

No panorama artístico e cultural da modernidade, o nome de Luigi Pirandello ocupa um lugar de primeiro plano, pela acuidade com que coloca e interpreta todas as grandes questões envolvidas por um contexto internacional denso e complexo. Mestre do ensaio, da escrita teatral, da poesia, do conto, da novela, do romance e da cena, o escritor siciliano foi distinguido em 1934 com o Prémio Nobel da Literatura.

Pirandello visitou Coimbra e a sua Universidade no dia 26 de Setembro de 1931. Veio a Portugal, a convite de António Ferro, por ocasião do V Congresso Internacional da Crítica.

Neste volume, reúne-se um conjunto de estudos dedicados à obra de Pirandello e à sua recepção em Portugal.

Série Leonardo

- 1 Caminhos da Italianística em Portugal, coord. de Rita Marnoto (Premio Flaiano Italianistica 2005)
- 2 Ceserani, Vattimo, Gnisci, Dal Co, Leonardo express, coord. de Rita Marnoto (Premio Flaiano Italianistica 2005)
- 3 Petrarca 700 anos, coord. de Rita Marnoto
- 4 Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal, coord. de Rita Marnoto

ISBN 978-972-95222-3-9



9 789729 522239



FUNDAÇÃO  
CALOUSTE  
GULBENKIAN

série LEONARDO 4

RITA MARNOTO [COORD.]

LUIGI PIRANDELLO E A RECEPÇÃO  
DA SUA OBRA EM PORTUGAL

IEI FLUC

Leo  
nar  
do

# Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal

Coordenação de Rita Marnoto

INSTITUTO DE ESTUDOS ITALIANOS  
FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA



# LUIGI PIRANDELLO E A RECEPÇÃO DA SUA OBRA EM PORTUGAL

Coordenação de Rita Marnoto

INSTITUTO DE ESTUDOS ITALIANOS  
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Título: *Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal*  
Coordenação e tradução: Rita Marnoto  
Edição: Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra  
Série: "Leonardo", 4  
Coordenação da Série "Leonardo": Rita Marnoto  
Design e produção editorial: FBA, Ferrand, Bicker & Associados  
Impressão e acabamento: Pontos nos is artes gráficas, lda.  
Data de edição: 2007  
ISBN: 978-972-95222-3-9  
Depósito Legal: 267503/07

Com o especial apoio do Instituto Italiano de Cultura

## INTRODUÇÃO

NO PANORAMA ARTÍSTICO e cultural da modernidade, o nome de Luigi Pirandello ocupa um lugar de primeiro plano, pela acuidade com que coloca e interpreta todas as grandes questões envolvidas por um contexto internacional denso e complexo. Mestre do ensaio, da escrita teatral, da poesia, do conto, da novela, do romance e da cena, o escritor siciliano foi distinguido em 1934 com o Prémio Nobel da Literatura, integrando uma galeria da qual fazem parte Giosuè Carducci (1906), Grazia Deledda (1926), Salvatore Quasimodo (1959), Eugenio Montale (1975) e, mais recentemente, Dario Fo (1997).

Pirandello visitou Coimbra e a sua Universidade no dia 26 de Setembro 1931. Veio a Portugal a convite de António Ferro, por ocasião do *V Congresso Internacional da Crítica*, que reuniu no Estoril e depois percorreu vários pontos do país. O seu programa compreendia também espectáculos de cinema, com a projecção de *Douro, faina fluvial* de Manoel de Oliveira e *A Severa* de Leitão de Barros, e de teatro, merecendo particular destaque a estreia mundial, em português, de *Um sonho (mas talvez não)*. A peça foi representada no Teatro Nacional, com interpretação de Amélia Rey-Colaço e Samwell Dinis, numa sessão em que Pirandello foi homenageado com a ordem de Santiago da Espada. Em Coimbra, os congressistas deram um passeio por Vale de Canas e pelo Penedo da Saudade, tiveram honras de recepção na Universidade e no Museu Machado de Castro, almoçaram no Astória e partiram para o Porto.

O teatro de Pirandello tinha pela primeira vez subido aos palcos portugueses no ano de 1923, quando a peça *Sei personaggi in cerca d'autore* foi representada em Lisboa, no âmbito da digressão internacional da companhia de Dario Niccodemi. Mas a recepção da sua obra abrange campos que, pela sua vastidão, em muito superam o âmbito do espectáculo, deixando em aberto um campo de estudos tão vasto quanto aliciente. Disso são exemplo o recente volume de Maria José



de Lancastre, *Con un sogno nel bagaglio. Un viaggio di Pirandello in Portogallo*, ou a correspondência, até hoje inédita, que nos anos vinte foi trocada entre os procuradores de Pirandello e o editor e jornalista português Acúrcio Pereira, cujos originais foram trazidos ao Terceiro Encontro de Italianística por Giuseppe Mea e são editados, *infra*, por Pietro Frassica.

Os ensaios reunidos neste volume são as conferências apresentadas ao colóquio *Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal*. Desde 2003 que o Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra tem vindo a organizar regularmente os Encontros de Italianística, fórum que promove a discussão e a troca de ideias entre todos aqueles que, em Portugal, se interessam pelos estudos italianos e pelo intercâmbio cultural luso-italiano, no seu contexto europeu e internacional. O Terceiro Encontro de Italianística, *Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal*, realizou-se em Coimbra a 20 e 21 de Outubro de 2005. Com a edição dos seus trabalhos, pretende-se proporcionar a um público mais vasto o conhecimento de um autor que, em Portugal, tantas vezes apenas é perspectivado de forma aproximativa. Nesse sentido, os ensaios de Joseph Farrell (Universidade de Strathclyde, Glasgow, UK) e de Pietro Frassica (Universidade de Princeton, USA) expõem linhas de investigação e tendências críticas que actualmente estão a ser desenvolvidas em torno de domínios fulcrais da actividade de Pirandello. Quanto à sua presença em Portugal, Maria José de Lancastre (Faculdade de Línguas e Literaturas Estrangeiras da Universidade de Pisa, IT) apresenta os resultados de pesquisas que há vários anos tem vindo a efectuar acerca da viagem de Pirandello; Roberto Francavilla (Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade de Siena, IT) retoma o paralelo com Fernando Pessoa; Manuel Ferro (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra) estuda os seus ecos no teatro da primeira metade do século XX; Rita Marnoto (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra) refere-se à recepção de *Il fu Mattia Pascal*, considerando o diálogo falhado de Antonio Tabucchi, *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*; Fernando Mora Ramos (Teatro da Rainha) reflecte sobre a sua própria experiência, enquanto encenador de Pirandello; e Pietro Frassica apresenta a correspondência trocada entre Acúrcio Pereira e os procuradores de Pirandello, pelo que diz

respeito aos direitos de autor da sua obra, num delicado momento de charneira, quando o chileno Manuel Aguirre, casado com a sua filha, Lietta, é substituído nesse encargo pelo seu filho, Stefano Pirandello. No objectivo de levar a um público tanto quanto possível alargado o tema do Terceiro Encontro de Italianística, deu-se preferência à tradução e antepôs-se a este conjunto de ensaios um texto-guia para o estudo do escritor italiano, onde o seu percurso intelectual é apresentado em correlação com a história da crítica e se incluem também orientações bibliográficas seleccionadas.

São muitos os motivos em virtude dos quais qualquer agradecimento que possa ser dirigido a quantos participaram no Terceiro Encontro de Italianística fica muito aquém da possibilidade de exprimir o sentido de dedicação cultural e académica com que o fizeram. Esse limite é motivo de uma alegria intelectual que, para o Instituto de Estudos Italianos, se traduz em forte incentivo não só à prossecução destes Encontros, como também ao incremento da colecção *Leonardo*. A Fernando Matos, Fernando Mora Ramos, Giuseppe Mea, João Pedro Vaz, Joseph Farrell, Maria José de Lancastre, Pietro Frassica, Roberto Francavilla e aos colegas do Instituto de Estudos Italianos, Alberto Sismondini, Lino Mioni e Manuel Ferro, são dedicados os frutos deste trabalho. À Reitoria da Universidade de Coimbra, à Fundação Calouste Gulbenkian, à Fundação para a Ciência e a Tecnologia, ao Instituto Italiano de Cultura, à Universidade de Princeton e à Universidade de Strathclyde, agradece-se o apoio concedido.

RITA MARNOTO



## ÍNDICE

Introdução	5
Rita Marnoto, LUIGI PIRANDELLO	
1. Percurso de uma vida e de tantas personagens	11
2. A poética	25
3. A obra	38
4. Quadro cronológico do teatro de Pirandello	51
5. Bibliografia	60
A OBRA DE PIRANDELLO	
Joseph Farrell, "Pirandello e o teatro do grotesco"	67
Pietro Frassica, "A Marta Abba, para não morrer"	83
PIRANDELLO EM PORTUGAL	
Maria José de Lancastre, "Uma viagem de Pirandello a Portugal"	109
Manuel Ferro, "Os portugueses à procura de Pirandello. Primeira metade do século XX"	123
Roberto Francavilla, " <i>Sotto a questa realtà</i> . Temas pessoais nas novelas de Pirandello"	143



Rita Marnoto, "O falecido Mattia Pascal está ao telefone"	155
Fernando Mora Ramos, "Fora de tom"	173
Pietro Frassica, STEFANO PIRANDELLO – MANUEL AGUIRRE – ACÚRCIO PEREIRA: UM BREVE EPISTOLÁRIO INÉDITO DE 1926	
1. Sombras de desassossego	179
2. Ombre di disagio	184
3. Edição do epistolário	188
AUTORES	201



retirá-la, para continuar a viver no espírito de Marta e naquela vida que ela lhe quiser continuar a dar, no teatro. É esta a origem da dedicatória que se lê no guião de algumas das suas peças: *A Marta Abba, per non morire!*

## PIRANDELLO EM PORTUGAL



## OS PORTUGUESES À PROCURA DE PIRANDELLO. PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

MANUEL FERRO

Para levar a cabo um estudo da recepção da obra dramática de Luigi Pirandello<sup>1</sup>, urge, antes de mais, fazer um rastreio à tradução e encenação das peças que cedo chegaram ao contexto cultural português<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> Sobre esta matéria, dispersos e parcelares são os dados de que dispomos. Surgem sobretudo em histórias do teatro português, sem qualquer pretensão de sistematização, pontualmente referidos. A título de exemplo, remetemos, por conseguinte, para títulos como os de Gino Saviotti, *História do teatro italiano*, Lisboa, Cosmos, 1944, pp. 185 e ss.; Giuseppe Carlo Rossi, *A literatura italiana e as literaturas de língua portuguesa*, Porto, Telos, 1973, p. 187; Luciana Stegagno-Picchio, *História do teatro português*, Lisboa, Portugalia, 1969, p. 311 e *passim*; Luiz Francisco Rebelo, *História do teatro português*, Lisboa, Europa-América, 1989; Duarte Ivo Cruz, *História do teatro português*, Lisboa, Verbo, 2001, p. 220 e *passim*.

Naturalmente que, para se proceder ao estudo aqui apresentado partimos do conhecimento tão profundo quanto possível da obra dramática de Luigi Pirandello, apoiado, sempre que tal era viável, na apreciação das peças representadas e, quando isso não se verificou, na leitura e análise textual. Pelo facto, recorreremos a estudos críticos publicados. Considerando a variedade e abundância desses estudos, remetemos o leitor para a bibliografia crítica elencada nas obras de A. Barbina (a cura di), *Bibliografia della critica pirandelliana 1889-1961*, Firenze, Le Monnier, 1967; de C. Donati, *Bibliografia della critica pirandelliana 1961-1981*, Firenze, La Ginestra, 1986; de Mario Puppo e Giorgio Baroni, *Manuale critico-bibliografico per lo studio della letteratura italiana*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1994, pp. 532-540; e de Arcangelo Leone de Castris, "Pirandello, Luigi (1867-1936)", pp. 461-462, in Vittore Branca (dir.), *Dizionario critico della letteratura italiana*, vol. 3: M-RI, Torino, UTET, <sup>2</sup>1994, pp. 457-462.

<sup>2</sup> Podemos defender com alguma segurança que o contexto cultural português, muito particularmente a vertente relacionada com a produção dramática, se encontrava sobremaneira predisposta para a recepção de Pirandello,



para depois, se avaliar o impacto da sua poética nos dramaturgos da primeira metade do século XX. Sem que esse seja o objectivo fundamental desta minha comunicação – a representação das obras de Pirandello entre nós no período a que me remeto –, não deixa de ser pertinente o levantamento das peças apresentadas nos nossos teatros, para podermos analisar o modo como as estratégias, técnicas e temas, em suma, a poética implícita, foram aproveitadas, e como os autores portugueses se apropriaram desses recursos para desenvolverem, por sua vez, acções cujo objectivo visaria a renovação do teatro ao longo das décadas consideradas.

Assim, as primeiras obras de Pirandello apresentadas ao público português foram, na versão original e, portanto, em língua italiana, *Sei personaggi in cerca d'autore*, em 1923, e *Ciascuno a suo modo*, em 1925, no Teatro Politeama. Também em 1925, foi feita a apresentação de *Così è (se vi pare)*, traduzido por Teresa Leitão de Barros com o título *Uma verdade para cada um*, no Teatro Novo, fundado por António Ferro. Cinco anos mais tarde, em 1930, foi a vez de *Henrique IV (Enrico IV)*, muito embora a qualidade do espectáculo não fosse reconhecida, se

na medida em que alguns autores de fim-de-século, especialmente Raul Brandão, vinham preparando o terreno para que algumas temáticas e estratégias de índole pirandelliana fossem bem acolhidas, uma vez que havia obras já representadas em palco que tratavam da obsessão em amplificar a faceta louca e grotesca do indivíduo; o ponto de contacto entre o trágico e o desprezível; as contradições entre a passividade do sentimento de simpatia e as fronteiras egoístas da ternura familiar burguesa nas relações humanas, muitas vezes condicionadas pelo poder do dinheiro; a necessidade da teatralidade na vida, assumida como um disfarce íntimo para o egoísmo imposto pelas vivências do quotidiano; a frustração e o remorso, assim como o sofrimento da humilhação, admiravelmente teatralizados; ou a transfiguração da vida quotidiana das classes médias, que oscila entre a experiência da dor e a do sonho. Deste modo, poderemos inequivocamente defender que estes autores bem podem ser considerados como precursores das inovações introduzidas em Portugal, graças à divulgação da dramaturgia de Luigi Pirandello.

Sobre esta matéria vejamos-se, entre outras, Luciana Stegagno-Picchio, *cit.*, pp. 291-334; José de Oliveira Barata, “Do Simbolismo à Modernidade”, *id.*, *História do teatro português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991, pp. 304-333; e Duarte Ivo Cruz, *cit.*, pp. 199-212.

tivermos em conta factores como a afluência do público. Não demorou muito que outra obra surgisse, e logo no ano seguinte, a 21 de Setembro de 1931, foi apresentada *Sonho, mas talvez não (Sogno ma forse no*, trad. de Caetano Beirão), em estreia absoluta a nível mundial, no Teatro Nacional D. Maria II, por Amélia Rey-Colaço e Samwell Diniz, por ocasião do V Congresso Internacional da Crítica, e que contou com a presença do próprio dramaturgo. Pirandello, cuja notoriedade crescia a nível internacional, começa igualmente a despertar a atenção dos meios académicos. Por esse motivo, em 1933, o realizador Araújo Pereira põe em cena *A carapuça (Il berretto a sonagli)*, recorrendo à colaboração dos alunos do Conservatório. Já depois da atribuição do Prémio Nobel (1934), é a vez de *Tutto per bene*, traduzido com o título de *O preço da verdade*, e representado, em 1941, pelo actor Alves da Cunha. Mais tarde, voltou a obra de Pirandello a ser revalorizada e a ser apresentada na língua original, no espectáculo inaugural do Teatro Estúdio do Salitre, em 1946, com a peça em um acto *L'uomo dal fiore in bocca*. Novos percursos se abriam ao teatro naqueles anos e alguns grupos da capital representaram, em 1947, *All'uscita*, e em 1950, *Lumière di Sicilia* e *La giara*. O interesse da Companhia do Teatro Nacional por Pirandello voltou a manifestar-se em 1955, quando foi apresentada em cena *Così è (se vi pare)*, que, desta vez contou com a interpretação de Palmira Bastos, Raul de Carvalho e Rogério Paulo. Mas, na segunda metade do século XX, a presença da dramaturgia pirandelliana em palcos portugueses não esmoreceu e ousou ainda apontar, se bem que fora do âmbito cronológico que me propus, a apresentação de *Come tu mi vuoi*, agora com o título de *A desconhecida*, em 1957, por actores tão conceituados como Eunice Muñoz, Brunilde Júdice, Assis Pacheco e Alves da Costa; *Seis personagens em busca de autor*, em 1959, com realização de Gino Saviotti e interpretação de Rogério Paulo, Carmem Dolores e Samwell Diniz; e finalmente, *Questa sera si recita a soggetto (Esta noite improvisa-se)*, encenado por Luca Ronconi, em 1998, na sala Garrett do Teatro Nacional D. Maria II, pela Companhia do Teatro de Roma e por ocasião da Exposição Mundial de Lisboa<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Cf. Luís Francisco Rebelo, “Pirandello, Luigi [in Portugal]”, col. 169, in Silvio d'Amico (dir.), *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. 7: Roma, UNEDI-Unione Editoriale, 1975, col. 152-171.



Mediante esta enumeração, que, apesar de tudo, não é exaustiva, da apresentação das obras de Pirandello em palcos portugueses, pode-se concluir que era relativamente acessível ao público e ao meio intelectual do nosso país, sobremaneira, aos círculos da capital, o contacto com a obra do dramaturgo italiano. Para mais, eram estas representações acompanhadas por um número sensível de artigos, nos jornais diários e em revistas de diferente índole. Não admira, pois, que logo na década de '20, os autores se tenham apercebido da lufada de ar fresco que transpira das peças do autor siciliano. Atento às novidades do tempo, Almada Negreiros<sup>4</sup> logo se esforça por absorver os ensinamentos colhidos na apresentação das primeiras peças de Pirandello representadas em Lisboa. São sobretudo as inovadoras estratégias da montagem do enredo, a articulação da acção em diferentes planos, o tema do “teatro no teatro” e a complexidade evidenciada na apresentação das personagens que mais despertam a atenção de Almada. Ao assistirmos à apresentação, ou até mesmo à leitura, da peça de Acto

<sup>4</sup> O estudo do teatro de Almada Negreiros tem despertado a atenção dos estudiosos dos tempos mais recentes. No entanto, sejam de ter em consideração os seguintes títulos sobre esta matéria: Luciana Stegagno-Picchio, *cit.*, pp. 281, 317, 318 e 426; *Colóquio*, 60, 1970; *Almada – Actas do Colóquio*, Lisboa, ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985; Luiz Francisco Rebelo, *História do teatro português*, pp. 130-134; Ellen Sapega, *Ficções modernistas; a contribuição de José de Almada Negreiros para a renovação do Modernismo português*, Lisboa, 1992; Rita Marnoto, “Levita, Almada e Dantas: o feitiço contra o feiticeiro”, separata de *A Cidade*, 1994; Celina Silva, “Almada Negreiros (José Sobral de)”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, vol. 1, Lisboa, Verbo, 1995, col. 139-143; Arlette Cavalieri, “Projeções da vanguarda teatral russa no Modernismo português: o teatro de Almada Negreiros”, in Celina Silva (coord.), *Almada Negreiros. A descoberta como necessidade. Actas do Colóquio Internacional: Porto, 11, 12 e 13 de Dezembro de 1996*, Porto, Fund. Eng. António de Almeida, 1998, pp. 265-281; Fernando Cabral Martins, “O teatro do eu”, *ib.*, pp. 307-313; Fernando Guimarães, “Uma poética teatral: Almada Negreiros”, *ib.*, pp. 315-319; Gustavo Rubim, “Palcos de palavras – A cena da escrita na poesia de A. Negreiros”, *ib.*, pp. 329-340; Duarte Ivo Cruz, *cit.*, pp. 218-221; Rita Gonçalves Pires, *Cena para “impressão digital”. A crise do sujeito na obra dramática de Almada Negreiros*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade, 2005.

Único, *O público em cena*<sup>5</sup>, de 1931, logo o título nos remete para a dramaturgia pirandelliana, fazendo-nos ocorrer o início da peça *Questa sera si recita a soggetto (Esta noite improvisa-se)*. A didascália inicial é explícita:

Ao subir o pano, estão dispersos pelo palco vários homens e mulheres. Todos falam desordenadamente para dominarem o barulho e fazerem-se ouvir. Os que reparam que o pano vai subir, procuram os bastidores, para fugir de cena, ou vão para determinado local, como se lho tivessem previamente indicado. Uma mulher distingue-se de todos pela imperiosidade com que procura disfarçar aquela inesperada subida do pano. Acabava de deixar-se pôr uma jóia no decote por uma senhora de idade que lhe dirigia estas palavras: “Vês tu! esta sim, esta é que diz muito bem com este vestido!” Ao dar-se conta de que o pano sobe, ainda se lhe escapa esta interrogação: “Mas quem foi que deu ordem para o pano subir?!”<sup>6</sup>

A desordem impera em cena, os actores movimentam-se como que por livre iniciativa, sem aparentemente representarem qualquer papel, sendo esta mulher que ousa avançar e dialogar com o público, lhe dirige a palavra, que é aplaudida, quer pelos restantes actores, quer pelo próprio público, numa verdadeira fusão de planos. Num segundo momento, o autor explicita até como o público (personagem) deve ser caracterizado, quase caindo na caricatura, e o elenco é, à maneira de Pirandello, apresentado de modo bastante vago, como a Primeira Actriz, a Directora, a Actriz mais Jovem, Uma sozinha, Uns, Outros...

Nesta sequência, depois de a Segunda Actriz recitar um poema de exaltação do público enquanto personagem, o diálogo estabelecido entre esse mesmo público e a directora em nada mais consiste do que em comentários sobre o decorrer dos acontecimentos ocorridos em cena aparentemente improvisados<sup>7</sup>.

Esse diálogo perfeitamente adequado a uma situação concebida pelo dramaturgo italiano, vem ainda adquirir um pendor mais pirandelliano

<sup>5</sup> Almada Negreiros, *O público em cena*, id., *Obras completas. Vol. VII: Teatro*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993, pp. 193-203.

<sup>6</sup> *Ib.*, p. 195.

<sup>7</sup> Cf. *ib.*, p. 199.



quando se discute a questão da identidade do indivíduo, numa verdadeira paródia ao tratamento do tema da fragmentação do “eu”, aqui especificamente aplicada à personagem que representa o público. Será necessário até que seja o próprio a definir a sua identidade, em resposta à Directora<sup>8</sup>.

E é ao sabor desse diálogo travado entre o público e a directora que os actores vão tirando conclusões sobre a discutida identidade do público, oscilando de acordo com o teor das suas intervenções.

Com um tom humorístico, direi mesmo, de paródia, Almada concentra nesta pequena peça não só estratégias de montagem de matriz pirandelliana, como ainda aborda temáticas da preferência do dramaturgo de Agrigento, com um sabor parodístico típico das suas composições.

De modo bem mais complexo se estrutura uma outra peça de Acto Único, *Aquela noite. O meio do tempo*<sup>9</sup>, datada de 1949, do mesmo autor. Não se verificando, neste caso, um jogo entre diferentes planos em que se situariam as personagens – que aqui são apenas três (Ele, ela e a filha de ambos) –, a tensão dramática resulta das vivências por elas experimentadas – a “realidade” –, e a dimensão do onírico, na medida em que aquilo que é apresentado em cena se acaba por identificar com o que a filha introduz no sonho que acabara de ter. Ao assistirmos a esta representação, o autor suscita a reflexão sobre o que na verdade é a realidade e o que é a ficção e sobre a possível diluição de uma dimensão na outra.

Da mesma geração, outro autor mais ou menos contemporâneo de Almada, Alfredo Cortês<sup>10</sup>, segue também o modelo pirandelliano para

<sup>8</sup> Cf. *ib.*, p. 201.

<sup>9</sup> Almada Negreiros, *Aquela noite. O meio do tempo*, id., *Obras completas. Vol. VII: Teatro*, pp. 205-212.

<sup>10</sup> Sobre a produção dramática de Alfredo Cortês, veja-se José Blanc de Portugal, “Não sei que título para Alfredo Cortez”, in *Estrada Larga*, vol. 2, Porto, Porto Editora, s.d.; Eurico Lisboa (Filho), *O teatro de Alfredo Cortez*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade, 1947; id., “O teatro de Alfredo Cortez”, separata de *Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais*, Lisboa, 1963; Luís Forjaz Trigueiros, “O teatro de Alfredo Cortez”, id., *Novas perspectivas*, Lisboa, União Gráfica, 1969; Luciana Stegagno-Picchio, *cit.*, pp. 313-317, 322 e 425-426; Luiz Francisco Rebelo, *História do teatro português*, pp. 122-129; Duarte Ivo Cruz, “Introdução ao teatro de Alfredo Cortez”, Alfredo Cortez, *Teatro completo*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1992, pp. 8-69;

a composição de algumas das suas peças, no que respeita à apropriação dos mesmos motivos. Talvez aquela em que mais se evidencia essa aprendizagem seja *Os gladiadores. Caricatura em três actos*<sup>11</sup>, de 1934. As figuras aparecem no cartaz como uma série de dez homens e dez mulheres. No entanto, para efeito de encenação, o espectador é, depois, esclarecido que a cada uma corresponde um papel diferente: na generalidade, um tipo social da época em que a acção se desenrola. Pelo facto, no início de cada acto, são os actores que avançam em palco e se dirigem ao público, antes de assumirem os seus papéis, e comentam a peça, o título, a acção e as circunstâncias da representação.

O 1º actor assume uma atitude radicalizada perante o feminismo, traduzido em cena pelas atitudes e pela actuação das actrizes e seus papéis<sup>12</sup>. Caberá a um segundo homem expor de modo sumário a intriga e permitir ao espectador inserir-se de imediato no decurso da acção:

SEGUNDO HOMEM – ... Mas eu ponho a questão com mais clareza. Num velho livro empoeirado e bafiento, encontrou o autor a história vivida de uma matrona que, tendo casado dezanove vezes, dezanove vezes se livrou salva do ouso! Dezanove mártires queimados, um a um, no mesmo forno! Pois é esta Padeira de Aljubarrota de nova espécie a heroína de “Gladiadores”!<sup>13</sup>

E a acção trata do vigésimo casamento e nascimento do primeiro filho, qual Gargântua, de proporções desmedidas, que se apresenta como filho de todos os ex-maridos da referida matrona. Todavia, de imediato, assumem os actores os seus papéis e a representação decorre sem sobressaltos, nem interrupções. O início do segundo acto conta igualmente com a intervenção do “Primeiro Homem”, que esclarece as mudanças verificadas e apresenta a situação inicial do acto em causa<sup>14</sup>.

Maria Aparecida Ribeiro, “Cortês (Alfredo)”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, vol. 1, col. 1312-1313; Duarte Ivo Cruz, *História do teatro português*, pp. 240-246, 251 e 277.

<sup>11</sup> Alfredo Cortez, *Os gladiadores. Caricatura em três actos*, Alfredo Cortez, *Teatro completo*, pp. 441-488.

<sup>12</sup> Cf. *ib.*, pp. 443-444.

<sup>13</sup> *Ib.*, p. 444.

<sup>14</sup> Cf. *ib.*, pp. 458-459.



Exaltando o exemplar comportamento dos actores-homens, resume uma vez mais a acção e esclarece o motivo de tanta azáfama e movimento: é que a imprensa e a rádio se tinham interessado vivamente pelo prodígio, o nascimento de uma criança verdadeiramente monstruosa, tendo em conta o seu tamanho.

Constitui o humor de situação, a caricatura das personagens e o exagero com que os factos são apresentados a natural distorção da realidade – estratégia a que Luigi Pirandello igualmente recorria mediante a aplicação do seu conceito de “humor”, resultando daí uma visão do mundo teatralizado, em que a realidade se identifica com uma grande mascarada<sup>15</sup>. Contudo, na peça de Alfredo Cortez, falta a dimensão dramática/trágica da vida. Em *Os gladiadores*, tudo se resolve pelo uso da *vis* cómica, mesmo em episódios tipicamente pirandellianos, como aquele em que o protagonista, Belo-Bruto, conclui que um desmaio seu fora considerado pelas restantes personagens como a sua morte, verificando, quando desperta, que o seu retrato havia já sido trasladado para a galeria dos gloriosos falecidos<sup>16</sup>.

E tudo acaba com um iminente deflagrar do combate entre Homens e Mulheres, suspenso à última da hora pelo aparecimento de um parzinho romântico que vem trazer as tréguas à tensão antes suscitada<sup>17</sup>.

De modo diferente, usa Joaquim Paço d’Arcos<sup>18</sup> a lição colhida em Pirandello, muito embora também pertença à mesma geração de escri-

<sup>15</sup> Para o conceito de ‘humor’ pirandelliano, veja-se o seu ensaio intitulado *Lumorismo* (Lanciano, R. Carabba, 1908).

<sup>16</sup> Cf. Alfredo Cortez, *Os gladiadores. Caricatura em três actos*, p. 486.

<sup>17</sup> Cf. *ib.*, p. 488.

<sup>18</sup> Acerca do teatro de Joaquim Paço d’Arcos, são de ter em conta os seguintes estudos: Duarte Ivo Cruz, *O teatro de Joaquim Paço d’Arcos*, Braga, Livraria Cruz, 1985; António Álvaro Dória, *Joaquim Paço d’Arcos – A obra e o homem*, Lisboa, Arcádia, 1962; Cruz Malpique, *Joaquim Paço d’Arcos – O homem e a obra*, separata de *Ocidente*, 1965; Luciana Stegagno-Picchio, *cit.*, pp. 323-324 e 431; Luiz Francisco Rebelo, *História do teatro português*, pp. 128-129; Tabora de Vasconcelos, “Paço d’Arcos (Joaquim Belford Correia da Silva)”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, vol. 3, 1999, col. 1342-1343; Duarte Ivo Cruz, “Permanência e evolução de Joaquim Paço d’Arcos a propósito de *Antepassados, vendem-se*”, in Joaquim Paço d’Arcos, *Antepassados, vendem-se*, Lisboa, Guimarães Editores, 1970; Fernando Mendonça, “O Teatro de Joaquim Paço d’Arcos”, in

tores. As suas peças, mais densamente construídas, recorrem ao uso das máscaras que a sociedade impõe no jogo das relações humanas e sociais. Em obras como *O ausente*<sup>19</sup>, é sobremaneira significativo o processo de construção da personagem central, Raul de Meneses, mediante a sobreposição das diferentes imagens, que cada uma das outras figuras sobre ele tece. Desse modo, joga o dramaturgo com a ironia dramática, na medida em que o espectador parece saber mais que as restantes personagens, e mais cedo se apercebe das incongruências verificadas entre o modo como Raul de Meneses actua e a maneira como os outros o avaliam. Trata a peça do regresso de um velho magnata, negociante de volfrâmio durante o período da guerra, de um manicómio em França, para onde se tinha retirado durante seis longos anos. O filho, os amigos, os sócios e a própria mulher, que entretanto o atraíam, pretendem mantê-lo afastado dos negócios, invocando o estado de saúde em que ele se encontra e duvidando da sua completa recuperação. Contra essa imagem, luta e desespera o protagonista, pretendendo assumir os seus cargos e responsabilidades. É numa noite de festa, dada para celebrar o seu regresso, que se revelam ao espectador as diferentes imagens, quais máscaras que pretendem adaptar ao seu rosto, depois de o espectador ter também construído a sua, mediante a avaliação que da actuação dele faz nos episódios caseiros do Primeiro Acto<sup>20</sup>. Desse complexo jogo de máscaras, talvez não seja incongruente de todo que o primeiro a quebrar o verniz da hipocrisia social seja um pretenso “amigo” da família, de origem norte-americana.

Mais adiante ousa esta mesma figura insinuar a insanidade mental do protagonista, não sem que o espectador reconheça nessas declarações uma crueldade e uma falta de humanidade flagrante para com o dono da casa:

STOW – [...] Quem é maluco: ele ou nós? [...] À primeira vista ele pode ter muito juízo, mas, para aceitar isso, tínhamos que reconhecer, oficialmente que

Joaquim Paço d’Arcos, *Crónica da vida lisboeta*, Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar, 1974; Duarte Ivo Cruz, *História do teatro português*, pp. 194 e 263-265; id., “Introdução ao teatro de Joaquim Paço d’Arcos”, Joaquim Paço d’Arcos, *Teatro completo*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003, pp. 7-38.

<sup>19</sup> Joaquim Paço d’Arcos, *O ausente*, id., *Teatro completo*, pp. 187-252.

<sup>20</sup> Cf. *ib.*, pp. 189-211.



éramos nós os malucos. Isso não convém; é impossível. Todos nós temos as nossas vidas, nossas complicações, nossos negócios, tudo muito melindroso. Portanto, devemos utilizar o direito da maioria e decidimos que o marido de Maria Antónia é que está maluco. [...] O Sr. Meneses teve muito mau senso em colocar-se na minoria. A maioria tem sempre razão. Nós formamos a maioria. Por isso ele tem de ser sacrificado.<sup>21</sup>

Com recurso a esta lógica, a máscara construída por Stow converge com a que Magda, outra das “amigas” da família, tece, ao falar de Raul como o “defunto que se lembrou de voltar”<sup>22</sup>, numa provável alusão ao falecido Mattia Pascal. No entanto, a realidade não é assim tão explícita, já que Perestrelo, incluído no mesmo círculo, dela duvida.

Na mesma linha dele se insere a opinião de Maria Helena, a nora, que, além de nutrir um forte afecto pelo sogro, lhe vota uma grande dedicação e é um dos raros elementos da família que lhe permanece fiel até ao fim. Segundo o comentário do marido, António Pedro, a Duarte, o sócio principal, ela considera Raul curado, com um comportamento mais do que “normal”<sup>23</sup>.

Maria Antónia, a mulher adúltera, não pensará do mesmo modo, até porque não lhe conviria que o estado de saúde do marido fosse tão bom. Todavia, para defender a reputação de boa esposa, não deve ser tão explícita quanto aos seus sentimentos.

Por conseguinte, o espectador apercebe-se que, ao longo da acção, se gera uma tensão à volta do estado de saúde de Raul de Meneses e conclui que tudo não passa de uma conspiração familiar para afastar da empresa o velho negociante, permitindo ao filho e aos sócios a condução de transacções menos lícitas. É no III Acto<sup>24</sup> que estas suspeitas se concretizam, devido à ameaça de falência. Perante as circunstâncias difíceis que atravessavam, Raul de Meneses passa a ser desejado nos quadros directivos a fim de reparar os erros cometidos. Dominado por um humor flagrante e acentuado pendor trágico, o III Acto apresenta o volte-face das circunstâncias, pelo que o prota-

<sup>21</sup> *Ib.*, p. 215.

<sup>22</sup> *Ib.*, p. 214.

<sup>23</sup> Cf. *ib.*, p. 220.

<sup>24</sup> Cf. *ib.*, pp. 235-252.

gonista é levado a declarar, quando comunica que deseja afastar-se de livre vontade:

RAUL – [...] Que dirão os meus amigos do Hameau quando lhes contar que um banco, um banco autêntico, confiava mais em mim do que na gente séria, plenamente normal? Que dirão eles? São capazes de me tomar por doido! Não. Será melhor eu não lhes contar coisa alguma.<sup>25</sup>

Mas a tensão nas relações familiares aumenta, quer inicialmente com o filho, quer depois com a mulher. A nora, num acto conciliador, tenta ainda convencê-lo a ficar e a colaborar na salvação da empresa. No diálogo estabelecido entre ambos, não só se toma conhecimento de que Maria Helena, afinal, não seria tão ingénua quanto fizera crer até ao momento, como é desculpável por ser sempre a mais humana e compreensiva, vendo com clarividência a situação. Por isso, esforça-se por dissuadir o sogro, levando-o a reflectir sobre a “verdade” dos factos<sup>26</sup>.

A esse desafio, Raul de Meneses responde com uma análise transparente da situação em que se encontra, resultante de uma profunda reflexão, e que justifica de maneira extremamente coerente a atitude que de futuro irá assumir: o regresso ao manicómio.

Seria desnecessário questionarmo-nos sobre o parecer do próprio espectador acerca da identidade de Raul de Meneses. Tudo indica que era a vítima, o velho desnecessário, o obstáculo para a realização de grandes negócios, o empecilho para a suposta prosperidade da empresa e da família. No entanto, o desenlace encerra um golpe de cena que obriga o espectador a rever toda essa convicção que construíra ao longo da obra:

*(Raul que seguiu com extrema atenção a conversa da nora, aproximou-se entretanto do tabuleiro de xadrez; sentou-se numa cadeira junto a este; e a sua voz e o seu gesto dirigem-se a alguém que só ele visiona; as suas palavras coincidem com as últimas que Maria Helena profere)*

RAUL – Você quer jogar outra partida de xadrez, Gaissman? Ou tem medo doutra derrota? Está bem. Toque-nos então um pouco do seu piano, sim? Uma

<sup>25</sup> *Ib.*, p. 243.

<sup>26</sup> Cf. *ib.*, pp. 248-252.



das sonatas; ainda temos tempo. Vá, decida-se faça-se a vontade. Toque outra vez a *Appassionata*.

(Marca, com a mão direita, o compasso das primeiras frases da *Appassionata* tomado de dolorosa comoção, soluça; e com a mão em garra, tremente, derruba as pedras do xadrez, que tombam do tabuleiro e rolam pelo chão).<sup>27</sup>

Afinal, qual a imagem que mais correspondia à verdade? *Una, nessuna, centomila*... Contudo, neste drama, mais do que o jogo de máscaras de matriz pirandelliana, é o tema da solidão que está presente, da relativização da verdade, da fragmentação da identidade pessoal, da situação sem saída aparente, da deformação caricatural do mundo burguês, da crise das instituições morais, assim como dos vínculos sociais e humanos, da imposição de uma força alienante que derruba o homem e o transforma em vítima... e bem poderíamos afirmar que esta peça é um laboratório de temas recorrentes na obra de Pirandello.

Pertencendo ainda à mesma geração, Fernando Amado<sup>28</sup>, em *O iconoclasta ou o pretendente imaginário*<sup>29</sup>, de 1928, denuncia outros aspectos da recepção de Pirandello, embora de modo um tanto vago e distante, na caracterização da personagem Tito Ambrósio, escritor dotado de uma apurada sensibilidade, que pretende iniciar uma relação amorosa mediante a repetição de uma cena, em que vislumbrara pela primeira vez a rapariga que o tinha fascinado. Devido à estreita relação estabelecida entre a vivência dos factos e a sua encenação, a realidade e o

<sup>27</sup> *Ib.*, p. 252.

<sup>28</sup> Além de uma biografia sintética integrada no volume que reúne toda sua obra (Fernando Amado, *Peças de teatro*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2000, pp. 7-9), dever-se-á ter em conta o esclarecedor estudo introdutório de Augusto Sobral sobre o autor aqui considerado, intitulado “Sobre a obra teatral de Fernando Amado” (*ib.*, pp. 13-28), assim como os seguintes: Duarte Ivo Cruz, *Fernando Amado, homem de teatro*, Guimarães, Cadernos Gil Vicente, 1972; Luiz Francisco Rebelo, *História do teatro português*, p. 135; Duarte Ivo Cruz, *O Simbolismo no teatro português*, Lisboa, Ministério da Educação / Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1991; id., “Amado (Fernando Alberto da Silva)”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, vol. 1, col. 195-196; id., *História do teatro português*, pp. 222 e 224-227.

<sup>29</sup> Fernando Amado, *O iconoclasta ou o pretendente imaginário*, *ib.*, pp. 99-125.

teatro, o próprio autor, em 1960, identifica a inspiração da situação em causa nas obras de Pirandello, quando defende: “*O Iconoclasta* acusa influências pirandellianas na escolha do tema, na caracterização do protagonista e no processo dialéctico”<sup>30</sup>. Em suma, era a teatralização da vida que o demovia.

Muito mais tardia, do final dos anos 50, e ainda do mesmo autor, é *Descobri uma estrela*<sup>31</sup>, onde o dramaturgo é igualmente uma personagem e, num tom farsesco, contracena com um astrónomo que acabava de descobrir uma estrela no espaço sideral, enquanto ele acabava de a encontrar no mundo do espectáculo. É da colisão de duas perspectivas tão díspares sobre a concepção de “estrela” que a peça se estrutura, mas devido ao facto de o dramaturgo estabelecer o diálogo com a actriz recém-descoberta, “a estrela”, tal facto leva-nos a filiar esta situação naquela mesma ideia da teatralização da vida e da fusão dos planos da realidade e do teatro, que a obra pirandelliana inspirou.

E já de 1960-1961 é *O pensador*<sup>32</sup>, cujos protagonistas são um homem e uma mulher, um pensador e uma dona de casa às compras. Do diálogo estabelecido reconstitui-se, num tom humorístico, aí sim, de marca claramente pirandelliana, a rotina da vida dela, bem como as máscaras que é levada a assumir para continuar a sobreviver sem sobressaltos.

Assim, se no período do modernismo, mesmo retardado, Pirandello foi um dramaturgo de referência, como julgamos ter demonstrado, na geração da *Presença*, o autor siciliano não deixa de ser apreciado, as suas ideias absorvidas e as suas peças criticamente avaliadas. José Régio<sup>33</sup> impõe-se como aquele que melhor transpõe e adapta a herança

<sup>30</sup> Fernando Amado, “Sobre o *Iconoclasta*”, *ib.*, p. 125.

<sup>31</sup> Fernando Amado, *Descobri uma estrela*, *ib.*, pp. 525-534.

<sup>32</sup> Fernando Amado, *O pensador*, *ib.*, pp. 363-372.

<sup>33</sup> O estudo do teatro de José Régio despertou o interesse de variados críticos e suscitou a publicação de diferentes leituras e abordagens da obra. Entre elas, refiram-se as seguintes: Álvaro Ribeiro, *Escritores doutrinados*, Lisboa, SEC, 1965, pp. 11-28; id., *A literatura de José Régio*, Lisboa, SEC, 1965; Luís Francisco Rebelo, “O Teatro [da *Presença*]”, in *Diário Popular*, 14-12-1967; Luciana Stegagno-Picchio, *cit.*, pp. 329-334; Duarte Ivo Cruz, “José Régio: uma peça inédita e outra esquecida”, in *Colóquio/Letras*, 99, 1987, pp. 72-74; Jorge de Sena, *Do teatro em Portugal*, Lisboa, Edições 70, 1989; Luiz Francisco Rebelo, *História do teatro português*, pp. 120-130; Maria Aliete Galhoz, *Catorze ensaios*



pirandelliana a uma nova maneira de conceber o mundo e a um lirismo mais intenso, ao representar a realidade. É sobretudo em *Três máscaras. Fantasia dramática*<sup>34</sup> que, de modo mais transparente, Régio evidencia as técnicas aprendidas de Pirandello. Apresenta esta peça um enredo amoroso que tem como cenário um baile de carnaval na capital, onde uma Columbina se vê disputada por duas outras máscaras, Pierrot e Mefistófeles. Num mundo propício ao disfarce, onde a realidade aparece ela própria encoberta, constrói o autor um hábil jogo entre a “verdade” da máscara e a autenticidade humana que lhe serve de suporte, ora levantando o véu do disfarce, sem que permita que se assista a uma completa revelação, ora apelando para a opção necessária do fingimento.

Num mundo de fantasia, é, pois, a disputa por Columbina que leva a primeira das figuras, Pierrot, a falar de si mesmo e a permitir ao espectador o estabelecimento de nexos entre a sua personalidade e a máscara que enverga<sup>35</sup>.

No entanto, apesar do carácter prosaico da vida que leva, a máscara de Pierrot oculta a sensibilidade de poeta dele próprio, daquele que, logo que solicitado, não deixa de declamar os seus poemas. Embriagado pela arte, expõe os seus devaneios, devaneios de poeta, revelando um mundo de fantasias e sonhos<sup>36</sup>. Por esse motivo, para compensar a rotina do dia a dia, escapa para a evasão que a fantasia lhe permite, transfigurando a realidade que o cerca e em que se encontra mergulhado, num

sobre José Régio, Lisboa, Cosmos, 1996; Elsa Rita dos Santos, “Ideias expressionistas no teatro de José Régio”, in *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, 3, 1998, pp. 54-58; Ana Maria Abreu, “O jogo das máscaras nas três peças em um acto”, *ib.*, pp. 59-67; Maria Aliete Galhoz, “Algumas notas sobre *Três máscaras*”, *ib.*, 8-9, pp. 159-162; Duarte Ivo Cruz, “O primeiro teatro de José Régio”, *ib.*, 8-9, 2001; Eugénio Lisboa, “Régio (José)”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, vol. 4, 2001, col. 654-658; Duarte Ivo Cruz, *História do teatro português*, col. 291-296; António Braz Teixeira, “O Teatro de José Régio”, José Régio, *Obra completa. Teatro I*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005, pp. 9-24.

<sup>34</sup> José Régio, *Três máscaras. Fantasia dramática*, id., *Três peças em um acto. Teatro*, Lisboa, Portugal, 1957.

<sup>35</sup> Cf. *ib.*, pp. 25 e 27-28.

<sup>36</sup> Cf. *ib.*, pp. 32, 33-34 e 39.

permanente jogo de máscaras que alimenta a sua vida. Nele, afinal, a máscara revela-se mais do que isso: em vez de ocultar o carácter do homem que a ostenta, o disfarce de Pierrot identifica-se com a sua natureza mais profunda e com a sua sensibilidade. No entanto, mais adiante na peça, quando retoma o tom confessional, Pierrot volta a pousar os pés no chão e regressa do seu mundo de fantasia ao da realidade quotidiana, e, em vez de perder essa dimensão poética, como certamente se esperaria, intensifica-a, com a imagem romântica de poeta de mansarda<sup>37</sup>.

Através desse jogo entre a máscara e o rosto, o espectador acaba por estabelecer a identidade de alguém que, afinal, permanece incógnito e, ao bater da meia noite, qual figura de um mundo de fantasia, se ausenta para não ser obrigado a dar-se a conhecer.

Em contraponto, também Mefistófeles acaba por entrar em confidências e por revelar um pouco da realidade do homem a que aquele disfarce dá forma<sup>38</sup>. E fala do seu estilo de vida, aparentemente feliz, mas vazio e cansativo, marcado pela futilidade, dando-lhe a experimentar o amargo sabor da tragédia de viver, e permitindo que um certo niilismo transpareça das suas palavras.

Do mesmo modo que Pierrot revela uma certa identidade com a máscara que usa naquela noite, também este homem manifesta uma estreita afinidade com o disfarce em que se oculta, recordando o modelo goethiano. Deste modo, exige o abandono de Columbina aos seus caprichos, a sua beleza, a capacidade de dar e receber sem compreender, para que ela se transforme na sua amante<sup>39</sup>.

Columbina, entre Pierrot e Mefistófeles, é a personagem que menos uso faz do jogo de máscaras. Apesar disso, não deixa também de falar de si e denunciar que a máscara é muito mais aderente ao modo de ela própria estar na vida do que aparentemente poderia parecer<sup>40</sup>.

Assim, se a questão da identidade do indivíduo nesta peça se projecta, tanto na figura do Pierrot, como na das outras personagens, é o jogo entre a máscara e a realidade que se acaba por impor. Devido ao sábio aproveitamento dos disfarces usados, tradicionalmente enrique-

<sup>37</sup> Cf. *ib.*, pp. 68 e 71-72.

<sup>38</sup> Cf. *ib.*, pp. 46 e 51-53.

<sup>39</sup> Cf. *ib.*, pp. 53-54.

<sup>40</sup> Cf. *ib.*, pp. 63-64.



cidos por uma significativa carga poética, José Régio consegue conciliar essas duas vertentes de marca pirandelliana com uma perspectiva poética singular que não impede o espectador de se deixar arrastar pelo fascínio do mundo da fantasia.

Se estes dois princípios são os fios condutores do drama, não admira, pois, que a aprendizagem que Régio faz do dramaturgo de Agrigento tenha sido um processo progressivo e que se evidencie já no ensaio<sup>41</sup> que o escritor português compõe em 1927 e faz publicar no n.º 7 da revista *Presença*, procedendo à abordagem de *Sei personaggi in cerca d'autore*. Aí propõe uma leitura desta peça como se fosse o resultado da tensão existente entre a falsidade da arte, “uma ilusão do real”, e a realidade da vida<sup>42</sup>. No entanto, a pertinência deste texto de Régio reside no facto de superar o plano daquela obra particular e já tecer considerações de carácter mais geral, verdadeiras lições colhidas em Pirandello e que frutificarão em peças como a que acima analisámos. Por isso, não deixa de afirmar:

Mas a originalidade de Pirandello está precisamente em usar habilidades de malabarista, improvisações de funâmbulo, manhas de escamoteador, para nos oferecer as suas lições de filósofo, as suas experiências de psicólogo, as suas conclusões ou intuições de artista. [...] Mas a seriedade do comediógrafo ressoa em cada uma das palavras que joga... O que é a verdade? o que é a mentira? Onde começa a realidade? onde a ficção? A verdade é só uma? a sinceridade é só uma? Eis interrogações capitais que atravessam a obra de Pirandello, surgindo nesta peça com uma insistência e uma complexidade quase irritantes. [...] Se [...] Pirandello ergue problemas de ordem estética, dando-nos intuições e conceitos sobre a sua arte em geral, a arte do teatro em particular, e ainda mais em particular a sua própria arte, por trás dos pontos de vista sempre originais de esteta, há as conclusões do psicólogo, as análises do crítico, as notas do espectador, as abstrações do filósofo, isto é: há o homem curioso da vida e dos homens.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> José Régio, “Uma peça de Pirandello (*Sei personaggi in cerca d'autore*)”, in *Presença*, 7, de 8 de Novembro de 1927. Reproduzido em José Régio, *Obras completas: Páginas de doutrina e crítica da “Presença”*. Volume póstumo. Ensaio, Porto, Brasília, 1977, pp. 39-45.

<sup>42</sup> Cf. *ib.*, pp. 40-41.

<sup>43</sup> *Ib.*, p. 41.

Com base nestes pressupostos, analisa depois a actuação de cada personagem da peça, as suas motivações e os valores por que se rege, para concluir que o sucesso do autor italiano se deve, nesse complexo processo de transposição da realidade para o mundo da arte, antes de mais, a uma inteligente conjugação da sua individualidade de artista com as directrizes do gosto da época. Por isso, cada obra impõe-se como um produto extremamente complexo e cerebral:

Basta também a fazer ver como numa comédia tão *concebida* (?), tão intelectual, tão crítica e por vezes tão abstracta, se vai inserindo um drama tão humano, tão vivo, não só tão possível mas até tão real em sua essência, embora por vezes tão fantasiosamente romanesco nos pormenores. [...] E a sua teoria, se ele a tem, é não só excedida, contravertida pela sua contínua ironia e pelo seu implacável poder de análise, mas também infinitamente alargada pelo seu dom de artista.<sup>44</sup>

Assim, se, por um lado, Pirandello parece concluir pela aceitação da vida tal como ela se nos oferece, também se impõe pelo relativismo, pelo cepticismo, pela ironia superiormente resignada<sup>45</sup>, e é tido como um autor “antidogmático, anticatedrático, e anticategórico”<sup>46</sup>. Pela lucidez trágica e desconcertante que ele transmite na sua obra, Régio não pode deixar de o associar aos grandes nomes da literatura do tempo, como Marcel Proust, André Gide e Bernard Shaw<sup>47</sup>.

Deste modo, graças à acção do poeta da *Presença*, o teatro de Pirandello torna-se cada vez mais conhecido em Portugal. Um discípulo seu nessa mesma revista, João Pedro de Andrade<sup>48</sup>, publica também aí, em 1939, no penúltimo número, *A comédia continua*<sup>49</sup>, embora

<sup>44</sup> *Ib.*, pp. 43-44.

<sup>45</sup> Cf. *ib.*, p. 43.

<sup>46</sup> *Ib.*, p. 45.

<sup>47</sup> Cf. *ib.*, pp. 43-44.

<sup>48</sup> Sobre João Pedro de Andrade, veja-se Luciana Stegagno-Picchio, *cit.*, pp. 338, 413, 418 e 436; Luiz Francisco Rebelo, *História do teatro português*, pp. 128, 132, 135, 152, 163; Eduíno de Jesus, “Andrade (João Pedro de)”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, vol. 1, col. 277-278; e Duarte Ivo Cruz, *História do teatro português*, pp. 287-290.

<sup>49</sup> João Pedro de Andrade, *A comédia continua*, id., *Teatro*, vol. 2, Lisboa, Acontecimento, 1999, pp. 9-33.



a peça seja datada de 1931. Nela trata o tema das personagens que discutem com o dramaturgo o destino que este lhes pretende impor e que, recusando, acabam por afirmar a sua independência, solução que se harmoniza com a introdução da componente fantástica. Dividida em duas partes, esta obra introduz-nos inicialmente num grupo de amigos do autor, Lúcio Marçal, depois do sucesso alcançado com a estreia do seu drama “A rapariga deslumbrada”. É nesse momento que se toma conhecimento do enredo dessa peça e nos são apresentadas as respectivas personagens, Elina e Cláudio.

Ponderando ainda a possível alteração do final, depois da saída dos amigos, ao encontrar-se só no seu escritório, mergulhado na penumbra, o escritor apercebe-se da presença de duas figuras sentadas nos sofás. Se inicialmente supõe tratar-se dos actores que haviam desempenhado os papéis dos protagonistas, depressa conclui que são mesmo as personagens que ali vêm queixar-se do carácter artificial das suas próprias vidas.

Cada uma, afinal, não é mais do que o resultado da vontade do autor. No entanto, é Elina que tem maior consciência desses laços de dependência e, por isso, num dos momentos de maior tensão com Cláudio, desafia-o a assumirem a sua independência. Rebelando-se contra o modo como o autor a havia concebido, Elina alcança a liberdade e, juntamente com Cláudio, saem do escritório do seu criador, levando este último a rasgar o manuscrito da peça e a deixá-lo em pedaços.

Nesta linha, compusera já em 1934 António Pedro<sup>50</sup> a peça intitulada *Teatro*<sup>51</sup>, cuja situação de partida é a mesma: a discussão da personagem com o autor, desta vez interrompida pelo aparecimento da figura do Diabo, que incita a rebelião, já antes despoletada quando ele entra em cena. Com outros ingredientes à mistura, o dramaturgo, aqui,

<sup>50</sup> Sobre a produção dramática de António Pedro, veja-se, a título de exemplo, o *Catálogo da Exposição retrospectiva de António Pedro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979 e o esclarecedor prefácio da autoria de Luís Francisco Rebelo a António Pedro, *Teatro Completo*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981, pp. 9-28. Além disso, considere-se ainda Luciana Stegagno-Picchio, *cit.*, pp. 336, 435, 443 e 444; Luiz Francisco Rebelo, *História do Teatro Português*, p. 136; e Duarte Ivo Cruz, *História do Teatro Português*, pp. 297, 301 e 327.

<sup>51</sup> António Pedro, *Teatro*, id., *Teatro Completo*, pp. 57-72.

acaba por se identificar com a personagem e opta por viver no mundo da fantasia, do teatro, contraposto ao mundo da existência real, da vida, onde “não se faz de conta”, onde a sua mulher, a própria esposa do autor vive e o atraindo, e onde o público que assiste à peça se situa.

Também na peça de Avelino Cunhal (Pedro Serôdio)<sup>52</sup>, *O ajuste de contas*<sup>53</sup>, de 1946, o tema é o mesmo: o confronto do autor com a personagem por ele criada. Já com uma marca neo-realista mais nítida, esta peça apresenta uma estrutura paralela à de José Pedro de Andrade e a personagem revela-se muito mais reivindicativa dos seus direitos, mais agressiva perante o seu criador, denunciando o escritor de forjar situações arbitrárias e até figuras fantasmagóricas<sup>54</sup>.

Nesta linha da distinção entre a realidade e a ficção se insere ainda o drama de Jaime Salazar Sampaio<sup>55</sup> intitulado *A batalha naval*<sup>56</sup>. Mas, aí, a presença de Pirandello sente-se de modo muito mais ténue, já arti-

<sup>52</sup> Luís Francisco Rebelo procede a uma apresentação, breve mas sugestiva, da obra de Avelino Cunhal na introdução que compõe e antepõe aos textos desta dramaturgo em Avelino Cunhal (Pedro Serôdio), *Repertório para um teatro actual. Três peças em um acto*, Lisboa, Prelo, 1965, pp. 7-10. Contudo, sejam ainda de ter em conta os contributos de Luciana Stegagno-Picchio, *cit.*, pp. 338 e 436; Luiz Francisco Rebelo, *História do teatro português*, p. 140; e Duarte Ivo Cruz, *História do teatro português*, p. 271.

<sup>53</sup> Avelino Cunhal, *O ajuste de contas*, Lisboa, id. (Pedro Serôdio), *cit.*, pp. 55-87.

<sup>54</sup> Estes aspectos tornam-se particularmente evidentes *ib.*, pp. 75-81.

<sup>55</sup> A propósito deste autor, veja-se Luciana Stegagno-Picchio, *cit.*, pp. 343 e 439; Carlos Paniágua Féteiro, “Este Teatro: Uma leitura”, in: J. S. Sampaio, *Seis peças*, Lisboa, Plátano, 1979, pp. 225-241; Luiz Francisco Rebelo, *História do teatro português*, pp. 129, 144 e 152; Ana Maia Ribeiro, “Jaime Salazar Sampaio; a irreprimível vontade de criar”, in *Expresso/Revista*, de 6-12-1997, pp. 92-100; Sebastiana Fadda, “A poesia encoberta no palco despido”, Jaime Salazar Sampaio, *Teatro completo*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997, pp. 9-21; id., *O teatro do absurdo em Portugal*, Lisboa, Cosmos, 1998; Fernando Matos Oliveira, “Teatro Contemporâneo”, in José Luis Gavilanes y António Apolinário (ed.s), *Historia de la literatura portuguesa*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 675-684; id., “Sampaio (Jaime Salazar)”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, vol. 4, col. 1079-1081; Duarte Ivo Cruz, *História do teatro português*, p. 314 e 319; id., *O essencial sobre Jaime Salazar Sampaio*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005.

<sup>56</sup> Jaime Salazar Sampaio, *A batalha naval*, id., *Teatro completo*, pp. 249-303.



culada com um forte impacto do surrealismo, bem como de tendências modernas do teatro experimental e de vanguarda, em situações que nos lembram *À espera de Godot*, de Samuel Becket.

Podemos, em suma, pois, concluir que a recepção do teatro de Pirandello na primeira metade do Século XX foi um processo que acompanhou em paralelo o sucesso da representação das suas peças. A recepção produtiva intramodal levou os dramaturgos portugueses a seguirem as técnicas, temas e situações, a estudarem a sua poética, e a tentarem adaptar essas estratégias à realidade da sociedade portuguesa. Por outro lado, esse êxito veio preparar a continuação da sua recepção no âmbito do teatro português na segunda metade do passado século, simplesmente com outras características: é frequente verificar-se que, em muitas das obras em que se rastreia a recepção produtiva de Pirandello, se pode igualmente verificar a presença de técnicas e estratégias dramáticas de outras tendências de vanguarda, como o surrealismo ou o existencialismo, por um lado, o teatro épico ou o teatro experimental, por outro, ou de autores de reconhecido mérito, como Becket ou Brecht, tornando esse estudo de recepção uma tarefa mais árdua e complexa, a desenvolver em ocasião mais oportuna, a partir da síntese que aqui hoje trouxe.

## SOTTO A QUESTA REALTÀ. TEMAS PESSOANOS NAS NOVELAS DE PIRANDELLO

ROBERTO FRANCAVILLA

APESAR DE ALGUNS SINAIS evidentes, e salvaguardado o renovado vigor comparatista que anima, em particular, a crítica académica produzida por uma geração mais jovem, o diálogo luso-italiano (especialmente pelo que diz respeito à literatura do século XX) constituiu, inexplicavelmente, um campo de pesquisa em boa parte a explorar. As reflexões que se seguem, elaboradas em torno da identificação de temas pessoanos no *corpus* das *Novelas* de Pirandello, pretendem representar, pois, no exíguo espaço das contingências (ou seja, a brevidade de uma intervenção num congresso académico), um contributo em direcção a um ulterior alargamento desta perspectiva.

A escolha da questão temática como campo de pesquisa no caso de um poeta-obra<sup>1</sup>, nesta circunstância Fernando Pessoa, dá por automaticamente adquirido um dado de facto: os temas, enquanto elementos que decidem o que é o texto e implicam a sua hermenêutica (paisagens mentais, obsessões, símbolos, mitos), escapam à sua canónica colocação no repertório temático, conduzindo-nos, pelo contrário, até àquilo que de mais profundo e complexo agitou as águas não só da literatura, mas, em geral, do pensamento e da cultura do século XX. Muito já foi dito sobre as intuições – e sobre o seu desenvolvimento teórico e poético – que o poeta português partilhou, apesar de geograficamente confinado a um *locus amoenus* situado nas margens da cultura europeia coeva, com escritores, artistas e filósofos pertencentes a outras latitudes. É inegável que, da sua janela lisbonense, Pessoa indagou os mesmos motivos que, quase contemporaneamente, entusiasmavam Freud e Picasso, Italo Svevo e Virginia Woolf, Robert Walser

<sup>1</sup> Sobre este conceito, vd. em particular J. Gil, *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, Lisboa, Relógio d'Água, 1985.