigos, segundo Gori – na casa da jovem órfã, seus vultos permanecem indistintos através das páginas. De tal modo indefinidos a ponto de fazer o professor confundir os dois irmãos Migri, ou apenas supor quem podem ser as duas senhoras rechonchudas: “Aquela velha talvez fosse a mãe, aquelas outras duas, que pareciam solteironas, deviam ser irmãs ou primas... Fez uma reverência, meio desajeitado. (Oh, Deus, outra vez a casaca!) E, curvo, como que puxado por trás, dirigiu outro olhar em redor, como para certificar-se de que ninguém notara o ruído naquela maldita descosedura sob a axila” (PIRANDELLO, 2007, p. 25). As personagens que dão corpo ao grupo dos Migri não tem um nome ou um rosto que as particularize. Em uma inversão de expectativas, são os ricos a serem padronizados pela imagem de uma massa uniforme de pessoas, e os holofotes da narrativa recairão sobre Gori e Cesara que, por sua vez, representam um grupo social ao qual a distinção de nomes pouco tem a acrescentar. Do texto de Marilena Chauí sobre La Boétie, que retomaremos em seguida, é oportuno notar a consonância dos dois autores ao desprezarem a figura do tirano, seus medos e angústias.

Com efeito, a tradição do pensamento político sempre se ocupou em descrever a figura do tirano, suas astúcias e violências, seu isolamento e medo, seu temor do espaço aberto e do fechado, do sono e da vigília, dos estranhos e dos próximos, da guerra (quando o povo pode mata-lo) e da paz (quando emboscadas lhe são preparadas). La Boétie pouco se interessa pelas mazelas do tirano e pouco dele fala, e quando o faz refere-se apenas aos defeitos de sua covardia, isto é, a crueldade. (CHAUÍ, 2014, p. 15)

Aproximar-se, descrever, eliminando assim distâncias, é assumir o risco de estabelecer laços de reconhecimento. Assim apagados no silêncio do anonimato, da mera função de figurante, os tiranos, usando um termo dileto a La Boétie tem postos à luz apenas sua faceta autoritária.

Da citação anterior de Pirandello, convém ainda destacar o gesto abrupto que segue a reverência às senhoras: “curvo, como que puxado por trás”. À moda de um ventríloquo ou uma marionete em vias de desgovernar-se, a cada aumento na fenda da casaca, mais traços da resistência de Gori em face à situação vem à tona. Uma nova *persona* parece espiar pelo descosimento, espreitando o momento em que conseguirá escapar por completo. Retomanos, aqui, o texto de Marilena Chauí que abre este capítulo. Pensando o célebre texto de La Boétie, Chauí oferece elementos proveitosos para pensar a relação de Gori com sua pupila e com a massa dos favorecidos que ocupa a casa da família Reis. Acerca da servidão voluntária, para a autora,

“A pergunta de La Boétie não se dirige ao problema da obediência aos fortes e ricos, nem aos governantes, pois estes, uma vez instalados, tornam a obediência irrecusável. O que interessa é compreender porque “tantos homens, tantas cidades, tantas nações e tantos povos” *servem* a um só quando *nada os obriga a isso*, quando poderiam se libertar do jugo simplesmente deixando de servir, sem atacar ou derrubar o senhor por um ato positivo de força, mas apenas pela recusa de aceita-lo como senhor.” (CHAUÍ, 2014, p. 13)

Embora se trate de um texto de definições políticas, mais sociais do que individuais, o conto de Pirandello nos apresenta, no exíguo espaço da sala de Cesara, uma pequena representação de mundo, em que as personagens, (embora não sejam alegorias), possam ser lidas a partir de uma visada mais ampla. Assim, a pergunta de La Boétie é a mesma que se pode fazer sobre a docilidade de Gori e Cesara: o primeiro, aceitando a contragosto a obrigatoriedade da casaca; a segunda, admitindo o cancelamento de seu casamento, sem qualquer hesitação:

“Cesara Reis estava no chão, caída de joelhos; e toda encolhida, agora, junto à caminha em que jazia o cadáver da mãe, não mais chorava, como que suspensa num atordoamento grave e vão. E entre os cabelos negros, despenteados, tinha algumas mechas ainda retorcidas, durante a noite anterior, em pedacinhos de papel, para torna-los crespos.” (PIRANDELLO, 2007, p. 30)

Cesara aparece como em um entre lugar: os cabelos, meio desfeitos, são a camada evocam a noiva da véspera, que a morte da mãe pôs em desalinho. Aos pés da morta, alheia à vida que trama do lado de fora do quarto, Cesara obedece com docilidade à imposição da organização tirana que se articula ao seu lado. É graças à amizade entre Gori e Cesara que o casamento se realiza. Um traço, aliás, pouco comum na obra pirandelliana são os planos levados a cabo, como acontece em “a casaca apertada”. A exemplo de romances como *O falecido Mattia Pascal*, *Um nenhum e cem mil*, ou contos como “O marido de minha mulher”, “No abismo”, “Il bottone dela palandrana”, personagens solitárias são conduzidas a uma cisão dramática da qual não conseguem sair. Também não é comum, em Pirandello, a expressão de uma amizade se sirva de amparo e seja mote de algum tipo de resistência. O homem pirandelliano é, na maioria das vezes, um solitário:

exalta as potências subjetivas contra qualquer resíduo de positivismo, mas recusa-se a apelar para um Espírito com E maiúsculo, um princípio racional que unificaria todas as consciências. Abandonados os mitos da Matéria e do Espírito absolutos, minimizadas as noções tradicionais de cosmos e de razão, o que resta? O sujeito isolado, a consciência atomizada, o homem só. (BOSI, 2003, p. 304)

A amizade entre os dois, no conto, configura-se como elemento de exceção e, assim, da ligação entre as personagens – e pelo descosimento da casaca, surge – Gori encontra força para negar a força opressora da família Migri. Não se trata, aqui, de uma resistência beligerante com vistas a destruir o rival. É, antes, uma negação de seu poder, uma recusa a abodecer. Como afirma CHAUI(2014, p. 19),

[...] a amizade só é possível entre iguais e se mantém apenas se os amigos não elevarem um dos seus acima deles, convertendo-o em senhor. Liberdade é ser “servo de ninguém” e só é possível se a igualdade entre os diferentes não se tornar desigualdade entre superiores e inferiores. Liberdade é amizade, e amizade é não elevação de um. Assim, ao escrever que a tirania se desfaz desde que nada seja feito para o tirano e desde que nada do que pede lhe seja dado, La Boétie não propõe a “resistência passiva” nem a “desobediência civil”: propõe simplesmente que não seja reiterado o ato gerador do tirano, isto é, elevação e

separação de um. Não servir é apenas resgatar aquilo que é contrário à servidão: a igualdade dos amigos, aos quais a natureza deu o dom precioso da fala.

A relativização da força – sobretudo da matriarca Migri – se dá, no conto como no texto de Chauí através da fala. Quanto maior o rasgo na casaca, mais Gori fala, expõe-se e, em contrapartida ao diálogo feito de reticências do grupo a que se opõe, consegue fazer com que o Cesara se case com Andrea: “interrompeu-se, enfurecido e resfolegante: enfiou a mão por baixo da manga do capote; agarrou a manga da casaca e, com um violento puxão, arrancou-a para fora e atirou-a ao alto. Riram todos, instintivamente, ante aquele inesperado foguete de nova espécie [...]” (PIRANDELLO, 2007, p. 35-36). Como costuma acontecer nas obras de Pirandello, o drama, em seu auge, se deixa entrecortar pelo humor, que sempre diminui as grandes questões e aflições das personagens. O humor, aqui, como a indumentária, descompõe. Para Pirandello, em seu clássico artigo *O humorismo*, “O humorismo, como veremos, por seu processo íntimo, especioso e essencial, inevitavelmente *decompõe*, desordena, discorda [...]” (PIRANDELLO, 1999, p. 72). A contribuição inesperada do riso inibe qualquer movimento contrário à imposição de Gori. O riso amedronda e incomoda, como vemos acontecer em outro conto “Alguém está rindo” (no original “C’è qualcuno che ride”), em que uma família de camponeses ricos é expulsada de uma festa elegante na cidade porque ri demais. O riso, em “A casaca apertada”, não relaxa, mas retesa; e permite a Gori seu ato de insurgência: “Não devia entregar-se ao destino, que favorecia tão iniquamente a hipocrisia de todos aqueles cavalheiros reunidos no outro aposento!” (PIRANDELLO, 2007, p. 31).

O poder representado pela família do noivo, em face ao discurso da insubordinação voluntária de Goori, se desestabiliza. Retomando o texto de Marilena Chauí, “[...] esse “um” dotado apenas de dois olhos, duas mãos, dois ouvidos e dois pés, frequentemente um homúnculo covarde, e não um Sansão ou um Hércules, encontra-se provido de milhares de olhos e ouvidos para espionar, de milhares de mãos para pilhar, de milhares de pés para esmagar. Onde obteve esse corpo gigantesco?” (CHAUÍ, 2014, p. 13). O

corpo gigantesco, a que se refere Chauí constitui-se na plateia de pessoas, todas estranhas a Cesara e ao professor, que se encontra na casa da noiva. Há uma rede de proteção tecida em torno a esse corpo tirânico. Para rompê-lo, a amizade ganha uma dimensão política, em que o sucesso de um é o sucesso da coesão e da amizade:

Veja como me fantasiei por sua causa! De casaca! E uma das testemunhas serei eu, como você queria! Deixe aqui sua pobre mãe; não pense mais nela por alguns instantes, e que não lhe pareça um sacrilégio! Ela mesma, sua mãe, é quem quer assim! Ouça bem o que lhe digo: **vá vestir-se!** Eu preparo tudo, do outro lado, para a cerimônia: agora mesmo! [...] Gori, porém, não cedeu; abaixou-se para soerguê-la, para arrancá-la daquele leito; mas, assim que estendeu os braços, bateu o pé furiosamente, gritando:  
– Não me importa nada! Servirei de testemunha até com uma única manga, mas este casamento se realizará hoje mesmo!” (PIRANDELLO, 2007, p. 33) [grifos nossos].

O dom precioso da fala, inerente à amizade, que ressalta La Boétie, para Gori transforma-se antes em um monólogo. A pupila mantém-se quase muda nas páginas do conto. Cesara é tão desamparada como a mãe morta sobre a cama. Da união de ambos deriva a vitória e, uma vez que é vencido o grande corpo tirânico agigantado na sala diminuta, nem a casaca é suportável, como também não é desejado o vestido de noiva: Cesara casa-se vestida com seu traje de escola. A ordem destaca acima, na fala de Gori “vista-se” é antes uma ordem para que ela dispa-se da máscara de noiva de Andrea Migri e case-se Cesara Reis, professora. A amizade, portanto, aparece como elemento fortalecedor. Acompanhadas, as personagens do conto atravessam a adversidade que se constrói na sala. O próprio espaço físico em que se desenvolve a narrativa representa a composição de camadas de uma vestimenta. A sala, aonde estão todos os convidados reunidos, mais próxima do exterior da casa, em contraposição ao tumultuado quarto, em que se movem as angústias e o luto das personagens. É no quarto que a fala se articula, no interior mais íntimo da casa, para mostrar-se na sala, escancarando-se como a casaca rasgada. A manga arrancada engessa o braço: símbolo do trabalho e do abraço fraterno da amizade. Arrancar a manga, tanto quanto negar o poder tirânico é gritar pela liberdade almejada.

A vitória de Gori e Cesara expurga, pela união, toda uma casta de personagens expostas à solidão e ao fracasso de suas ilusões.

A amizade é um nome sagrado, é uma coisa santa: ela nunca se entrega senão entre pessoas de bem e só se deixa apanhar pela mútua estima [...] Não pode haver amizade onde está a crueldade, onde está a deslealdade, onde está a injustiça; e entre os maus, quando se ajuntam há conspiração, não companhia; eles não se entreamam, mas se entremem; não são amigos, mas cúmplices. (BOÉTIE apud CHAUI, 2014, p. 19)

Uma leitura feita à luz da citação de La Boétie nos permite afirmar que, entre a família Magri não havia mais do que cúmplices, mesmo assim incapazes de se defender entre si. Onde há conspiração, há voz que se levante indignada frente a uma injustiça, como fez Gori em defesa de sua pupila.

Finalmente livre de sua casaca, casados os noivos enfim, Gori reflete, apaziguado, sobre a ardilosa *persona* que espreitou rasgão afora,

[...] passou a pensar que, tudo somado, ele devia somente à manga daquela casaca apertada a bela vitória conseguida naquele dia sobre o destino, porque, se aquela casaca, com a manga descosida sob a axila, não lhe houvesse provocado tamanha irritação, ele, na habitual amplitude de seu cômodo e já gasto traje diário, diante da desgraça daquela morte repentina, ter-se-ia entregue, sem mais nada, como um imbecil qualquer, à comoção, a um inerte e inútil lamento sobre a sorte infeliz daquela pobre rapariga.” (PIRANDELLO, 2007, p. 39)

Se, no capítulo anterior, para Fiorinnanzi, o peso das regras e da moralidade artificial era desejável, para Gori, neste capítulo, o peso das instituições sociais torna-se insuportável. O traje, aqui, é menos proteção do que amarra. Entretanto, convém lembrar que a casaca solene, por excelência, é o traje dos “eleitos” socialmente, pela ideia de civilidade e poder que exala. Investido destes signos, ainda que me forma tortuosa e grotesca, mas farsante do que ator, Gori mostrou-se mais combativo do que sua natureza diária, moldada pelas roupas largas e confortáveis que lhe dão contorno. O traje diário, do

conforto, do *eu* sem dramas e angústias não me moveria. À medida em que a casaca ressignifica seu corpo com uma camada outra de personalidade é que Gori é capaz de entrar em combate.

Foi preciso que se instaurasse uma cisão – na roupa como, por extensão, em sua personalidade – para que, enfim, viesse à tona a revolta contra a injustiça sofrida.

## **CONCLUSÃO**

Este estudo procurou apontar a indumentária como viés de leitura de Luigi Pirandello. Procuramos tomar a roupa como extensão da máscara, como criação de um corpo e de um *eu* frente ao mundo. A roupa, em Pirandello, é elemento criador de uma realidade que cerca – e da qual se fazem cercar – as personagens. O homem pirandelliano está só em sua batalha frente à armadilha do mundo, mas não está nu: a roupa lhe confere camadas de significado e o coloca em contato com o mundo. A roupa é, assim, ponte, entre o *eu* e a vida exterior, significando as personagens para o mundo. O grande tema de Pirandello é, como discutimos anteriormente, ruptura que se dá entre o indivíduo e o mecanismo da vida social, e a roupa, enquanto ponte, porta, é o ponto aonde se aninham as angústias e crises dos heróis das narrativas que compuseram nosso *corpus*.

A ruptura, ocasionada pela subjetividade em crise, passa, irremediavelmente, pela indumentária das personagens. Nos contos que selecionamos “Il bottone dela palandrana” e “A casaca apertada”, acompanhamos um desfazer-se da roupa à medida que o mundo se desfaz. No primeiro caso, com Don Filiberto Fiorinnanzi tenta manter em perfeita ordem o mundo e sua casaca. A personagem cria para si um mundo em que a ordem, o trabalho e a honestidade sejam refletidos na sobriedade de sua casaca. Diante de seu momento insondável, diante da quebra da lógica do mundo, a primeira sacrificada é justamente a casaca. A perda do botão, que impede o fechamento do adereço, é a metáfora da irreversibilidade de sua queda, de algo que foi aberto e não pode fechar-se novamente. Em “Il bottone dela palandrana” o leitor depara-se com uma triste desconstrução de um mundo sedimentado com esmero, da busca de uma figura quase totêmica como representação desse mundo. Fiorinnanzi cumpre o destino pirandelliano por excelência: solitário, vê-se diante do abismo e dá-se conta de sua cisão irreparável. A solidão é a medida das personagens pirandellianas, solidão que se refletirá na incomunicabilidade de seu teatro posterior. “Este homem reflete e sofre, discute e grita. *Logos* e *pathos* são seus extremos. Ora, ele

vive nos extremos, não há, para criaturas pirandellianas, mediação nem síntese” (BOSI, 2003, p. 304).

A continuidade contrastante do drama de Fiorinanzi se dá no conto “A casaca apertada”, em que o professor Gori, à medida em que rompe as amarras de sua casaca de gala, destrói também um mundo, mas em um movimento de pura resistência. Rasgar a casaca que lhe é completamente estranha, a casaca que representa um poder do qual ele não faz parte, significa destrinchar o corpo inimigo para libertar o seu. Gori, sentindo-se ridículo vestido com a casaca, sela a impossibilidade de manutenção deste passaporte para o mundo dos eleitos, das elites. A ruptura, aqui, se dá por vias da libertação. A negação de um mundo dá lugar à construção de outro. Gori pertence à categoria dos que escolhem viver, não dos que vivem à deriva das circunstâncias como sublinha Alfredo Bosi (2002, p. 141).

Há em comum nas narrativas, o descosimento da roup: é sempre um fio que, puxado, desfaz a tapeçaria de vida. Se Fiorinanzi desfez tragicamente sua trama, para ver-se despido de si; para Gori, perseguir o fio é escapar do labirinto opressor.

O desmantelamento do mundo, em Pirandello, é inevitável. Uma de suas molas propulsoras é exatamente a máscara-manto, extensão do corpo, contato último das personagens com a máquina social em que se movem. Para Emanuelle Coccia, o homem se relaciona com a roupa como os outros animais se relacionam com o mundo e, “nesse sentido, aquilo que no animal surge em conjunto, no homem surge em separado: no animal ou na planta, a veste está incorporada, está unida ao corpo [...]. A vestimenta humana é um corte no interior do corpo, não entre o corpo e o exterior, mas sim entre um corpo anatômico e outro protético e puramente virtual. A roupa e o corpo anatômico são realidades de um mesmo corpo. A roupa é somente uma parcela de corpo separada conforme o ser e a aparência” (COCCIA, 2010, p. 85). O homem pirandelliano, já dividido porque não está nu, sentirá na indumentária o primeiro golpe em sua construção social.

O objetivo deste trabalho foi investigar a possibilidade de uma leitura deste desmantelamento através das roupas. Pois, “procuramos identidade no corpo, e as roupas são uma continuidade imediata dele. É também por isso que elas são tão importantes para nós: são as coisas mais próximas de nosso corpo. Nossa percepção do corpo humano é influenciada numa medida assombrosa pelas modas prevalentes na época” (SVENDSEN, 2010, p. 86). A crise do mundo representa-se, em Pirandello, na crise da indumentária, que se desfaz para acompanhar o descalabro de suas personagens.

A tal ponto influencia-se o homem pelas modas de seu tempo que, mesmo despidos ainda estamos relacionados à nossas roupas porque elas “[...] reescrevem o corpo, dão-lhe uma forma e uma expressão diferente. Isso se aplica não só ao corpo vestido mas também ao corpo despido – ou, mais precisamente, o corpo despido sempre está também vestido. Nossa percepção do corpo humano é sempre dependente das modas dominantes da época [...] a nudez só diz alguma coisa quando em diálogo com roupas” (SVENDSEN, 2010, p.103). Arrancar a manga do casaco, então, é um despir-se que só tem sentido ligado à roupa que Gori recusa. E a quem ele resiste, com sua recusa, a relação entre homem e roupa é tão próxima, que o ato de destruir a peça é eloquente por si só. É já um discurso de revolta completo: não podemos prescindir do artificial. A artificialidade é nossa inscrição indelével, “Tudo o que o homem faz, no que ele se inscreve, diz respeito à artificialidade. Ele carrega essa última, como o corpo sua sombra” (VENGEON, 2009, p. 104). Entretanto, esquizofrenicamente, somos levados a tomar *seriamente* nosso arcabouço de ficções, tratando-as como se fossem uma natureza imanente ao homem: “o aspecto significativo dessa invenção, seu aspecto *convencional*, é que seus produtos precisam ser tomados  *muito seriamente*, de modo que não se trate absolutamente de invenção, mas de *realidade*” (WAGNER, 2010, p. 123). Da negação da artificialidade, da paixão pelo natural, vemos Fiorinanzi cair em seu abismo vazio. Mas da percepção desta artificialidade e da competência para jogar com seus elementos, vemos elevar-se Gori.

A indumentária, concluímos, é uma lente possível para a interpretação literária, tornando-se ela mesma uma personagem, dada sua onipresença aonde quer que o homem esteja. E essa constatação não permite afirmar que, na elaboração de um *espírito* que se queira humano são necessários enxertos fictícios que o sustentem, e que “criamos o eu a partir do mundo da ação e o mundo da ação a partir do eu” (WAGNER, 2010, p. 132), construindo máscaras para a invenção coletiva de um “eu” natural.

## **BIBLIOGRAFIA**

ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

ALMEIDA, Adilson José de. Indumentária e moda: seleção bibliográfica em português. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Ser. v.3 p.251-296 jan./dez. 1995. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v3n1/a21v3n1.pdf> . Acesso em 04/09/2018.

BALZAC, Honoré; BAUDELAIRE, Charles; D'AUREVILLY, Barbey. *Manual do dândi: a vida com estilo*. Organização e tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009.

BARBINA, Alfredo. "L'ombra e lo specchio. Pirandello e l'arte del tradurre". Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/viewFile/5553/5010> acesso em 04/05/2018.

BARONCINI, Daniela. *La moda nella letteratura contemporanea*. Milano: Mondadori, 2010.

BARTHES, Roland. *Inéditos vol. 3 – imagem e moda*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1999

\_\_\_\_\_. *Sistema da moda*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1999.

\_\_\_\_\_. *Sistema da moda*. Tradução de Ivone Castillo Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 2ª ed. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. "Le peintre de la vie moderne". In: \_\_\_\_\_.  
*Critique d'art*. Paris: Galimard, 1992.

BAUDOT, François. *Moda do século*. Tradução de Maria Thereza Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2002

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I; Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_. *Rua de mão única: obras escolhidas volume II*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

\_\_\_\_\_. "Sobre alguns temas em Baudelaire". In: *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BERGAMO, Alexandre. "Elegância e atitude: diferenças sociais e de gênero no mundo da moda". In: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n22/n22a05.pdf>. Acesso em 24/04/2017.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOCCA, Francisco Verardi. "Roland Barthes: um semiólogo nômade". *Revista de Filosofia, Curitiba*, v. 15 n.17, p. 11-27, jul./dez. 2003.

BONADIO, Maria Clara. "Por que reler o Espírito das Roupas?" 1º Colóquio de Moda – 8ª. Edição Internacional 2º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design e Moda 2015. Disponível em <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20->

[%202015/ARTIGOS-DE-GT/GT06-MODA-E-CULTURA/GT-6-PORQUE-RELER-O-ESPIRITO-DAS-ROUPAS.pdf](#) acesso em 05/04/2018.

BOUÇAS, Luiz Edmundo; CORRÊA, Irineu E. J. (organizadores). *O labirinto finissecular e as ideias do esteta* – ensaios críticos. Rio de Janeiro: 7 letras, 2004.

\_\_\_\_\_ ; MUCCI, Latouf Isaias (organizadores). *Fulgurações: parcerias textuais e o decadentismo*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009.

BOSI, Alfredo. Caminhos entre a literatura e a história. *Estud. av.* [online]. 2005, vol.19, n.55, pp.315-334. ISSN 0103-4014. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142005000300024>. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142005000300024&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000300024&lng=en&nrm=iso&tlng=pt) Acesso em 28/04/2017

\_\_\_\_\_. *Céu, inferno*. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

\_\_\_\_\_. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOUCHER, François. *História do vestuário no Ocidente*. Tradução de André Telles. Nova edição atualizada por AUFRÈRE, S. H.. BALLESTEROS, Pascale Gorguet. DAVRAY-PIÈKOLEK, Renée. MÜLLER, Florence. TÉTART-VITTOU, Françoise. Edição ampliada por DESLANDRES, Yvonne. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BRUNELLO, Yuri. *Nelson Rodrigues e Luigi Pirandello: dialética entre teatro, cultura e sociedade*. Dissertação de mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/8676/1/Yuri%20Brunello%20-%20Elementos%20pr%C3%A9-textuais.pdf> acesso em 03/05/2016.

BURIN, Mariana. *Pirandello e as inquietação de uma época em Il fu Mattia Pascal*: da imprensa, do intelectual, da literatura popular e da crise do

novecentos. São Paulo: Usp, 2016. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-02122016-135834/en.php>

CALVINO, Italo. *Una pietra sopra*. Milano: Mondadori, 2002.

\_\_\_\_\_. *Mondo scritto e mondo non scritto*. A cura di Mario Mabrenghi. Milano: Mondadori, 2011.

\_\_\_\_\_. *Lezioni americane*. Mondadori: Milano, 2008.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Ouro sobre azul: Rio de Janeiro, 2011.

CHAUI, Marilena. *A ideologia da competência*. Volume 3. André Rocha (org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora: Fundação Perseu Abramo, 2014.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução: Diego Cervelin. Coleção Parrhesia. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

COMPAGNON, Antoine. *Cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão et alli. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Roupa de artista: o vestuário na obra de arte*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Edusp, 2009.

COSTA, Rodrigo de Freitas. *Dilemas da modernidade teatral: recepção de Luigi Pirandello no Brasil dos anos 1920*. In: Fênix – Revista de História e Estudos Culturais Janeiro - Junho de 2017 Vol.14 Ano XIV nº 1 ISSN: 1807-6971 Disponível em: [http://www.revistafenix.pro.br/PDF39/artigo\\_14\\_secao\\_live\\_Rodrigo\\_Freitas\\_Costa\\_fenix\\_jan\\_jun\\_2017.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF39/artigo_14_secao_live_Rodrigo_Freitas_Costa_fenix_jan_jun_2017.pdf) acesso em 03/01/2018.

COSTA, Simona. In: PIRANDELLO, Luigi. *Il meglio dei racconti di Luigi Pirandello*. Milano: Mondadori, 2009.

D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il piacere*. I romanzi della rosa. Volume I. Arnoldo Mondadori: Verona, 1949.

D'ANNUNZIO, Gabriele. *l'innocente*. I romanzi della rosa. Volume I. Arnoldo Mondadori: Verona, 1949.

D'AUREVILLY, Barbey. *Du dandysme et de George Brummel*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2007.

DEBON, Paulo. *O vestuário e a moda enquanto fontes para o estudo da história*. Disponível em: [http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1400363061\\_ARQ\\_UIVO\\_OVestuarioeaModaenquantoFontesparaoEstudodaHistoria.pdf](http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1400363061_ARQ_UIVO_OVestuarioeaModaenquantoFontesparaoEstudodaHistoria.pdf) acesso em 04/03/2018.

DEGANI, F. *Pirandello e a máscara animal*. 2014 192f (Tese de doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

\_\_\_\_\_. *Pirandello “novellaro”*: da forma à dissolução. São Paulo: Usp, 2008.

DELBOURG-DELPHEIS, Marylène. *Masculin singulier*. Paris: Éditions Hachette, 1985.

DEYAN, Sudjic. *A linguagem das coisas*. Tradução de Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

DIAS, Eduardo A. Maia. “Luigi Pirandello: o filho do Caos - Transitando Fluidicamente Entre Os Gêneros Artísticos.” Anais ABRALIC, s/d. Disponível

em [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1491506077.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491506077.pdf) acesso em 02/05/2018.

DIDI-HUMERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. Coleção Trans. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 2001

ECCO, Umberto. *Entre a mentira e a ironia*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_. *História da beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

*Fashion theory: a revista da moda, corpo e cultura - edição brasileira*. Editora Anhembi Morumbi, v. 1, n. 1, março 2002.

*Fashion theory: a revista da moda, corpo e cultura - edição brasileira*. Editora Anhembi Morumbi, v. 1, n. 3, setembro 2002.

*Fashion theory: a revista da moda, corpo e cultura - edição brasileira*. Editora Anhembi Morumbi, v. 1, n. 4, dezembro 2002.

*Fashion theory: a revista da moda, corpo e cultura - edição brasileira*. Editora Anhembi Morumbi, v. 2, n. 2, junho 2003.

*Fashion theory: a revista da moda, corpo e cultura - edição brasileira*. Editora Anhembi Morumbi, v. 3, n. 2, junho 2004.

FAVARDIN, Patrick; BOÛEXIÈRE, Laurent. *Le dandysme*. Lyon: La Manufacture, 1988.

FILHO, Manuel Alves. "Roupa, um objeto da cultura". *Jornal da Unicamp*. Campinas, 13 de abril de 2015 a 26 de abril de 2015 – ANO 2015 – Nº 622. Disponível em <http://www.unicamp.br/unicamp/ju/622/roupa-um-objeto-da-cultura> acesso em 23/08/2017.

FORTY, Adrian. *Objetos do desejo: design e sociedade desde 1750*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard, 1966.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FUKELMAN, Clarisse. *Roupas, objetos e espaços: a cultura material em Clarisse Lispector*. Rio de Janeiro: RJ, 2015. Disponível em <http://www.lettras.ufrj.br/posverna/doutorado/FukelmanC.pdf>. Acesso em 05/08/2017.

GIACOMOTTI, Fabiana. *La moda è un romanzo: stile ed eleganza nei lavori della letteratura*. Bergamo: Cairoeditore, 2010.

GINSBURG, J. *Pirandello do teatro ao teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GRUMBACH, Didier. *Histórias da moda*. Tradução de Dorothée de Bruchard, Joana Canêdo, Flávia Varela e Flavia do Lago. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KÖHLER, Carl. *História do vestuário*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

LAFARGUE, Paul. *La religion du capital – suivi de personnels sur Karl Marx*. Paris: Éditions de l'Aube, 2013.

LEOPARDI, Giacomo. *Dialogo tra morte e moda*. In: [http://illeopardi.interfree.it/leopardi\\_dialogo\\_della\\_moda\\_e\\_della\\_morte.html](http://illeopardi.interfree.it/leopardi_dialogo_della_moda_e_della_morte.html) acessado em 02/11/2010.

\_\_\_\_\_. *Operete morali*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1994.

LIMA, João Felix de. *Cultura, imaginação literária e resistência em Alfredo Bosi*. Tese de doutorado. Brasília: Universidade Federal de Brasília, 2012. Disponível em [http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/12875/1/2012\\_JoaoCarlosFelixLima.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/12875/1/2012_JoaoCarlosFelixLima.pdf) acesso em 30/05/2017.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_; ROUX, Elyette. *O luxo eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LÖWY, Michael. SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. *A comunidade dos espectros – I. antropotecnia*. Tradução: Alexandre Nodari; Leonardo D'Ávila. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

MACIEIRA, Aislan Camargo. *Quaderni di Serafino Gubbio: o mundo mecanizado e o cinema em Pirandello*. São Paulo: Usp, 2007.

MALABOU, Catherine. *Ontologia do acidente*: ensaio sobre a plasticidade destrutiva. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

MAUSS, Marcel; Hubert, Henri. *Sobre o sacrifício*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MORETTO, Fulvia M. L. (organizadora). *Caminhos do decadentismo francês*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Perspectiva, 1989.

MORETTI, Franco. *O burguês*: entre a história e a literatura. Tradução de Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

MOUTINHO, Maria Rita. VALENÇA, Máslova Teixeira. *A moda no século XX*. Rio de Janeiro: Editora Senac Nacional, 2000.

MURAD, Pedro Carvalho. *Humor, horror e a cidade*: comédia pirandelliana e a cidade. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em <http://www.lettras.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/pedromuradtese.pdf> acesso em 30/04/2016.

NASSIF, Maria Cristina Volpi. "A APARENCIA VESTIDA; estudo da influência do dandismo no vestuário masculino da Belle Époque carioca". Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011 [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1299617775\\_ARQUIVO\\_Aaparenciavestida\\_semimagens.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1299617775_ARQUIVO_Aaparenciavestida_semimagens.pdf) acesso em 15/04/2018

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*: um livro para espíritos livres. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NOGUEIRA, Nícea Helena de A. VOLPINI, Javer Wilson. “Literatura e moda: a Rua do Ouvidor no Rio de Janeiro entre o segundo reinado e a *belle époque*”. In: *Terceira Margem* – Revista do programa de pós-graduação em ciência da literatura da UFRJ. Ano XXI, n. 36, julho-dezembro, 2017.

NOBRIGA, Heloísa de Sá. *Moda vestida de arte: um pouco além do efêmero*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

PASCOLATI, Sonia. *Em busca de uma poética pirandelliana*. Olho d’água, São José do Rio Preto, 3(1): 1-190, 2011. In <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/120/154> acesso em 04/04/2017.

\_\_\_\_\_. NÉIA, Lucas Martins. Pirandello nunca mais: Ricardo Hofstetter e o espectro pirandelliano. IV CONALI - Congresso Nacional de Linguagens em Interação Múltiplos Olhares 05, 06 e 07 de junho de 2013. Disponível em <http://www.dle.uem.br/conali2013/trabalhos/143t.pdf>. Acesso em 30/06/2017

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Organização Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras.

Perez, Terezinha Marta de Paula. *Luigi Pirandello: tensões em Um, nenhum e cem mil*. Dissertação de mestrado. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2011. Disponível em [http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3469/1/2011\\_DIS\\_TMPPERES.pdf](http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3469/1/2011_DIS_TMPPERES.pdf) acesso em: 30/04/2016.

PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. Tradução de Maria do Rosário Toschi. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PIRANDELLO, Luigi. *Amori senza amore: tutti i racconti esclusi dalle Novelle per un anno*. A cura di Giovanni Macchia. Milano: Mondadori, 2005.

- \_\_\_\_\_. *Il fu Mattia Pascal*. Milano: Mondadore, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Il meglio dei racconti di Luigi Pirandello*. Milano: Mondadori, 2009.
- \_\_\_\_\_. *La giara*. A cura di simona Costa. Milano: Mondadori, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Liolà. Così è (se vi pare)*. A cura di Roberto Alonge. Milano: Mondadori, 2010.
- \_\_\_\_\_. *L'illustre estinto e altre novelle*. A cura di Paola Brengola e Fabio Mantegazza. Milano: La Biblioteca Ideale Tascabile, 1995.
- \_\_\_\_\_. *L'umorismo*. Introduzione di Salvatore Guglielmino. Cronologia di Simona Costa. Milano: Mondadori, 2005.
- \_\_\_\_\_. *I vecchi e i giovani*. Milano: Mondadori, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Novelle in nero*. A cura di Paola Brengola e Fabio Mantegazza. Milano: La Biblioteca Ideale Tascabile, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Novelle per un anno*. Volume I. Milano: Oscar Mondadori, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Novelle per un anno*. Volume II. Milano: Oscar Mondadori, 1962.
- \_\_\_\_\_. *O humorismo: do teatro no teatro*. Organização e tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O marido de minha mulher*. Tradução de Jacob Penteadó. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Tutti i romanzi*. A cura di Corrado Alvaro. Milano: Mondadori, 1957.

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

\_\_\_\_\_. *Vestire gli gnudi. L'altro figlio. L'uomo dal fiore in boca. A cura di Roberto Alonge*. Milano: Mondadori, 2008.

PITTA, Ana Lúcia. *Por um manifesto que se possa vestir: notas sobre roupas e existências*. Dissertação de Mestrado. Juís de Fora: Universidade Federal de Juís de Fora, 2016. Disponível em: [http://www.ufjf.br/ppgacl/files/2016/07/vers%C3%A3o\\_final\\_AnaLuciaPitta.pdf](http://www.ufjf.br/ppgacl/files/2016/07/vers%C3%A3o_final_AnaLuciaPitta.pdf) acesso em 23/08/2017.

PONTES, Heloísa. “Modas e modos: uma leitura enviesada de O espírito das roupa”. In: [www.scielo.br/pdf/cpa/n22/n22a03](http://www.scielo.br/pdf/cpa/n22/n22a03). Acesso em 28/05/2017.

ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências: uma história da indumentária*. Tradução de Assef Kfoury. São Paulo: Senac São Paulo, 2007.

SABINO, Marco. *Dicionário da Moda*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

SALOMON, Geanette Tavares. “Moda e literatura: convergências possíveis”. Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte - São Paulo – V.4 N°2, dezembro 2011. Disponível em [http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/08\\_IARA\\_vol4\\_n2\\_Artigo.pdf](http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/08_IARA_vol4_n2_Artigo.pdf)

SANTOS, Roberto Corrêa dos. “Ferocidade das fêmeas”. *Tais superfícies – estética e semiologia*. Rio de Janeiro: RCS, 1998.

SCIASCIA, Leonardo. *Opere 1984-1989*. A cura di Claude Ambroise. Milano: Classici Bompiani, 2002.

\_\_\_\_\_. *Opere 1971 – 1983*. A cura di Claude Ambroise. Milano: Classici Bompiani, 2003.

\_\_\_\_\_. *Opere 1956 – 1971*. A cura di Claude Ambroise. Milano: Classici Bompiani, 2004.

SILVA, Daniela Soares da. *O rosto e as máscaras: a (des)construção da personagem Vitangelo Moscarda no romance *Uno nessuno centomila* de Luigi Pirandello*. / Daniele Soares da Silva. – Rio de Janeiro: UFRJ/ FL, 2011. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/danielesoaresmestrado.pdf> acesso em: 07/08/2017

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Tradução de Lygia A. Watanabe. Rio de Janeiro: Record, 2014.

STAROBINSKY, Jean. *As máscaras da civilização: ensaios*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SVENDSEN, Lars. *Moda: uma filosofia*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

SZONDI, Peter. *Ensaio Sobre o Trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. *Teoria do drama burguês*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004

\_\_\_\_\_. *Teoria do Drama Moderno (1880-1050)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

THACKERAY, W. M. O livro dos esnobes: escrito por um deles. Tradução Reinaldo Guarany. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

UMBACH, Rosani Ketzer. VARGAS, Andrea Quilian de. *A narrativa resistente em Luigi Pirandello: uma questão de ética*. In: Revista Científica Vozes dos Vales – UFVJM – MG – Brasil – Nº 06 – Ano III – 10/2014 Reg.: 120.2.095–2011 – UFVJM – QUALIS/CAPES – LATININDEX – ISSN: 2238-6424 – [www.ufvjm.edu.br/vozes](http://www.ufvjm.edu.br/vozes)

Disponível em <http://site.ufvjm.edu.br/revistamultidisciplinar/files/2014/10/A-narrativa-resistente-em-Luigi-Pirandello-uma-quest%C3%A3o-de-%C3%A9tica.pdf> acesso em 03/01/2018.

VARGAS, Andrea Quilian de. *O conflito da representação nas narrativas de Luigi Pirandello: a (des)humanização da arte*. Dissertação de mestrado. Santa Maria: Universidade de Santa Maria, 2017. Disponível em [https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/13782/TES\\_PPGLETRAS\\_2017\\_VARGAS\\_ANDREA.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/13782/TES_PPGLETRAS_2017_VARGAS_ANDREA.pdf?sequence=1&isAllowed=y) acesso em 05/04/2018.

VENGEON, Fédéric. “Defesa de uma antropologia filosófica da máquina”. In: *Reate de males*. n. 29. Janeiro/julho de 2009, p. 103. <http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/view/1068>. Visto em 02 de abril de 2012.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Tradução de Alexandre Morales, Marcela Coelho de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WERNEK, Mariza Martins Furquim. “A vestimenta sem fim de Roland Barthes”. *Revista Cult*, n. 82. <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-vestimenta--sem--fim--de--roland--barthes/>. Visitado em 19/10/2013.

\_\_\_\_\_. “Roland Barthes, a moda e as assinaturas do mundo”. In: IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte - São Paulo - v.1 n. 1 abr./ago. 2008. Disponível em

[http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/04\\_IARA\\_Barthes\\_versao-final.pdf](http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/04_IARA_Barthes_versao-final.pdf) acesso em 30/05/2016.