

**ADEUS, PIRANDELLO E A GROSSE FUGE –
APROXIMAÇÕES ENTRE O ROMANCE DE MARCO
LUCCHESI E A OP. 133 DE LUDWIG VAN BEETHOVEN.**

**ADEUS, PIRANDELLO AND THE GROSSE FUGE – CONTACT
POINTS BETWEEN MARCO LUCCHESI'S NOVEL AND
LUDWIG VAN BEETHOVEN'S OP. 133.**

Alexandre Marzullo
Universidade Federal do Rio de Janeiro
marzullo.alexandre.musica@gmail.com

Resumo

O escritor Marco Lucchesi, em seu romance *Adeus, Pirandello*, realiza, ao longo de sua intrincada e multifária narrativa, com fortes matizes autobiográficos, uma série de menções pungentes e simbólicas ao compositor Ludwig van Beethoven e sua obra – em especial, à sua tardia op. 133, também chamada de *Grosse Fuge* (*Grande Fuga*). Esta composição, principalmente nos momentos finais do livro, contribui para a consolidação de um ambiente narrativo já tenso e polifônico, sinuoso e eivado de angústia desde os primeiros capítulos. O presente texto pretende apontar a presença de linhas comuns entre a estrutura narrativa do romance de Marco Lucchesi e a poética da *Grande Fuga*, ambas “obras de invenção”, sob a perspectiva de uma correspondência signíca e estrutural.

Palavras-Chave: Marco Lucchesi; Ludwig van Beethoven; Adeus, Pirandello; Grosse Fuge; romance; fuga; crítica literária.

Abstract

Marco Lucchesi, on his novel *Adeus, Pirandello*, throughout its multifarious and intricated narrative, which many times brings forth autobiographical themes, makes a series of symbolical, emotional mentions to the composer Ludwig van Beethoven and his body of work — especially, the late-period op. 133, also called *Grosse Fuge* (*Great Fugue*). Such composition reverberates in the story, mainly, in the final chapters of the book, reinforcing an already angst laden, tense and poliphonic narrative ambience, characteristic of the novel from the very first pages. This study aims to examine common aspects between the *Great Fugue* and the novel *Adeus, Pirandello*, from the point of view of a signic and structural correspondence.

Keywords: Marco Lucchesi, Ludwig van Beethoven; *Adeus, Pirandello*; *Grosse Fuge*; novel; fugue; literary criticism.

I - Introdução

O escritor Marco Lucchesi, em seu romance *Adeus, Pirandello*, realiza, ao longo de sua intrincada e multifária narrativa, com fortes matizes autobiográficos, uma série de menções pungentes e simbólicas ao compositor Ludwig van Beethoven e sua obra — em especial, à *Grosse Fuge* (*Grande Fuga*), op. 133. O que desejamos demonstrar é a presença de linhas comuns entre a estrutura narrativa do romance de Marco Lucchesi e a poética da *Grande Fuga*, ressaltando a frequente convocação que o autor faz pelo compositor ao longo de suas páginas. Para tanto, nos serviremos do repertório crítico-metodológico próprio da crítica literária, sem prejuízo, no entanto, de um pensamento musical analítico. Afinal, como nas palavras do próprio M. Lucchesi, “a Literatura é um jogo musical extremamente convidativo ao diálogo, que proponho em meus livros” (LUCCHESI *apud* SOL, 2010).

A *Grande Fuga* de Ludwig Van Beethoven repercute principalmente nos capítulos finais do romance, contribuindo para a consolidação de um ambiente narrativo já tenso e polifônico a permear a obra. A chave de leitura para a sua importância está no misterioso solilóquio final do narrador “inominado” do romance, no derradeiro capítulo, intitulado

“Destino”. Ali, Lucchesi alude à *Grande Fuga* de L. v. Beethoven de forma substantiva, como quem se resigna à conclusão não só de sua própria obra, mas também (e talvez uma e outra sejam a mesma coisa) de uma longa e secreta jornada pessoal; uma preparação para o indefinido porvir. Em suas palavras:

Somos personagens em busca de autor. Ou da força do destino. [...] Se me permite, leitor, desconfio de que você exista. Seu índice abstrato supera o das personagens. Quanto a mim, antes mesmo de Pirandello, me despeço. A vida é sonho. Um, nenhum e cem mil. Preciso de uma orelha: que me esclareça algumas pistas. As coisas secretas demoram nas frases, ao longo da branca superfície. Não saio do jardim. Volto ao piano. Sem partitura. Bebo o silêncio que me assalta. Estou pronto para a *Grande Fuga* (LUCCHESI, 2021, p. 156).

É certo que a principal interlocução que o autor estabelecerá em seu romance será com a vida e a obra de Luigi Pirandello, e não com o compositor L. v. Beethoven. *Adeus, Pirandello* toma seu principal enredo a partir de um fato histórico verificável — a viagem realizada pelo dramaturgo italiano, com sua companhia teatral, ao Rio de Janeiro no ano de 1927. No entanto, a presença simbólica, algo espectral de L. v. Beethoven ao longo do romance parece funcionar como uma espécie de *função*, em sentido matemático, do próprio narrador em seus solilóquios; um valor de inspiração a se recorrer, ao mesmo tempo imagem e dado de realidade subjetiva. De tal maneira, enquanto o movimento interno dos quatro personagens do romance (e incluímos aí o inominado narrador, por motivos que esclareceremos mais adiante), na maior parte dos casos, é *excêntrico*, *centrífugo*, difundindo-se como que para fora de si mesmo, o movimento específico do narrador, no que tange à imagem do compositor L. v. Beethoven, é *concêntrico* e *anelante*. Vide exemplos:

[...] Ouço a *Nona Sinfonia*. Beethoven criou o mundo em nove dias, e portanto, não poderá haver fim (LUCCHESI, 2021, p. 11);

[...].volto ao piano, mais intenso, para a Terceira de Beethoven. Teclas marteladas (IBID, p. 27);

[...] Ouço o segundo movimento do concerto *Imperador*, de Beethoven. Mas por favor, com Glenn Gould ao piano. Sobretudo quando amplia o valor das notas. Aumentando a partitura e a narrativa (IBID, p. 69).

É devido considerar que Marco Lucchesi não é um autor estranho à música ou ao pensamento musical, muito pelo contrário; ensaios de sua autoria, como “O violoncelo de Bento Santiago”, sobre a música na obra de Machado de Assis, e “A obra orquestral de Marlos Nobre” de título autoexplicativo, ambos no volume *Ficções de Um Gabinete Ocidental* (2009), comprovam seu envolvimento e desenvoltura com a música erudita e suas correlações possíveis com a literatura. Ademais, também sua própria prosa já foi comentada nesse sentido: em 2001, Michel Maffesoli, assinando a orelha da edição original do ensaio memorialístico de Lucchesi, *Os Olhos do Deserto*, compara a escrita do autor a “uma comovente ária de ópera, através e diante do deserto” (2001, orelha do livro) – a seu tempo, Nello Avella citará esta passagem de Maffesoli ao assinar a orelha de *Ficções de Um Gabinete Ocidental*. E finalmente, o próprio Marco Lucchesi muitas vezes sugere a prevalência de um pensamento musical como espécie de eixo tonal e organizativo em sua literatura. São exemplos as notas introdutórias do volume de ensaios *Carteiro Imaterial* (2016) e do segundo volume de seu diário filosófico, *Vestígios* (2020). Abaixo, respectivamente, ambas repercutem a mesma “imagem-timbre” *grave, constante e obstinada*:

Caro leitor, estas páginas abraçam um conjunto de dúvidas ferozes (selva e labirinto), uma panóplia de indagações, um punhado, ou malta, de fantasmas errantes, que me assombram, precedem e iluminam. Não todos, que são muitos, mas parte deles, que me dão a *música de fundo, o baixo obstinado* (LUCCHESI, 2016, p. 9, grifos nossos).

Vestígios é irmão gêmeo de *Trívia*. Apadrinhados com o mesmo subtítulo: diário filosófico, de abordagem incidental e fragmentária. Não busca o todo nem pretende fazê-lo. Antes, reflete um *basso ostinato* (LUCCHESI, 2020, p. 13).

No que se refere especificamente a L.v. Beethoven, destacadamente, sua *Nona Sinfonia* foi tema de capítulo próprio no diário filosófico *Trívia* (2019), composto de fragmentos de extrema densidade e rigor

intelectual, com grande espessura semântica. Abaixo, citamos passagens do referido capítulo, ainda de foro introdutório:

[...] A transfiguração de Haydn na estrutura de Beethoven. A princípio a denegação. Depois o desvio para o vermelho.
[...] *O Belo Musical* de Eduard Hanslick¹ não poderia acontecer antes de Beethoven (LUCCHESI, 2019, p. 107)

[...] A música infinita não se confunde com a ideia que Wagner reivindicou (IBID, p. 109).

Posteriormente, quando enfim Lucchesi se detém na *Nona Sinfonia*, sua escrita, a partir de relances, parece vislumbrar uma compreensão do todo sinfônico da obra em rápidas e precisas pinceladas, sustentando uma compreensão da sinfonia como um fenômeno em aberto – apta, portanto, a retornos e aprofundamentos. O resultado é de extrema síntese e mesmo de tensão intelectual, efetivamente musical:

[...] Todas as regiões dialogam, ainda que distantes umas das outras, ordenadas pela *ratio totalitatis* onipresente da tônica (LUCCHESI, 2019, p. 108).

[...] A unidade genialmente tornada imprecisa dentro da estrutura. E desde *Oh Freunde, nicht diese Töne!* A subversão dentro da lei, a desobediência em prol do redesenho da figura, desde as primeiras palavras do baixo. As alusões aos três movimentos anteriores desaparecem, e não deixam rastro, à medida que se sucedem (IBID, p. 112).

[...] Como no *Paraíso* de Dante, a estrutura e sua iminente dissolução, que jamais se cumpre, quando, de par em par, abrem-se janelas imprevisíveis, poesia elevada ao segundo grau, poesia da poesia.[...] *A Nona Sinfonia*: música elevada ao segundo grau, harmonia da harmonia. Catedral infinita (IBID, p. 113).

¹ Cf. HANSLICK, Eduard. *O Belo Musical*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1989.

Curiosamente, neste mesmo capítulo de *Trívia*, Marco Lucchesi também realiza alguns comentários sobre a *Grande Fuga* de Beethoven. Como em seus fragmentos sobre a *Nona Sinfonia*, Lucchesi parece pensar a *Grande Fuga* a partir de sua própria gramatura musical, isto é, a partir de seu fenômeno estético específico; em outras palavras, trata-se de um “pensar a música”,² tal como na intuição intelectual ou noética, ou ainda, como na demonstração da divisa de Husserl em seu “*Zurück zu den Sachen!*” (“Voltar às coisas!”) (CÍCERO, 2017, p. 168). Isto não implica, contudo, que o autor prescindia de instrumentais críticos e filosóficos para amparar de suas análises, muito pelo contrário:

[...] Stravinsky reconhece a *Grande Fuga* como grande obra-prima. Magnífica sem dúvida, embora o elogio insinue uma genealogia forçada pelo autor de *O Pássaro de Fogo*. (LUCCHESI, 2019, p. 110).

[...] Os delírios de Beethoven não desrespeitam uma razão geométrica superior.[...] A estrutura quase se desintegra, tamanho o combate de forças desiguais que se equilibram, segundo um desejo férreo, capaz de impor domínio às demandas centrífugas. (IBID, p. 111).

Isto posto, ainda que a *Nona Sinfonia* seja talvez a obra mais impressionante para o romancista, argumentamos que será na realidade a *Grande Fuga* que poderá ser pensada como uma espécie de “*pendant* espiritual” de *Adeus, Pirandello* — e tanto mais pelo fato do próprio Lucchesi explicitamente citá-la, com ênfase simbólica, como motivo e *destino* final de seu narrador inominado, tal como já pudemos demonstrar no início deste estudo. Em suma, algo como uma chave de leitura.

Ainda, consideramos que ambas as obras — o romance de M. Lucchesi e a composição de L. v. Beethoven —, dentro de suas matrizes culturais e temporais respectivas se apresentam como “obras de invenção”, isto é, elaborações artísticas que tocam a própria estrutura *sígnica* na qual operam, atingindo com isso campos inéditos de articulação e ganhando singularidade estética. Por tal motivo, a

2 Ao invés de um “pensar sobre a música”, isto é, de um ato intelectual mediado pelo instrumental racional, manifestado pela complementação proposicional, “sobre”. Cf. CÍCERO, Antonio. “Hölderlin e o Destino do Homem”. In: *A poesia e a crítica: ensaios*, 2017.

partir desta *singularidade* particular, espécie de “centro ativo para uma rede de relações inesgotáveis” (ECO, 2006, p. 41), elas escaparão a categorizações imediatas; seu domínio, território e sinal característico será o do *desconhecido*: serão “obras abertas”. De modo que a possibilidade de tais relações permissíveis em rede, por sua *inesgotabilidade*, estará baseada na própria abertura de suas correspondências signicas — como impulsos constantes ao inefável —, repousadas sobre a realidade inescapável da linguagem (CAMPOS, 1976, p. 24).

Desse modo, não se trata de buscar equivalências semânticas entre a *Grande Fuga* e o romance *Adeus, Pirandello*, e sim de verificar as afinidades de valor signico, na materialidade de suas respectivas funções poéticas (JAKOBSON, 1969, p. 129), sempre a partir do fio oferecido pela condução da narrativa de Marco Lucchesi em sua obra. Não é demais lembrar que nosso procedimento, de natureza crítico-analógica — denominado por Ezra Pound como “método ideogrâmico”³ — é o mesmo que orienta a hipótese das traduções criativas de textos poéticos e literários, especialmente sob a ótica de uma transcrição. Esta referência que fazemos à tradução não é displicente; Marco Lucchesi, que também possui destacada e reconhecida atuação como tradutor, faz reunir em seus procedimentos translativos um temperamento crítico e pedagógico, diversificando as possibilidades de seu próprio idioma poético ao mesmo tempo em que busca convergir diferentes temporalidades, línguas e modos de ser e acontecer através da fibra poética. É importante que tais características de sua poética estejam presentes em nosso estudo, haja vista seus comentários a respeito da obra de Ludwig van Beethoven em *Trívia*; aliás, no mesmo volume, e exemplificando nosso método, citaremos abaixo as palavras de Lucchesi sobre as obras do poeta-matemático romeno Ion Barbu (1895 – 1961):

Para o matemático Ion Barbu existe uma terra, de imprecisas coordenadas, onde a poesia e a geometria se encontram. Talvez no espelho de Alice, no corpo friável do número ou na pele porosa da palavra, pois *tudo é linguagem*. Ou, ainda, no espaço entre as vogais, na curva imperiosa de

3 Ezra Pound discorre sobre seu “método ideogrâmico” na obra *O ABC da Literatura* (2006). Na realidade, no entanto, estamos seguindo aqui o entendimento de Augusto de Campos sobre a expressão de Pound, conjugando nossa interpretação com a do teórico e crítico brasileiro. A explicação de A. Campos sobre o método ideogrâmico de E. Pound pode ser encontrada na nota introdutória de sua própria tradução para o português (assinada com José Paulo Paes) para *O ABC da Literatura*, 2006, p. 10. Ver referências.

um fractal. *Sendo linguagem, também é silêncio* (LUCCHESI, 2019, p. 133, grifos nossos).

Grifamos acima, na última sentença, o ponto de entrada onde podemos começar a entrever a principal possibilidade da *Grande Fuga* de Ludwig van Beethoven em *Adeus, Pirandello* — primeira convergência de uma afinidade signica, consubstanciada na visão maior do *silêncio* como parte de uma “linguagem da linguagem”, abrangência do todo. O silêncio é o seu sinal; não por acaso, é também um valor musical absoluto e universal. E como gostaríamos de lembrar, é também a ambiência necessária para a conclusão definitiva do romance. “*Bebo o silêncio que me assalta*. Estou pronto para a *Grande Fuga*.” (LUCCHESI, 2021, p. 156, grifos nossos).

II – Considerações sobre a *Grande Fuga*, de Ludwig van Beethoven

Musicalmente, *fuga* define tanto uma *forma* de composição contrapontística quanto um *recurso* composicional (em geral, neste segundo caso, chamado de *fugato*). Costuma ser construída a partir de sobreposições melódicas em duas ou mais vozes, a partir de um princípio de imitação — ou seja, a rigor, uma voz *segue*, melodicamente, a outra. Por isso, usualmente, diz-se que a fuga é criada a partir de um “tema” principal, também chamado de “antecedente” ou de “sujeito”; uma vez exposto, este tema será repetido com variações pelas outras vozes, bem como pela mesma voz, em sequências variadas que se sucedem e se entrelaçam. Como ensina, com maior propriedade técnica, Ellis B. Kuhn:

(na fuga, convencionalmente) Há um espessamento gradual da textura à medida em que as vozes entram, com entradas alternadas nos níveis da tônica e da dominante. Seguindo-se o grupo inicial de entradas, imitações do sujeito aparecem mais ou menos regularmente alternados com episódios, um episódio sendo uma seção na qual o sujeito completo não aparece, e no qual há desenvolvimento de material novo e/ou previamente exposto [...]. Esses episódios são frequentemente modulatórios, exceto quando aparecem próximos ao fim da fuga. Ali, após uma ou mais modulações,

eles devem ajudar a restabelecer a tônica e um senso de estabilidade tonal (KUHN, 1976, p. 177-8).

A *Grande Fuga*, op. 133, é uma fuga dupla — isto é, apresenta dois “sujeitos”, ou “temas” —, e foi composta para ser executada por um quarteto de cordas — logo, a quatro vozes. Inicialmente projetada por Beethoven como o movimento final de sua op. 130, após sua estreia a *Grande Fuga* foi destacada do *Quarteto de Cordas no. 13* pelo próprio compositor, em um gesto de reconhecimento de sua autonomia como obra individual e idiossincrática; eventualmente, Beethoven compôs um novo *finale* para a op. 130.

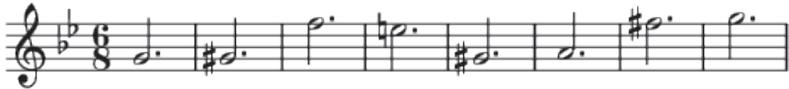
Na breve apreciação que faremos da peça, seguiremos seu delineamento estrutural tal como Richard Ormesher (1988, p. 152) o fez. Para este crítico, para além da *overture* da peça (c. 1 - 29), a Grande Fuga se compõe de cinco seções principais e contíguas, apresentando:

- a) um primeiro movimento (c. 30 - 158);
- b) um movimento lento, segundo (c. 159 - 232);
- c) um *scherzo* (c. 233 - 272);
- d) um *finale* (c. 273 - 510);
- e) uma longa *coda* (c. 511 - 741).

Não temos espaço, aqui, para analisar a composição como um todo. Mas é possível traçarmos alguns delineamentos, principalmente pelo fato de que o próprio Beethoven apresenta, logo na seção inicial, o “tema” principal de sua obra, sintetizado em todas as suas variações mais importantes. Tal elaboração parece fortuita para a prática de uma leitura circo-hermenêutica da obra, concentrada na própria “escrita” do compositor em sua abertura — se quisermos usar a expressão de Glenn Gould, os fundamentos da “literatura musical” da peça (PAGE, 1984, p. 458).

A *overture* da *Grande Fuga* é singelamente breve, embora demonstre uma assertividade magistral (ORMESHER, 1988, p. 154). O ponto de equilíbrio entre os dois valores — enérgica ênfase, e brevidade

— reside na capacidade de *síntese* que o compositor demonstra em sua pauta; graças a esta habilidade *condensadora*, Beethoven expõe com clareza o tema principal, que será desdobrado em não poucas variantes e sentidos ao longo da peça. Com tal ímpeto, as quatro vezes abrem os primeiros dezesseis compassos em uníssono, delinando o tema principal em *fortissimo*, entre o quarto e o nono compassos; um trinado encerra esta primeira apresentação. Abaixo, o tema central da obra:



Este tema principal, como se percebe, está estabelecido em quatro pares de semitons, separados por amplos intervalos, com uma intenção cromática ascendente. As variações que lhe sucederão não serão tanto melódicas, mas sobretudo rítmicas; é de se notar, na partitura abaixo, as antecipações que constituirão o próprio percurso da *Grande Fuga*. O *célere* trinado — que será o tema desenvolvido no *finale* (d) — abre espaço para a primeira de tais variações rítmicas sobre o tema principal da peça, que será reaproveitada na seção *scherzo* (c). Na sequência, o tema principal será “decupado” em sua forma mais simples, combinado com uma segunda variação na seção *Meno Mosso e Moderato*; esta elaboração será prevalente no movimento lento da peça (b), e na sequência, dará lugar para uma versão rítmicamente disjuntada do tema principal, destacada, tanto mais, pela incomum *unterbrechung* em sua estrutura (KIRKENDALE, 1963, p. 18). Finalmente, esta versão aparecerá logo adiante no primeiro movimento da obra (a), iniciando a primeira fuga.

Allegro
Overtura

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

Meno mosso e moderato

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Allegro

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Fuga

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Portanto, todas as *futuras* seções da peça já estão, em sua essência, contempladas na *overture*, ainda que em modo *reverso*. Este é apenas o primeiro sinal da extrema inventividade de Beethoven. Além disso, podemos observar na pauta como o compositor gradualmente, compasso a compasso, diminui a marcação de ênfase e volume, de *fortissimo* para *pianissimo*, percorrendo todo o espectro dinâmico de seu tempo. E como se não bastasse, Beethoven inicia a peça arranjando as quatro vozes em uníssono, para em seguida conduzir seu arranjo para uma melodia em acompanhamento, e enfim, uma execução solo — demonstrando a gama total de possibilidades texturais que um quarteto de cordas oferece. O que se vê na pauta (mais do que podemos ouvir, no caso) é um índice de totalidade.

Todavia, o que essencialmente determina o semblante distinto da *Grande Fuga* é a peculiaridade dos ritmos empregados por L. v. Beethoven, não só na *overture*, mas a partir dela e ao longo de toda a peça. Com seus enormes e disjuntados saltos intervalares, reforçados por complexas alternâncias de notas, e estas a partir de registros completamente díspares, criando certa percepção sonora de distorção angular, a peça apresenta, no comentário de Kirkendale, uma verdadeira “justaposição de variados ritmos em *ostinatos* uniformes” (“*a juxtaposition of various uniform ostinato rhythms*”) (KIRKENDALE, 1963, p. 16).

O que sobressai por tal procedimento, mais do que uma “melodia de alturas”, é uma espécie de ênfase pelos *contornos melódicos* da peça, como uma consideração de *forma* (HUSARIK, 2012, p. 55). De tal maneira, Beethoven parece ter antecipado a visão que Arnold Schoenberg desejará, um século adiante, de uma “melodia de timbres” organizados ritmicamente — o que, em si mesmo, é um feito bastante surpreendente, dado que o quarteto de cordas, do ponto de vista de seu naipe de timbres, configura-se como um *ensemble* bastante sintético. É interessante o comentário de Schoenberg a respeito desta “melodia de timbres”; segundo o teórico e compositor, tal recurso oferecerá uma experiência “capaz de elevar, de forma inaudita, os prazeres dos sentidos, do intelecto e da alma que a arte oferece” (SCHOENBERG, 2011, p. 578-9). Esta experiência, tornada possível a partir de uma *Klangfarbe* (sonoridade tímbrica, ou *cor do som*; poderíamos dizer também, “som do som”), estaria perto de um arrebatamento puro da linguagem, a realidade integral do fenômeno estético, ponto de união entre arte e vida.

Acho que o som se faz perceptível através do timbre, do qual a altura é uma dimensão. O timbre é, portanto, o grande território e a altura, um distrito. Altura não é senão o timbre medido em uma direção. Se é possível, com timbres diferenciados pela altura, fazer com que se originem formas que chamamos de melodias, sucessões cujo conjunto suscita um efeito semelhante a um pensamento, então há de também ser possível, a partir dos timbres da outra dimensão — aquilo que sem mais nem menos denomina-se timbre —, produzir semelhantes sucessões, cuja relação entre si atue como uma espécie de lógica totalmente equivalente àquela que nos satisfaz na melodia de alturas. [...] Creio firmemente que [isso] nos levará mais próximo à miragem refletida em nossos sonhos; que ampliará as nossas relações para com aquilo que hoje nos parece inanimado, dando vida com nossa vida ao que de momento é morto para nós, tão somente em razão de um insignificante vínculo que mantém conosco (SCHOENBERG, 2011, p. 578-9).

Talvez seja neste mesmo sentido que possamos compreender o elogio que Igor Stravinsky fez à *Grande Fuga* de L.V. Beethoven — citado por M. Lucchesi em *Trívia*, inclusive — como “*the most perfect miracle in music... [...] the most absolutely contemporary piece of music I know, and contemporary forever*”⁴ (CRAFT, 1963, p. 24). A qualidade de *invenção* da *Grande Fuga* deriva certamente da audaciosa concepção de sua estrutura, que pela própria organicidade sugerida (GREW, 1931, p. 253), talvez exija, de fato, uma intrincada relação entre melodia, dinâmica e registros, alcançando as dimensões do timbre. Tudo isso repousa, no entanto, nas articulações rítmicas que L.V. Beethoven realiza ao longo de toda a obra, demonstrando sobretudo o virtuosismo de sua concepção rítmica — “*more subtle than any music of my own century*”,⁵ como dirá Stravinsky (CRAFT, 1963, p. 24). Em suma: entre o silêncio e a totalidade, o ritmo.

Com tais anotações, vejamos agora como se configura o romance *Adeus, Pirandello*. Não nos preocuparemos em ressaltar uma possível convergência signíca com a obra de Beethoven. Iremos nos desprender um pouco da figura do compositor, respeitando a integridade do

4 “o mais perfeito milagre em música [...] a mais absolutamente contemporânea peça musical que conheço, eternamente contemporânea”, em tradução livre.

5 “mais sutil do que qualquer outra música de meu próprio século”, em tradução livre.

romance como obra autônoma; mas reencontraremos Beethoven ao final de nosso estudo.

III – Apresentação do romance *Adeus, Pirandello* (2021)

Adeus, Pirandello é elaborado em uma série de 149 pequenos capítulos, com formas breves, *sintéticas* e muitas vezes alicerçadas em parágrafos *únicos*. Esta estrutura remete, imediatamente, tanto a um legado machadiano quanto ao próprio corpo poético e filosófico das obras anteriores de seu autor, Marco Lucchesi. O romance possui como pretexto central um evento histórico: a temporada de duas semanas que o dramaturgo italiano Luigi Pirandello, com sua companhia teatral, passou na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1927. A trupe incluía a célebre atriz Marta Abba, estrela da companhia, por quem Pirandello estava romanticamente envolvido, e com quem o dramaturgo mantinha uma intensa interlocução, que viria a influenciar definitivamente a última fase de sua produção.

Mas se este é o “tema principal” do romance — o intenso relacionamento entre L. Pirandello e Marta Abba, revisitado sobre o cenário vetusto de um Rio de Janeiro, capital da República, no final dos anos 1920 —, *concomitantemente* a ele, Lucchesi elabora um segundo enredo, mais misterioso e telúrico — como veremos, quase como um “trinado” em seu breve drama. Seu pretexto, mais uma vez, será um evento histórico. No mesmo ano em que Luigi Pirandello esteve no Rio de Janeiro, meses antes de sua chegada, desaparecera na cidade o diplomata italiano Francesco Sciacca (renomeado no livro, simbolicamente, como Mário Guerra), então adido da Embaixada Italiana no Rio. Segundo consta no relato de época, após alguns dias de busca, seus presumidos restos mortais foram encontrados já em avançado estado de decomposição na Floresta da Tijuca, em janeiro de 1927. De acordo com a investigação policial, a causa de sua morte foi suicídio, embora os motivos para tal ato jamais tenham sido elucidados. Por conta disso, na imprensa, veiculou-se a hipótese de uma dívida impagável, que teria sido contraída pelo adido junto ao Cassino Copacabana. Como o próprio Lucchesi comenta no livro, no calor dos fatos, tais razões foram violentamente rechaçadas pela Embaixada Italiana.

IV – *Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus*⁶

A tragédia de F. Sciacca/Mário Guerra é habilmente desenvolvida por Marco Lucchesi, aproveitando a nebulosidade do caso. De um lado, o escritor percorre os últimos dias do adido, *sobrepondo* temporalmente tal narrativa no mesmo compasso em que Luigi Pirandello desembarca na costa brasileira; por outro, Lucchesi investiga a hipótese de uma *vita nuova* para o infeliz diplomata, na assunção de que Sciacca/Guerra forjara sua própria morte e assumira uma nova identidade (tornando-se Angel Baldovin, no livro). Não deixa de ser um comentário “*a la Pirandello*”; nas palavras do *angustiado* dramaturgo, em entrevista de época (1926), “cada vez mais meu corpo me pesa, meu corpo que começa a envelhecer no exato momento em que sinto meu espírito mais jovem do que nunca. [...] Ser ‘Pirandello’ me aborrece terrivelmente. Não seria nada estranho se eu recomeçasse uma nova carreira com um nome fictício” (COGNAIT *apud* RIBEIRO, 2008, p. 8).

Ainda, apesar de o “tema Luigi Pirandello & Marta Abba” ser considerado o enredo principal do romance, é o “tema Mário Guerra” que primeiro inaugura a obra, iniciando no mesmo movimento a sobreposição temporal que dominará o romance de forma tão característica; a título de comparação, Luigi Pirandello entra em cena somente no sétimo capítulo, p. 17, “Cisterna” (Marta Abba, no oitavo, “Ruiva”); Mário Guerra, por outro lado, é anunciado no quarto capítulo, significativamente intitulado “Marco Zero”, à página 13. E é anunciado, *ironicamente*, pelo *som* derradeiro de sua morte, nas primeiras frases do capítulo: “Ouve-se um estampido na floresta da Tijuca. Alguém perdeu a vida ou terá sido o suspiro de um século?” Perguntamos: terá Mario Guerra sido mesmo *apresentado*, portanto? Ou sua morte não seria, antes, uma *reversão* de sua apresentação?

Seja como for, a partir deste momento derradeiro, a narrativa de Mário Guerra será revisitada desde a sua chegada ao Brasil, no ano anterior. Contudo, não se trata de uma narrativa investigativa, policlesca; ao contrário, uma aptidão reflexiva será a grande nota distintiva do romance e de seu narrador inominado. Como veremos, repleta de dúvida, em si mesma, a trama se torna uma permissão de punho próprio para a suspensão das chancelas temporais, já inicialmente

6 “Mas ele se nos escapa: irreparavelmente, o tempo foge”, em tradução livre. VIRGÍLIO, *Georgicon*, Liber III. In: <http://www.thelatinlibrary.com/vera.html>, acessado em 10/07/2021.

devassadas pela entrada do “tema Mário Guerra” no romance. Nas palavras do próprio Marco Lucchesi, “[o romance] não chega à trama de suspense. Não é tampouco o ritual da morte de Mário, se isso realmente aconteceu. *O que sabemos do que nos cerca?*” (LUCCHESI, 2021, p. 13, grifos nossos).

Mas mesmo sob a marca de tal aptidão reflexiva, surpreende que o capítulo seguinte seja um comentário em voz própria do autor, como uma espécie de quarta parede obliterada. Intitulado “[Negação 2020” (com um único colchete, reforçando o caráter de interferência narrativa), este capítulo — um comentário sobre a vivência político-pandêmica no Brasil — inicia o que poderíamos chamar de um “motivo de interferências”, espécie de “ruído branco” que invade o enredo, mas que curiosamente não destoia do matiz *tonal* já estabelecido pelo narrador, e tampouco desfigura seu estilo.

A pandemia avança na razão direta da negação. Não há tempo de velórios: corpos se avolumam, abrem-se fossas comuns, enquanto se agitam vendedores de milagres. Mais uma vez, a trincheira. O mundo se defende, ao mesmo tempo, da pandemia e do pandemônio.] (com colchetes encerrando o capítulo) (LUCCHESI, 2021, p. 15).

Estas “interferências” serão desenvolvidas em mais dez capítulos ao longo da narrativa, interpolados com os demais temas — aliás, como “justaposições de vários ritmos em *ostinatos* uniformes”. Por sua vez, o nome Luigi Pirandello é primeiramente *anunciado* no romance logo na sequência, no capítulo “Mares”. Mas ainda não é o relato de sua chegada no país, e sim a descrição da contemplação de um retrato de seu rosto, disposto sobre a mesa de trabalho do narrador:

[...] Sobre esta mesa de trabalho, vejo um retrato, em preto e branco, envolto pela névoa, cujo rosto se desmancha vagaroso. Névoa do tempo. A nitidez perdida. Um homem de meia-idade, baixa estatura, gravata borboleta e cavanhaque. *Quixote refratário e assaltado pela dúvida*. [...] Luigi Pirandello. Um dos maiores dramaturgos da história passou quinze dias no Rio (LUCCHESI, 2021, p. 16, grifos nossos).

Grifamos o ressaltado, mais uma vez, da dúvida, força ativa que “assalta” os entes no romance, agora devidamente vocacionada em suas páginas. E como se não bastassem os saltos temporais, em já notáveis sobreposições, com muita *sutileza* o romancista realiza mais um deslocamento temporal no capítulo seguinte, “Cisterna”. Aqui, finalmente vemos Pirandello chegando, via navio, ao Brasil — mas como o próprio romancista nos avisou em “Marco Zero”, “nem tudo é o que parece”:

Ele caminha no convés do *Duilio*, que zarpou de Gênova para Buenos Aires, com escala no Brasil. [...] *A primeira viagem ao Rio deu-se em 1927, coroada de encontros belos e fatais. Volta agora, seis anos depois, acossado pelo enxame de jornalistas, que o persegue: picam, zunem. Defende-se como pode, armado de paciência, castigado pelas perguntas que até hoje reverberam: o limite entre real e ficção, vida e forma, ator e personagem. Se pudesse, eu mesmo gostaria de saber o lugar da humana condição e força de destino* (LUCCHESI, 2021, p. 17, grifos nossos).

Lembremos que “Marco Zero” estabelece o início da narrativa em 1927, ano da viagem de Pirandello e Marta Abba ao Brasil e, também, do fatídico desfecho de Mário Guerra na floresta da Tijuca. No entanto, como se vê em “Cisterna”, a entrada do personagem Pirandello no romance ocorre em 1933, e não em 1927; esta dimensão temporal é reforçada nos capítulos seguintes, “Ruiva” e “Ascensional”, e retrocede a 1925 em pelo menos um capítulo, “Lei de Newton”. O que todas essas diferentes tempos a convergirem no mesmo corpo — o próprio romance — parecem nos indicar é, sobretudo, que existe uma tessitura especial da matéria “tempo” na literatura, flutuante na disposição de seu autor e maleável pela aptidão de seu leitor. Isto significa, de um lado, que o próprio autor está implicado em sua obra, e de outro, que todo leitor forçosamente *persegue* o texto que lê. Profundamente metalinguística, portanto, a estrutura romanescas de *Adeus, Pirandello* traça, a todo momento, um comentário sobre “a grande fuga do tempo”, que, como Lucchesi demonstra, não decorre somente em um sentido, mas em inúmeras variações, com *simultaneidade*. Tal concepção não é uma novidade no arcabouço poético de Lucchesi; como o próprio autor comenta na crônica-ensaio de 2009, “T.S. Eliot e o pantempo”,

O pantempo de Eliot traduz uma simultaneidade nova, mais que circular ou repetitiva, para além dos mundos de Blanqui e dos estados místicos de Rossetti. Tanto em *The waste land* quanto nos “Quatro quartetos” respiramos uma nova temporalidade. [...] Eliot está com Dante e Boécio a respeito da eternidade, que se define como vida perfeita, simultânea e interminável. Para Eliot, o sentido principal surge da esfera do simultâneo. Como na Divina Comédia, o eterno da subjetividade penetra as faixas do tempo em *The waste land*. Faz-se atual diante de todas as circunstâncias. Presente, passado e futuro não se distinguem [...] (LUCCHESI, 2009; 2016, p. 121).

V – Mário Guerra: entre a dúvida e a errata

Há mais em Mário Guerra. Em uma leitura profunda, no capítulo “Letes”, Lucchesi utiliza o destino fatal do adido, justificado por sua ressurreição poética, como alegoria para a força intrínseca e propulsora que move sua própria literatura:

Ardem na pele suores noturnos. Como suportar, Mário, o vazio que aperta sua garganta? A vida passa como um rio caudaloso, em cujo dorso flutuam troncos, folhas cediças, cardumes. A fria correnteza do esquecimento não perdoa coisa alguma. *Como não buscar a promessa de mundo nova, enquanto somos arrastados, rio abaixo, rumo ao desconhecido?* (LUCCHESI, 2021, p. 81, grifos nossos).

Esta “promessa de um mundo novo”, seja como indefinida imagem de uma utopia, seja como pungente vontade de um porvir, seria o recurso a afastar “o mergulho no rio Letes” – como tal, trata-se da justa medida de todo impulso literário, no registro da escrita e do legado. Mas mais uma vez, nada é o que parece. Pois se o que podemos afirmar categoricamente é a morte, a perda, o esquecimento, o que não se pode afirmar – o porvir, o ainda-não, o intraduzível – é o *risco*, essência de todo experimento; em outras palavras, sua *ilatência*: o contrário daquilo que pertence ao Letes. E é aqui que reside a arte: no risco. Como o próprio autor reconhece no capítulo “Lei Geral”: “Somente os deuses sabem como libertar-se de um tempo sem fim” (LUCCHESI, 2021,

p. 47). Portanto, sob qualquer implicação, *estamos sempre rumo ao desconhecido* – esta é a tragédia – e será a admissão dessa jornada a nota distintiva do “tema Mário Guerra”.

As implicações desta constatação são tremendas; afinal, o imperativo do desconhecido, levado a termo, equivale a uma livre possibilidade do erro, e portanto à descoberta de uma espécie de “liberdade da liberdade” – a liberdade como valor intransitivo. E é assim que Lucchesi parece aludir, metalinguisticamente, logo no primeiro capítulo do livro, “Prelúdio”, ao comentar sobre o uso das *erratas* como recurso literário, espécie de celebração de um livre percurso e; destarte, maior liberdade criativa: “prefiro o lugar das *erratas*: novos ângulos, cruzamentos. [...] *O texto renasce mais límpido, em segunda vida ou nova edição*. Nenhum apoio externo poderá salvar o livro de suas falhas” (LUCCHESI, 2021, p. 9-10, grifos nossos).

Tal alusão será reforçada mais adiante no capítulo “Nota”, quando o autor incorporará a ideia de errata na própria estrutura do “tema Mário Guerra” – desta vez comentando seu misterioso destino, na hipótese de uma morte forjada: “*Que raro privilégio, esse, o de apagar a primeira vida e fazer dela rascunho para outra, sucessiva*. Mais firme agora e recomposta, livre de culpa e temor” (LUCCHESI, 2021, p. 49, grifos nossos). Evidentemente, tais elaborações não negam seu aceno à obra e à poética de Luigi Pirandello: o outro lado da errata é a admissão da dúvida. E uma vez que estamos sob a visão de uma simultaneidade temporal – a qual, por seu próprio mistério, só pode ser apercebida em relances, como em “capítulos”, ou em “compassos” –, resulta que o percurso será, forçosamente, um percurso de dúvida; em outras palavras, estamos lidando com a dúvida como *caminho narrativo*. Tal parece ser a motivação do capítulo “Parece que...”,⁷ tratando do “pós vida” de Mario Guerra.

Mário foi visto a passeio em Petrópolis, após a morte. Não como alma penada, asno ou cachorro, mas assumindo a forma de um bípede implume (e barbudo). Parece Mário. Lembra Mário. Faltam provas cabais. Algo das feições desponta nos vãos da barba inculta. Elegante, educado, a camisa de seda e os sapatos coloridos. O rastro de

7 Seu título e conteúdo, aliás, não por acaso, referenciam a peça Assim é (se lhe parece), do dramaturgo italiano (1917).

perfume, com o qual Mário flanava, formam coincidências. Mudou-se nos idos de março de 1927. O sotaque italiano e o balé das mãos parecem denunciá-lo. Dizem tratar-se de cidadão chileno, um tal de Angel, segundo os vizinhos. Angel Baldovin (LUCCHESI, 2021, p. 117).

Como se vê acima, a ambiência de dúvida está sugerida através da reiteração de um motivo de semelhança entre Angel Baldovin e Mário Guerra; Lucchesi parece ser pretender delinear o *mistério* de sua própria matéria literária em plena luz — vide a “apologia das erratas” a que comentamos. Ao longo do romance, a ideia de dúvida envolverá a narrativa mais e mais, a ponto do narrador quase consolidar a *dúvida como realidade última*, como se no limite semântico da própria palavra. Ocorre, no entanto, que levando tal noção a termo, obter-se-ia tão somente uma aporia (isto é, a dúvida transformada em categoria de certeza). Este clímax da noção da dúvida como horizonte irreduzível, aporético, acontece no capítulo “Nada”, onde o narrador comenta, introspectivo:

Há momentos em que chego a ter certeza de que nada e ninguém existe. Nem Pirandello. Nem Marta. Nem Mário. [...] Sou habitado de muitas formas, por tensões que contrastam e mal sei definir a parte dominante nesse terreno pantanoso que me encerra. [...] Ora, sou o primeiro a não saber de mim. Não encontro um mísero sinal. Custa forjar até mesmo uma solução de continuidade. *Nada sabemos de nós* (LUCCHESI, 2021, p. 122, grifos nossos).

Acima, atente-se como a sentença final do capítulo, grifada, responde à pergunta feita no capítulo “Marco Zero”, “*O que sabemos do que nos cerca?*” (LUCCHESI, 2021, p. 13). Mas é razoável aplicar o próprio recurso do autor sobre seu texto aqui, e duvidar de sua resposta. Afinal, esta hipótese de uma dúvida firme e plácida no horizonte equivaleria ao que Giorgio Agamben aponta como um “fechamento [epistemológico] da verdade” (AGAMBEN, 2015, p. 46); ademais, no que importa ao romance, sua consequência seria o fim e o desfazimento de todo sentido possível do ato literário, um niilismo simbólico a ruir as páginas esmeradamente construídas pelo seu autor. Justamente por isso, este momento não se prolonga no romance — não poderia, nem filosoficamente, nem literariamente —, mas deixa entrever, antes, uma

angústia renitente, que persevera para além de seus próprios esforços. Angústia de saber-se tráfegando por fragmentos; por liberdades; por aberturas incessantes; enfim, por erratas.⁸ Angústia: esta é a tonalidade inescapável das páginas de *Adeus, Pirandello*; fosse uma mancha, estariam todos tingidos.

Pirandello é inquilino de uma inamovível solidão. E Marta, a seu modo, é fonte de guerra interior, sem remota chance de armistício. Ambos partilham o mal-estar de Mário, de não saber exatamente quem são, para onde se movem e por quê. *Confesso, de minha parte, a mesma dor, de que espero, cedo ou tarde, libertar-me. Se houve chance, ainda que irrisória* (LUCCHESI, 2021, p. 53-4, grifos nossos).

Atente-se para o fato, grifado acima, de que o próprio narrador está implicado e repercutido em seus personagens (como aliás já antecipamos neste estudo). Ele mesmo o admite, como se lê no capítulo “Dispersão”:

A narrativa a que procuro dar vida move-se como um patchwork, colcha de retalhos, mosaico bizantino, sem glória e resplendor. Eu me apego a um fio de unidade, como quem amarram, para que não fujam ou se entrechoquem, contrário, sobrepostos, um rebanho de fragmentos, vozes que se nutrem de um centro móvel. Sou um pastor vencido pela dispersão reativa das partes. *Quanto mais em aproxima, tudo se afasta. Cresce a taxa de dispersão. Como se precisasse entrar na história, para deter saltos e derivas. Após colar todas as partes, tão implicado me vejo na história, que não consigo sair. Teria de romper a fina membrana e o precário equilíbrio do desenho.* (LUCCHESI, 2021, p. 152, grifos nossos).

Resulta, portanto, que a dúvida como caminho narrativo equivale à instauração de uma busca *angustiada* por um valor de verdade, tomado sempre como possibilidade em aberto, ainda que inatingível ou inconsequente; esta é a chave última para a admissão das erratas, e

⁸ “Mas o que fazer, afinal, se Deus, em pessoa, parece jogar dados?” (LUCCHESI, 2021, p. 96).

o seu próprio pressuposto. E à medida que a própria dúvida soçobra, lentamente, ante as revelatórias funções da linguagem, sobressai a angústia que tudo matiza e colore. Melodias de timbres.

A respeito de uma “ideia de verdade”, em *Ideia da Prosa*, Giorgio Agamben demarca o caráter absolutamente *aberto* com que a tal noção se apresenta ao pensamento; esta *abertura*, sinal de uma *inesgotabilidade* que caracterizaria o “verdadeiro”, somente poderia ser entrevista — e defendida — pela filosofia e pela poesia; as demais línguas históricas turvam o caráter da “ideia de verdade”, justamente por fecharem-se em sua consideração (AGAMBEN, 2015, p. 46). Em um texto posterior, o filósofo retornará a considerar a “ideia de verdade”, aprofundada como abertura ontológica do *ser*. Desta vez, trabalhará diretamente com a palavra grega *aletheia* (“desvelamento”; ao pé da letra, “o que não está esquecido”: *a-letheia*); em sua terminologia, *aletheia* se tornará *ilatenza* — uma espécie de hiância entre o oculto e o desvelado — aquilo que, em todo ato transmissivo de linguagem e antes de qualquer pertencimento semântico, permite à *própria transmissão em si*, ou seja, *sustenta a transmissibilidade da linguagem e*, desta maneira, permite não só o ato linguístico, como o alcança em seu desvelamento e desenvolvimento.

O pressuposto, no entanto, é que esta essência *ilatente* permaneça em perene abertura, ou seja, que a verdade perdure “inconclusa e não tematizada” (AGAMBEN, 2017, p. 134). Como um silêncio, em sua intransitividade.

VI – A angústia: fuga da História

Quanto à angústia como força permanente, nada de novo: Heidegger, *apud* Agamben, identificará neste sentimento a *Stimmung* fundamental — isto é, o “modo existencial fundamental” através do qual o *Dasein* (o Ser-no-mundo) se abre a si mesmo. Esta abertura sobre si, a seu tempo, nada mais é do que a percepção da própria realidade ontológica — a tomada de consciência de si, através da própria *presença*. Considerando então este *Dasein* — que se percebe sempre em lançamento, isto é, sempre em devir — como a “voz” única e íntima do que em nós nos impele (*Stimme*), em *abertura* para nós mesmos, a angústia, para Heidegger, será *die von jene Stimme geestimmt Stimmung* — a “vocalização acordada por aquela voz”: modo existencial fundamental,

ou tonalidade emotiva que permite o Ser-no-mundo (AGAMBEN, 2015, p. 78).

Por isso dissemos que a angústia prevalece, enquanto a dúvida, ao contrário, fenece ante o fascínio do mistério literário. E é assim que sucede em *Adeus, Pirandello*: após o capítulo “Parece que...”, Mário Guerra retornará à narrativa, sob o olhar crítico de Lucchesi, no capítulo “Trepidação”, já *apresentado* como Angel (sua *variante*, poderíamos agora dizer). Na *sutileza* da narrativa de Lucchesi, o momento é crítico: o narrador — como vimos, implicado no romance — percebe neles um reflexo de seu próprio espectro, e neste reflexo, uma chance de alforria para sua própria dor: “Quanto mais falo de Angel, ouço a voz de Mário, justo quando o médium sou eu, agora que é noite, também filho do Caos (isto é, como Pirandello), o narrador, na iminência de criar uma leve trepidação de luz” (LUCCHESI, 2021, p. 131). O texto, propositalmente truncado, como cristal que se quebra ou segredo que se reparte, *um, nenhum ou cem mil*, desvela o rosto de Lucchesi/Pirandello por trás do “tema Mário Guerra” — que finda ali mesmo.

Porque a abertura da alma — a verdade — não se abre sobre o abismo de um destino infinito nem se fecha na eterna repetição de um estado de coisas, mas, *abrindo-se num nome, ilumina apenas a coisa, e fechando-se sobre ela, apreende ainda a sua própria aparência, e recorda-se do nome.* (AGAMBEN, 2015, p. 47, grifos nossos).

Mais acima, fizemos uma afirmação que gostaríamos de resgatar neste momento, a respeito da nota distintiva “do tema Mário Guerra” consolidar-se na admissão de uma perene jornada existencial rumo ao desconhecido. Mantendo tal afirmação e tendo em vista o que acabamos de expor, defendemos que não seria exagerado supor que, em *Adeus, Pirandello*, Mário Guerra/Angel Baldovin encarnaria tudo aquilo que inelutavelmente *nos escapa* enquanto mirados no escritor: seja a verdade, a realidade, o destino, ou mesmo o próprio tempo, ou ainda a noção de si mesmo. O que quer que nos escape — esta abertura de seu *Da* para o *Dasein* heideggeriano — está em fuga; se caracteriza por essa fuga, e nos mobiliza no mesmo sentido. Eis como Mário Guerra, então, repercute tal tensão no próprio nome⁹, materializando-se

9 Etimologicamente, o nome “Mario” se origina do latim Marius; literalmente, “homem viril”.

como “um homem em fuga de si mesmo” — uma *fuga* que, por mirar no *desconhecido*, pode muito bem ser *rearticulada* como “uma busca por si mesmo”. Assim, com tais ímpetos, o personagem desenha seu próprio arco narrativo, que culminará em sua sensível *reescrita*, (re)batismo pela palavra: anjo saído das águas¹⁰ — *renascimento*.

Por outro lado, esta angústia reveladora que, como o próprio tempo, invade o romance por todos os lados e repercute sua tonalidade vibrátil na figura de Mario Guerra/Angel Baldovin à guisa de um homem em “fuga de si mesmo”, desenvolve-se no conjunto dos outros personagens — isto é, no uníssono de suas vozes — em uma maior e mais dramática urgência de “fuga da História” — um escapamento absoluto de todos os fechamentos da verdade, qual antídoto contra o Letes: uma *Grande Fuga*, pura e simplesmente. História! Esta pretensa mãe de todos nós e última armadilha da razão: a ela responde, desafiadora, a Literatura com seu “eterno meio-dia” de um “constante novo mundo”, um encontro com o simbólico enquanto signo puro, inefabilizante, da linguagem.

VII - Preparação para a *Grande Fuga*

Como demonstramos, a ideia de *fuga* é o cerne estrutural do romance *Adeus Pirandello*, emanação direta da angústia que ambienta a narrativa. Mas se assim o é, e se temos um narrador inominado, implicado no romance, então naturalmente nós precisaremos, também, perquiri-lo; afinal, se ele se perfaz agente da própria trama, *também ele estará em fuga*. Por consequência, teremos a presença de quatro vozes distintas, *em fuga*, em *Adeus, Pirandello*: Luigi Pirandello; Marta Abba; Mário Guerra/Angel Baldovin; e o narrador inominado (Marco Lucchesi). Assim, entre a metáfora, a metalinguística e a literariedade, o narrador, logo no primeiro capítulo, “Prelúdio”, declara: “Divago. Apátrida. Viajante imóvel. Procuo mitigar a solidão que me atribula, num cenário líquido e incerto” (LUCCHESI, 2021, p. 10). De mais a mais, já vimos como, na interpolação e simultaneidade temporal do romance, os semblantes de Lucchesi, Pirandello, Abba e Guerra se confundem. O autor não os observa à distância; antes, percorre os mesmo espaços e abismos a

10 Enquanto Baldovin é o nome de um rio que corta a Romênia, Angel (Ángel) é correlato, em espanhol e também na língua inglesa, de anjo em português.

que sondam seus personagens — e o faz como *intruso*, como ele mesmo reconhece:

Quem sabe Marta represente para mim outro nome que perdi, secreto, entre números, figuras? Quem sabe Luigi e Mário também me traduzam, de modo imperfeito, é bem verdade, e visceral? *Dito isso, saio de cena, da qual não faço parte, senão como intruso*. Onipresente? Impossível: não almejo e nem alcanço. (LUCCHESI, 2021, p. 93, grifos nossos).

Como já se prevê, a “intromissão” do narrador criará, também ela, justaposições temporais no romance; o autor conversa, investiga, sonha, convoca seus personagens de cerca de um século atrás — e neles, ocasionalmente intervém, como no capítulo “Hades”, em que se dirige frontalmente à Marta Abba: “Perdoa esse meu veneno, que à revelia de mim, sirvo em cálices esbeltos, Marta [...]” (LUCCHESI, 2021, p. 146). E um pouco antes, sob a já familiar égide da dúvida, ao final do capítulo “Substância”: “Não sabemos quem é personagem de carne e celulose” (LUCCHESI, 2021, p. 115). Decorre disto que, em outras palavras, Lucchesi está conscientemente se colocando em dúvida — donde seu recurso às erratas; ora bem, então por corolário, *no mínimo*, a admissão da jornada existencial de Mário Guerra também será a sua. Mas é preciso muita cautela em nossas movimentações analíticas aqui, pois ao mesmo tempo, enquanto narrador, Lucchesi reserva-se em um campo próprio, alheio aos de seus personagens. O “viajante imóvel”, é parte de dois mundos; por tais motivos, poderíamos concluir que, hermeneuticamente, o próprio Lucchesi, enquanto narrador inominado e implicado na própria obra, será “a parte que explica o todo” em *Adeus, Pirandello*.

Pirandello se debate com a malta de espectros. Parecem perturbá-lo, entre ser e não ser, espécie de Hamlet a olhar o céu vazio, indagado sobre as máscaras nuas. Começa a rota de fuga das personagens, que cumprem um destino fixado para sempre (LUCCHESI, 2021, p. 74).

VIII - A angústia e as orelhas: Ludwig van Beethoven e a Grande Fuga

Estariam em M. Lucchesi, portanto, as chaves da fuga? Seria este seu segredo fortuito, em tantos sentidos reverberado em seus personagens? Se por um lado, o escritor se demonstra inextrincável das páginas de sua própria narrativa, por outro, ele não possui o beneplácito que seus personagens têm de emular uma “segunda vida”; este privilégio, o narrador não o tem — somente a personagem: “eterna é a personagem, porque dispõe de um único papel, desde o batismo de cada átomo e parcela de seu criador. A obra não conhece fim e nem tampouco a criatura, ambas crescem mutuamente em volume e abundância” (LUCCHESI, 2021, p. 75). Em outras palavras, ele mesmo, o autor-narrador, não pode se permitir a errata em ato — somente em arte. Por isso, à diferença de Luigi Pirandello, Marta Abba e Mário Guerra, o autor-narrador está *em aberto*; eis a razão pela qual reside inominado no romance. E isto tem consequências:

Marta: que nome havia de ser mais íntimo e ilusório, pairando sobre um rastro de sonho e sangue? O vocativo abraça uma comunidade de destino. Dona de si e de uma casa simbólica em ruínas. Quem nomeia imprime direção. Mas o nomeado ignora o percurso. Como na lei das partículas, a imposição de uma escolha: saber onde estamos ou então saber para onde vamos (LUCCHESI, 2021, p. 132, grifos nossos).

Lucchesi, o escritor, imprime a direção: chama, narra, como dissemos, intervêm e observa seus personagens — carne ou celuloide, seja como for — entrechocarem-se à sua revelia, no roteiro conturbado de suas breves, longas vidas, até a despedida: “Marta e Luigi andam na avenida Beira-mar. E dizem adeus ao mundo, ao cenário em que se movem, ao dialeto de um amor suspenso. Adeus, à cidade que mal se reconhece, aos motores céleres da história [...]” (LUCCHESI, 2021, p. 136). Cabe a pergunta: para que o próprio escritor se implique no que narra, para que tome para si também o fado das páginas que descreve, não deveria ele mesmo também ter um vocativo próprio, ainda que secreto? Mas se assim for, qual o será, ou quem o nomeia? Quem lhe exige a

presença, *quis custodiet ipsos custodes?*¹¹ Ou ainda, pela inversão do próprio Lucchesi: “Quem poderia cuidar de tamanha desapareição?” (LUCCHESI, 2021, p. 145).

Tentaremos responder a este problema em dois passos. Primeiro, aquilo que impele o narrador inominado — Lucchesi — não deve ser confundido com seus próprios movimentos; em outras palavras, e em sentido heideggeriano, não é Lucchesi sua própria angústia. Para Kierkegaard, a angústia relaciona-se com o sentimento de melancolia, muito embora em “uma oitava acima”, isto é, em um momento posterior àquela, “quando a liberdade, depois de ter percorrido as formas imperfeitas de sua história, deve chegar a ser ela mesma” (KIERKEGAARD, 2010, p. 46). Por sua vez, este “ser ela mesma” da liberdade, como vimos em Heidegger, equivalerá ao próprio *Dasein* na “revelação primária do mundo” [*die primäre Entdeckung der Welt*], ou seja, em seu próprio lugar do ser. Em *Adeus, Pirandello*, como se infere, este lugar está definido justamente a partir das erratas; mas a compreensão destas, como vimos também em Heidegger, exige uma voz a se escutar. Afinal, lembremos que para o filósofo a angústia é a “vocação acordada por aquela voz” — donde se exige, portanto, uma determinada escuta.

É preciso ser vocacionado, portanto; ouvir o chamado angustiante. Como já demonstramos no início deste estudo, no último capítulo o autor-narrador abdica das dúvidas, já confrontando o plano aberto da linguagem: “somos personagens em busca de autor. Ou da força do destino” (LUCCHESI, 2021, p. 156). Aqui, esta última frase deve ser considerada sob o impacto das palavras do capítulo “Vocativo”, também acima citado — a saber, “quem nomeia imprime direção”. Porque esta é a conclusão: a angústia nomeia. O destino, o fado, exige ouvidos e um nome.

Neste momento, Beethoven começa a entrar em cena. Logo no primeiro capítulo, Lucchesi comenta, preparando o próprio romance: “Um poeta falou da educação dos sentidos. Proponho uma defesa da audição” (LUCCHESI, 2021, p. 9). Suas palavras, aqui, devem ser observadas sob o prisma de uma falta; a defesa da audição é uma decorrência da constatação de que “as personagens da história vivem sob a lógica do adeus e colecionam perdas. Passam do estado sólido ao gasoso e não alcançam o que esperam. Sem orelhas” (LUCCHESI,

11 “Quem guardará os guardiões?”, em tradução livre.

2021, p. 10). Esta *falta* de audição, “falta de orelhas”, é o pretexto que inicia a prosa de Lucchesi, abrindo as primeiras frases do romance, em um comentário que, na melhor tradição machadiana, se realiza sobre sua própria dedicatória — ela também, inominada: “Para quem me ensinou a canção da banda A Orelha de Van Gogh e a quem retribuí com o concerto *Imperador* de Beethoven” (LUCCHESI, 2021, p. 7). Na sequência, o narrador abre o romance:

Uma dedicatória. Por que afinal oferecê-la sem nome e destino? Pura estratégia narrativa, entre clássico e popular? Não imagino o que pode haver em comum entre a banda espanhola e o concerto de Ludwig van Beethoven. Tirando-se o van, fica a orelha: aquela cortada por Van Gogh, e a outra, de Beethoven, perdendo vigor. Talvez a insinuação de uma orelha para a história que virá. (LUCCHESI, 2021, p. 9).

A insinuação de uma orelha, a seu tempo, não se dúvida, é a insinuação — ou o anelo, ou a sugestão — de um interlocutor que ainda está por chegar, *talvez*. Ou seja, se a ideia de fuga é a prevalência secreta que orienta toda a narrativa de *Adeus, Pirandello*, e se esta ideia de fuga implica em uma persecução metalinguisticamente trabalhada em tantos níveis ao longo do romance, então esta busca angustiada, em desespero, simultânea e por toda a parte, pode ser muito bem compreendida, também, como a espera pelo “Outro” derradeiro — como Pirandello esperando a correspondência sentimental, enfim, de Marta Abba. Mas tragicamente, ao encerrar o romance, o narrador não se reconhece escutado. Retomando uma citação mais acima: “Quanto a mim, antes mesmo de Pirandello, me despeço. A vida é sonho. Um, nenhum e cem mil. *Preciso de uma orelha: que me esclareça algumas pistas. As coisas secretas demoram nas frases, ao longo da branca superfície*” (LUCCHESI, 2021, p. 156, grifos nossos).

É precisamente neste sentido que afirmamos que a imagem de Beethoven parece operar como espécie de função matemática do narrador — uma interlocução signica, de valores. L. v. Beethoven — o *surdo compositor* que tudo ouve — é convocado pelo narrador na melancolia de sua solidão, sendo vocacionado em pelo menos nove capítulos ao longo do romance. Se o nome “Beethoven” é análogo, por si só, a um princípio musical da maior ordem, não se ignora que nele reside, também,

a imagem do trágico silêncio crescente que lhe tomou os ouvidos. E talvez, em *Adeus, Pirandello*, a imagem do silêncio seja simplesmente uma metáfora para a solidão; afinal, sabemos que o narrador *possui ouvidos*, pois ele mesmo categoricamente o afirma — e em relação a Beethoven, inclusive — “Ouço a Nona Sinfonia. Beethoven criou o mundo em 9 dias e, portanto, não poderá haver fim. [...] *Um par de ouvidos para escutá-lo*” (grifos nossos). E sabemos que o narrador tem voz, pois ele mesmo nomeia seus personagens; os *voca*. “Chama-se Mário Guerra, se não me falha a memória. Nome: potência e desatino, omissão e destemor” (LUCCHESI, 2021, p. 22). L.V. Beethoven, então, poderia ser o paragono destacado da própria solidão do narrador — o que lhe convoca no romance é sua própria angústia. E se o narrador *a escuta* — pois possui *ouvidos* —, ele o faz, então, do mesmo modo como *escuta* Beethoven. Na realidade, como Ana Maria Haddad Baptista aponta, na poética de Marco Lucchesi existe uma ressaltada estética da solidão, demarcada, dentre outras coisas, por uma constante disposição ao diálogo, plurilingual inclusive — a busca pelo Outro essencial (BAPTISTA, 2018, p. 73-5).

E categoricamente, o próprio Lucchesi corrobora tal análise, tal como citado por Baptista: “A identidade é ponto de partida, não de chegada. É pano de fundo, não um *script* fechado. Preciso do outro para encontrar-me” (LUCCHESI, 2016, p. 16). Esta afirmação, sob uma leitura atenta, contém por sua própria necessidade um ímpeto de busca pelo que falta — o *Outro*, severamente; seja como perseguição, seja como fuga, no plano maior da liberdade não há diferença semântica. Portanto, da mesma maneira como entre Beethoven e o narrador parece existir uma relação funcional, *matemática*, como dissemos, talvez, então, a derradeira imagem da *Grande Fuga*, op. 133, na conclusão do romance, esteja igualmente proposta como espécie de *função matemática* da própria obra. Como chave de leitura possível: “Fuga infinita, que se nutre de si mesma” (LUCCHESI, 2021, p. 30). E tudo corre.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *A Potência do Pensamento: ensaios e conferências*. Tradução de Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BAPTISTA, Ana Maria Haddad. *Estética da Solidão*. São Paulo: Editora Patuá, 2018.

BARBU, Ion. *Margens da Noite*. Seleção e tradução de Marco Lucchesi. São Paulo: Editora Patuá, 2020.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1976.

CICERO, Antonio. *A poesia e a crítica: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CRAFT, Robert, STRAVINSKY, Igor. *Dialogues and a diary*. New York: Doubleday, 1963.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

GREW, Sydney. "The 'Grosse Fuge': An Analysis." *Music & Letters*, vol. 12, no. 3, p. 253-261, 1931.

HEIDEGGER, Martin. *O Ser e o Tempo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

HUSARIK, Stephen. "Musical Direction and the Wedge in Beethoven's High Comedy, Grosse Fuge Op.133." *The Musical Times*, vol. 153, no. 1920, pp. 53-66, 2012.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Bilkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Ed. Cultrix, 1969.

KIERKEGAARD, Søren. *O Conceito de Angústia*. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

KIRKENDALE, Warren. "The 'Great Fugue' Op.133: Beethoven's 'Art of Fugue.'" *Acta Musicologica*, vol. 35, no. 1, 1963, pp. 14-24. JSTOR, www.jstor.org/stable/931606. Accessed 13 July 2021.

KUHN, E. B. *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*. Boston: Houghton Wifflin, 1976.

LUCCHESI, Marco. *Os Olhos do Deserto*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Ficções de Um Gabinete Ocidental*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. *Carteiro Imaterial*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2016.

_____. *Domínios da Insônia: novos poemas reunidos*. São Paulo: Editora Patuá, 2018.

_____. *Trívia: diário filosófico*. São Paulo: Editora Patuá, 2019.

_____. *Vestígios: diário filosófico*. Belo Horizonte: Tesseractum Editorial, 2020.

_____. *Adeus, Pirandello*. São Paulo: Editora Rua do Sabão, 2021.

ORMESHER, Richard. *Beethoven's Instrumental Fugal Style: an Investigation of Tonal and Thematic Characteristics in the Late-Period Fugues*. 1988. 277 f. Thesis (PhD Musicology) — Department of Music, University of Sheffield, England.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. Rio de Janeiro: Editora Peixoto Neto, 2004.

_____. *Assim é (se lhe parece)*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

_____. *Um, Nenhum, Cem Mil*. São Paulo: Nova Alexandria, 2019.

_____. *40 novelas de Luigi Pirandello*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

POUND, Ezra. *Make It New*. London: Faber & Faber, 1998.

_____. *ABC da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Ed. Cultrix, 2006.

RIBEIRO, Martha de Mello. *A Dramaturgia do Último Pirandello: Um Teatro para Marta Abba*. Tese: Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 2008.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Tradução: Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SOL, Vanessa. *Entrelinhas: Gabinete Ocidental: o espaço dos pensadores*. In: http://www.olharvirtual.ufrj.br/2010/imprimir.php?id_edicao=288&codigo=9, 2010, acesso em 11/07/2021.

VIRGÍLIO, *Georgicon*. In: <http://www.thelatinlibrary.com/verg.html>, acessado em 10/07/2021.

Sobre o autor

Alexandre Marzullo é mestre em Ciência da Literatura (UFRJ). Escritor, tradutor, poeta e compositor, é um dos editores e fundadores da revista online Uma Canção, dedicada à crítica da canção contemporânea. Como compositor, apresentou-se na qualidade de violonista em diversos palcos do Rio de Janeiro, tendo lançado dois discos para violão instrumental, "Primeiro Oceano" (2019) e "Ao Sonhador" (2021), ambos pelo selo Dubas Música. Seu primeiro livro de poesias, "A Segunda Navegação", será lançado em breve pela Editora Patuá.

Recebido em 15/07/2021

Aprovado em 17/08/2021