

LUIGI PIRANDELLO E A RECEPÇÃO  
DA SUA OBRA EM PORTUGAL



# 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: ??????????  
Data de edição: 2007  
ISBN: 978-972-95222-3-9  
Depósito Legal: ??????/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 Lancaster, *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 Lancaster (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





LUIGI PIRANDELLO

RITA MARNOTO



## 1. PERCURSO DE UMA VIDA E DE TANTAS PERSONAGENS

LUIGI PIRANDELLO nasceu na Sicília a 28 de Junho de 1867 e faleceu em Roma a 10 de Dezembro de 1936. A sua família vivia em Girgenti, uma pequena cidade do Sul da Sicília que a partir de 1927 se passou a chamar Agrigento, que era o seu nome antigo. Naquele ano de 1867, havia cólera na cidade, razão pela qual a sua mãe se retirou, por precaução, para uma propriedade rural, que era pertença do marido, situada nos arredores. O nome do lugar é, no falar local, Càvuso, forma dialectal directamente derivada da palavra grega *Caos*. Foi nessa localidade que nasceu o escritor italiano que, em 1934, recebeu o Prémio Nobel da Literatura.

O melhor retrato que de Pirandello se pode apresentar é o que ele próprio de si traçou. Foi encontrado entre os vários papéis do seu espólio, num conjunto de folhas soltas dactilografadas, sem que seja possível datar a sua redacção com segurança:

Não gosto de falar nas costas de ninguém e por isso, agora que prevejo que a minha partida esteja próxima, vou dizer a todos, cara a cara, as informações que darei se noutra lugar me forem pedidas notícias acerca desta minha involuntária estadia à face da Terra, onde numa noite de Junho caí como um pirilampo, por baixo de um grande pinheiro solitário, num campo de oliveiras sarracenas que fica na borda de um planalto de argila azul, debruçado sobre o mar africano. Sabe-se, os pirilampos, como são. A noite, a sua escuridão, parece que a faça para eles que, voando não se sabe por onde, ora para aqui, ora para acolá, abrem por um momento aquele seu lânguido jorro de luz verde. De vez em quando, cai um e vê-se e não se vê aquele seu verde suspiro de luz na terra que parece perdidamente longe. Assim caí eu ali naquela noite de Junho, quando tantos outros pirilampos amarelos entrelu-

ziam numa colina onde havia uma cidade que, naquele ano, sofria de uma grande mortandade. Com o susto que apanhou por causa dessa grande calamidade, minha mãe trazia-me ao mundo antes do tempo previsto, naquela solitária e longínqua aldeia onde se tinha refugiado. Um dos meus tios ia por aqueles campos com uma lanterna na mão à procura de uma mulher que ajudasse minha mãe a pôr-me no mundo. Mas minha mãe já se tinha ajudado por si própria e eu nasci antes de o meu tio regressar com a mulher. Tirado do campo, o meu nascimento foi registado na pequena cidade situada na colina. Entre as tantas pessoas que naquele ano diariamente morriam, um que nascia era como uma reaparição à qual era dada tanto mais importância, quanto mais era insignificante e mesquinha. Penso, porém, que era coisa certa para os outros, que devia nascer ali e não noutra sítio e que não podia nascer nem antes nem depois, mas confesso que acerca de todas estas coisas não tenho uma ideia precisa, nem tão pouco espero vir a tê-la. Minha mãe, que entre vivos e mortos, meninos e meninas, deu ao mundo nove filhos, nem ela nunca teve a certeza de que, para além da longa pena de os trazer dentro de si e das dores do parto, neles tivesse posto algo mais para lhes dar vida. Sabia bem que a vida, quem a dá e como a dá no habitual acto de procriação, é um mistério impenetrável ao qual tinha ficado alheia, apesar de nele ter participado cegamente. Amou sempre as suas criaturas, mesmo quando, sem o poder sentir, compreendeu que já não lhe pertenciam, e ficou como se fosse uma dessas criaturas, também ela uma criança, mas que perdeu algo para sempre e guardou a dor de apenas pertencer a si própria. Porque cada um, a certo ponto, sai do mistério do seu nascimento natural que ainda dura algum tempo depois de se nascer e, perante a incerteza de tudo, começa a nascer sozinho, para si próprio, e a formar, conforme pode, a própria vida, só: daquela solidão da qual se tem uma terrível consciência quando se está prestes a morrer.

Ora, eu não direi nada acerca da minha vida que, tal como a de qualquer outro, não tenha nenhuma importância, pelo menos do ponto de vista a partir do qual a quis olhar. De resto, já nem a vejo. Existe, enfim, com toda a Terra, como se não fosse nada. Será esta a razão pela qual não poderei dar qualquer informação acerca dela. Mal me liberte de toda a ilusão dos sentidos, serei como aquele indelével salpico imprevisto no qual se extingue uma bola de sabão. Luz e cor, movimento. Tudo será como nada. E silêncio.

*Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra, Saggi, poesie, scritti vari*, pp. 1105-1106

Este apontamento condensa aspectos essenciais para a caracterização do escritor. A partir do plano vivencial, ilumina a relação entre sujeito e objecto, o estatuto da ficção, os grandes temas e motivos que animam a sua obra, o seu fundo antropológico, a sua poética e o seu enquadramento histórico-literário. Ao falar de si como se fosse uma personagem, Pirandello apresenta temas, situações e motivos míticos que percorrem, transversalmente, todo o seu itinerário intelectual. O auto-retrato é construído a partir de um sentido geral de desdobramento e, da mesma feita, de distanciamento, que é transmitido através de elementos primordiais e onde ressalta, à transparência, o ambiente da sua terra natal. Do início ao fim do texto, fala de si como se fosse outro, colocando o seu nascimento ao mesmo nível do de uma personagem de ficção, semelhante às tantas que criou. Imerso num clima de fantasia que nunca nega a realidade, enquanto parte integrante de uma natureza vital, nela surpreende estranhezas que estimulam o interesse pela perscrutação dos seus interstícios. É um mistério oculto que afunda as suas raízes em histórias de pirilampos, envolvido por uma paisagem em que o Sul da Europa se mistura com os ecos de uma África onde latejam as origens da civilização mediterrânica. Mas a história estende-se por horizontes bem mais amplos, que desdobram a fluidez dos percursos que, da pequena localidade siciliana onde nasceu, o levaram pelo mundo fora. O texto retoma um relato autobiográfico, bastante semelhante, de um grande narrador inglês do século XIX, Thomas De Quincey.

A identidade do interlocutor que imagina encontrar no outro mundo, no mundo dos mortos, podemos supor, não é especificada. Mais importante do que isso, é a situação dialógica em si mesma. Ao falar de si, é como se falasse de um outro, cuja identidade está profundamente dependente da sua ligação às outras pessoas, ou seja, de uma relação de alteridade. Nasceu naquele dia, em Caos, apesar de o seu nascimento ter sido registado em Girgenti, por vontade alheia. Gera-se então um impasse. A força da natureza que o trouxe ao mundo, misteriosa e avassaladora, às vezes reconfortante, às vezes terrível, confronta-se com a sua própria forma de estar e com a alteridade que nela se aloja. Vão sendo progressivamente inundadas por uma melancólica solidão, temperada pela ironia da distância. Desta feita, a situação dialógica inicialmente criada acaba por se esboroar e

o todo dilui-se numa zona franca de símbolos em transe: luz, cor e movimento, o tudo e o nada, nascimento e morte, a palavra e o silêncio que conta.

No caos onde tem origem a vida, todas as formas existem como possibilidade. Todavia, facto é que quem nasce traz consigo uma forma que não escolheu, tal como a personagem de ficção não escolhe o papel que lhe é dado, mas lhe tolhe o livre movimento. O confronto entre as possibilidades do ser e o carácter fixo da forma que o contém, captado pelo crítico Adriano Tilgher, continua a ser uma das mais profícuas chaves de leitura do seu percurso de vida. Entre o movimento contínuo do ser e o cariz irremediavelmente fechado das formas que o transportam (a superfície das coisas, a rigidez de corpos e objectos, a cadeia dos significantes), não há conciliação possível. A existência carrega consigo uma irremediável fractura original. Vai sendo camuflada através da máscara, aliás, das várias máscaras que o homem carrega, mas que nunca lhe oferecem uma resposta definitiva. Acentuam antes a dimensão irónica, ridícula, da vida: *humorística*, na conceptualização de Pirandello. Sem significar uma solução para essa desfocagem, a máscara converte o escritor e as suas personagens em seres numa constante atitude de procura, condenados a viver *no limiar*.

O universo vivencial, antropológico e literário de Pirandello é o da pluralidade. Acompanhou as grandes tendências do seu tempo, mas acabou por criar um universo literário *seu*, bem definido, dotado de uma identidade tão forte que gerou uma corrente específica: o *pirandellismo*. Os grandes temas do Modernismo, da fragmentação ao desdobramento de alteridade [Artaud, Gardair, Ferroni], palpitam numa *sicilianidade* [Sciascia] feita de mistérios impenetráveis, para iluminarem aquele friso social da Itália de finais do século XIX e inícios do século XX. Trabalhou essa pluralidade de vectores munido de uma bagagem cultural de peso. Ao observar hábitos, costumes, monumentos e paisagens naturais, leva consigo as leituras dos autores da Antiguidade grega e romana. Contacta de perto com o clima *mittel-europeu* durante os anos da sua juventude, quando estuda na Universidade de Bona, e mais tarde viaja pela América e pelo resto da Europa. Observa os modos de vida da burguesia de Roma ou de Turim com a mesma atenção que dava às sagas dos contadores de histórias e aos espectáculos de marionetas da sua terra natal.

A Sicília de Pirandello não é uma Sicília folclórica, regionalista e pitoresca, construída a partir de arquétipos artificiais e falseadores. Gramsci mostrou como a sua sicilianidade se articula perfeitamente com a esfera do cosmopolitismo, motivo pelo qual é, ao mesmo tempo, um escritor siciliano, italiano e europeu. Pela sua localização geográfica, a Sicília é o coração do Mediterrâneo. Aliás, os pontos altos da sua história coincidem com aqueles momentos privilegiados em que se erigiu em lugar de encontro entre regional e supra-regional. Foi no Sul da Península Itálica que, em inícios do século XIII, surgiu o primeiro grupo de poetas que usou um vulgar italiano como língua literária, os poetas sicilianos. Reuniram-se em torno da figura do imperador Frederico II, foco dinamizador de uma corte verdadeiramente transcultural. Esse prestígio muito deve à variedade dos estímulos recebidos, vindos do Oriente mediterrânico, do mundo árabe, dos territórios alemães ou da Provença. A Sicília de Pirandello estende-se até às profundezas dos tempos: a civilização pré-histórica, os povos dóricos, a ocupação grega, a presença árabe. A sua dedicação à terra natal não é mera emoção e nada tem a ver com uma atitude bairrista. Levou-o a um trabalho intelectual e de investigação no campo da linguística. Estudou, em particular, o dialecto de Agrigento, para o qual traduziu, directamente do grego antigo, *O Ciclope* de Eurípidés, depois encenado por Nino Martoglio com a companhia *Teatro Mediterraneo*.

As modalidades de relacionamento social, o fulcro das intrigas e as tensões que vão animando as páginas da sua obra remetem para os hábitos de vida e os costumes de uma sociedade arcaica que a crítica tem vindo a identificar com a siciliana, notando, da mesma feita, que afinal esses conotados também reflectem perfeitamente os estilos de vida da burguesia que vive nos grandes centros urbanos. Revelam hábitos sociais marcados por inibições e interditos, mecanismos de controle de uma opinião social deformada e deformadora, fantasias grotescas e experiências de solidão. Essa *pequena Itália* pode ser a Sicília, pode partir da Sicília, mas o contraponto entre o caso e a norma é construído com uma tal destreza literária que as deformações que a burguesia siciliana carrega consigo reflectem, na verdade, os vícios das classes instaladas de Roma ou de outros grandes centros.

A criada que o educou, Maria Stella, nutria a sua fantasia com as ricas histórias do imaginário popular da ilha. Quando era pequeno e

fazia teatro em casa com os irmãos, gostava de pôr em cena personagens demoníacas. Essas lendas e esses mitos ilhéus reaparecerão em muitas das suas obras. A quem tem de percorrer caminhos perigosos, servem de guia seres do outro mundo, como acontece a Mariagrazia Ajello, em *Lo storno e l'angelo Centuno*, que é acompanhada por um esquadrão de almas do Purgatório e por um Anjo que lhe anuncia que morrerá quando chegar ao seu destino. E assim é de facto. *La nuova colonia* traz à ribalta um temor ancestral, o do mar a engolir a ilha. Noutros casos, são directamente representados problemas sociais concretos: a dureza do trabalho mineiro em *Ciàula scopre la luna*, a insurreiçãõ dos *Fasci Siciliani* contra a miséria dos trabalhadores das minas e do campo em *I vecchi e i giovani*, a condiçãõ subalterna da mulher em *L'esclusa*. Neste caso, Pirandello mostra uma certa compreensãõ pela capitulaçãõ da protagonista, envolvida nas maquinações do masculino. De uma geral empatia com o feminino, em *L'uomo, la bestia e la virtù* passa-se a uma cumplicidade corrosiva com a mulher que engana o marido embarcaçõ. Por sua vez, a personagem da Enteada que em *Sei personaggi in cerca d'autore* garante a sobrevivência frequentando a casa de Madama Pace, ou Maddalena, a tontinha de *I Giganti della Montagna* que traz na face o sorriso do prazer que dá e que recebe, inspiram sentimentos de protecçãõ. Já a carga erótica de Fulvia Gelli em *Come prima, meglio di prima* e da Sara de *Lazzaro* implica situações que, do cenário siciliano, se estendem ao quadro da burguesia cidadina. Todavia, quando as mulheres chamam a si o poder que lhes é negado, a sua imagem torna-se malévola. Em *La favola del figlio cambiato*, vagueiam pelas casas alheias e roubam criançãs, pondo a descoberto uma natureza perversa e deturpada.

Quanto ao enquadramento social de família, Pirandello nasceu num agregado pertencente aos estratos daquela nova burguesia em ascensãõ que se formou com o *Risorgimento*. Este movimento de unificaçãõ culminou com a fundaçãõ formal do Estado italiano em 1861, pelo rei Vittorio Emanuele da casa de Savoia, apoiado em Garibaldi, o seu braço armado popular. No Sul, foi particularmente renhida a luta travada entre um poder que se estendia a partir do Norte, o Piemonte e a Turim dos Savoia, e a dinastia que há vários séculos governava aquele território, os Bourbon. A mãe pertencia a uma família que se orgulhava de ter combatido heroicamente pela unificaçãõ, os Ricci Gramitto.



Um dos tios maternos de Pirandello tinha lutado ao lado de Garibaldi em Aspromonte, a batalha de 1862 na qual as suas tropas foram destruídas pelo exército de Vittorio Emanuele, com receio que o Comandante instalasse uma república jacobina na Sicília. Por sua vez, o pai de Pirandello geria actividades de extracção e comercialização de enxofre em Agrigento, procurando tirar o melhor partido das oportunidades que, no clima pós-*Risorgimento*, eram oferecidas à expansão da burguesia.

Depois de ter completado o liceu em Palermo, frequenta a Universidade de Palermo durante um breve período e daí passa à Faculdade de Letras da Universidade de Roma, *La Sapienza*. Estranha o ambiente universitário romano e entra em conflito com o Director da Faculdade. Segue então os conselhos do filólogo Ernesto Monaci e parte para a Alemanha, para a Universidade de Bona, uma estadia que é possibilitada pela largueza de meios da sua família. Licencia-se em Filologia Românica nessa Universidade alemã em 1891 com uma tese, escrita em alemão, sobre o dialecto da sua terra natal, *Laute und Lautentwicklung der Mundart von Girgenti*. O siciliano que deixa a sua ilha mas não se adapta ao ambiente universitário romano vai encontrar um meio intelectual que lhe é congénere e do qual recebe fundamentais estímulos numa Alemanha distante. Entretanto, saem as suas primeiras edições, em Palermo, que são livros de poesia: *Mal giocondo* (1889) e *Pasqua di Gea* (1891). Interessa-se por Goethe e traduz as suas *Elegias romanas* que publica em 1896.

De regresso, estabelece-se em Roma, a cidade onde irá residir ao longo de toda a sua vida, apesar de se deslocar regularmente à Sicília e de todo o trabalho que veio a desenvolver no estrangeiro. A sua personalidade é muito discreta, os seus hábitos de vida e a sua casa são de uma simplicidade a toda a prova. Quem o conheceu de perto, diz que tinha aquele ar afável e sério de quem está em constante reflexão. Convive com o grupo de intelectuais, quase todos eles oriundos do Sul, reunido em torno de Luigi Capuana e de Ugo Fleres, dois meridionais que residem em Roma, figuras-chave da cultura italiana do tempo. Fleres (Messina, 1857 – Roma, 1939) foi jornalista e escritor. Capuana (Míneo, Catânia, 1839 – Catânia, 1915) é, juntamente com Giovanni Verga (Catânia, 1840 – 1922), uma figura de proa do *Verismo*, designação pela qual é conhecida a narrativa oitocentista italiana de pendor

realista. A ligação de Pirandello a esse grupo não será alheia à exploração mais intensa que passará a fazer da vertente narrativa, bem como à maior atenção que passa a dar ao ambiente onde a personagem se enquadra. Em 1893, escreve o seu primeiro romance, *Marta Ajala*, que se passa na Sicília e sairá em 1901 com o título *L'esclusa*. Em 1895, escreve o segundo, *Il turno*. Entretanto, vai publicando contos dispersos que depois reúne em volume. Assim continuará a fazer ao longo de toda a sua vida. Primeiro edita esses textos de medida breve em publicações dispersas e depois agrega-os em livro autónomo.

Em 1901, casa com Maria Antonietta Portulano, filha de um abastado empreendedor da actividade mineira, sócio de seu pai. Era órfã de mãe, tendo recebido uma educação severa nos meios religiosos em que fora criada. As cláusulas financeiras da união foram cuidadosamente combinadas pelas famílias. Casaram em Agrigento e foram viver para Roma, onde nasceram os seus três filhos. Stefano, o mais velho, foi autor de peças de teatro e acompanhou o pai em vários momentos do seu percurso intelectual. Usou o pseudónimo de Stefano Landi. O mais novo, Fausto, distinguiu-se como pintor. As suas telas, que manifestam uma evolução do Expressionismo para Neocubismo, encontram-se expostas nos grandes museus da Europa e da América. Por sua vez, Rosalía, chamada Lietta, casou com um diplomata chileno, viveu na América do Sul e manteve com o pai uma relação tão intensa quanto tumultuosa. A crítica tem tido alguma dificuldade em esclarecer os seus contornos, mas a edição da breve correspondência inédita, pertencente ao arquivo pessoal de Giuseppe Mea, trocada entre os representantes de Pirandello e o editor português Acúrcio Pereira, que é feita *infra*, neste volume, por Pietro Frassica, vem lançar nova luz sobre o assunto.

Em Roma, Pirandello divide-se entre várias actividades. Desde 1897 que era professor no *Istituto Superiore del Magistero*, instituição que formava docentes para o ensino primário e que, naquela época, se destinava a mulheres. Colabora em jornais e revistas com artigos de crítica, pequenos ensaios e contos.

Maria Antonietta Portulano possuía uma saúde muito frágil e a sua forte ligação ao ancestral mundo siciliano, no que de mais ameaçador tinha, impedia-a de compreender a dimensão cosmopolita da metrópole romana. Quando, em 1903, há uma inundação na mina, o pai de Pirandello perde todos os seus investimentos, incluindo o livre uso que

fizera do dote de Maria Antonietta. Ao receber a notícia, o seu estado de saúde física e mental agudiza-se. Sofre uma paralisia e é perturbada por graves crises de paranóia. Vive obcecada pelo ciúme e imagina cenas que envolvem as alunas do Instituto onde o marido ensina e até a própria família. Esta situação irá determinar uma repentina mudança nos hábitos de vida de Pirandello. A crítica biografista atribui-lhe uma importância exagerada. Contudo, é bem plausível que toda essa situação familiar tenha apurado a sua sensibilidade a certos temas. Pirandello vive num ambiente onde a própria mulher o trata como se ele fosse um outro, em crises de alucinação onde afloram os mais assustadores fantasmas de uma Sicília profunda. Quando a peça *Sei personaggi in cerca d'autore* é pela primeira vez representada em Roma no Teatro della Valle pela companhia de Dario Niccodemi, o público, chocado por um espectáculo que não segue os cânones teatrais correntes, grita, *Manicomio! Manicomio!*

Subitamente privado do apoio financeiro da família, tem de assegurar a subsistência da casa. Desdobra-se em explicações e aulas, dando primazia à colaboração paga em revistas periódicas e na imprensa. Além disso, intensifica a sua produção narrativa, com numerosos contos e com obras de maior fôlego, *Il fu Mattia Pascal* (1904), *I vecchi e i giovani* (1909, 1913), *Suo marito* (1911), *Si gira...* (1915 e 1925, sob título *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*), e publica os volumes de ensaios, *Arte e scienza* e *L'umorismo* (1908). Aliás, o romance *Si gira...* surge na sequência da sua colaboração com os circuitos cinematográficos, escrevendo textos e indicando temas a tratar. A tenacidade com que se dedica ao trabalho de crítico e de escritor é recompensada pela sua favorável recepção. A publicação das suas obras é assumida pelo editor Treves de Milão, em 1908, e no ano seguinte consegue o ambicionado lugar de colaborador no *Corriere della Sera* que manterá até ao fim da sua vida.

Pirandello chega à grande cena teatral depois de se ter celebrado como narrador e como crítico. Não quer isto dizer, de modo nenhum, que a esfera dos palcos lhe fosse estranha. Na verdade, apesar de ter feito algumas incursões nesse domínio, nunca tinha tido grandes possibilidades de passar da escrita dramática para a cena. Teria sido Nino Martoglio, em particular, quem o levou a dedicar-se com mais afinco a essa área da sua produção. Nino Martoglio

(Belpasso, Catânia, 1870 – Catânia, 1921), além de escritor e jornalista, foi um dos mais importantes actores do seu tempo. Incentivou Pirandello a passar ao teatro o conto *Lumie di Sicilia*, que em 1910 leva à cena em Roma juntamente com *La morsa*, que também é um acto único. De Roma, o teatro de Pirandello chega a Milão com a sua primeira comédia em três actos, *Se non così ...*, em 1915.

Os anos seguintes são agitados por mais preocupações e desgostos de ordem familiar. Em 1915, morre a sua mãe. O filho Stefano está na frente de Guerra e será depois enviado para um campo de concentração. As condições de saúde mental da mulher são cada vez mais graves. Quando Stefano regressa, em 1919, a família decide interná-la numa instituição para doentes mentais, seguindo as indicações há muito dadas pelos médicos. É instalada numa artéria central de Roma situada perto de sua casa e lá permanecerá até ao momento da sua morte, em 1959. Para Pirandello, são anos de grande dedicação ao teatro. Experimenta, de novo, retomar o texto de contos que já tinha escrito para deles tirar peças. *Pensaci, Giacuminu!*, em siciliano, foi elaborada a partir do conto em italiano que tem o título correspondente. Angelo Musco encenou-a em Roma em 1916. Seguem-se-lhe, no mesmo ano, *'A birritta cu' i ciancianeddi*, em siciliano, que tem por precedente mais dois contos, e *Liola*, em dialecto de Agrigento, tirada de um capítulo de *Il fu Mattia Pascal*. São postas em cena logo a seguir, também em Roma, pela mesma companhia. Angelo Musco (Catânia, 1872 – Milão, 1937) era um actor dotado de excepcional talento para as partes cómicas, às quais conferia particular expressividade quando as falas eram em dialecto, como neste caso. Os êxitos teatrais alinhavam-se uns a seguir aos outros: *Così è (se vi pare)*, *Il piacere dell'onestà*, *Il giuoco delle parti*, *L'uomo, la bestia e la virtù*, etc. [vd. “Quadro cronológico do teatro de Pirandello”, *infra*].

Luigi Pirandello tem então cerca de cinquenta anos e é um autor apreciado e reconhecido. Até aos inícios da década de 1920, manteve-se afastado da política. No entanto, os ideais que partilhava seriam aqueles mesmos ideais patrióticos acalentados pelas camadas sociais burguesas que tinham apoiado o *Risorgimento*. Os seus valores eram os de uma família que tinha participado em Aspromonte e que sentia antipatia pelo estrato clerical e pela antiga nobreza. Não se identificava, contudo, com os sucessivos governos de Giovanni Giolitti, porque o

seu programa liberal servia de capa a uma crescente corrupção econômica. Descrente na retórica dos belos discursos e num debate de ideias que, em seu entender, era mera fachada, para ele a classe política que governava a Itália não era capaz de levar por diante o plano de unificação e de desenvolvimento nacional traçado pelos homens do *Risorgimento*. Todavia, também não se revia nem nas alternativas idealistas de Benedetto Croce (Pescasseroli, 1866 – Nápoles, 1952), que, aliás, não apreciou o seu teatro, nem muito menos naquelas tendências irracionais que lhe pareciam desembocar num vazio absoluto, nem num esteticismo cuja beleza formal era, para ele, um mero artifício falseador. Esse distanciamento em relação a correntes que, naquele momento, se encontravam genericamente difundidas nos meios intelectuais não é sinal de soberba. Pelo contrário, exprime a têtpera de um homem que se considerava demasiado pequeno para se enquadrar em qualquer uma delas.

As suas opções são ideológicas num sentido muito amplo, envolvendo simultaneamente anseios de ordem político-partidária, estético-literária e profissional. A noção de que os grandes ideais do *Risorgimento* estavam por cumprir e o desencanto resultante da acção dos sucessivos governos liberais, associados a uma ideologia de base socialmente conservadora, transmutam-se, com o fim da Primeira Guerra, na crença num padrão de vida enérgico, capaz de retomar e de pôr em prática os ideais patrióticos de um *Risorgimento* por completar. A esse propósito, tem vindo a ser posta em relevo a sua sintonia com a corrente vitalista que então era genericamente veiculada por vários movimentos de vanguarda, nomeadamente pelo Futurismo. Este elo poderá explicar a complexidade da sua ligação ao Fascismo, tanto nas suas implicações conceptuais como nas suas implicações literárias. As contínuas metamorfoses da vida são, para o escritor, uma cadeia dialéctica carente de solução, quer no que tem de ridículo, quer no que tem de ameaçador. O poder de um impulso forte corresponderia às expectativas de pôr fim à mobilidade, ao caos e à desordem do quotidiano, à tal fractura originária.

A adesão ao Partido Fascista deu clamor, não tanto pelo acto em si, levado a cabo por tantos outros intelectuais da época, como pelas circunstâncias que o envolveram, naquele preciso ano de 1924. Pirandello solicitou a inscrição no partido num momento em que o

*Duce* fazia alarde da face negra do seu regime ditatorial. O limite até ao qual a sua violência podia ir ficou exposto aos olhos de todos com o assassinio de Giacomo Matteotti. Provocou uma generalizada onda de indignação. Matteotti era deputado socialista e tinha denunciado as fraudes cometidas nas eleições que em 1924 tinham aparentemente legitimado o poder de Mussolini. Um ano depois, o *Duce* anunciará o fim do sistema representativo.

Também é possível que, numa óptica profissional, entrisse no Fascismo uma oportunidade para ampliar a dimensão do seu trabalho e aspirasse ser escritor oficial do regime. A carta através da qual solicitou a sua adesão foi logo tornada pública e utilizada como meio de propaganda. Em 1929, quando Mussolini funda a *Accademia d'Italia*, inclui-o no primeiro elenco de personalidades a integrar na instituição, ao lado de Marinetti. Em toda esta questão, haveria conveniências de parte a parte. O Fascismo serviu-se do seu nome e de aspectos da sua actividade para mostrar uma face moderna e expor as relações de colaboração com intelectuais famosos. Pirandello conseguiu apoio financeiro para a criação de uma companhia de teatro dirigida por si próprio, o *Teatro d'Arte di Roma* que iniciou a sua actividade em 1925 com o acto único *Sagra del Signore della nave*. Foi fundada por um grupo de escritores, entre os quais, Massimo Bontempelli, Orio Vergani, Giuseppe Prezzolini e Stefano Landi, e estava instalada no Teatro Odescalchi, completamente remodelado para o efeito. Pretendia levar por diante, programaticamente, uma renovação de todo o panorama teatral italiano. Entretanto, o seu interesse pelo mundo do espectáculo e pela encenação torna-se cada vez maior. *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) e *Ciascuno a suo modo* (1924) são verdadeiras incursões pelos bastidores da representação teatral. Era essa a linha que queria explorar e a direcção de uma companhia própria oferecia-lhe as condições ideais para dar continuidade e desenvolver esse projecto. A iniciativa não recebeu, porém, um apoio regular e o *Teatro d'Arte* teve de fechar as suas portas em 1928.

Consta que foi um académico pouco participativo e que nunca se entusiasmou com os rituais da agremiação. Ao ser incumbido de celebrar Giovanni Verga, aproveita a ocasião para criticar a influência de Gabriele D'Annunzio sobre a cultura italiana. A obra de Verga põe a nu a crua realidade do Sul de Itália, que é apresentado como um

mundo fora da história, sem possibilidades de remissão, à luz de um pessimismo conservador. Gabriele D'Annunzio (Pescara, 1863 – Gardone, 1938) representava uma tendência literária radicalmente diversa, que explorava o simbolismo de sons, ritmos e cadências, alheio a preocupações de ordem social e até moral. Era idolatrado pelo grande público e recebeu inúmeras benesses do poder. Pirandello não teria deixado de reconhecer, na década de trinta, o vazio e a fatuidade de um regime construído a partir de ilusões. Afinal, o carácter inconclusivo da sua dialéctica revelava-se demasiado profundo para se coadunar com a lógica superficial, repressiva e violenta do Fascismo. Nunca quis assumir uma ruptura, embora as declarações que fez em público, nomeadamente no Brasil, em 1933, lhe tivessem merecido reparos por parte do aparelho de Estado. Quando lhe foi atribuído o prémio Nobel, as relações estavam já esfriadas e o regime preferiu não tirar partido da distinção.

A importância que nas suas peças têm, a partir de uma certa altura, os papéis para personagem feminina coincide com a sua ligação à atriz Marta Abba. O primeiro contacto dá-se em 1925, na sequência de um *casting* de actores para a *Sagra del Signore della nave*. Intui de imediato o talento da jovem atriz que recitava em italiano, inglês e alemão. Até ao fim dos seus dias, consagra-lhe uma dedicação absoluta. Quando estão longe um do outro por motivos de trabalho, trocam correspondência a todo o momento, como o mostra o seu vasto epistolário. Marta trata-o por *mestre* e o escritor, que procura promover a sua carreira por todos os meios, chama-lhe *a sua musa*. A diferença de idades entre os dois (quando se conhecem, Marta tem 25 anos, Pirandello quase 60) é considerada escandalosa pelos sectores conservadores da sociedade. Marta acompanha o seu afecto com a devoção de uma pupila. Apesar de todas as especulações em torno do assunto, a sua dedicação ao mestre nunca foi além do plano profissional, como o mostram as pesquisas empreendidas por Pietro Frassica, cujas conclusões são expostas no estudo editado *infra*.

O sucesso das peças de Pirandello por toda a Europa e na América, as suas consecutivas digressões internacionais e a colaboração no mundo do cinema, fazem com que viaje muito frequentemente. Em 1930, está em Hollywood para acompanhar as filmagens de uma fita inspirada em *Come tu mi vuoi*. Em 1934, parte para a Suécia a fim de

receber o Prémio Nobel. Nas cartas de Marta Abba, vai entreluzindo a voz da sensatez feminina que fala ao velho escritor. Exime-se a acompanhá-lo a Estocolmo, parecendo intuir, nesta como noutras ocasiões, a delicadeza do envolvimento com o regime fascista. É ela a herdeira dos direitos de autor das últimas obras.

Quando seguia a rodagem de um filme baseado em *Il fu Mattia Pascal*, nos estúdios de Cinecittà, Pirandello apanha uma pneumonia, à qual não resistirá. Morre na sua casa de Roma, a 10 de Dezembro de 1936.



## 2. A POÉTICA

A FIGURA DE LUIGI PIRANDELLO, pela sua estatura, destaca-se claramente, em primeiro plano, sobre o pano de fundo da literatura do seu tempo. É muito difícil integrá-la em correntes ou movimentos literários específicos. Mesmo quando segue caminhos já anteriormente trilhados, as suas criações revolvem profundamente as tendências literárias em voga. Na verdade, é difícil fazer coincidir exactamente a sua obra com as grandes correntes da viragem de século. Essa situação é típica do modo como qualquer grande escritor se insere no seu tempo: por um lado, acompanha os parâmetros epocais, por outro lado, dirige o seu olhar sempre para mais além. No caso de Pirandello, o enquadramento das suas posições escapa completamente a etiquetas rígidas, requerendo uma cautelosa ponderação crítica. Só assim se pode compreender que, ao mesmo tempo que proporciona a abertura da cultura italiana às experiências de Thomas Mann, Adolphe Appia, Stanislavski, Pitoëff ou Reinhardt, sirva de precedente a Camus, Sartre e Beckett.

No inabalável e persistente interesse com que indaga o mundo que o circunda, quer na sua contextura externa, quer nos seus interstícios, poderá ser descortinado um ponto de contacto com o *Verismo*. Contudo, Pirandello é refractário à admissão de qualquer tipo de relação determinante entre causa e efeito, aliás, mecanismo ao qual a narrativa italiana oitocentista não fora particularmente permeável. Além disso, a sua receptividade às novas modalidades de exploração da consciência leva-o ao aprofundamento de outras áreas do ser. Persevera na sua pesquisa com um vitalismo que é próprio da atmosfera respirada pelas vanguardas do século, antes de mais o Futurismo, e que reage contra a estetização do Decadentismo. O sentido de dispersão e de fragmen-

tação implicados pela negação dos elos de causalidade, pelos desdobramentos da ficção e pela abertura às novas dimensões que desponham com o Modernismo conferem à sua busca, porém, um carácter inconcluso, ao longo de um percurso evolutivo que ora se vai aproximando do grotesco, ora do onirismo, ora do absurdo. Entre cómico e trágico, Pirandello legou-nos uma das mais inquietantes e complexas conceptualizações estéticas da modernidade. Fernando Pessoa será um outro escritor da sua dimensão, e os pontos de contacto entre um e outro, que são sugestivos, são explorados neste volume, *infra*, por Maria José de Lancastre e por Roberto Francavilla.

O siciliano que estuda em Bona não é particular entusiasta dos nomes venerados na Itália do seu tempo. Por essa época, o foco que atraía todas as atenções era o poeta Gabriele D'Annunzio. Cultivava um estilo de vida exuberante, onde não faltavam maquinações publicitárias para promover os seus livros, com aventuras rocambolescas que electrizavam multidões. Era um lídimo representante das correntes que pretendiam converter a vida em arte. Visava alcançar um ideal de beleza por via estetizante, através de símbolos depurados. Contudo, para Pirandello essa era uma atitude deformadora que não o satisfazia, por não captar a realidade. Pelo contrário, encobria-a e falseava-a, visto que a sua carga simbólica estetizante não podia fazer a ponte entre o referente e o signo, mas tão só ofuscar essa relação. Por sua vez, aquelas tendências idealistas tão difundidas em Itália, que encontraram em Benedetto Croce um dos seus mais altos teorizadores à escala internacional, e que valorizavam a arte como modalidade de intuição estética, entravam em conflito com as suas mais elementares certezas. Se, para ele, a arte não era uma experiência pura, as funções do espírito não se podiam separar de forma rígida, entre sentimento, vontade ou fantasia, com todas as contradições que lhes eram inerentes. Além disso, não renunciava à explicitação das questões relacionadas com formas e técnicas compositivas específicas. Era muito diferente a sua sensibilidade às vias de exploração do mundo interior, que concebia em sentido analítico. Apesar de não haver certezas acerca das leituras que teria feito de Bergson, de Blondel e depois de Freud, em Itália Italo Svevo desbravava vias para a pesquisa do mundo interior, em paralelo com a exploração do fluxo da consciência e com o monólogo de Joyce.

O seu interesse pela recomposição da vida quotidiana e a incessante busca da verdade das coisas levou-o a interessar-se pela narrativa verista. Existe de facto uma sintonia com esse movimento literário que é também correlata à sua sicilianidade. Os seus dois expoentes máximos, Giuseppe Verga e Luigi Capuana, eram sicilianos. Do convívio com este último nos círculos intelectuais de Roma, recebeu muitos estímulos, como se disse, quando ainda se encontrava nos primórdios da sua carreira de narrador. O facto é tanto mais sintomático, tendo em linha de conta que, por aqueles anos, não era para Capuana e para o *Verismo* que se voltavam as atenções do grande público, mais atraído pelas extravagâncias do par D'Annunzio e Eleonora Duse, e depois pelas explorações do poeta-piloto aos comandos de um aeroplano.

Muitos dos temas que trata nos seus primeiros romances e nos contos encontram antecedentes na narrativa verista: o desempenho social, a vinculação a costumes e valores ancestrais, a ordem hierárquica, o papel subalterno da mulher, a manipulação da imagem de alteridade, a preocupação das aparências, o isolamento social. Capuana, nos seus primórdios, tinha seguido Zola, ao conceber a experiência do literato à semelhança da experiência do cientista. Na década de 1880, revê porém as suas posições e distancia-se do radicalismo do escritor francês. Adopta pontos de vista mais moderados, fazendo do realismo não tanto uma forma de perscrutar mecanismos, como uma modalidade de representar as coisas. Essa figuração do verdadeiro, do *vero* (daí o nome do movimento), renunciava a qualquer propósito de modificação da realidade, aceitando o sistema social tal como ele era. Ora, uma tal passividade não podia satisfazer um Pirandello em permanente atitude de busca, sempre *no limiar*.

No inconformismo que subjaz a essa procura, revê-se aquela forte marca de vitalismo que caracterizou os seus ideais estéticos. A publicação do manifesto de fundação futurista em 1909, por Filippo Tommaso Marinetti, fez estremecer a Itália e a Europa, ao proclamar o desprezo pelo passado. Pirandello estava bem distante desses propósitos radicalmente destrutivos, mas sentia uma mesma necessidade, urgente, de irrigar o tecido literário italiano com uma nova linfa vital. No campo do teatro, o panorama italiano mantinha-se fiel à tradição oitocentista, com o drama tardo-romântico, o drama histórico, a comédia de costumes e o teatro de poesia. Os caminhos que tinham sido

rasgados por um Strindberg, um Shaw ou um Cechov permaneciam-lhe substancialmente estranhos. Nos anos seguintes, há uma aproximação entre o seu trabalho teatral e a estética do grotesco, que visava, também ela, abalar as estruturas do teatro tradicional italiano. Faziam parte desse núcleo Luigi Chiarelli (Trani, 1880 - Roma, 1947), Enrico Cavacchioli (Pozzallo, Siracusa, 1885 – Milão, 1954) e Rosso di San Secondo (Caltanissetta, 1887 – Lido di Camaiore, 1956). O painel cénico era desagregado nos seus elementos constituintes de modo a tornar esquemáticos os movimentos das personagens, assim convertidas em marionetas, trágicas e cómicas ao mesmo tempo.

Pirandello levará a indagação de quadros relacionais e personagens muito mais longe, a partir de fundamentos estéticos em torno dos quais labora de forma quase obsessiva. Descrente numa lógica interrelacional, descrente numa intuição pura, inseguro dos princípios da mimese aristotélica, indaga insistentemente os elos possíveis entre figuras, tempos, lugares e situações que afinal existem como fragmentos. Em termos de construção narratológica, daí decorre uma rede de intrigas que se intersectam umas com as outras, em sucessão. Contudo, o elemento mais sensível desta estrutura literária é a personagem, que ganha uma feição absolutamente nova. A imagem unívoca da personagem romanesca oitocentista, retratada com precisão pelo autor, perde toda a razão de ser. A sua identidade decorre de um conjunto de factores onde se avolumam, de modo disperso, quer a forma como os outros a vêem, quer os meandros da sua intimidade, quer as próprias modalidades de comunicação interpessoal, gerando um mirabolante jogo caleidoscópico de desdobramento e repetição. Vejamos alguns casos concretos.

Marta Ajala, protagonista do seu primeiro romance, *L'esclusa*, é uma mulher adúltera porque o seu marido, o seu pai e a sociedade em que vive assim o entendem, apesar de ser uma esposa dedicada. Contudo, depois de já se ter relacionado com o homem que a tentara seduzir e do qual espera um filho, o marido chama-a a ocupar o lugar de esposa, num quadro familiar que quer preservar a aparência da normalidade. Mais do que por aquilo que efectivamente é ou faz, a sua identidade, o seu modo de vida e a sua actuação são ditados pela imagem que os outros dela têm. O ponto de partida de Pirandello poderá ser o da atenção ao *vero*. Mas os elos relacionais que o sustentam, além de não

terem uma explicação por via lógica, resultam distorcidos e falseados nos seus fundamentos.

Ao longo do seu percurso intelectual, o desdobramento da personagem manifestar-se-á através de muitas outras formas de elaboração diegética. As possibilidades que cada indivíduo contém dentro de si manifestam-se de modo diverso na sua vida de relação, consoante a situação de alteridade em que se encontra. É esse o desabafo da personagem do Pai em *Sei personaggi in cerca d'autore*:

[O Pai] O drama, para mim, está todo aqui, meu caro Senhor, na consciência que tenho de que cada um de nós – veja só – pensa que é “um”, mas não é verdade: é “tantos”, meu caro Senhor, “tantos”, em conformidade com todas as possibilidades de ser que existem em nós: “um” com este, “um” com aquele – extremamente diversos! E, no entanto, na ilusão de ser sempre “um para todos” e sempre “este um” que pensamos ser, em cada um dos nossos actos. Não é verdade! Não é verdade! Percebemos bem quando num dos nossos actos, por qualquer desgraça, ficamos de repente como que enganchados e suspensos: quero dizer, percebemos que não estamos todos naquele acto e que, portanto, seria uma atroz injustiça avaliarmo-nos a partir desse único acto, mantermo-nos enganchados e suspensos, no pelourinho, durante uma inteira existência, como se o seu somatório fosse aquele acto!

Por sua vez, a última das suas peças, *I Giganti della Montagna*, desdobra os meandros de uma interioridade misteriosa, cheia de espaços à espera de serem descobertos, que é explorada por um mágico capaz de fazer aflorar os fantasmas que cada um traz dentro de si. Vive rodeado por um grupo de estranhas personagens, longe de tudo e de todos, na encosta de uma montanha.

Como tal, a essência da personagem não pode ser definida em termos inequívocos. Daí decorre uma outra temática fundamental da estética pirandelliana, a máscara. É a ficção que encobre uma fractura originária. Todavia, nunca a resolve. Cada personagem vê-se a si própria na superfície aparente que oculta as suas profundezas. Mas a máscara e o rosto não coincidem. Por consequência, o sujeito nunca se pode livrar dela para ser autêntico. Vive preso a uma espécie de efeito de ilusão que o leva a trazer uma máscara que não é verdadeira, mas da qual também não se consegue libertar. O tema penetra tão profunda-

mente na obra de Pirandello que o escritor intitulou a compilação das suas peças teatrais *Le maschere nude*. Essa máscara pode ser usada de formas muito diversas. Todavia, os seus efeitos são sempre de um desassossego profundamente inquietante. Leone Galla, em *Il giuoco delle parti*, serve-se dela com grande esperteza, de modo a preservar a fachada social do seu casamento. Para as Personagens de *Sei personaggi in cerca d'autore*, é motivo de revolta, por complicar as relações entre pessoas. O protagonista de *Enrico IV* cobre-se com a máscara de uma suposta loucura para matar Belcredi, por ciúme.

Quando *Il fu Mattia Pascal* saiu em folhetim, alguns críticos censuraram o romance por acharem que a sua história era inverosímil. Pirandello apôs à edição de 1921 uma nota final na qual se defende dessas acusações, intitulada *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*. No seu texto, expõe a busca inconclusa que as personagens empreendem em torno do que fica para além da máscara, uma busca que não encontra senão um rosto nu:

[As personagens] Descobriram o seu rosto nu, individual, sob aquela máscara que as tornava marionetas de si próprias ou as punha nas mãos dos outros, que primeiro fazia com que parecessem duras, lenhosas, angulosas, sem perfeição e sem delicadeza, complicadas e desaprumadas, como tudo o que é concebido e construído não com liberdade, mas por necessidade, numa situação anormal, inverosímil, paradoxal, de tal forma que elas, por fim, não a puderam suportar mais e a destruíram.

A confusão, se existe, então é desejada, o mecanismo, se existe, então é desejado, mas não por mim: pela própria história, pelas próprias personagens, e descobre-se logo, de facto. Muitas vezes é orquestrado propositadamente e posto debaixo dos olhos no próprio acto de o orquestrar e de o conceber, é a máscara para uma representação, o jogo das partes, aquilo que queríamos ou devíamos ser, aquilo que parece aos outros que somos, enquanto aquilo que somos não o sabemos, até um certo ponto, nem nós próprios. A metáfora desajeitada, incerta, de nós; a construção, muitas vezes fantasiosa, que fazemos de nós, ou que os outros fazem de nós: portanto, na verdade, mecanismo, sim, no qual cada um, voluntariamente – repito –, é a marioneta de si mesmo e depois, no fim, o pontapé que manda tudo para o ar.

Creio que só me resta congratular-me com a minha fantasia se, com todos os seus escrúpulos, fez com que aparecessem como defeitos reais aqueles que ela

queria: defeitos daquela fictícia construção que as próprias personagens montaram, de si e da sua vida, ou que outrem montou por elas, em suma, os defeitos da *máscara* até que se descobre *nua*.

A personagem é como uma marioneta ou como uma máscara. Manietada pelo domínio que sobre ela é exercido, executa os movimentos que uma engrenagem a leva a fazer. Às vezes, é comandada por quem lhe determina os gestos, às vezes por ela mesma. Daí que pareça estranha e fora do comum. Contudo, é o que os outros querem que ela seja, sem que saiba bem, afinal, o que é. Nesse sentido, também é marioneta de si própria. Oscila entre a ânsia, que nunca consegue satisfazer, de conhecer o seu rosto nu e o controle a que é sujeita pelos costumes sociais, pelo olhar dos outros ou por pulsões que vêm não se sabe de onde. Mas não é essa a sua realidade, trata-se de um engano, dos defeitos da máscara que não se consegue libertar de si.

Revela-se, em toda a sua evidência, aquela inquietude resultante do desdobramento entre vida e forma, dois planos em permanente conflito, sem qualquer possibilidade de aproximação. A vida é movimento contínuo que flui e refluí entre pessoas, tempos e lugares. Por consequência, qualquer modalidade de expressão artística que a pretenda canalizar através de uma forma será necessariamente desadequada. Fixa e imobiliza o que não é nem estável, nem delimitável. A máscara, a marioneta ou a personagem são expedientes que forçam esse fluxo a constituir-se em forma. Encerram dentro de si a vida, no que tem de possível, de vário, de instável e de metamórfico. Ao torná-la invariável, roubam-lhe a sua possível liberdade e tiram-lhe o viço, levando-a a definhar, o que equivale a uma gradual aproximação da morte. É também esse o efeito das palavras, enquanto formas que não comportam nem o sentido da vida, nem o sentido do mundo, como desabafa a personagem do Pai em *Sei personaggi in cerca d'autore*:

[O Pai] Mas se está todo aqui, o mal! Nas palavras! Temos todos, dentro de nós, um mundo de coisas, cada um o seu mundo de coisas! Como nos podemos entender, meu caro Senhor, se nas palavras que eu digo ponho o sentido e o valor das coisas como estão dentro de mim, ao passo que quem as ouve as assume, inevitavelmente, com o sentido e o valor que têm para si, do mundo como o tem dentro de si? Pensamos que nos entendemos, e nunca nos entendemos!

É a partir desta perspectiva que melhor se podem compreender as personagens *carentes de autor*: personagens em vias de construção, personagens recusadas, personagens que batem à porta do escritor para lhe apresentarem possibilidades, anseios e desejos de vida. A obra onde esse tema, de ordem metadieética, é apresentado com mais vivo clamor será, sem dúvida, a famosa peça que acabou de ser citada. No entanto, ele encontra-se presente na sua obra desde momento prístino. Também nos contos, *Personaggi* (1906), *La tragedia d'un personaggio* (1911) e *Colloqui coi personaggi* (1915), as personagens formulam pedidos acerca da sua construção literária. Mattia Pascal, funcionário de uma valiosa biblioteca deixada aos ratos e ao abandono na igreja des-sacralizada de Santa Maria della Libertà, redige o manuscrito onde conta as personagens que foi. As tensões implicadas por esse estatuto cruzam transversalmente toda a obra de Pirandello, embora seja, de facto, na peça *Sei personaggi in cerca d'autore* que afloram de um modo mais evidente, quando as Personagens se insurgem contra quem lhes dá expressão em palco, o encenador. Mas nem ele pode resolver a questão, visto que também se encontra na dependência do que lhe é trazido.

A esse propósito, o prólogo que acompanha a edição de 1925 é um pequeno tratado da poética pirandelliana:

Escrevi esta comédia para me livrar de um pesadelo.

Como já tenho dito, há muitos anos que se encontra ao serviço da minha arte (mas parece que foi ontem) uma criadita muito astuta, apesar de ser sempre nova na profissão, que é um tanto despeitosa e trocista e se chama Fantasia. Embora goste de se vestir de preto, ninguém pode negar que não seja, muitas vezes, extravagante. E ninguém acredita, por favor, que faça sempre tudo a sério e da mesma maneira. Mete uma mão no bolso, tira um barrete com choalhos, enfia-o na cabeça, vermelho como uma crista, e foge. Hoje para aqui, amanhã para ali. E diverte-se a trazer-me para casa, a fim de que eu deles tire novelas, romances e comédias, a gente mais insatisfeita que anda pelo mundo, homens, mulheres, rapazes envolvidos em casos estranhos e complicados donde não arranjam forma de saírem, contrariados nos seus projectos, defraudados nas suas esperanças, e com os quais, muitas vezes, é penoso lidar.

A inquietude da personagem encontra o seu paralelo no *pesadelo* do escritor. Ele depara-se com homens e mulheres que têm uma exis-



tência parcialmente autónoma, animados por uma tal carga de vitalidade que se lhe querem impor. Por um lado, é dramática a situação vivida pelas personagens: o Pai de *Sei personaggi in cerca d'autore* que sente que a estaticidade da forma das palavras entra em conflito com o seu significado subjectivo; o Mattia Pascal que oscila entre as metamorfoses do sujeito e as formas da escrita; o Serafino Gubbio que filma com a sua câmara uma cena de violência e perde a fala. Por outro lado, a carga de vitalidade da personagem coloca problemas de fundo ao autor que tem de lhes dar forma artística. É esta a pedra-angular da poética pirandelliana: o dissídio que invade, em paralelo, personagem e escritor. O drama de um é o drama de outro. Não é só a personagem que vive dividida entre a vida e a forma, é também o próprio escritor, que é quem molda as formas.

Quando as possibilidades da arte como mimese do mundo circundante são postas em causa, são os próprios princípios da poética aristotélica a serem sujeitos a indagação. *A vida, ou se vive, ou se escreve*, afirmou Pirandello em reiteradas ocasiões, pela sua boca ou pela boca das suas personagens. Quem colhe a diversidade da vida e a tenta transmitir numa forma de arte, que por si é inadequada, coloca-se no cerne do conflito expresso através do conceito de *humorismo*. Nele ficam sintetizadas todas as dilacerações interiores do indivíduo e todas as contradições de alteridade. Trata-se de um conceito muito elaborado, ao qual dedicou o ensaio com o mesmo nome, *L'umorismo*, de 1908:

Em certos momentos de silêncio interior, nos quais a nossa alma se despe de todas as ficções habituais e os nossos olhos se tornam mais agudos e penetrantes, vemo-nos a nós próprios na vida e a vida nela própria, quase numa nudez árida, inquietante. Sentimo-nos assaltar por uma estranha impressão, como se, num relâmpago, se iluminasse uma realidade diversa daquela que normalmente percebemos, uma realidade que vive para além da vista humana, fora das formas da razão humana. Com uma lucidez extrema, então, o esquema da existência quotidiana, quase suspensa no vazio daquele nosso silêncio interior, parece-nos desprovido de sentido, desprovido de objectivos, e aquela realidade diversa parece-nos horrenda na sua crueza impassível e misteriosa, pois todas as nossas fictícias relações habituais de sentimentos e de imagens se cindiram e se desagregaram nela. O vazio interior alarga-se, ultrapassa os limites do nosso corpo, torna-se vazio à nossa volta, um estranho vazio, como

uma paragem do tempo e da vida, como se o nosso silêncio interior precipitasse nos abismos do mistério. Com um esforço supremo procuramos então readquirir a consciência normal das coisas, reatar as nossas habituais relações com elas, reunir ideias, sentirmo-nos vivos de novo como dantes, do habitual modo. Mas nessa consciência normal, nessas ideias que reunimos, nesse habitual sentimento da vida, já não podemos confiar, porque sabemos então que são um nosso engano para vivermos e que por baixo delas existe uma outra coisa perante a qual o homem não se pode debruçar, sob pena de morrer ou de enlouquecer. Foi um momento, mas perdura em nós a sua impressão, como uma vertigem, em contraste com a estabilidade, apesar de vã, das coisas: ambiciosas ou míseras aparências. Então, a vida, que rodopia na sua habitual pequenez entre estas aparências, quase parece já não existir de verdade, sendo como uma fantasmagoria mecânica.

*L'umorismo, Saggi, poesie, scritti varii*, pp. 152-153

É neste sentido de engano, no vazio interior, na vertigem que oscila entre ilusão e desilusão, que se encontram os fundamentos da poética do humorismo. A consciência normal é um engano para viver, como a máscara que a personagem usa. Nem uma nem outra resolvem os conflitos da existência. O humorismo é o sentimento do contrário resultante da consciência do choque entre a vida real e o ideal humano, entre aspirações e misérias, cujo principal efeito é a mistura de choro e de riso. Tem por consequência um cepticismo de fundo que caracteriza observações e retratos humorísticos, feitos com um apurado e malicioso sentido de observação. Nota Pirandello que um dos maiores humoristas, sem o saber, foi Copérnico, que desmontou não propriamente a máquina do universo, mas a orgulhosa imagem que dela tínhamos construído.

Condição da personagem, é a sua constante reflexão acerca do engano, da ilusão, do jogo. As suas tentativas de compreender o mundo acabam por se defrontar sempre com obstáculos ao seu esclarecimento. Virados e revirados, torneados e circundados, esses anseios nunca recebem uma resposta satisfatória, apesar de todos os esforços, razão pela qual as ilusões são também desilusões. Como na tragédia grega, e quase numa antecipação de Camus, a personagem carrega dentro de si os gérmenes de uma condição à qual não pode escapar e na qual está envolvida desde o início. A dilaceração da condição humana é perene,

dato que a vida está cheia de contradições irresolúveis. As leis e os costumes sociais são opressivos, as palavras não asseguram a comunicação, o indivíduo não é capaz de conhecer as suas profundezas e a acção não é eficaz. *A loucura*, mais do que um estado, é uma condição, como o mostrou Elio Gioanola. Entre a máscara e o rosto, a marioneta e a mão que a comanda, o escritor e a personagem, abre-se um abismo. Na estética pirandelliana, o riso é sério e cómico, ponderado e louco. Estas dualidades desdobram-se em muitas outras, em catadupa: a figura e a sombra, a esposa e a amante, o nascimento e a morte. A sua multiplicação, porém, mais parece engrandecer os contornos do dissídio. É resultado da perseverança vital e da lucidez com que continuam a ser analisados os mais desgastantes enlaces e as mais recônditas quinas da condição humana, ininterruptamente. Essa atitude já foi designada como cerebralismo, enquanto ímpeto que força o indivíduo a refazer constantemente os seus esquemas analíticos.

As consequências desta concepção poética estendem-se, da personagem, à construção da intriga. A história vai rodopiando em torno de um mesmo nó que não é resolvido mas do qual não se afasta: espelha-o noutras intrigas menores. Geram-se, assim, efeitos de condensação dramática que têm por veículo primordial a personagem, com os seus dramas interiores. O quadro daí resultante é muito atractivo e o receptor fica cativado pelas tensões e pela animação da cena. Chega-se até a encher de uma componente histriónica que corresponde à própria hipocrisia daquelas tipologias literárias que fazem uma exuberante profusão de si e das modalidades da ficção. Nesses momentos privilegiados, aflora todo o caos latente, ligado a rituais carnavalescos e à libertação do espírito dionisíaco. Mas o desfecho de cada obra, seja um conto, uma novela ou uma peça, acaba por relançar novos desafios. É impossível fechar um conflito que é, por si, irresolúvel. Temas e figuras fluem numa turbulenta corrente que procede em espiral. Para concluir, seria necessário escolher entre a máscara e o rosto, entre a forma e a vida. E nenhuma delas se separa da outra. Apenas se mostram nas personagens de um drama que, para utilizar a designação de Peter Szondi, é afinal *impossível*.

A ilha Pirandello, *l'isola Pirandello*, foi a feliz formulação que Giovanni Macchia encontrou para emblematizar um universo literário no seio do qual todos os elementos estão ligados por fortes elos

de intercomunicabilidade. Pirandello foi escritor, ensaísta, trabalhou no teatro, na rádio, no cinema e compôs libretos que tiveram acompanhamento musical. Escreveu em italiano e em vários dialectos. Interessou-se quer pelas novas técnicas do cinema, que conhecia bem, quer pela encenação, da qual se foi progressivamente aproximando. Aliás, o romance *Si gira...*, que conta a história do operador de câmara Serafino Gubbio, é construído segundo uma técnica muito semelhante à da montagem cinematográfica. Escreveu os guiões para filme de *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Acciaio* e *Terra di nessuno*. A par do reconhecimento dos textos teatrais de Pirandello, hoje em dia é também muito valorizada a técnica de cena que desenvolveu. A atenção que lhe dispensou fica bem patente nas didascálias das suas peças, onde são descritos com pormenor cenários, objectos e roupas. A partir da década de 1920, escrita e mundo do palco iluminam-se mutuamente. As peças do chamado teatro no teatro trazem para a cena a esfera dos bastidores, a elaboração e a produção do espectáculo. Reentram nesse domínio aspectos não directamente literários, como os meios técnicos utilizados e a direcção de actores, o que tem por resultado uma dimensão experimentalista que se abre às reacções e até à participação do público.

Entre as modalidades de expressão artística que trabalha, os vários géneros literários que cultiva e as suas reflexões de ordem poética, há uma perfeita coerência conceptual. Mas, além disso, há tiradas, frases, títulos e elementos narrativos, por vezes até muito precisos, que vão sendo sucessivamente retomados para serem trabalhados, uma e outra vez, em novos contextos. As suas personagens saem dos contos e entram para o palco, daí passam às páginas dos ensaios e depois para o grande ecrã, num rodopio contínuo em torno da ilha Pirandello. Algumas das páginas do ensaio *L'umorismo* parecem ditadas por Mattia Pascal, a quem é aliás dedicada a sua primeira edição, de 1908: *à boa alma de Mattia Pascal, bibliotecário*, diz a epígrafe. Os actores de *Sei personaggi in cerca d'autore* ensaiam a comédia *Il giuoco delle parti*, que está em cartaz. A Companhia da Condessa representa a *Favola del figlio cambiato*, que tinha sido musicada por Gian Francesco Malipiero, com estreia mundial no Landtheater de Brunswick, logo proibida pela polícia nazi, e estreia italiana em Roma no Teatro Reale dell'Opera.

A explicitação dos princípios da poética pirandelliana facultava-nos igualmente uma melhor compreensão do renovado interesse que, na actualidade, a sua obra tem vindo a suscitar, também em Portugal. Para o público português, a aproximação entre o escritor italiano e Fernando Pessoa, com os seus heterónimos, é imediata. O poeta português sabe bem que é um fingidor e também ele tem a máscara tão colada ao rosto que não a pode tirar, como escreve o Álvaro de Campos da *Tabacaria*:

O dominó que vesti era errado.  
 Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.  
 Quando quis tirar a máscara,  
 estava pegada à cara.

Contudo, aos elos que ligam Pirandello ao *Verismo* e ao vitalismo das vanguardas, por mais ténues que sejam, substituem-se, no caso de Pessoa, laivos mais ou menos latentes de um Decadentismo que se infiltra pela literatura portuguesa do século XX. Mas, para além de Pessoa, estende-se um vastíssimo campo de indagação acerca da sua presença em Portugal, como o mostra o estudo de Manuel Ferro, publicado *infra*, acerca do teatro da primeira metade do século XX.

As facetas da poética pirandelliana que hoje se mostram mais atraentes correspondem, afinal, aos grandes vectores do Modernismo e das vanguardas de início de século: a fragmentação, o duplo, a ficção. Pirandello captou-os no ambiente do seu tempo, para depois os reelaborar num sistema próprio. Todavia, ao longo do século XX, o seu desenvolvimento foi perdendo impacto, tendo entrado numa fase de estagnação nos anos da Segunda Guerra. Muitos desses aspectos são actualmente objecto de novas indagações por parte daquele Posmodernismo apostado em explorar facetas adormecidas do Modernismo. Ora, o interesse que Pirandello suscita nos nossos dias remontará, precisamente, a essas origens do Moderno, àquela rica massa de elementos de ruptura em estado potencial, pronta a ser retomada.

### 3. A OBRA

A DIVISÃO DA OBRA DE PIRANDELLO em fases nem sempre é seguida. O facto decorre do carácter compacto da sua própria fisionomia, a ilha Pirandello, por onde circulam intensamente personagens e situações, num constante intercâmbio entre formas de manifestação artística diversificadas. A sua divisão por géneros, entre ensaio, poesia, conto, novela, romance e drama, poderá ter um interesse sistemático, sob risco de trair, porém, um dos seus aspectos mais característicos, a inter-comunicabilidade que entre eles se estabelece. Além disso, às inevitáveis flutuações entre essas tipologias há a somar a sua especificidade quando está em causa a própria obra de Pirandello. A crítica continua a hesitar na designação das suas narrativas breves como contos ou como novelas. É paradigmático o caso de *Suo marito*, que ora é considerado um conto, uma novela ou um romance.

À questão da divisão do percurso de Pirandello em fases alude Joseph Farrell, no ensaio publicado *infra* neste volume, esboçando uma repartição do teatro de Pirandello em três fases: o teatro do grotesco, que vai até 1921, ano em que sobe à cena *Sei personaggi in cerca d'autore*; o teatro no teatro; e o teatro dos mitos, que se inicia em 1928 com *La nuova colonia*. Esse crítico tem em vista a produção dramática de Pirandello, mas as indicações contidas nesse faseamento valem como quadro de referência susceptível de orientar uma leitura da globalidade da sua obra.

A faceta menos conhecida da sua produção literária é a poesia. E, no entanto, as primeiras obras que publicou foram de poemas. A crítica não lhes atribui particular importância, no quadro geral dos seus escritos. Na verdade, não é nessa área que se manifestam os aspectos mais inovadores do seu trabalho. As sucessivas recolhas vão

saindo a um ritmo cada vez mais espaçado: *Mal giocondo* (1889), *Pasqua di Gea* (1891), *Elegie renane* (1895), *Zampogna* (1901), *Fuori di chiave* (1912). Continuará a escrever em verso ao longo da sua vida, embora essa faceta vá recebendo cada vez menos relevo, à medida que as solicitações no campo do teatro vão sendo mais prementes. Essas recolhas ilustram bem os caminhos do jovem Pirandello. Nos seus primórdios, está bastante próximo dos modelos de fim de século, num hibridismo onde o impulso realista se mistura com laivos de emotividade através de formulações clássicas. A procura de um estilo próprio traz no ouvido o equilíbrio modelar de Leopardi e de Carducci, como uma retórica de escola. Em comum com o primeiro, tem um melancólico pessimismo. Com o segundo, dividia aquele olhar crítico para com a ineficácia dos grupos dirigentes da Itália unificada. Já então se evidencia que não é atraído pelo simbolismo e pelo esteticismo. A sua poesia pode ter um fundo autobiográfico, mas logo se vê que não segue os caminhos da intuição lírica. Mais do que isso, as suas comoções põem a descoberto a estreiteza de um horizonte demasiado acanhado. A contemplação não se faz prazer, atravessada pela angústia das coisas e do ser e pela sensibilidade às contradições. O aspecto das suas primeiras recolhas de poesia que mais tem vindo a atrair a crítica diz respeito à embrionária presença de temas que depois irão sustentar todo o seu universo literário. Aliás, o título do livro *Fuori di chiave*, em cujos versos apresenta a inquietude de um sujeito lírico insatisfeito e desenquadrado, representa a condição das suas personagens.

É também em torno desses temas que se desenvolvem as suas primeiras experiências narrativas. O romance *L'esclusa* (1901 em folhetim, 1908 em volume) muito deve às modalidades de indagação que caracterizam a narrativa oitocentista. Marta Ajala é apresentada como uma mulher a braços com o estatuto social feminino e com o juízo público, numa Sicília mesquinha e intriguista. Na sua história, encontram-se contidos os gérmenes daquele sentimento do contrário que será definido como humorismo.

Já em *Il turno* (escrito em 1895 e editado em 1902) a ironia é mais franca. Pepè Aletto espera, com sucesso, pela sua vez de casar com Stellina, que entretanto se une por matrimónio a figuras bizarras. Cenas rocambolescas, mortes, mistérios e manipulações semelhantes às de

marionetas, na sua singularidade, mostram como Pirandello se vai aproximando dos caminhos do grotesco. A feição alucinada desse grotesco fica muito viva nas novelas que compõe por esses anos, tanto nas que têm por pano de fundo uma Sicília arcaica, submersa em costumes obscuros que por vezes parecem nos limites do diabólico, como nas que se enquadram no mundo da burguesia urbana, cujas obsessões e ideias de morte são trabalhadas de forma a criar efeitos cómicos.

Concomitantemente, escreve contos que vai publicando de forma dispersa e depois reúne em volume. São pedaços de mundo, personagens carismáticas, estranhos casos que trabalha no dia-a-dia da sua oficina literária. O seu entusiasmo é tal que as recolhas se sucedem a um ritmo crescente: *Amori senza amore* (1894), *Befte della morte e della vita* (1.ª s. 1902; 2.ª s. 1903), *Quand'ero matto...* (1902), *Bianche e nere* 1904, *Erma bifronte* (1906), *La vita nuda* (1910), *Terzetti* (1912), *Le due maschere* (1914), *La trappola* (1915), *Erba del nostro orto* (1915), *E domani, lunedì...* (1917), *Un cavallo nella luna* (1918), *Berecche e la guerra* (1919), *Il carnevale dei morti* (1919). Esse tipo de escrita irá interessar Pirandello ao longo de todo o seu percurso intelectual. Nos últimos anos da sua vida, quando são tantas as solicitações para tarefas específicas, continuará a reservar uma significativa parte do seu tempo à respectiva escrita. Em 1922, traça um plano geral para a edição dos seus contos, intitulado *Novelle per un anno*, que previa 24 volumes, cada um dos quais teria o título do primeiro conto. Era um projecto imenso, com um texto para cada dia do ano. Desses volumes, apenas saíram 14, entre 1922 (*Scialle nero*) e 1934 (*Berecche e la guerra*), aos quais há a acrescentar o volume póstumo *Una giornata*, desta feita título da última novela.

Uma das obras mais representativas desta fase do percurso de Pirandello, que é também um dos romances mais carismáticos da produção europeia da primeira década do século, é *Il fu Mattia Pascal* (1904, em folhetim e em volume). O protagonista conta a sua estranha história, numa analepse escrita na primeira pessoa. Nascido numa pequena cidade da Ligúria, Pascal desde muito novo se viu envolvido numa troca de papéis mercê da qual o aspecto público e o privado, pelo que diz respeito aos seus relacionamentos amorosos e às suas responsabilidades paternas, não coincidiam. Acaba por fazer um casamento sem entusiasmo. Levado por uma força quase diabólica, ganha



uma grande quantia de dinheiro no casino de Montecarlo e, quando se prepara para regressar a casa, lê nos jornais a notícia da sua morte. Um corpo encontrado na aldeia fora identificado, pela sua mulher, como sendo o seu. Em vez de regressar a casa, segue viagem para Roma, na ânsia de iniciar nova vida, e escolhe um novo nome, Adriano Meis. Mas sem documentos, preocupado em esconder a sua história, sente-se mal e é burlado. Decide então encenar o seu próprio suicídio no rio Tibre e regressa à aldeia. Encontra a mulher casada de novo e com uma outra família, mas não reclama os seus direitos civis. Retoma o seu trabalho de funcionário de uma biblioteca sem leitores, escreve a sua história e leva regularmente flores à campa do desconhecido que tem uma lápide com o seu nome.

O protagonista morreu duas vezes, uma na sua aldeia, outra em Roma, e continua vivo. Pretende encontrar-se a si próprio, mas a vida amorosa da sua juventude é um jogo de duplos. Em Roma, esconde a sua identidade e quando, por fim, decide regressar às suas origens, confronta-se com o seu próprio túmulo. Fica assim condenado a ser outro, já que cada tentativa de ser ele o enreda num envolvimento ficcional cada vez mais mirabolante. O romance é muito rico em símbolos e elementos caricatos. A visão deformada e deformante de tudo e todos encontra o seu correspondente no olho torto de Mattia Pascal, ao qual Adriano Meis é operado em Roma. Trata-se de uma das mais famosas situações criadas por Pirandello, pela ironia com que apresenta as contradições da existência. A normalização da forma que é o seu corpo de modo nenhum proporciona a Meis a ambicionada tranquilidade. A escuridão em que tem de ficar por uns tempos é perversamente explorada e o regresso à aldeia de um Mattia Pascal com o olho torto corrigido torna-se ainda mais fantástica. A técnica narrativa acompanha a evolução da história na primeira pessoa, com sucessivas deslocções do ponto de vista, em consonância com as metamorfoses de uma personagem que é também narrador.

O sucesso do romance foi tão clamoroso que um ano depois de ter sido publicado em Itália logo foi traduzido para alemão e para francês (1905). Da intriga de um dos seus capítulos iniciais, sairá a peça *Liolà* (1917, texto em dialecto com tradução italiana ao lado), que é o nome da sua personagem principal, inicialmente escrita no dialecto de Agrigento. Tira partido do cinismo, da duplicidade e da vontade de

potência do protagonista, que são exasperados. Mattia Pascal fixa as características essenciais da personagem pirandelliana, dividida entre os tantos outros que a habitam e empenhada numa procura pessoal que é sempre frustrada, mais parecendo uma fuga de si próprio. Ao longo da sua vida, Pascal lida constantemente com a morte e, o que é mais, com a sua própria morte, que aceita, que encena e sobre a qual se vai informando. A inseparável mistura de morte e vida torna impossível a construção de uma existência em moldes tradicionais.

O sucessivo romance de Pirandello, *I vecchi e i giovani* (1909 em folhetim, 1913 em dois volumes), está ligado à Sicília e ao quadro histórico que se estende da unificação de Itália aos primeiros governos liberais e à revolta dos *Fasci Siciliani*, na sua origem um movimento anarquista que incitava os trabalhadores a reclamarem justiça social. Apresenta duas gerações, a que participou no *Risorgimento*, cujos ideais foram esvaziados, e a que veio a seguir, incerta na escolha dos seus caminhos. Desta feita, o jogo pirandelliano da ilusão e da desilusão envolve a história e a política. Seguem-se *Suo marito* (1911), *Si gira...* (1915 em folhetim, 1916 em volume; em 1925 passa a intitular-se *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*) e *Uno, nessuno e centomila* (1925-1926 em folhetim, 1926 em volume, mas escrito a partir de 1912). *Suo marito* apresenta sob uma óptica crítica estratégias e condicionalismos do sucesso intelectual, colocando no seu centro uma mulher, a escritora Silvia Roncella. *Si gira ...* leva ao seu extremo a questão da representação do real, quando o operador se identifica com a máquina com que filma, impassivelmente. De captador das coisas, faz-se engrenagem de apreensão, dominado não só pelos mecanismos do aparelho que maneja, como também pelos mecanismos do mercado do espectáculo. Por sua vez, *Uno, nessuno e cento mila* tem no seu cerne uma questão de identidade. A partir daquele momento em que a mulher de Vitangelo Moscarda lhe diz que o seu nariz está inclinado para a direita, inicia-se uma busca atormentada da sua identidade que lhe mostra como ele é um outro. A narração processa-se com fluência através da voz de uma primeira pessoa que detém o ponto de vista da focalização, num fluxo que pode ser posto em paralelo com Svevo, Proust ou Joyce.

Muitos dos textos que começam a ser levados à cena, a partir de 1910, são actos únicos: *La morsa*, *Lumie di Sicilia*, *Il dovere del medico*,

*Cecè, All'uscita*, num labor que fica entre língua padrão e dialecto. Geralmente, as peças escritas em dialecto têm depois versões em italiano, susceptíveis de chegarem a um público mais vasto. Pirandello tinha escrito o seu ensaio *L'umorismo* em 1908 e continuava a reflectir sobre esse sentimento do contrário, sério e cómico, passando então para o teatro casos que o ilustravam. De facto, esses dramas representam, com uma ironia desconcertante, um mundo de trágicas angústias, cuja crueldade se estende por vezes até aos limites da violência. A sua aproximação do teatro procede em crescendo. O favorável acolhimento das primeiras peças é, para ele, um estímulo que o leva a dedicar-se cada vez com mais afincio à escrita teatral. Paralelamente, vai também penetrando no funcionamento dos mecanismos do palco e em toda a actividade de encenação. Os êxitos sucedem-se: *Pensaci Giacuminu!*, *'A birritta cu' i ciancianeddi*, *Così è (se vi pare)*, *Il giuoco delle parti*, *L'uomo la bestia e la virtù*, etc.

O teatro de Pirandello parecia desconcertante. As personagens não reentravam nos padrões de racionalidade orgânica dominantes e desdobravam-se em imagens de alteridade de vária ordem, como o duplo e a máscara, que ganhavam ênfase em palco. Depois da experiência da vanguarda futurista, era o seu teatro que fazia o corte com o teatro naturalista. Mas se a ruptura com o passado que o futurismo se propunha fazer era compreendida por poucos, Pirandello modelava situações que, com a sua singularidade, estavam ligadas às vivências dos espectadores. Aquele modo de representar a herança histórica da Itália do *Risorgimento*, da Itália liberal, e, depois, aquele friso da Itália do posguerra, com os seus antecedentes provincianos e médio-burgueses, atraía o público, na sua estranheza. Preocupações de ordem comunicacional levaram-no a usar cada vez menos o dialecto. Pirandello trabalhou de modo próximo com Nino Martoglio, como foi referido, um actor cómico de excepcional talento, que se destacava em papéis escritos em dialecto. O seu teatro dialectal não é linguisticamente uniforme. É escrito no falar de Agrigento e num dialecto genericamente designado como siciliano, idealmente comum a toda a Ilha, mas onde ganham frequentemente relevo inflexões características do falar de Catânia. Usa o dialecto de Agrigento nas representações de *Liolà* e de *'A giarra* realizadas em 1916. Todavia, logo se dá conta de que a veste linguística desses textos limita a sua compreensão a um núcleo de público muito

reduzido. Passa então a usar mais o dialecto siciliano, que tem uma abrangência superior. Verifica que, mesmo assim, são muitos os problemas de comunicação que subsistem, pelo que vai elaborando versões desses textos em italiano.

No entender de Farrell, *infra*, um dos motivos pelos quais o enquadramento do conjunto de peças desta fase no teatro do grotesco não foi captado na sua evidência decorre do facto de o seu nível se elevar muito acima do nível dos outros membros daquele grupo. O papel de personagem cômica sofre uma deslocação. Sem se despojar da sua comicidade, ganha uma dimensão cerebral e reflexiva, transmitida pela sagacidade de todos os seus actos. Tem por representante de primeira grandeza o Leone Gala de *Il giuoco delle parti*. Numa sociedade feita de contradições, expõe a sua luta pela sobrevivência através de raciocínios claros e penetrantes, que escavam e desmontam esses paradoxos de modo obsessivo. Todavia, não os contraria frontalmente, adapta-se a eles, tentando tirar o melhor partido dos seus aspectos incoerentes. A família é uma das instituições que melhor mostra os enganos da sociedade, com o triângulo marido, mulher e amante, que tanto pode ser do homem como da mulher. Em *Il berretto a sonagli*, é mostrada a impotência do orgulho feminino perante a infidelidade masculina, o que faz com que a única opção viável seja a passividade. Em *L'uomo, la bestia e la virtù*, é a mulher que, com a cumplicidade do amante, programa maliciosamente a sedução de um marido indiferente, para encobrir a gravidez. A situação remete para um autor que Pirandello apreciava, Maquiavel, que conclui a sua famosa peça, *Mandragora*, com o triunfo de um triângulo amoroso. *Pensaci Giacomino!* apresenta um agregado familiar que não é constituído por amor e que contraria os usos sociais, com a união entre um velho professor e uma moça. É uma maneira de proteger a jovem mãe desamparada, que será herdeira da pensão do professor, e de enganar o Estado. Essa dialéctica exasperada mostra personagens cuja ambição é a mera sobrevivência, no seio de uma sociedade desregulada e insensata. Para isso, usam com talento manhas que fazem das tragédias da vida uma comédia. Mas o sucesso desses esquemas muito deve à técnica de construção dos diálogos, mais que patente já nos primeiros textos de Pirandello. Tíradadas construídas à perfeição traduzem de modo impiedoso relações de agressividade e propósitos de defesa.

Como se referiu, Pirandello estava cada vez mais interessado pelo plano da construção cénica, com os vários níveis da produção, a contratação de actores, os mecanismos de palco e a encenação. Quando essa esfera entra para o drama e se constitui em centro da representação, inicia-se aquela fase da sua actividade teatral designada como teatro no teatro. Em termos genéricos, a produção literária desse período caracteriza-se pelo aprofundamento da exploração da mais variada gama de jogos de desdobramento. Mas os enganos da condição humana são potenciados pelo choque entre o que no teatro é literatura e o que fica para além disso, a mostrar a impossibilidade de se chegar a uma solução. A direcção do *Teatro d'Arte* de Roma é uma oportunidade fundamental que se lhe oferece e à qual se dedica intensamente. Proporciona-lhe condições para desenvolver o seu trabalho de dramaturgia, seleccionar, formar e dirigir actores. Explora então novas modalidades de representação, ao mesmo tempo que escreve os textos que as integram.

A grande peça desta fase costuma ser considerada *Sei personaggi in cerca d'autore*, de 1921. Uma companhia de actores prepara-se para ensaiar *Il giuoco delle parti*. É então que entra de rompante um grupo de Personagens que interrompe um ensaio que afinal não começa. São Personagens de uma obra rejeitada pelo autor, que não foram acabadas de construir e que esperam que o encenador o faça. Os seus nomes são funções de relação no seio de uma estrutura familiar: o Pai, a Mãe, a Enteada, o Filho, o Jovem e a Menina. Era esse o típico xadrez de personagens do drama burguês. Pirandello apresenta-o à luz de relações falsas e corrompidas, cujo moralismo serve de capa a perversões e pulsões torpes. As limitadas e degradantes aparências de uma família burguesa são ainda acentuadas pelas dificuldades económicas que levam a Enteada a prostituir-se em casa de uma equívoca Madama Pace.

As estratégias do teatro no teatro envolvem a peça numa rede de paradoxos. O drama das Personagens é irrepresentável porque elas não foram acabadas, são seres em busca. No entanto, estão em cena a fazer o seu papel, inacabado. A irrepresentabilidade do drama das Personagens que não o são tem por veículo, afinal, o teatro. À medida que o Encenador vai insistindo na necessidade de levar por diante o ensaio que nunca começou, mais evidente se torna o falhanço. A peça serve-se de um processo de distanciamento, feito da observação de

todos os mecanismos teatrais, que é porém muito diferente do distanciamento brechtiano, como o sublinha a intervenção do encenador Fernando Mora Ramos editada *infra* neste volume. No mundo de Pirandello, não há heroísmo possível, dado que a dilaceração da condição humana não permite distinguir a ilusão da desilusão, o verdadeiro do falso: *a vida, ou se vive ou se escreve*.

*Sei personaggi in cerca d'autore* lançou o nome de Pirandello, definitivamente, nos circuitos internacionais. A companhia de Dario Niccodemi fez uma digressão que também passou por Lisboa, onde foi representada no Teatro Politeama em 1923. Em 1922, foi encenada pela *Stage Society* no Kingsway Theatre de Londres e por Brock Pemberton no Princess Theatre de Nova Iorque. Em 1924, Max Reinhardt levou-a à cena em Berlim, no *Kömedie*. Todavia, a encenação mais famosa é a de Georges Pitoëff, o actor e encenador russo que viveu em França. Apresentou-a em Paris, no Théâtre des Champs Élysées, em 1923, com retumbante sucesso. Fez uma encenação ousada, a começar pela entrada das Personagens, no início do espectáculo, através de um montacargas do Teatro. Estão vestidas de preto e é como se viessem de um outro universo. Desta feita, Pitoëff distingue nitidamente o grupo dos Actores que tentam ensaiar *Il giuoco delle parti* do das Personagens à procura de autor. Situa-as numa posição, relativamente aos Actores, que é mais de domínio do que de confronto. Pirandello assistiu à encenação e apreciou a leitura de Pitoëff. A primeira edição do texto, de 1921, foi a representada pela companhia de Dario Niccodemi em Roma, em Milão e na sua digressão internacional. Foi de novo impressa em 1923 e 1924. No entanto, em 1925 Pirandello publica uma outra redacção, com texto revisto e um célebre prefácio. Encena-a no mesmo ano, com o *Teatro d'Arte*, e Lamberto Picasso no papel de Pai e Marta Abba no papel de Enteadada. Depois das primeiras representações no Odescalchi, a companhia entra em digressão europeia. Nesta versão, também ele diferencia o sítio por onde entram Actores e Personagens. Além disso, retoma outras ideias do encenador russo, como a de colocar os Actores a tocarem piano e a dançarem antes da chegada do Encenador.

Na actividade que desenvolve nestes anos, enquanto autor de textos para teatro, promotor de espectáculos e encenador, fica contido um decisivo contributo para a afirmação do estatuto do encenador. O tea-

tro italiano, à semelhança do que se passava em muitos outros países, colocava o actor no centro do espectáculo. O nome do actor principal identificava a companhia ou o espectáculo. Era ele quem modelava o papel à sua maneira e era ele quem orientava o trabalho das restantes figuras em cena. Pirandello considerava a sua intervenção excessiva e no ensaio de 1908, *Illustratori, attori e traduttori*, contesta o papel de mediador entre autor e público que lhe cabia. É com as suas posições críticas e com a sua actuação à frente do *Teatro d'Arte* que a figura do encenador, enquanto responsável por uma tarefa específica, ganha visibilidade. Chama a si a função de intermediário entre autor e actor, reconduzindo a intervenção do actor para a representação. De facto, é ao Encenador que se dirigem as Personagens *in cerca d'autore*.

No âmbito da fase do teatro no teatro, costuma ser dado relevo a três peças, *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*. *Ciascuno a suo modo* retoma uma situação de base semelhante à do romance *Si gira...* Está em causa o suicídio do noivo de uma famosa actriz, Delia Morello. A história é apresentada como supostamente real e as pessoas nela envolvidas assistem ao espectáculo, revivendo o seu drama. Por sua vez, *Questa sera si recita a soggetto* apresenta o trabalho de improvisação feito por um grupo de actores. É dirigido pelo célebre Doutor Hinkfuss, encenador, tendo por texto de referência um conto de Pirandello, *Leonora addio!* A identificação entre actor e personagem é levada tão longe que a actriz principal desmaia em palco.

Mas a peça que escreve, no rescaldo da imediata recepção de *Sei personaggi*, é *Enrico IV*. Tem vindo a ser interpretada como uma resposta àqueles estratos de público que não tinham apreciado ou não tinham percebido o uso da ironia sarcástica e da fantasia. Encontra-se mais próxima de algumas convenções do velho teatro oitocentista, que são exploradas de forma corrosiva, do que do teatro no teatro. A máscara do protagonista é a própria loucura, uma loucura tão enranhada que ele a explica com absoluta limpidez. Para compreender a vida é necessário afastar-se dela, vivê-la como um estranho, criando mecanismos próprios de distanciamento. Um nobre cai num desfile histórico em que ia mascarado de Henrique IV. O acidente deixa-o imerso num estado psicopático que o leva a identificar-se com essa personagem histórica. As suas posses permitem-lhe viver numa mansão onde todos

fingem que é de facto o rei Henrique IV. Quando, 20 anos depois, um grupo de amigos o visita, verifica-se que o seu desregulamento não só é fingido, como é uma defesa do sofrimento causado pela vida em sociedade. Aproveita-o para assassinar Belcredi, num desafogo dos ciúmes acumulados ao longo de anos.

Nas peças escritas a partir deste momento, avolumam-se conflitos e tensões problemáticas e as aspirações de autenticidade da personagem confrontam-se, de um modo cada vez mais cruel, com a farsa encenada pelo jogo social: *Vestire gli ignudi*; o acto único *L'uomo del fiore in bocca*; *Diana e la Tuda*; *L'amica delle moglie*; etc. Volta a ganhar relevo o tema da aparência de honestidade nas relações matrimoniais.

Pirandello é chamado a colaborar cada vez com mais frequência no cinema e os grandes palcos de todo o mundo solicitam a sua presença. Em 1930, vai a Hollywood para acompanhar as filmagens da fita tirada de *Come tu mi vuoi*. Greta Garbo foi preferida a Marta Abba, cujo estilo de declamação não se adaptava ao cinema americano. Está presente em quase todas as estreias mundiais. *Diana e la Tuda* é pela primeira vez representada em Zurique no ano de 1926, em versão alemã; *Lazzaro* em Huddersfield, com texto inglês, em 1929; *Questa sera si recita a soggetto* em Königsberg, no ano seguinte; *Quando si è qualcuno* na cidade argentina de Buenos Aires, em espanhol, no ano de 1933. Neste contexto, também a Portugal cabe a sua parte com a estreia mundial de *Sogno (ma forse no)*, no Teatro Nacional, em 1931. Pirandello assistiu ao espectáculo. Tinha sido convidado por António Ferro a participar num congresso de escritores por ele organizado, em circunstâncias que foram detalhadamente estudadas por Maria José de Lancastre.

A sua sicilianidade é um conotado antropológico em estado latente, mesmo nas peças que dedica, durante este período, aos ambientes da burguesia. Aflora, em particular, na *Sagra del Signore della nave* (1924). Na fase sucessiva, a do chamado teatro dos mitos, surge com toda a sua energia expressiva. Assim são explicitamente denominadas três peças: *La nuova colonia* (1928), o mito social; *Lazzaro* (1929), o mito da fé através da ressurreição dos corpos; e *I Giganti della Montagna*, inacabada, o mito da arte. A acção amplia-se, tirando partido da alteridade da personagem, para envolver a cena num mistério profundo. A máscara, o duplo e a marioneta, que são os elementos-chave que tra-



balha ao longo de todo o seu percurso intelectual, revelam, desta feita, um mundo diabólico onde se alojam forças ancestrais. Os mistérios da sicilianidade coincidem, sob o ponto de vista da construção literária, com o esquema da tragédia grega.

A sua última peça, *I Giganti della Montagna*, tem vindo a merecer grande atenção por parte da crítica e continua a desafiar a encenação. Trata-se de uma obra muito particular. A sua elaboração arrastou-se por um período de tempo bastante dilatado, pelo menos desde 1930, e o seu texto nunca chegou a ser acabado. Na correspondência com Marta Abba, Pirandello vai-lhe confiando todas as suas hesitações com uma voluntariosa dedicação à sua escrita. O desfecho foi esquematizado pelo filho Stefano a partir das indicações que lhe foram dadas pelo pai no leito de morte. Uma companhia de actores que quer recitar *La favola del figlio cambiato* aproxima-se de um grupo que vive isolado na encosta da Montanha, os Azarentos. São seres disformes e grotescos, reunidos em torno do mágico Cotrone. Os actores anseiam representar, mas não encontram condições de trabalho e o público não lhes corresponde. Diferentemente, os Azarentos perderam a crença nas possibilidades sociais da arte. Desvalorizam a razão, deixam fluir a imaginação e libertam os fantasmas que cada um traz dentro de si. A Companhia não aceita o convite dos Azarentos para ficar a viver com eles. Então, todos juntos, dirigem-se para a população que habita no cume da Montanha, os Gigantes, gente brutal e insensível, a fim de representarem a *Favola*. São rechaçados e alguns deles morrem.

Atração pelo fantástico, ironia das surpresas cénicas e jogos de desdobramento, corroboram uma visão muito negativa das possibilidades sociais da arte. O teatro dos mitos manifesta a necessidade de recuperar uma certa riqueza da interioridade mas o seu último momento, conforme foi ditado por Pirandello, antes de morrer, ao filho Stefano, fixa o carácter intransponível das barreiras sociais.

Os mistérios que fazem parte do ambiente dramático de *I Giganti della Montagna* duplicam-se nas opções que têm de ser feitas por qualquer encenador que pretenda levar a peça à cena. Também ele tem de dar *forma* a um ser cheio de *vida*, o qual não foi, porém, acabado, à semelhança do que aconteceu àquelas Personagens *in cerca* de um autor. Giorgio Strehler pôs três vezes em cena *I Giganti della Montagna* com o *Piccolo Teatro di Milano*, em 1947, 1966 e 1994. Em 1947, assinala o

segundo aniversário deste *Teatro Stabile*, instituição que foi criada com o estatuto de serviço público. Usa tonalidades expressionistas com um entusiasmo pedagógico típico do clima do pós-guerra, o que o leva a simpatizar com a Companhia dos Actores. Nas sucessivas encenações, o seu ponto de vista vai evoluindo no sentido de um cepticismo. Nos apontamentos da encenação de 1994, anota que, como é sabido, os Gigantes vencem sempre.

O último conto de Pirandello, *Una giornata*, resume a vida de uma personagem, entre sonho, pesadelo e alucinação. Sai de um comboio em viagem nocturna numa estação que não conhece, numa terra que não conhece, mas onde tem casa, família e é reconhecido e respeitado por todos. Subitamente, atravessa toda a sua vida, da meninice à senilidade, e quando, por fim, se quer levantar da cadeira, já não tem forças para isso. A velocização do tempo tem ao seu serviço uma estrutura narrativa onde todos os ingredientes são calibradíssimos. Evanesência da vida humana, dilaceração perenemente mascarada: *De certeza que tive um dos mais absurdos sonhos*, são as suas últimas palavras.

#### 4. QUADRO CRONOLÓGICO DO TEATRO DE PIRANDELLO

Título	Redacção	Estreia	1.ª edição
<i>L'epilogo</i> , “cenas dramáticas”, depois intitulado <i>La morsa</i> , “epílogo num acto”	1892	Roma, 9-12-1910, Teatro Metastasio, companhia <i>Teatro Minimo</i> de Nino Martoglio	1898
<i>Il nibbio</i> , “drama em quatro actos”, intitulado <i>Se non così</i> em 1915 e <i>La ragione degli altri</i> em 1919, “comédia em três actos”	1895	Milão, 19-4-1915, Teatro Manzoni, companhia de Marco Praga, actriz principal Irma Gramatica	1916
<i>Lumie di Sicilia</i> , “comédia num acto”	1910?	Roma, 9-12-1910, juntamente com <i>La morsa</i> , Teatro Metastasio, companhia <i>Teatro Minimo</i> de Nino Martoglio	1911
<i>Il dovere del medico</i> , “um acto”	1911	Roma, 20-6-1913, Sala Umberto I, companhia <i>Teatro per Tutti</i> de Lucio d'Ambra e Achille Vitti	1912
<i>Cecè</i> , “comédia num acto”	1913	Roma, 14-12-1915, Teatro Orfeo, companhia <i>Teatro a Sezioni</i> de Ignazio Mascacchi e Arturo Falconi	1913
<i>Lumie di Sicilia</i> , versão em dialecto siciliano	1915	Catânia, 1-7-1915, Arena Pacini, companhia de Angelo Musco	1993

Título	Redacção	Estreia	1.ª edição
<i>Pensaci, Giacominu!</i> , “comédia em três actos”, em dialecto siciliano	1916	Roma, 10-7-1916, Teatro Nazionale, companhia de Angelo Musco	1993
<i>All'uscita</i> , “mistério profano”	1916	Roma, 29-9-1922, Teatro Argentina, companhia de Lamberto Picasso	1916
<i>'A birritta cu' i ciancianeddi</i> , “comédia em dois actos”, em dialecto siciliano	1916	Roma, 27-6-1917, Teatro Nazionale, companhia de Angelo Musco	1988
<i>Liolà</i> , “comédia campestre em três actos”, em dialecto de Agrigento	1916	Roma, 4-11-1916, Teatro Argentina, companhia de Angelo Musco	1917, em dialecto com tradução italiana ao lado
<i>'A giarra</i> , “comédia num acto”, em dialecto de Agrigento	1916	Roma, 9-7-1917, Teatro Nazionale, companhia de Angelo Musco	1963
<i>Pensaci Giacomino!</i> , em italiano	1917	Milão, 11-11-1920, Teatro Manzoni, companhia de Ugo Piperno	1917
<i>La morsa</i> , em dialecto siciliano	1917	Roma, 6-9-1918, Teatro Manzoni, companhia de Giovanni Grasso junior	1993
<i>Così è (se vi pare)</i> , “parábola em três actos”	1917	Milão, 18-6-1917, Teatro Olimpia, companhia de Virgilio Talli	1918
<i>Il piacere dell'onestà</i> , “comédia em três actos”	1917	Turim, 27-11-1917, Teatro Carignano, companhia de Ruggero Ruggeri	1918
<i>L'innesto</i> , “comédia em três actos”	1917	Milão, 29-1-1919, Teatro Manzoni, companhia de Virgilio Talli	1919

Título	Redacção	Estreia	1.ª edição
<i>La patente</i>	1917- -1918	Turim, 23-3-1918, Teatro Alfieri, companhia de Angelo Musco	1918
' <i>A patenti</i> , em dialecto siciliano	1917?	Roma, 19-2-1919, Teatro Argentina, companhia <i>Teatro Mediterraneo</i> de Nino Martoglio	1986
<i>Ma non è una cosa seria</i> , "comédia em três actos"	1917- -1918	Livorno, 22-11-1918, Teatro Rossini, companhia de Emma Gramatica	1919
<i>Il berretto a sonagli</i> , em italiano	1918	Roma, 15-12-1923, Teatro Morgana, companhia de Gastone Monaldi	1918
<i>Il giuoco delle parti</i> , "em três actos"	1918	Roma, 6-12-1918, Teatro Quirino, companhia de Ruggero Ruggeri, actriz principal Vera Vergani	1919
<i>L'uomo, la bestia e la virtù</i> , "apólogo em três actos"	1919	Milão, 2-5-1919, Teatro Olimpia, companhia de Antonio Gandusio	1919
<i>Come prima, meglio di prima</i> , "comédia em três actos"	1919	Veneza, 24-3-1920, Teatro Goldoni, companhia Ferrero-Celli-Paoli	1921
<i>Tutto per bene</i> , "comédia em três actos"	1919- -1920	Roma, 2-3-1920, Teatro Quirino, companhia de Ruggero Ruggeri	1920
<i>La signora Morli, una e due</i> , "comédia em três actos"	1920	Roma, 12-11-1920, Teatro Argentina, companhia de Emma Gramatica Sob título <i>Due in una</i> , Florença, 14-5-1926, Politeama Nazionale, companhia <i>Teatro d'Arte</i> de Luigi Pirandello com Marta Abba	1922

Título	Redacção	Estreia	1.ª edição
<i>Sei personaggi in cerca d'autore</i> , “comédia a fazer”	1920-1921	Roma, 9-5-1921, Teatro Valle, companhia de Dario Niccodemi, com Vera Vergani e Luigi Almirante	1921; nova ed. rev. e com prefácio, 1925
<i>Enrico IV</i> , “tragédia em três actos”	1921	Milão, 24-2-1922, Teatro Manzoni, companhia de Ruggero Ruggeri e Virgilio Talli	1922
<i>Vestire gli ignudi</i> , “comédia em três actos”	1922	Roma, 14-11-1922, Teatro Quirino, companhia Maria Melato-Annibale Bertone	1923
<i>L'imbecille</i> , “comédia num acto”	?	Roma, 10-10-1922, Teatro Quirino, companhia de Alfredo Sainati	1926
<i>L'uomo dal fiore in bocca</i> , “diálogo”	?	Roma, 21-2-1923, Teatro degli Indipendenti, companhia <i>Indipendenti</i> de Anton Giulio Bragaglia	1926
<i>La vita che ti diedi</i> , “tragédia em três actos”	1923	Roma, 12-10-1923, Teatro Quirino, companhia de Alda Borelli	1924
<i>Ciascuno a suo modo</i> , “comédia em dois ou três actos com intermezzi corais”	1923	Milão, 22-5-1924, Teatro dei Filodrammatici, companhia de Dario Niccodemi com Vera Vergani e Luigi Cimara	1924
<i>L'altro figlio</i> , “comédia num acto”, em dialecto toscano vernacular, adaptação de Ferdinando Paolieri	?	Roma, 23-11-1923, Teatro Nazionale, companhia Raffaello e Garibalda Niccoli	1923
<i>Sagra del Signore della nave</i> , “comédia num acto”	1924	Roma, 2-4-1925, Teatro Odescalchi, companhia <i>Teatro d'Arte</i> de Luigi Pirandello	1924

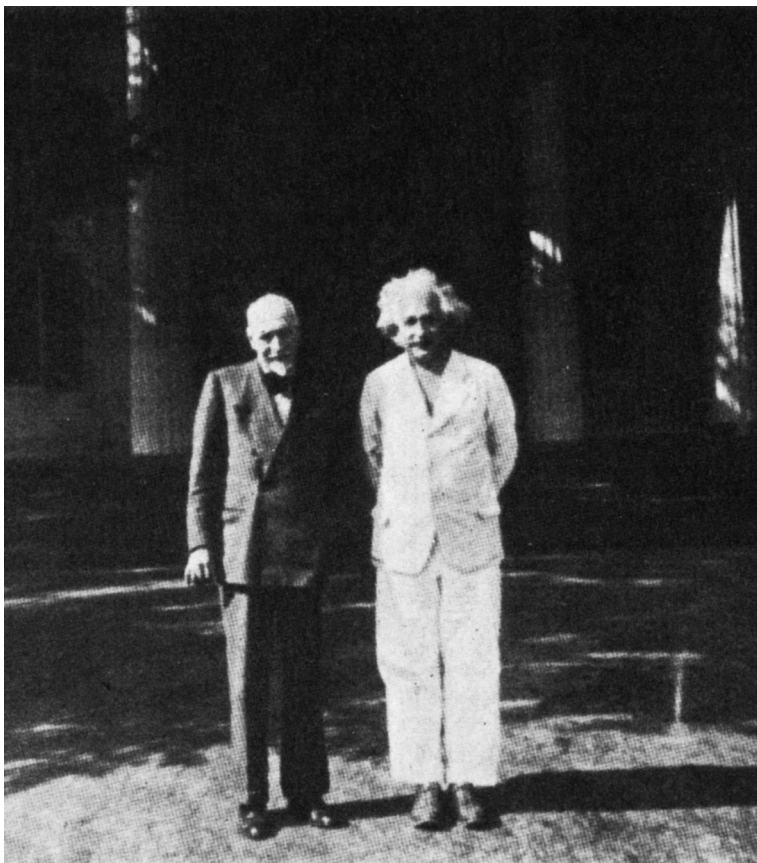
Título	Redacção	Estreia	1.ª edição
<i>La salamandra</i> , guião cénico, música de Massimo Bontempelli	1924	Turim, 7-3-1928, Teatro di Torino, companhia <i>Teatro della Pantomima Futurista</i> , encenação de Enrico Prampolini	1960
<i>Diana e la Tuda</i> , “tragédia em três actos”	1925-1926	Zurique, 20-11-1926, Schauspielhaus, em versão alemã, <i>Diana und die Tuda</i> Milão, 14-1-1927, Teatro Eden, companhia <i>Teatro d’Arte</i> de Luigi Pirandello, actriz principal Marta Abba	1927
<i>L’amica delle mogli</i> , “comédia em três actos”	1926	Roma, 28-4-1927, Teatro Argentina, companhia <i>Teatro d’Arte</i> de Luigi Pirandello, com Marta Abba	1927
<i>Bellavita</i> , “um acto”	1926	Milão, 27-5-1927, Teatro Eden, companhia Almirante-Rissone-Tofano	1928
<i>Liola</i> , em italiano	1927?	Roma, 12-11-1929, Teatro Orfeo, companhia de Ignazio Mascalchi Milão, 8-6-1942, Teatro Nuovo, companhia Tofano-Rissone-De Sica, versão revista	1928
<i>La nuova colonia</i> , “mito – prólogo e três actos”	1926-1927	Roma, 24-3-1928, Teatro Argentina, companhia <i>Teatro d’Arte</i> de Luigi Pirandello com Marta Abba e Lamberto Picasso	1928

Título	Redacção	Estreia	1.ª edição
<i>Lazzaro</i> , “mito em três actos”	1928	Huddersfield, 9-7-1929, Theater Royal, em tradução inglesa de C. K. Scott Moncrieff Turim, 7-12-1929, Teatro di Torino, companhia de Marta Abba	1929
<i>Sogno (ma forse no)</i>	1928- -1929	Lisboa, 22-10-1931, Teatro Nacional, em tradução portuguesa de Caetano de Abreu Beirão, <i>Sonho (mas talvez não)</i> , com Amélia Rey-Colaço e Samwell Diniz Transmissão radiofónica, 11-1-1936, Ente Italiano Audizioni Radiofoniche Génova, 10-12-1937, Giardino d'Italia, Filodrammatica del Gruppo Universitario di Genova	1929
<i>Questa sera si recita a soggetto</i>	1928- -1929	Königsberg, 25-1-1930, Neues Schauspielhaus, tradução alemã de Harry Kahn, <i>Heute Abend wird aus dem Stegreif gespielt</i> Turim, 14-4-1930, Teatro di Torino, companhia de Guido Salvini formada para a ocasião	1930
<i>O di uno o di nessuno</i> , “comédia em três actos”	1929	Turim, 4-11-1929, Teatro di Torino, companhia Almirante-Rissone-Tofano	1929
<i>Come tu mi vuoi</i> , “três actos”	1929	Milão, 18-2-1930, Teatro dei Filodrammatici, companhia de Marta Abba	1930



Título	Redacção	Estreia	1.ª edição
<i>La favola del figlio cambiato</i> , “três actos em cinco quadros”, música de Gian Francesco Malipiero	1930-1932	Braunschweig, 13-1-1934, Landtheater, tradução alemã de Hans Redlich, <i>Die Legende vom vertauschten Sohn</i> Roma, 24-3-1934, Teatro Reale dell’Opera, maestro Gino Marinuzzi, com interpretação de Florica Cristoforeanu e Alessio De Paolis Bari, 27-7-1949, Teatro Piccinni, pelo <i>Piccolo Teatro della Città di Bari</i> , texto sem acompanhamento musical	1933
<i>Sgombero</i>	1931	Taormina, 2-2-1951, Palazzo Corvàia, Teatro Ciellepi de Giovanni Cutruelli, com Paola Borboni	1938
<i>Trovarsi</i> , “três actos”	1932	Nápoles, 4-11-1932, Teatro dei Fiorentini, companhia de Marta Abba	1932
<i>Quando si è qualcuno</i> , “representação em três actos”	1932	Buenos Aires, 20-10-1933, Teatro Odeón, tradução espanhola de Homero Guglielmini, <i>Cuando se es alguien</i> San Remo, 7-11-1933, Teatro del Casino Municipale, companhia de Marta Abba	1933
<i>Non si sa come</i> , “drama em três actos”	1934	Praga, 19-12-1934, Teatro Nacional, tradução checa de Venceslao Jirina, <i>Clovek ani nevíjak</i> Roma, 13-12-1935, Teatro Argentina, companhia de Ruggero Ruggeri	1935

<b>Título</b>	<b>Redacção</b>	<b>Estreia</b>	<b>1.ª edição</b>
<i>I Giganti della Montagna</i> , texto incompleto, com notas para a elaboração do terceiro acto	1930- -1934	Florença, 5-7-1937, Giardino di Boboli, companhia de Renato Simoni com Andreina Pagnani e Memo Benassi	Sob título <i>I fantasmi</i> , ed. primeiro acto, 1931; segundo acto, 1934



Fotografia de Luigi Pirandello e Albert Einstein, Princeton, 1935

Fonte: *Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da Silvio d'Amico, Roma,  
UNEDI, 1975, vol. 8, 153-154

## 5. BIBLIOGRAFIA

HÁ DUAS GRANDES INSTITUIÇÕES, em Itália, vocacionadas para o estudo da obra de Luigi Pirandello, o *Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Italiano Contemporaneo* de Roma e o *Centro Nazionale di Studi Pirandelliani* de Agrigento. O primeiro encontra-se instalado na casa onde o escritor habitou ultimamente, em Roma, situada na Rua Antonio Bosio. Tem a seu cargo o escritório e a biblioteca de Pirandello, bem como o estudo do seu espólio. Reúne os trabalhos que lhe vão sendo dedicados e publica duas colecções, uma intitulada *Saggi*, outra *Quaderni*. O segundo, sediado em Caos, na casa onde nasceu, tem por objectivo a recolha de testemunhos sobre a sua obra, promovendo o respectivo estudo e difusão. Dirigido por Enzo Lauretta, organiza congressos, espectáculos, sessões de trabalho abertas e actividades pedagógicas. Editou cerca de 70 volumes.

As obras completas estão a ser publicadas em edição crítica pela Mondadori na colecção *Meridiani*, com vários volumes já publicados. Há vários anos que a obra de Pirandello se encontra disponível em três edições de bolso preparadas pela Mondadori, pela Garzanti e pela Einaudi, em volumes precedidos de introdução e acompanhados por aparato crítico de diversa índole. Poesia, textos teóricos e dispersos foram compilados em *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Arnoldo Mondadori, [1960] 1993.

Recordem-se os elencos bibliográficos: Manlio Lo Vecchio-Musti, *Bibliografia di Pirandello*, Milano, A. Mondadori, 1952, 2.<sup>a</sup> ed. rifusa e aggiornata; Alfredo Barbina, *Bibliografia della critica pirandelliana 1889-1961*, Firenze, Le Monnier, 1967; Corrado Donati, *Bibliografia della critica pirandelliana 1962-1981*, Firenze, La Ginestra, 1986; *Pirandello nel mondo. Per una bibliografia delle edizioni straniere*, a cura di Antonio Perniciaro, Rosetta D'Affronto, Cleora Saieva, saggio introduttivo di Stefano Milioto, Palermo, Agrigento, Regione Siciliana, Biblioteca Museo Luigi Pirandello, 2004

A interpretação da sua obra conta com uma história crítica onde se distinguem as intervenções fundacionais de Adriano Tilgher (*Studi sul teatro contemporaneo*, 1922; reed. *Il problema centrale*, 1973), Antonin Artaud (*Le théâtre et son double*), Benedetto Croce (*La letteratura della nuova Italia*, vol. 6), Antonio Gramsci (*Quaderni del carcere*), Walter Benjamin (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) e Peter Szondi (*Theorie des modernen Dramas*).

Para uma apresentação global de Pirandello, vd. os ensaios de síntese:

- Alonge, Roberto, *Luigi Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida, [1972] 1977
- Costa, Simona, *Pirandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1978
- Genot, Gérard, *Pirandello*, Paris, Seghers, 1970
- Giudice, Gaspare, *Luigi Pirandello*, Torino, UTET, [1963] 1980
- Guglielminetti, Marziano, *Pirandello*, Roma, Salerno, 2006
- Lauretta, Enzo, *Storia di un personaggio fuori chiave. I luoghi, il tempo, la vita, le opere, l'ideologia*, Milano, Mursia, 1980
- Leone de Castris, Arcangelo, *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza, [1962] 1992
- Luperini, Romano, *Introduzione a Pirandello*, Roma, Bari, Laterza, 1992
- Manota, Marco, *Luigi Pirandello*, Milano, Bruno Mondadori, 1998 [com entradas organizadas por ordem alfabética]
- Monti, Silvana, *Pirandello*, Palermo, Palumbo, 1974
- Munafò, Gaetano, *Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, [1968] 1997
- Virdia, Ferdinando, *Invito alla lettura di Pirandello*, Milano, Mursia, [1975] 1998

Os seguintes capítulos de histórias da literatura oferecem perspectivas analíticas dotadas de grande riqueza: Gianfranco Contini, *La letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, [1968] 1997; Giovanni Macchia, “Luigi Pirandello”: *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi, Natalino Sapegno, vol. 9, Milano, Garzanti, 1969 (reed. em *La caduta della luna*, Milano, Mondadori, [1973] 1995; e *Pirandello e la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, [1981] 2002); Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi, [1991] 2005; e Marco Santagata, Laura Carotti, Alberto Casadei, Mirko Tavoni, *Il filo rosso*, Bari, Laterza, 2006, vol. 3.

Para uma sucessiva abordagem do percurso intelectual e da obra de Luigi Pirandello, são essenciais:

- Alonge, Roberto, *Madri, baldracche, amanti. La figura femminile nel teatro di Pirandello*, Milano, Costa & Nolan, 1997
- Angelini, Franca [a cura di], *Il punto su Pirandello*, Roma, Bari, Laterza, 1992
- Artioli, Umberto, *L'officina segreta di Pirandello*, Roma, Bari, Laterza, 1989
- Artioli, Umberto, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Roma, Laterza, 2001
- Baratto, Mario, *Da Ruzante a Pirandello. Scritti sul teatro*, Napoli, Liguori, 1990
- Barilli, Renato, *La linea Svevo-Pirandello* [1972], Milano, Mondadori, 2003
- Borsellino, Nino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Bari, Roma, Laterza, 1991
- Borsellino, Nino, *Il dio di Pirandello*, Palermo, Sellerio, 2004
- Debenedetti, Giacomo, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, presentazione di Eugenio Montale, Milano, Garzanti, [1971] 1995
- Caputo, Rino, *Il piccolo padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello*, Roma, La Gogliardica, 1996
- Donati, Corrado, *Luigi Pirandello nella storia della critica*, Fossombrone, Metauro, 1998
- Ferrario, Edoardo, *L'occhio di Mattia Pascal. Poetica ed estetica in Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1978
- Frassica, Pietro, *A Marta Abba per non morire. Sull'epistolario tra Pirandello e la sua attrice*, Milano, Mursia, 1991
- Ganeri, Margherita, *Pirandello romanziere*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2001
- Gardair, Jean Michel, *Pirandello. Fantômes et logiques du double*, Paris, Larousse, 1972, trad. it., *Pirandello e il suo doppio*, presentazione di Giovanni Macchia, a cura di Giulio Ferroni, Roma, Abete, 1977, con un fundamental ensaio de G. F., “Pirandello e la critica psicanalitica”
- Genot, Gérard, *Pirandello, un théâtre combinatoire*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993
- Gioanola, Elio, *Pirandello la follia* [1983], Milano, Jaca Book, 1997
- Krysinski, Wladimir, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, Napoli, Edizioni Scientifiche, 1988
- Leone de Castris, Arcangelo, *Il Decadentismo italiano. Svevo, Pirandello, D'Annunzio*, Bari, Laterza, [1974] 1995
- Lugnani, Lucio, *Pirandello. Letteratura e teatro*, Firenze, La Nuova Italia, [1970] 1973
- Macchia, Giovanni, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, [1981] 2000

– Mazzacurati, Giancarlo, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987 [1995]

– Puppa, Paolo, *Fantasmî contro giganti. Scena e immaginario in Pirandello*, Bologna, Patron, [1978] 1984

– Puppa, Paolo, *Dalle parti di Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1987

– Sciascia, Leonardo, *Pirandello e la Sicilia* [1961], Milano, Adelphi, 1996

– Vicentini, Claudio, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, [1970] 1985

Para um enquadramento na história do teatro, vd.: Paolo Puppa no cit. vol. da *Storia della letteratura italiana*, Garzanti; Gigi Livio, *Il teatro in rivolta. Futurismo, grottesco, Pirandello e pirandellismo*, Milano, Mursia, 1976; Giovanni Antonucci, *Storia del teatro italiano del Novecento*, Roma, Studium, [1986] 1996; *The History of Italian Theatre*, ed. Joseph Farrell, Paolo Puppa, Cambridge University Press, 2006. Úteis os instrumentos: *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, UNEDI, com 12 vol. publicados, fundada por Silvio D'Amico; e *Enciclopedia Garzanti dello spettacolo*, Milano, Garzanti, vv. ed.

Sobre a ligação de Pirandello ao palco, vd.: Roberto Alonge [et al.], *Testo e messa in scena in Pirandello*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1986; Alessandro D'Amico, Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico. La compagnia del Teatro d'Arte di Roma*, Palermo, Sellerio, 1987; *Triologia del teatro nel teatro. Pirandello e il linguaggio della scena*, a cura di Enzo Lauletta, Agrigento, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 2002.

Quanto a volumes de actas, salientem-se igualmente: *Pirandello e l'oltre. Atti del XXV Convegno Internazionale, Agrigento, 5-9 dicembre 1990*, a cura di Enzo Lauletta, Milano, Mursia, 1991; *Pirandello e le avanguardie*, a cura di Enzo Lauletta, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1999; *Magia di un romanzo. Il fu Mattia Pascal prima e dopo*, a cura di Pietro Frassica, Novara, Interlinea, 2005.





# A OBRA DE PIRANDELLO



## PIRANDELLO E O TEATRO DO GROTESCO

JOSEPH FARRELL

*IL PIACERE DELL'ONESTÀ* é “una mostruosa maschera *grottesca* che improvvisamente al terzo atto si scompone e mostra un volto umano pieno di lacrime [...]” (itálico meu), escrevia Luigi Pirandello numa carta dirigida em 1917 a Virgilio Talli, que foi encenador de várias das suas obras<sup>1</sup>. A passagem do riso à compaixão, ao longo da peça, pouco surpreenderá os leitores de *L'umorismo*<sup>2</sup>, mas o uso da palavra *grottesco*, naquele preciso ano, tem um interesse muito particular. Nessa mesma carta, Pirandello também exprimia o seu descontentamento perante a situação em que se encontrava o teatro italiano, referindo-se à necessidade de pôr fim às “solite polpette della cucina teatrale franco-italiana [...]”. Vários críticos da época, incluindo Antonio Gramsci<sup>3</sup>, manifestaram algumas reservas relativamente ao efectivo interesse daquela rebelião contra o *status quo* que o *teatro grottesco* representava, mas Pirandello não teria dúvidas a esse propósito. A atitude crítica adoptada pelo teatro do grotesco parecia oferecer, como o mostra essa mesma carta, uma via alternativa às *solite polpette*, no sentido de uma renovação. Não hesitou, pois, em descrever a sua obra como grotesca.

Nos anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial, o teatro manteve o lugar que tinha ocupado no século XIX, ao tempo da rainha Victória, sendo o drama de *boulevard* a forma dominante de entretenimento da classe média, ao passo que o *music hall* ou o teatro de variedades ocupava uma posição semelhante para as classes trabalhadoras,

<sup>1</sup> Apud Virgilio Talli, *Carteggio*, raccolto da E. Ruggero, Milano, Treves, 1931, p. 153.

<sup>2</sup> Luigi Pirandello, *L'umorismo*, 1.<sup>a</sup> ed. 1908, 2.<sup>a</sup> ed. revista 1920. Todas as referências serão feitas a partir da actual ed., Milano, Mondadori, 1992.

<sup>3</sup> Guidi Davico Bonino, *Gramsci e il teatro*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 92-101.

mas a Guerra marcou uma abrupta ruptura com costumes e crenças que até à sua eclosão pareciam ser invioláveis e eternos<sup>4</sup>. Os manifestos futuristas, em particular o de 1913 sobre o teatro de variedades, somavam-se à vitalidade da época, juntamente com as suas representações anárquicas, ou *shintesi*, feitas em várias cidades italianas nos anos de 1915 e de 1916. O teatro do grotesco, que pode ser datado a partir de 29 de Maio de 1916, momento da estreia em Roma da peça de Luigi Chiarelli, *La maschera e il volto*, deu um contributo importante, embora actualmente bastante desvalorizado, para esse processo. A própria designação parece ter sido escolhida por acaso. Num período em que até a palavra *commedia* era considerada inimiga para uma nova geração de dramaturgos, Chiarelli decidiu dar à sua peça o subtítulo, *un grottesco in tre atti*, e o termo logo se tornou uma etiqueta genérica para um teatro que escarnecia as convenções sociais e dramáticas vigentes, tentando misturar sério e ridículo<sup>5</sup>. Os *grotteschi* eram genuínos inovadores, embora não haja dúvidas de que a rebelião contra modos de pensar convencionais, a defesa de novos padrões, a luta por gostos diferentes e as modificações e alterações da prática teatral, motivadas por futuristas e escritores do grotesco durante um breve período, foram introduzidas a um nível mais profundo e mais sistemático no próprio cânone do teatro europeu e italiano por Pirandello. Para os palcos italianos, Pirandello sabotou as hierarquias rígidas de papéis nas companhias com que trabalhou, mas nos palcos da Europa alterou o próprio sentido dado aos caracteres teatrais e minou a solidez da personalidade, desbravando uma idade de dúvida, relativismo, interrogação e cepticismo.

Já tinha uma reputação consolidada, como poeta, romancista, autor de contos e ensaísta, quando numa idade relativamente avançada, com quase cinquenta anos, começou a escrever para o palco. Nos anos sucessivos, fez um número substancial de peças, muitas das quais tinham vindo ao mundo como contos. Mais do que falar de uma obra compacta, será mais apropriado, considerando a sequência de todas as

<sup>4</sup> Modris Eksteins, *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age*, London, Bantam Press, 1989.

<sup>5</sup> Marco Praga, “La giovine scuola”: *L'Illustrazione Italiana*, 7 marzo 1920, reed. em *Cronache teatrali 1920*, Milano, Treves, 1921, pp. 66-67.

fases que integram a sua carreira, conceber o seu teatro como uma série de momentos em sucessão. Por razões obscuras, aceita-se, por exemplo, a evolução de Picasso do período azul para o período cubista, mas uma divisão da obra de qualquer escritor nos mesmos moldes seria considerada esteticamente duvidosa. Contudo, Pirandello, depois do primeiro teatro dialectal do período entre 1910 e 1915, escrito para as companhias sicilianas de Nino Martoglio e Angelo Musco, que invariavelmente sucumbiam ao azedume entre os dois protagonistas, passou, num período que vai aproximadamente de 1916 a 1920, pelo teatro do grotesco, o estilo de drama que adoptou e que minou o ambiente dos salões e o teatro naturalista com uma subtilidade semelhante à de George Bernard Show. Esta estação do seu percurso como autor terminou em 1921, com *Sei personaggi in cerca d'autore*. Por sua vez, a fase final é dominada pelo grande teatro dos mitos. Na verdade, esta caracterização é crua e imprecisa e não tem em linha de conta outros momentos e outras influências, tais como as peças que privilegiam um protagonismo feminino, escritas na sua maior parte para Marta Abba.

Este trabalho considera apenas o Pirandello do período que vai de 1916 a 1920, que foram os anos em que o teatro do grotesco emergiu em Itália. Não se esqueça que, antes da sua colaboração com Musco, Pirandello tinha assinado vários ensaios muito importantes que mostram, simultaneamente, a obsessão e a profunda aversão que tem pelo teatro, quer como intelectual quer como autor. Em *L'azione parlata* (1899), *Illustratori, attori e traduttori* (1908) e ainda, mais tarde, em *Teatro e letteratura* (1918), Pirandello exprimiu reiteradamente não só a sua irritação com a figura do actor, que para ele era obstáculo desnecessário ao estabelecimento de um diálogo directo entre escritor e público, como também a sua incompreensão – ou a sua recusa em aceitá-lo – pelo teatro enquanto arte da colaboração. O actor, do seu ponto de vista, não era mais do que uma barreira irritante no sentido da captação, à margem de mediações, da visão do autor. O seu papel tinha o mesmo efeito de deformação do de um ilustrador, ao fazer com que a audiência visse o carácter da personagem nos termos em que ele, e não o criador poético original, o via. A intervenção do ilustrador, do tradutor ou do actor, ao dar uma forma precisa ao carácter criado pela imaginação do autor, despojava o leitor ou o espectador da oportunidade de captarem a visão original.

Se 1916 foi o ano de emergência do teatro do grotesco com a obra-prima de Chiarelli, foi também o ano da estreia de *Liola* e de *Pensaci Giacomino!*, cujo encenador foi, nos dois últimos casos, Angelo Musco. A diferença entre a visão de Pirandello, nestas duas peças, indicia uma profunda mudança de sensibilidade no seu teatro. A primeira ainda foi concebida ao gosto daqueles valores do teatro dialectal que Grasso tinha representado para o auditório popular da Sicília, ao passo que a segunda estava imbuída por uma perspectiva que se pode considerar satírica e *umorista*, ao sabor do teatro do grotesco. O ano seguinte foi particularmente produtivo para Pirandello, com as primeiras encenações em dialecto siciliano de *A birritta cu' i ciancianeddi* e *'A giarra*, levadas ao palco, uma vez mais, pela companhia de Musco, bem como de *Così è (se vi pare)*, encenada por Virgilio Talli, e de *Il piacere dell'onestà* com Ruggero Ruggeri no principal papel.

A participação do encenador Musco e do actor cómico Ruggeri no papel de *raisonneur* é profundamente significativa, pelo que diz respeito à mudança de técnica e de sensibilidade que se vai processando. Se o *raisonneur* já era uma figura familiar aos palcos franceses e também em Itália tinha tido o seu lugar no teatro oitocentista, assumiu ainda maior centralidade quer no teatro de Pirandello, quer no teatro dos escritores do grotesco. Tenha-se em linha de conta que a distribuição de papéis nas companhias de teatro italianas era então rígida<sup>6</sup>. No novo teatro, o *raisonneur* usurpa o papel-tipo da personagem cómica, o *brillante*. A rivalidade artística e pessoal entre Giovanni Grasso e Angelo Musco, na Sicília, tinha na sua base os diferentes papéis que cada um representava: se Grasso era tido como supremo em papéis trágicos, Musco era considerado imbatível nas partes cómicas. Rivalizavam um com o outro há décadas, mas a mudança de gostos, de década para década, levou qualquer um deles a atrair a atenção do público. O estilo cómico de Musco estava aparentemente fora de moda nos primeiros anos do século XX, mas o seu cómico enviesado tornou-se o veículo ideal para o *umorismo* do teatro de Pirandello posterior a 1916. Paralelamente, não surpreende nem é fruto do acaso que Ruggero Ruggeri, que fora o supremo

<sup>6</sup> Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2002.

*brillante* do drama de fim de século, se tornasse expressão da ambígua figura do *raisonneur* em Pirandello.

Para Pirandello, como resulta claramente das falas de Ciampa em *Il beretto a sonagli* (versão dialectal, *A birritta cu' i ciancianeddi* de 1917; versão italiana de 1923), o *raisonneur* é mais do que um doido trocista munido de licença para escarnecer pretensões e crenças burguesas ou para pôr a ridículo hipocrisia e virtude. As medidas advogadas pelo *raisonneur* e as formas de vida que, na verdade, as acompanham, baseiam-se em compromissos por si mesmos excêntricos: grotescos. Um Ciampa enganado, mas subtil, usa toda a sua astúcia para evitar a tragédia inevitavelmente causada pela revelação pública do adultério. Na peça, a mulher de Ciampa, Nina, mantém um caso com o seu chefe, Fiorica, que a mulher deste, Beatrice, ameaça tornar público, mas ao persuadir Beatrice de que qualquer acusação de infidelidade que ela faça será considerada manifestação da sua insanidade mental, encontra uma resolução pacífica que evita derramamento de sangue. Ciampa dá voz ao ponto de vista do autor, segundo o qual a vida é um palco onde os estratagemas baseados no *umorismo* podem ser utilizados para preservar a dignidade, evitando suplícios.

O *raisonneur* é pois a figura subversiva no cantinho da sala de desenho, o equivalente moderno do Rei dos Disparates. Em *Il gioco delle parti* (1918, protagonista Ruggero Ruggeri), torna-se aquela figura endiabrada a quem é permitido interrogar a hierarquia de valores que se encontra na base da sociedade victoriana, tanto no palco como na vida, para lançar desafios de vida ou de morte acerca de questões que eram ponto de honra. O *raisonneur* questiona tão firmemente como Ibsen, na Noruega, os fundamentos da sociedade civil, convidando antes disso os espectadores que não faziam perguntas a duvidar da possibilidade da comunicação interpessoal. Lamberto Laudisi, perfeito exemplo de *raisonneur* em *Così è (se vi pare)* (1917), mina aquela epistemologia do senso comum que distingue verdadeiro e falso. Até se admira da estabilidade do ser humano e brinca, do modo insinuante que lhe é próprio, com a noção de “máscara e rosto”, uma característica fundamental do grotesco. O *raisonneur* contenta-se em observar a vida dos outros, em ser um comentador trocista (o pano cai, em cada acto de *Così è*, ao som das sarcásticas gargalhadas de Laudisi), cujo objectivo é arrancar todos os facsímiles das respeitáveis máscaras sociais ou, na verdade,

qualquer forma de coerência com impacto social. Para além de Laudisi, o Angelo Baldovino de *Il piacere dell'onestà* (1917, a partir de um conto publicado em 1905) ou o Leone Gala de *Il gioco delle parti* eram todos personagens incómodas, indivíduos solipsistas, socialmente isolados, cruelmente familiarizados com o modo de vida inquestionavelmente aceite, sem queixas, pelos seus pares<sup>7</sup>.

Outros exemplos poderiam ser aduzidos. Leone Gala, o marido enganado, desprovido de ilusões, mas muito fino, quer colaborar, por vontade própria, numa situação que ele sabe ser absurda, a debitar ditos de espírito sobre a vida e sobre cozinha na entrada da casa onde a sua mulher está com o amante, assim como assim para preservar as aparências, que sabe serem ridículas, do casamento burguês. Mas quando a sua mulher é insultada por uns arruaceiros e insiste em ver a sua reputação honrada em duelo, Gala faz com que seja o amante a protagonizar o duelo, na medida em que este é o amante *de facto*, ao passo que ele, Gala, o é apenas *de iure*, qual máscara falseadora. No já recordado, *Pensaci, Giacomino!*, o Professor Toti lavra mesmo um contrato idiossincrático com a sua consciência, para ajudar uma jovem em apuros e para se confrontar com os duplos padrões da sociedade (recordando o contrato, igualmente bizarro, da novela de 1902, *Il turno*). A ironia de *Tutto per bene* (1920, com Ruggero Ruggieri no principal papel) começa pelo título, uma notificação pública que cria nos potenciais espectadores de teatro a expectativa de verem esqueletos a saírem de armários, ao passo que a cruel comédia sexual, *L'uomo, la bestia e la virtù* (1919, com um outro actor cómico, Antonio Gandusio, no principal papel), confia na inclinação das mulheres para conciliar o adúlterio com a sedução calculada de um marido renitente, a fim de preservar as aparências do casamento.

A sala de visitas é, para o Pirandello deste período e para os *groteschi*, o lugar da acção, tal como o tinha sido para o teatro victoriano, para Marco Praga ou para Achille Torelli em Itália e para escritores do mesmo género em França, na Alemanha ou nas Ilhas Britânicas. A nova sala de visitas redesenhada sobre o palco recebe, contudo, con-

<sup>7</sup> Esta interpretação do *raisonneur* inspira-se no capítulo de Paolo Puppa, "Pirandello": Joseph Farrell, Paolo Puppa (ed.), *History of Italian Theatre*, Cambridge, Cambridge U.P., 2006.



vidados que estariam deslocados numa reunião a seguir ao jantar no tempo da rainha Victória, com ou sem senhoras. Essas novas vozes discordantes faziam-se ouvir por toda a Europa. Referindo-se às *sintesi drammatiche* de Rosso di San Secondo, Franca Angelini escreve:

Siamo nell'ambito di quel *teatro in rivolta* che da noi va sotto il nome di *grotesco*, che ci riconduce a quella immagine marionettistica dell'uomo tanto invisa ai critici [...] <sup>8</sup>

O teatro do grotesco merece um estudo mais detalhado do que o que Angelini está preparada para lhe dedicar, mas as suas palavras lançam duas interessantes linhas de pesquisa, uma que envolve a centralidade da *immagine marionettistica dell'uomo*, outra que envolve a sugestão de que o teatro do grotesco, enquanto especificamente italiano, pode ser entendido na sua relação com o mais vasto *teatro em revolta* (para usar o título do famoso livro de Robert Brustein)<sup>9</sup>, uma ligação que poucos críticos de teatro italianos estão dispostos a fazer. Na sua rejeição do drama burguês e da peça bem feitinha, há paralelos de ordem dramática e moral do teatro do grotesco com aquele teatro tosco que lhe é contemporâneo, ao tempo do rei Eduardo VII, de Arthur Wing Pinero, Henry Arthur Jones e mesmo de Oscar Wilde, nas Ilhas Britânicas, e com o teatro simbolista francês<sup>10</sup>. Conforme já foi notado por vários críticos, o teatro italiano do século XX não começa em 1900, mas em 1916. Os autores de teatro italianos importaram com rapidez as grandes obras revolucionárias de escritores de toda a Europa, mas foi com maior lentidão que seguiram os seus passos. *A casa das bonecas* de Ibsen foi premiada em 1880, *O pai* de Strindberg em 1887, *As casas das viúvas* de George Bernard em 1892 e *A gaivota* de Tchekhov em 1896, mas será necessário esperar até 1916 por *La maschera e il volto* de Chiarelli ou por *Pensaci Giacomino!* de Pirandello. Contudo, é facto que o teatro do grotesco com mais propriedade poderá ser considerado

<sup>8</sup> Franca Angelini, *Teatro e spettacolo*, Bari-Roma, Laterza, 2001, p. 25.

<sup>9</sup> Robert Brustein, *The Theatre of Revolt: An Approach to Modern Drama*, Boston, Little Brown, 1964.

<sup>10</sup> Ian Clarke, *Edwardian Drama*, London, Faber, 1989; Jean Cassou, *Le dictionnaire de symbolisme*, Paris, Aimery Samogy, 1979.

parte daquele teatro da interrogação que, depois de Ibsen, floresceu em vários países da Europa.

Nunca teve um manifesto, nem uma definição consensual, nem tão pouco, ao contrário do que por vezes se passa com outros movimentos artísticos, uma lista canónica dos seus expoentes. A sua existência teve a brevidade de um meteoro e a sua energia esgotou-se a meio da década de 1920. Todavia, apesar de não haver dúvidas de que o que os divide é pelo menos tão significativo como o que os une, Luigi Chiarelli (1880-1947), Enrico Cavacchioli (1885-1954), Luigi Antonelli (1882-1942) e Rosso di San Secondo (1887-1956) são geralmente identificados como autores que têm a ver com o grotesco, ao passo que a ligação de Massimo Bontempelli (1878-1960) com um clube cuja existência é, em todo o caso, puramente imaginária, resulta mais esfumada. Todos estes escritores foram grotescos apenas pelo que diz respeito a uma parte da sua carreira, o que é mais óbvio no caso de Pirandello, mas também de Antonelli, cuja primeira grande peça, *La campana d'argento*, subiu ao palco em 1909 e que, como escritor, teve uma carreira longa e com bastante sucesso comercial. O mesmo se poderia dizer de Bontempelli em virtude do que escreveu na década de 1920, produção onde já foram identificados traços de “realismo mágico” muito antes de o termo se poder aplicar a escritores da América do Sul. Os apreciadores do teatro de San Secondo estão ansiosos por sublinhar a natureza idiossincrática do seu teatro poético, bem como a sua dívida para com a tradição siciliana e o expressionismo alemão, ao passo que Antonelli fez o trabalho de separação, com referência a si próprio:

Io non ho mai partecipato a gruppi, non mi sono mai messo insieme con altri, ho fatto tutta la mia strada da solo. E chi mi ha messo tra gli scrittori del grottesco e chi mi ha assegnato ad altri gruppi, non ha seguito, nè letto, nè capito il mio teatro.<sup>11</sup>

Estas palavras são um acto de auto-engrandecimento *post factum*. Noutra ocasião, Antonelli reivindicou ter sido o genuíno pioneiro do complexo de atitudes e ideias dissidentes que mais tarde foi conhecido

<sup>11</sup> Luigi Antonelli, “Lo scrittore si confessa”, intr. a, *L'uomo che incontrò se stesso e altre commedie*, Rome, Edizioni Italiane, 1942, p. 270.

como grotesco. Na carta que a 13 de Maio de 1942 dirigiu a Silvio D'Amico, pediu-lhe que tivesse em conta

ciò che io rappresentai quando non c'era Pirandello e cominciai con un lavoro che scombussolò una quantità di gente (*Il convegno*, 1914) quando era di là da venire *La maschera e il volto*.

É verdade que Antonelli seguiu o seu próprio caminho e criou um estilo próprio, mas na altura da encenação da sua obra-prima, *L'uomo che incontrò se stesso*, aceitou ser considerado como um escritor do grotesco.

Qualquer tentativa de definir o que foi o grotesco terá de contar com obstáculos e listas de excepções que a tornam quase inútil, à semelhança do que acontece com outras definições de movimentos culturais, mas Giorgio Pullini, um comentador congenial e lúcido do fenómeno, fez um corajoso esforço nesse sentido:

Con *grottesco* si intende indicare una visione deformata della realtà in cui, sulla legge della verosomiglianza assoluta, regolata dal principio dell'esperienza quotidiana e della sua credibilità, prevale la forza ironica, ora critica ora parodistica, di una tesi anticonformista dell'autore. Si scavalca, cioè, il canone presochè imprescindibile dell'oggettività come impersonalità [...] per portare in primo piano la voce del drammaturgo [...] addirittura attraverso l'ammissione sulla scena di un personaggio che commenta l'azione e la svisceri dall'interno nelle sue contraddizioni [...]<sup>12</sup>

Se fosse aceitável fazer um sumário e uma lista, necessariamente desadequados, das características do drama grotesco, aí se incluiriam: a aversão visceral pelo drama victoriano ou burguês em todas as suas manifestações, o que leva a reclamar uma reforma quer do teatro, quer da sociedade; a insatisfação pelo teatro naturalista ou *verista*, em particular por causa da invisibilidade do autor teorizada por Zola, e o consequente desejo de colocar o autor no centro do palco, pelo menos através da figura do *raisonneur*; a preferência dada à ironia ou à sátira conciliante;

<sup>12</sup> Giorgio Pullini, *Teatro contemporaneo in Italia*, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 4-5. Vd. também o seu *Teatro italiano fra due secoli, 1850-1950*, Firenze, Parenti, 1957, pp. 269-313.

a vontade de abolir a distinção entre tragédia e comédia, na tentativa de tratar putativamente assuntos trágicos como na comédia; o interesse pelo potencial dramático da marioneta; a focagem do choque entre a máscara e o rosto. Estas características são evidentes no Pirandello desse período, bem como nos escritores do grotesco. Poder-se-ia acrescentar que a superioridade do estatuto de Pirandello, que hoje é universalmente aceite, não era evidente para os seus contemporâneos. Pirandello era habitualmente colocado ao lado de Chiarelli, Antonelli e Cavacchioli, enquanto membro de um grupo de iconoclastas com um certo interesse.

Se, por um lado, existe uma grande ligação entre Pirandello e os seus outros membros, por exemplo no fascínio pelo conceito de máscara em todas as suas manifestações e não só pelo que diz respeito ao conflito entre “a máscara e o rosto”, por outro lado, as diferenças são igualmente vincadas. Em Pirandello, o choque máscara / rosto indicia um profundo dilema existencial, na medida em que por detrás da máscara não há mais do que uma outra máscara, o que significa que nunca será possível captar um autêntico rosto ou uma autêntica personalidade. A personalidade é uma sucessão de capas, em alguns casos assumidas pelo indivíduo, noutros casos impostas pelos círculos que o envolvem, sem que se possa pensar que uma seja mais genuína ou mais definitiva do que a outra. É essa a tragédia do Pai em *Sei personaggi*, obcecado não pela culpa mas pela *injustiça* de que a sua máscara e, mais do que isso, o seu ser sejam sobredeterminados por um encontro aviltante, num bordel, com uma mulher que se revelou sua enteada. Para os escritores do teatro do grotesco, de outra forma, a máscara é um assunto mais contingente. Denota, antes de tudo, o domínio das convenções sociais, a deferência obrigatória aos códigos de conduta e à etiqueta, deixando porém em aberto a possibilidade de que por baixo da máscara esteja escondido um autêntico rosto que exprime “sinceras” convicções pessoais. Como Gramsci escreveu:

La maschera: il complesso degli atteggiamenti esteriori che gli uomini assumono sotto lo stimolo della realtà sociale che li circonda. La maschera è la patina superficiale del costume, della moda, dello *snob*, il precipitato tra tutte le reazioni tra la vita individuale e la vita collettiva ...<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Citado por Guido Davico Bonino, *cit.*, p. 92.

Isto não é a máscara pirandelliana, mas a verdade é que no teatro do grotesco o choque é mais profundo do que o mero reconhecimento e a mera denúncia da hipocrisia. Todavia, no teatro do grotesco os caracteres que reconhecem a falsidade da sua situação são falhos de uma visão radical de dissidência ou daquela vontade de revolta heróica de Ibsen, Shaw ou mesmo Pirandello. Tanto o grotesco como o teatro inglês do tempo de Eduardo VII eram tolerantes para com aqueles que queriam continuar a viver em sociedade e que estavam preparados para se submeterem, por fora, aos seus cânones, que era a atitude dos *habitués* nos salões da sociedade em *Lady Windermere's Fan* (1892) ou *A Woman of No Importance* (1893) de Oscar Wilde. Sabem que há novos padrões em vias de serem aceites, especialmente para as mulheres, mas não podem agir de acordo com eles: o seu dilema no choque entre a máscara e o rosto é real e urgente.

Foi em parte por essa razão que Gramsci disse que o teatro do grotesco era uma rebelião negativa: não tinha um novo código a propor. A este respeito, valerá a pena registar a contibuição de vários críticos para o perfil do teatro do grotesco, alguns deles de grande calibre, como Silvio D'Amico (1887-1955), infatigável reformador teatral, Adriano Tilgher (1887-1941), o crítico filosófico que influenciou Pirandello pela interpretação que deu às suas peças, e o dramaturgo Marco Praga (1862-1929), que por aqueles anos fizeram, todos eles, recensões de teatro. Também se contam, de entre eles, outros nomes importantes, tais como Antonio Gramsci (1891-1937), pensador marxista, e Piero Gobetti (1901-1926), o teorizador da revolução liberal. Crítica e criatividade encontram-se intimamente relacionadas e certos dramaturgos do grotesco, como San Secondo, Antonelli e Chiarelli, mais tarde acabaram por ganhar a vida como críticos.

*L'uomo che incontrò se stesso* de Luigi Antonelli (1918), *L'uccello di paradiso* de Enrico Cavacchioli (1919) e *Marionette, che passione!* de Rosso di San Secondo (1919) são, cada um deles, excelentes exemplos do teatro do grotesco, mas Chiarelli foi o pioneiro. O choque entre a máscara e o rosto sugeriu-lhe o título da sua peça. Os seus admiradores sempre insistiram quer na novidade do seu feito, quer na sua adesão a uma genealogia puramente italiana:

*La maschera e il volto* segna una data nella storia del teatro italiano. Non si tratta soltanto di un grande successo ma anche, e soprattutto, d'una svolta decisiva nel cammino della nostra letteratura drammatica, pur restando nei limiti della più pura tradizione italiana.<sup>14</sup>

Em nenhuma outra esfera da vida ou da actividade teatral o choque era mais intensamente sentido do que no campo daquilo a que actualmente se chama política sexual e que então se chamava questão feminina. Dominava o teatro do grotesco, mas merecia o menosprezo do teatro burguês. Antonio Gramsci, que então era crítico de teatro nas páginas de *L'ordine nuovo*, fez o ponto da situação com a sua habitual agudeza:

Perché il teatro italiano si perfezionasse, era necessario che il fenomeno sessuale assumesse una terza forma [...] e questa fu escogitata dal gruppo degli innovatori: Pirandello, Chiarelli, Antonelli. Nei loro lavori i personaggi assumono in confronto della vita sessuale una posizione critica, assolutamente intellettuale, di introspezione.<sup>15</sup>

O decoro, a distinção e a adesão a códigos de convenções éticas, políticas, sociais e sexuais que caracterizavam *I mariti* (1867) de Achille Torelli (1841-1922), onde Emma aprende as obrigações a ter para com um marido, passaram a ser tratados com ironia. Uma vez mais, não há que exagerar o espírito de rebelião dos grotescos. G. K. Chesterton referiu-se à cultura da viragem de século como o *compromisso victoriano* e talvez seja essa a melhor descrição de uma produção teatral baseada não na sátira corrosiva, no escárnio ou na rejeição, mas numa ironia distanciada e num humor descrente, a sugerir que as antigas formas de comportamento já lá vão, mas não desapareceram inteiramente. Aqueles orgulhosos patriarcas victorianos que governavam a casa como governavam a quinta talvez tivessem dado a vez a um estrato mais irreverente, mas os nomes que representam a

<sup>14</sup> Domenico de Vic Beamish, “Introduzione”, *La maschera e il volto*, Milano, Treves, 1931, pp. XI-XII.

<sup>15</sup> Antonio Gramsci, “‘La finestra sul mondo’ di Veneziani al Carignano”: *Avanti!*, 15-12-1918, reed. *Marxismo e letteratura*, pp. 443-444.

nova geração, em palco, não estavam seguros quanto à forma como se podiam libertar dos velhos monstros. O tom de peças inglesas como *The Second Mrs Tanqueray* de Arthur Wing Pinero é o mesmo do drama grotesco italiano.

O conflito, em *La maschera e il volto*, envolve o eterno triângulo marido / mulher / amante e o adequado tratamento da culpa ou da infidelidade da mulher. O tópico da infidelidade fora anteriormente tratado pela farsa de *boulevard* ou pelos dramas realistas do ciúme, mas na produção dramática dos grotescos e de Pirandello essas formas de abordagem diluíam-se. É intrigante que Chiarelli, Cavacchioli, Antonelli e até o próprio Pirandello fossem, todos eles, do Sul de Itália, onde a garra dos códigos de honra era muito mais pesada, tendo levado à afirmação do homicídio teatral na peça de Verga e na ópera de Mascagni, a *Cavalleria rusticana*. Paolo Grazia, a personagem de Conde em Chiarelli, faz uma declaração de circunstância de acordo com a qual se Savina, a sua mulher, fosse apanhada em flagrante com outro homem, é óbvio que a mataria, o que, “d'altronde, è una cosa che si sa, questa” (Act. 1, p. 4).

Paolo sofre uma profunda transformação. Seria perverso não ver um gesto de revolta contra a ortodoxia moral e social contemporânea nas amargas palavras pronunciadas pelo Conde, no clímax da acção:

Ah, no! ... Io non voglio più rendere conto a nessuno della mia vita, alla società, agli amici, alla legge, niente, basta: voglio diventare ...<sup>16</sup>

Tomadas isoladamente, estas linhas podiam sugerir que Paolo teria posto fim a um período de estroinice, quanto a costumes sociais, e que se iria abrir um abismo entre as suas reivindicações pessoais e as suas responsabilidades cívicas. Manifestamente, a engrenagem perdeu estabilidade e os dissidentes, representados por Paolo, parecem empenhados em invectivar o público a lançar um olhar céptico ou irónico sobre os padrões que regem a sociedade onde vivem. Chiarelli pode ser visto como um homem representativo. Apesar de todo o seu desdém pelo *teatro burguês*, escreveu para o mercado e entendeu muito bem não só

<sup>16</sup> Gigi Livio, *Teatro grottesco del Novecento, antologia*, Milano, Mursia, 1965, p. 65, donde se cita.

os nexos culturais, como também os financeiros, a estabelecer entre consumidores e fornecedores teatrais. A sua peça caiu bem, tendo tido grande sucesso quer em Itália, quer no estrangeiro. Em Londres, ficou em cena um bom ano.

Há outras tiradas que vão no mesmo sentido, algumas de Paolo, outras de Cirillo, um banqueiro que faz de *raisonneur*. Depois de ter sido libertado da prisão, onde estava encarcerado por ser suspeito do assassinio da mulher (um assassinio que nunca ocorreu), Paolo expõe a triste sabedoria adquirida ao longo de meses de solidão:

Accortezza! Non bisogna mai costringere le persone a trovarsi faccia a faccia con i propri convincimenti [...] bisognerebbe che gli uomini avessero più coraggio, e annullassero le convenzioni che essi hanno pattuito con le loro vanità e con il loro orgoglio, bisognerebbe che dimenticassero di aver mentito con gli altri per cercare di essere unicamente, religiosamente sinceri con se stessi: ma questo non è facile [...] allora si segue quello che si chiama il programme della nostra vita, e che, come tutti i programmi, essendo perfettamente logico, è completamente inadatto alla vita. (Act. 11, p. 32)

Esta peça põe em cena muito mais do que o choque entre os antigos e os novos géneros. O conflito social esboçado é, da mesma feita, mais profundo e mais superficial do que o implicado pela dicotomia máscara / rosto. É mais profundo, no sentido em que essa obra, escrita durante a Primeira Guerra, aponta para uma crise dos costumes que foram subscritos pela civilização e é expressão de um momento em que a hierarquia dos valores previamente aceites, os quais podem ser designados, em sentido lato, como victorianos, perdeu crédito. Paolo clama o fim de convenções esgotadas, referindo-se a um *programme* que então se encontra em conflito com a própria vida e, como invariavelmente acontece nos períodos em que esses conflitos vêm à tona, lança um apelo à recuperação da *sinceridade* ou à *natureza*. Contudo, nem natureza, nem sinceridade são conceitos existenciais que se explicam por si só, transcendendo a história, mas antes expressão de um descontentamento cultural. Em termos freudianos, o conflito estabeleceu-se entre um *super ego* que perdeu o seu domínio e um *ego* que faz novas exigências. Foi só uma década mais tarde que Freud deu forma a esta dissonância, em *Das Unbehagen in der Cultur*, obra que é conhe-



cida, em inglês, como *Civilisation and Its Discontents*, e em cujas páginas abordou a natureza do *super ego* numa determinada época da cultura, sugerindo até que a civilização nasceu do conflito entre *ego* e *super ego*, para acrescentar que um tal conflito implica necessariamente um sentido de culpa:

The superego is an authority that we postulate, and conscience a function we ascribe to it, along with others – this function being to supervise and assess the actions and intentions of the ego, to exercise a kind of censorship. The sense of guilt [...] is the ego's perception of being supervised in this way, its assessment of the tensions between its own strivings and the claims of the superego.<sup>17</sup>

Paolo, bem como o teatro do grotesco, do qual é um dos mais representativos membros, actua num momento em que as relações entre *ego* e *super ego* entraram em ruptura, quando o *ego* reclama autoridade para passar a julgar o *super ego* e a disputar o seu direito de controlar a actuação humana. O *programme* que o *super ego* pretende impor parece pois desadequado, defeituoso, irrelevante ou simplesmente absurdo a um *ego* rebelde. Tais momentos são geralmente expressos, no teatro, através de uma abordagem irónica, satírica ou cómica. Nas falas indicadas, Paolo, na sua pequenez, arroga-se um papel parecido com o desempenhado, na história do teatro, por Fígaro, o servo zombateiro criado por Beaumarchais, comparação que faz a obra parecer ainda mais frágil. Paolo, e com ele Luigi Chiarelli, sentiam aquela incerteza que quer um Fígaro, quer tantos genuínos inovadores ou tantos heréticos como Ibsen desconheciam. Tendo-se corajosamente declarado um *outsider* rebelde ao *status quo*, gagueja, até que se remete ao silêncio, quando tenta declarar o que queria ser: “Voglio diventare ...”, balbucia, mas é incapaz de dizer o que deseja ser. Como convém, a sua voz é abafada, nesse preciso momento, por uma banda que desata a tocar *una marcia funebre* de Chopin, numa rua ali ao lado. A marcha, aparentemente, corta-lhe a corrente de pensamento, alterando-lhe o tom. Ele e Savina, a sua mulher, que há alguns anos o tinha traído e

<sup>17</sup> Sigmund Freud, *Civilization and its Discontents*, London, Penguin, n. ed. 2004, p. 94.

que tinha regressado de Londres depois de um longo exílio culposo, são levados pela música e quando o som se esbate na distância, Paolo volta-se para ela num gesto de perdão e de renovado amor. Apenas se dizem o nome um do outro, mas este momento de tensão emocional significa que as declarações que Paolo estava para fazer se podem plausivelmente evaporar, deixando campo livre a um fim feliz e melodramático. Até a instituição do casamento pode ser recuperada, mas a audiência é deixada ali, a pensar o que é que Paolo teria gostado de ser, depois de ter deixado clara a sua insatisfação com a sociedade, com as suas regras, com os seus amigos e com as suas formas de vida. Mas sabê-lo-ia Paolo? Sabê-lo-ia Chiarelli?

Essa questão não podia ser relacionada com Pirandello, o qual, mais próximo de um Shaw ou de um Ibsen, mudou, também ele, as estruturas do teatro e desafiou os dogmas da sociedade. Pirandello transcendeu os valores do teatro do grotesco, o que não equivale à negação de que, durante algum tempo, tivesse percorrido a mesma estrada.

## “A MARTA ABBA, PARA NÃO MORRER”

PIETRO FRASSICA

EM FINAIS DE 1924, um grupo de jovens escritores<sup>1</sup>, de entre os quais Stefano Pirandello (conhecido através do pseudónimo Stefano Landi, para se distinguir do pai), funda o *Teatro d'Arte di Roma*, confiando a sua direcção artística a Luigi Pirandello. Na noite de 4 de Abril de 1925, a companhia inaugura a sua actividade na Sala Odescalchi – um pequeno teatro-jóia, situado nas caves do homónimo Palácio – com a representação da *Sagra del Signore della nave* de Pirandello, um acto único tirado da novela *Il Signore della nave*. Para além da *Sagra*, o programa inclui: *Gli Dei della montagna* de Lord Dunsany, *Il pellegrino* de Charles Vildrac, *Il calzolaio di Messina* de Alessandro De Stefani, *La storia del soldato di Ramuz* (com música de Igor Stravinsky), *Nostra Dea* de Massimo Bontempelli, *Paulette* de Eugenio Giovannetti e *Ciò che più importa* de Evreinov. Para *Nostra Dea*, o Director contrata Marta Abba, uma jovem actriz de Milão que se tinha formado na *Accademia dei Filodrammatici* e que se tinha revelado em *Il gabbiano* de Tchekhov. O trabalho, encenado pela Companhia de Virgilio Talli, tinha sido objecto de uma recensão publicada na *Illustrazione Italiana* – a popular revista dos editores Treves – por Emmepi (Marco Praga), o qual, depois de ter manifestado as suas reservas face às muitas incertezas por entre as quais a peça se tinha arrastado ao longo dos dois primeiros actos e até metade do terceiro, se desfazia em elogios a Marta Abba, que no quarto acto tinha conseguido – o que lhe valera clamorosos aplausos – salvar o espectá-

<sup>1</sup> Dele faziam parte: Claudio Argentieri, Antonio Beltramelli, Massimo Bontempelli, Pasquale Cantarella, que depois cedeu o próprio lugar a Guido Salvini, Giovanni Cavicchioli, Maria Letizia Celli, Leo Ferrero, Stefano Landi (nome artístico de Stefano Pirandello), Lamberto Picasso, Giuseppe Prezzolini, Orio Vergani. Para uma ilustração exhaustiva dos anos do *Teatro d'Arte*, vd. o livro de Alessandro D'Amico e Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico*, Palermo, Sellerio, 1987.

culo. Conhecendo quer o inconformismo do crítico, quer a dificuldade do papel, Pirandello decide contratar a atriz sem nunca a ter visto. Na carta que a 7 de Fevereiro de 1925 lhe envia para o Teatro Chiabrera de Savona, onde Marta Abba, naqueles dias, estava a dar espectáculo, Bontempelli pede à atriz que aceite o papel da sua peça e apresenta-lhe Pirandello, o qual, a título oficial, a convida, em escassas linhas, a estudar “con amore la parte della protagonista di *Nostra Dea*, e pensi che la rappresentazione di questo lavoro avrà tutto l’ausilio d’una prestigiosa messa in iscena, che faciliterà a Lei i passaggi da un *abito* all’*altro*”<sup>2</sup>, como o requer o papel da protagonista que “muta d’animo coll’abito”. É esta a breve missiva com que se abre o epistolário formado por 552 cartas – escritas por Pirandello a Marta Abba entre Fevereiro de 1925 e Dezembro de 1936 – que ficaram inéditas, orgulhosamente guardadas pela destinatária nos cofres de um banco de Milão até 1986. E foi assim que, em 1984, tive o raro privilégio, graças à amabilidade da atriz, de ver as cartas e de ler, em parte, o seu conteúdo. Além de ter sido a depositária da mais íntima herança do Mestre, Marta Abba guardou na sua casa de Milão todo o seu arquivo pessoal, depois parcialmente dizimado pelas várias mudanças de residência da atriz, mas, contudo, conspícuo e de grande importância. Dele – como pude constatar pessoalmente, na sequência de um pedido que me foi dirigido pela atriz para que o pusesse em ordem – faziam parte as respostas de Marta Abba às suas cartas, apontamentos de crítica literária e notas sobre o complexo problema de *I Giganti della Montagna* escritos pelo próprio Pirandello<sup>3</sup>, guiões de peças enriquecidos por variantes de autor, duas cartas enviadas por D’Annunzio à atriz, inesquecível intérprete da *Figlia di Jorio*<sup>4</sup>, e também telegramas, postais e bilhetinhos de Pirandello, fotografias,

<sup>2</sup> L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Milano, Mondadori, 1995.

<sup>3</sup> Parte das observações contidas nas cartas de Pirandello a Marta Abba que dizem respeito a *I Giganti della Montagna* foram publicadas pela atriz em “Prefazione di Marta Abba ai *Giganti della Montagna*”: *Il Dramma*, dicembre de 1966.

<sup>4</sup> A obra, encenada por Pirandello, foi representada no Teatro Argentina de Roma por ocasião do Congresso Volta (1934). Numa das cartas que dirigiu a Marta Abba, D’Annunzio elogia-a pela sua magnífica interpretação no espectáculo dado em Brescia, na Primavera de 1936. Segundo a atriz, D’Annunzio tinha assistido à peça incógnito, por entre o público que enchia as últimas filas.

cartazes de espectáculos, cartas de empresários. Um material que, se fosse posto à disposição dos investigadores, forneceria, sem dúvida, um fundamental contributo para os estudos pirandellianos. Entretanto, a correspondência entre eles trocada, para além de saborosas indiscrições acerca do seu relacionamento, oferece também instrumentos que permitem perscrutar mais profundamente os meandros dos últimos anos da vida de Pirandello.

O que neste estudo me proponho é, em particular, uma montagem de palavras, de imagens e, sobretudo, de conteúdos, que deixam entrever vultos, encontros, ambientes, viagens, escritos, entusiasmos, esperanças e crises que marcaram os últimos dez anos de vida do escritor. Uma evocação fundada naquilo que li nas cartas, mas também nas esclarecedoras explicações que às minhas dúvidas foram proporcionadas por Marta Abba durante as nossas numerosas e agradabilíssimas conversas.

Disse, propositadamente, que as cartas contam uma *história*, porquanto constituem uma espécie de romance epistolar, escrito pelo autor sem intenção, mas com alguma consciência, se ele confessa – em diversas ocasiões – que não lhe pode dizer por carta aquilo de que gostaria, mas que lhe contará, logo que se encontrem, tudo o que não escreve. Além disso, nessas cartas há um diário de autor, estritamente ligado à vivência sentimental e sua parte constituinte, a partir do momento em que o escritor estabelece com a *sua* atriz um denso colóquio de trabalho, falando-lhe das personagens que para ela está a escrever, pedindo-lhe conselhos, sempre a solicitar uma colaboração participada e intensa, de tal forma que amor e arte se interpenetram, acabando por cooperar na edificação conjunta do castelo encantado da escrita. Quando, em Agosto de 1926, acaba *L'amica delle mogli*, escreve a Marta dizendo-lhe que está ansioso por lhe dar a ler a peça e por saber o que ela pensa, na expectativa de perceber, pela sua cara, o que lhe parece. A este propósito, recorda o dia desse mesmo Verão em que, encontrando-se os dois em Livorno, Marta tinha lido *Diana e la Tuda* no quarto, com a varanda aberta sobre o mar, e na sua face tinha lido o seu apreço por esse trabalho. Na nova peça, a protagonista chama-se mesmo Marta, eliminando o último diafragma entre atriz e personagem, no âmbito daquele desenho de identificação que envolve a pessoa do autor, a pessoa da atriz e a personagem em cena (uma operação de *reductio ad unum* bem presente em todo o epistolário).

Quando sabe que o seu parecer não é absolutamente positivo, o autor revê imediatamente o trabalho. Enquanto Marta, com a mãe e a irmã Cele, está de férias em Salsomaggiore, comunica-lhe que corrigiu o terceiro acto da peça a partir das observações que por ela lhe tinham sido feitas. Ultimada a revisão, o escritor espera obter a aprovação definitiva da actriz, reafirmando a convicção de que só a sua ajuda e a sua intervenção podem tornar o seu trabalho perfeito: “Tu sai”, acrescenta então, “che opinione ho della tua intelligenza e della tua sensibilità in fatto d’arte. Ho sempre sperimentato che tu vedi meglio di me nelle cose mie” (11 de Agosto de 1926)<sup>5</sup>. Para além de ser desejada em matéria de teatro, a opinião da actriz também o é pelo que diz respeito a romances já publicados há algum tempo. Nessa mesma carta, Pirandello, a quem Marta contava ter lido quer *Il fu Mattia Pascal*, quer *L’esclusa*, diz estar muito contente com isso, querendo saber, num dos seus próximos encontros, como é que “Marta parlerà di Marta”, ou seja, da protagonista do romance *L’esclusa*. De resto, capacidades de intuição feminina e uma natural disposição para se imiscuir nas personagens pirandellianas – também naquelas não expressamente criadas para si – permitem-lhe, nas suas interpretações, estar sempre em perfeita sintonia com a ideia do autor. Pirandello também encontrava, *a parte objecti*, uma matéria ideal para a sua obra de total sacrifício da pessoa em nome da personagem, na construção da verdade (a sublime, da arte) a partir da realidade (a banal, da vida e de eros).

Desta feita, enquanto trabalha no terceiro acto de *L’amica delle mogli*, comunica à actriz que se trata de uma peça nascida “da lei e per lei”. Por isso é sua. A seguir, recorda a primeira vez que – não há muito tempo – tinham falado sobre esse trabalho, notando que, naquele momento, estava quase acabado. Nem faltam ideias para futuras peças, que o autor consegue delinear em poucas semanas e cuja fermentação se faz mais palpável, de dia para dia, nas cartas. Às vezes – é esse o caso de *I Giganti della Montagna* – as ideias ficam em suspenso, entre as tantas coisas a fazer: “Lo stesso sarà per *I Giganti della Montagna*, a cui penso sempre. La mia tentazione piú forte sarebbe di mettermi a scrivere quest’altro *mito*, terzo ed ultimo. Ma bisogna che freni per ora

<sup>5</sup> A pedido dos herdeiros de Lietta Pirandello, esta carta não foi incluída no citado volume, *Lettere a Marta Abba*.

questa tentazione, e vada al sodò” (Berlim, 8 de Abril de 1929). E ainda a propósito da versão cinematográfica de *Sei personaggi in cerca d'autore*, comunica a Marta que já a tem toda na cabeça e que lha quer contar logo que se encontrem. Confessa, além disso, confiar na sua aprovação e na sua preciosa colaboração nesse trabalho, que considera ser algo que diz exclusivamente respeito a eles os dois:

Perché voglio che in tutto e per tutto questo lavoro sia NOSTRO, nato da NOI DUE, una cosa sola e NOSTRA. Vedrai quante cose ho pensato, e come verrà bene; e come tutto sarà chiaro, e d'una straordinaria potenza fantastica e drammatica! (Nettuno, 13 de Julho de 1928)

De facto, a adaptação de *Sei personaggi* a versão cinematográfica<sup>6</sup> tem todo o aspecto de uma verdadeira e própria contorção do original, quase numa alucinada intensificação dos mecanismos de divisão e de reflexão especular que, em vez de multiplicarem figuras e situações, acabam por as concentrarem no Pai e na Enteada, de tal forma que, de seis personagens, passam, afinal, a duas, com o desaparecimento dos actores, do encenador, dos técnicos de cena e assim por diante. Até o autor procurado está presente, pois foi encontrado, visto que, de entre as várias imagens especulares do Pai, está a do próprio Pirandello, autor não só das suas personagens, que dançam de mão dada ou espreitam da calota craniana (os expedientes do cinema, Pirandello conhecia-os bem), mas também de si próprio. De resto, sabe-se que o carácter inumerável das personagens pirandellianas é produto – fantástico e criativo – da divisão e da reflexão em infinitos fragmentos de um eu que é constrangido a multiplicar-se para alimentar a ilusão de que existe, como um espelho partido que repete ao infinito uma unidade que por si é inexistente. Ora, nunca como nessa transformação das *Sei personaggi* fora possível colher, no confronto entre dois textos, o pro-

<sup>6</sup> Numa outra carta (23 de Setembro de 1928), Pirandello dirá que tem a certeza de que o projecto terá sucesso e que ele próprio deverá participar no filme também como actor. Na verdade, apesar de numerosas tentativas, a última das quais tinha sido feita poucos dias antes da sua morte, o filme nunca veio a ser feito. Sobre a versão cinematográfica de *Sei personaggi*, cf. R. Vittori, *Il trattamento cinematografico dei “Sei personaggi” testo inedito di Luigi Pirandello*, Firenze, Liberoscambio, 1984.

cesso através do qual o menos autobiográfico dos nossos escritores pode passar a ser visto como o mais autobiográfico, ficando claro que as personagens nunca são o *outro*, a infinita fenomenologia, infinitamente deformadora, do ser. Não foi sem razões que colocou como condição, ele que era uma pessoa reservada e sem o menor interesse de protagonismo, que na adaptação cinematográfica entrasse como actor, juntamente com a Enteadada-Marta Abba. Não se trata, como poderia parecer, de uma debilidade sentimental ou de uma patética tentativa de vincular mais a si a actriz, quase através de uma ligação pública, mas de uma redução à sua essência dos mecanismos esquizóides de defesa, em cujo âmbito o circuito autor-personagem-actor é visto no seu funcionamento *profundo*, como num corpo que se tornou transparente. Autobiografismo nesse sentido, a partir do momento em que o amor pela jovem actriz põe a nu as carências íntimas, a incapacidade de enfrentar o *outro* enquanto outro, a angústia da perda de si na *cegueira* do amor (nenhuma personagem de Pirandello pode fechar os olhos). As *Sei personaggi* cinematográficas serão, aliás como as teatrais, protagonistas de uma mitografia do incesto enquanto símbolo da impossibilidade de amar, só que, desta vez, o jogo é mais evidente, porque a amar, ou a querer seduzir a Enteadada-Marta Abba, é o Pai-Pirandello. O velho autor, no fundo, sente a mesma vergonha pela atracção erótica que o protagonista do fragmento de romance retomado pela célebre *pièce* de 1921, também ele de idade avançada, quando subia as escadas de uma casa de passe onde se ia encontrar com uma jovem estudante. O incesto é uma sobreposição posterior, que põe em cena, tão só, através da clássica figura edipiana, a vergonha culpada da sexualidade. Pirandello torna-se personagem entre as suas personagens para declarar o carácter literário, em termos absolutos, da invenção, a partir do momento em que o amor real convoca todas as suas angústias e põe em acção as relativas defesas.

\*

\*      \*

Pelo que diz respeito à colaboração artística, em sentido estrito, entre Pirandello e Marta Abba há uma contínua troca de ideias, com sugestões e projectos que são realizados de imediato ou são deixados



para mais tarde, em cujo âmbito as intervenções da actriz visam, além da obra do escritor, também os aspectos empresariais e organizativos. Desse ponto de vista, como é sabido, a actriz também conseguiu criar, com a ajuda do pai, em 1929, uma companhia própria, com a qual levou em digressão pela Itália, ao longo de diversas estações teatrais, o repertório de Pirandello. Nas suas cartas, vai-se desdobrando uma densa meada de problemas comuns ao mundo do espectáculo: a escolha dos actores e do repertório, as possíveis soluções para um sem número de questões práticas, as dificuldades económicas, a luta pelos melhores lugares e pelos teatros com mais prestígio, as inevitáveis invejas, problemas com empresários e agentes teatrais, projectos nunca realizados. São muito interessantes, por exemplo, as cartas escritas do estrangeiro, na tentativa de criar condições que lhe permitam, a ele e a Marta, transferirem-se para fora de Itália. Além das cartas enviadas de Berlim, de Londres e de Paris, têm particular importância as que lhe manda dos Estados Unidos, nas quais descreve, com grande riqueza de pormenores, o impacto causado pela realidade do novo mundo, tendo em vista um projecto de trabalho que garantisse sucesso, à própria Marta, nos palcos e nos ecrãs americanos. A propósito de tudo, era sempre consultada ou, pelo menos, era informada. Dá-lhe a saber todos os pormenores, coloca-lhe questões, muitas vezes perspectivadas através de uma série de possíveis soluções. As intervenções de Marta – como se lê nas cartas de resposta ao Mestre – são pautadas pelo bom senso e pelas ambições da actriz.

Não se pode dizer que entre os dois não houvesse aquelas inevitáveis divergências de opinião que até nas mais sincronizadas relações de trabalho se geram. Exemplar é o episódio em torno do novo trabalho de Henry Bernstein, *Il tormento* (1928): a Marta, que o viu e lhe escreveu dizendo que o queria interpretar, Pirandello responde de imediato com uma carta em que exprime surpresa, indignação e desilusão pelo entusiasmo manifestado por um texto cujo conteúdo lhe causara viva repulsa. Em honra da verdade se diga que o tema do trabalho de Bernstein não é isento de provocações. O ciúme, descrito na sua natureza patológica, impõe-se brutalmente enquanto instância fatal, implacável, com a autoridade de uma paixão absoluta, cujas raízes se estendem pelas profundezas da psique, alimentando o fervor erótico. Fortemente perturbado pela audácia da história, Pirandello confessa

que não consegue entender como um trabalho tão inquietante possa agradar a Marta. Refere-se, em particular, ao segundo acto, no qual a mulher se presta a levar a cabo, em cena, acções que inspiram ao escritor um “horrore físico”. Está convencido de que Marta devia ter assistido a uma versão da qual tinham sido expurgadas todas as obscenidades que ele diz ter lido na edição francesa. Por isso, é-lhe difícil imaginar como possa ter pensado em fazer o papel de uma larva “lasciva e spudorata” que, depois de ter sido agredida pelo amante, o qual a obrigou a contar as experiências tidas com cinco homens, leva até ao fim o acto amoroso que a liga a ele de uma maneira que – diz – “è meglio tacere”. Por este conjunto de razões, apesar de querer retribuir as gentilezas que lhe foram dispensadas, em Paris, por Bernstein, Pirandello acabou – para seu mal – por recusar o trabalho. Acrescentou depois que não houve nenhuma *prima donna* que tivesse aceiteado o texto integral da peça. A única a representá-la em Itália foi a companhia Bagni-Ricci, que, contudo, teve de “tagliarla tutta e ripulirla”. Sucessivamente, para se defender das acusações de Marta, responde que foram esses factos que o levaram a falar da peça como de um trabalho que não era adequado para ela. Ouvir dizer que lhe tinha tirado um papel do qual ela gostava leva-o a sentir-se mal. O repúdio do trabalho, a surpresa de saber que Marta queria interpretá-lo, ela própria, em palco, e a impossibilidade de tolerar uma situação que considera obscena e o desgosta exasperam os seus sentimentos com uma agitação tal que reage de uma forma que parece histérica. Talvez essa seja uma das mais violentas cartas do epistolário. Nem as preocupações de um homem maduro, grande conhecedor do mundo do teatro, quando confrontado com a sua protegida, inexperiente, que podia estar a fazer escolhas erradas, chegam para justificarem os excessos da reacção do Mestre. À semelhança do protagonista da peça de Bernstein, os ciúmes de Pirandello assumiram, e não só neste caso, a fisionomia de uma autêntica doença, causando ao escritor-protagonista um exasperado tormento interior. Sabia demasiado bem até onde o podiam levar os seus próprios fantasmas interiores, perante a ideia de que a mulher amada pudesse ser possuída por um outro homem. Para ele, a suspeita de traição, a inspirar-lhe ciúmes, parece ser, por vezes, a única linfa que mantém vivo o seu amor. Marta não será sua, mas também não será de outros, nem na ficção cénica.

Páginas em que intentos literários se misturam com questões profissionais alternam com páginas muito intensas de apaixonada poesia em prosa que, retomando todo o repertório sentimental da tradição amorosa, evocam a atormentada paixão de Pirandello por Marta. Ao olhar para o pinhal de Nettuno numa noite de Verão (5 de Julho de 1928), escreve a Marta que gostava de ter uma paleta: sentia imenso desejo de fazer um desenho do pinhal para lhe dar. A descrição que se segue parece reflectir o gosto pinturesco de certos esboços de Pirandello:

Vorrei avere con me la scatola dei colori. Guardando la Pineta m'è nata una struggentissima voglia di dipingere. Vorrei fare per te almeno un bozzetto di questa Pineta. Nel folto grandisoso della verdissima macchia ci sono gli scheletri bigi di due immani cipressi; uno un po' reclinato, tristissimo; l'altro, invece, erto e possente. Così tutto preciso e intero nella trama dei bronchi e delle frondi che formavano la corona sul tronco vigoroso, vederlo arido senza piú una foglia tra i tanti compagni vivi attorno fa gran pena. Son sicuro che, se avessi pennelli, tavolozza e colori, saprei esprimere bene questa pena; e Tu, da qui a qualche tempo, guardando questo grande albero morto ancora in piedi, tra gli altri vivi minori, penseresti...

As reticências que interrompem o discurso indicam, evidentemente, a esperança de que, após a sua morte, ele seja recordado por Marta. Depois, a longa descrição adquire tons mais musicais e a paisagem povoa-se, de um momento para o outro, com cigarras que estrilam intensa e insistentemente. Imagina então que naquele mesmo instante outras cigarras comecem a estrilar, nas árvores do parque que fica em frente do hotel de Salsomaggiore onde Marta está alojada. Assim também ela, tal como ele, podia ouvir, ao mesmo tempo, aquela “cara voce dell'estate”. Mas o esboço que inicialmente se tinha proposto fazer amplia-se a olhos vistos, dando vida a um grande fresco que enriquece com imagens nocturnas:

Jeri notte sono stato fino alle due seduto nella terrazza a guardare la Luna sul mare. E pensavo che è uno scherzo facile dire che alla Luna ora non si bada piú, dacché ogni strada di città ne ha tante e tante di Lune in fila. Sí, tante; ma una lampada ad arco fa un ambito di luce attorno a sé di venti passi; e questa luna, come la vedevo io questa notte sul mare, la poteva vedere Marta

dalla sua finestra sugli alberi del parco a Salsomaggiore. E ti vedevo alla finestra della tua cameretta... Ma Tu, certamente, alle due di questa notte, dormivi nel tuo letto.

Marta nunca chegou a receber o esboceto com a árvore morta do pinhal de Nettuno que o escritor lhe tinha querido dedicar, nem outros quadros que fez com tanto entusiasmo noutros momentos da sua vida. A própria atriz, apesar de ter, na sua casa de Milão, pelo menos dois retratos de Pirandello, um dos quais pintado por Primo Conti, numa das conversas que teve comigo lamentava não possuir, entre as lembranças com que ficou, nem sequer um quadro pintado pelo Mestre. Afinal, a descrição que devia ter dado vida ao esboceto é, por si só, um quadro de intenso lirismo, que repropõe os tons delicados do nocturno lunar e da sua incompreensível beleza. Um olhar sobre a natureza, sempre condicionada pela presença da morte, que nos seus escritos – conforme já foi várias vezes observado – é uma presença frequente. Pense-se, por exemplo, no momento da revelação na novela *Ciàula scopre la luna* ou então naquelas novelas em que o espaço nocturno sublinha situações altamente dramáticas. Isso para já não falar de versos como os do pequeno poema *Pier Gudrò vuole la guerra*:

... La luna è sorta.  
Con la sua faccia di morta  
schiera la campagna muta.

São quase um regresso aos nocturnos prateados de Leopardi, com aquela constatação, tão característica deste poeta, de que a última hora ameaça fatalmente o homem. “Perché” – como o pôs em evidência, justamente, Ruggero Jacobbi – “la natura contiene anche la distruzione (*Vittoria delle formiche*, una tra le ultime novelle) ed è sempre condizionata dalla presenza della morte. Con la morte abbiamo a che fare, sempre, nella vita sociale; essa, anzi, è spesso l’unica soluzione che si presenta al narratore o drammaturgo, l’unico modo per ricordare ai suoi personaggi che prima o poi la natura penserà lei a risolvere ciò che essi inutilmente vanno cercando nel gioco delle maschere e delle forme”<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Ruggero Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, Milano, Garzanti, 1984, p. 396.

Mas às mágicas descrições *lunares* correspondem momentos de ciúme. Em relação a Marta, manifesta dois tipos de ciúme, que são até os mais convencionais: de outros homens e de pessoas da família da actriz, principalmente da sua irmã Cele, um pouco mais nova do que ela. Numa carta do Verão de 1926, o escritor conta-lhe que tinha tido uma recaída – por causa dos desgostos que lhe davam a filha e o genro – da doença que o afligira em Livorno. Da outra vez, tinha sido por causa de Feist – o tradutor alemão das suas peças até 1929 – e a culpa era toda do genro e da filha. De Feist, a quem é associado o mal-estar físico que então se repetia, Pirandello devia ter ciúmes, pois mais à frente, na carta, volta a falar dele e pergunta a Marta se em Milão viu “quell’attaccabottoni”, visto que, ao partir de Roma, lhe tinha dito que em Milão ia estar com ela. Sempre guiado pelas suas vagas sugestões, noutra carta lamenta estar sem notícias de Marta há dois dias, dando a entender, subtilmente, que por causa disso o trabalho de *L’amica delle mogli* estava “ingorgato e arrestato di botto”. Atribuindo o silêncio de Marta à passagem de Feist por Milão – e aqui o bichinho do ciúme leva-o a ser mais explícito – tece várias hipóteses acerca do seu encontro e até acerca dos possíveis temas da conversa que tiveram. Por fim, antes de concluir, fala, como muitas vezes o faz, dos seus achaques, que parecem reflexo de um turbilhão de ciúmes somatizado, mais do que de reais perturbações. No dia seguinte, chega a tão esperada carta de Marta, que Pirandello, numa resposta que tem tanto de tempestivo como de magoado, define “estrosa e volante”. Seguro, a partir de então, das razões das suas suspeitas, às quais aludira vagamente na carta do dia anterior, começa por dizer que vira bem as coisas quando, na véspera, lhe dissera que a causa do atraso na resposta tinha sido a passagem de Feist por Milão. Com tom sarcástico e também um pouco amargo, repete os acontecimentos daquele dia – que presumivelmente lhe tinham sido descritos por Marta na sua carta –, primeiro Feist a almoçar em casa da actriz, depois o passeio de automóvel em sua companhia. Nesse ponto, o *não dito* das reticências leva a supor o que Pirandello não sabe, mas suspeita. Por fim, repreende Marta por não lhe ter dito se Feist lhe falara do que tinha visto e ouvido em casa de Pirandello quando estivera em Roma, referindo-se à fuga da filha e do genro e às complicações em que o tinham metido. Não lhe parecia possível

que Marta, tendo visto Feist, não lhe tivesse pedido notícias frescas do Mestre:

L'hai veduto? T'ha detto della tempesta a cui m'ha visto in mezzo? In questo caso, però, mi figuro che Tu anzi ti saresti affrettata a scrivermi perché le condizioni d'animo in cui Feist mi vide, sono state ben più gravi di quanto io te le abbia lasciate intendere dalle mie lettere. Non sono certo migliori, adesso. Mi par mill'anni che passino questi altri otto giorni! Non so quante delle mie cose riuscirò a sistemare prima della partenza. Ho trovato modo di provvedere a tutte le scadenze. Dovrò ancora pagare ottantamila lire prima della fine dell'anno; ma còmputo a più di centosessantamila lire I proventi che mi devono ancora arrivare. (Roma, 20 de Agosto de 1926)

Diga-se, porém, que Marta não precisava da visita de Feist para ter notícias de Pirandello: ele próprio, nas longas cartas que quase diariamente enviava à actriz, ia-lhe fazendo minuciosa exposição não só dos acontecimentos, mais ou menos importantes, que ocupavam o seu dia-a-dia, mas também dos seus pensamentos e das suas esperanças, bem como de todas as preocupações que constantemente o assaltavam. Factos e sentimentos que Marta conhecia melhor, sem dúvida nenhuma, do que Feist. E mesmo que a carta “estrosa e volante” de Marta não o deixasse satisfeito, permitia-lhe, pelo menos, retomar o trabalho e levar até ao fim *L'amica delle mogli*. Mas, como antes se disse, na origem dos ciúmes por Marta estava também a sua família, sobretudo a irmã Cele. Em cartas escritas em 1929, quando estava em Berlim, acusava-a de ser demasiado fraca e de se deixar dominar – por excesso de afecto – pela família, sobretudo pela irmã Cele, que pensa ser a responsável pela partida de Marta de Berlim, onde ele ficou completamente só. Critica-a depois por se ter entregado “alla saccenteria incongruente di suo padre e a quella infinitamente più sciocca della sorella Cele”. Mas são mesmo ciúmes, reais ou hipotéticos, e sentimentos não escassamente complexos, alimentados por Pirandello em relação a Marta, que fazem do autor personagem principal do seu próprio romance ou, se quisermos, de uma peça de teatro que não foi escrita. Através de uma densa intersecção de planos, onde sentimentos e paixões, crises existenciais e desilusões, escandem as várias fases do relacionamento, as cartas de Pirandello a Marta talvez represen-

tem a confissão mais ampla e mais sentida que o escritor de si ofereceu. Tornam-se assim parte integrante da eterna escrita pirandelliana, que desde sempre se ofereceu como substituto integral da vida, embutido nos dramas em que está a trabalhar a determinado momento. Falas das peças surgem, muitas vezes, nas cartas a Marta ou são, também muitas vezes, frases tiradas de cartas dela, que reescreve, naturalmente, à maneira pirandelliana.

O romance de amor é a negação do amor, pelo próprio facto de ser romance: o romance epistolar de Pirandello é-o tanto mais, por usar a carta que se substitui à relação real, a qual é inibida, impedindo que a relação se realize verdadeiramente. Nessas cartas, ele não comunica, espelhando-se antes na detalhada descrição dos seus pensamentos, inspirados pela pessoa que sentia ser-lhe mais próxima, na vida e no trabalho, e revela-se a si próprio de um modo muito diferente do que surge nas cartas escritas a outras pessoas. Podem ser de algum modo esclarecidas certas posições, nem sempre bem definidas, ou que assim o parecem ser aos estudiosos, assumidas por Pirandello relativamente a outras pessoas ou situações. Pense-se, por exemplo, na sua controversa relação com o fascismo ou até com Mussolini. Em várias ocasiões, antes e depois de ter pedido o cartão fascista (em Setembro de 1924, poucos meses passados sobre o assassinio de Matteotti, em 10 de Junho do mesmo ano), declarou: “Sono apolitico: mi sento soltanto uomo della terra”. E depois da adesão: “La politica? Non me ne occupo, non me ne sono mai occupato. Se alludete al mio recente atto di adesione al fascismo, vi dirò che è stato compiuto allo scopo di aiutare il fascismo nella sua opera di rinnovamento e di ricostruzione...”. Assim conseguiu ter adversários em todas as frentes, tanto da oposição como fascistas, de entre os quais, por exemplo, Farinacci e Corradini, que foram seus irredutíveis rivais. Entretanto, já nas primeiras cartas a Marta, do Verão de 1926, o escritor manifesta intenção de abandonar a Itália e de se transferir para o estrangeiro. Para ambos, prevê condições de trabalho mais favoráveis e, para a actriz, indiscutíveis sucessos. Inicialmente vagas ou recobertas pela fantasia do sonho a realizar, as alusões ao abandono da Itália tornam-se cada vez mais prementes, a ponto de inflamarem as páginas do epistolário. Só em Outubro de 1928 deixa a Itália, escolhendo como destino do seu voluntário exílio a Alemanha. A confiança no regime, inicialmente vacilante, deixa lugar

à desilusão. Como se fosse uma tirada dita em palco por uma das suas personagens, escreve a Marta: “Via, via, via, tutti via da questo letamaio!”. Vem à lembrança, entre as tantas situações criadas pelo autor nas suas peças, aquela em que a Ignota – em *Come tu mi vuoi* – diz, quase no fim do primeiro acto: “Io ho bisogno di scapparmene di qua - via da tutti, via da tutti - anche da me stessa via - via - via ...”. Sintomático, nesse sentido, é o conteúdo de uma carta (8 de Julho de 1928) a propósito de um encontro, fixado para o dia seguinte pelo Subsecretário Bottai, para o qual tinham sido convocados directores de companhias de teatro, empresários e críticos a fim de se debater a crise do teatro. Ao comunicar a Marta que tinha intenções de participar, exprime algumas reservas que o impedem de acreditar na iniciativa com convicção. Acrescenta que, de momento, era inútil esperar que se chegasse a conclusões sérias. Pelo contrário, prevê que tudo ia acabar com o habitual palavreado, ao passo que, se o governo quisesse mesmo encontrar soluções para os problemas do teatro, “non dovrebbe consultare nessuno”. No passado, fizeram-se bastantes consultas que não levaram a nada, pois as pessoas interpeladas não conseguiram chegar a um acordo por causa de conflitos de interesses. Com aquela convocatória, lê-se ainda na mesma carta, o governo quer dar a impressão de que se está a preocupar com os destinos do teatro, quando, na realidade, o que quer é ir arrastando o assunto. É evidente que o escritor não tinha muita confiança nas intervenções do governo, ou melhor, identificou nessa espécie de jogo a tática equívoca do fascismo, que contemporizava para acalantar esperanças, tornando cada vez mais anémicas as categorias e destituindo-as de qualquer função de decisão, mesmo que fosse apenas consultiva.

Alguns meses depois (a 22 de Setembro de 1928), diz a Marta que no dia anterior tinha jantado com um amigo que lhe falara da desordem que por todos era sentida, em virtude da incerteza da situação. Intérprete do difícil momento que se atravessa, Pirandello explica tratar-se de uma tática muito clara: mal alguém dá sinais de interesse por um determinado campo, gera-se em torno dele um mal-estar que o leva a sentir-se olhado com desconfiança por cada passo que dá e, isolado, é levado a reentar nas fileiras. A quem já está lançado (é o caso de quem escreve), são dirigidas acusações, primeiro vagas, depois cada vez mais evidentes, que alternam com polémicas difusas através



de uma dinâmica de intermitência. Por sua vez, quem se gaba de ter uma posição segura e de ser intocável pode ser atacado de modo directo ou derrubado da forma mais humilhante. Definitivamente, aquilo que se pretende é que ninguém alcance posições predominantes e “nessuno alzi la testa. Attorno a Lui [a referência a Mussolini é por demais clara], un livello di teste che gli arrivino appena appena al ginocchio e non un dito più su. Tutto, così, resta in basso, per forza, e confuso; e non c’è altro veramente che bassezza e confusione”. E é esse contínuo fazer e desfazer que provoca “in tutti un senso di precarietà, che avviliisce e angoscia”. É pois necessário sair “a respirare, a lavorare, a riacquistare il senso della propria personalità”. A única solução é, portanto, deixar a Itália durante algum tempo e regressar, diz o escritor, “solo da padroni”, quando se está num plano tal que não há nada a temer de ninguém. Noutra ocasião (8 de Julho de 1928), tinha escrito: “Qui è un dilaniarsi continuo [...]. La politica entra ormai dappertutto”. As armas de que todos se servem são a calúnia, a difamação e a intriga. “La vita in Italia s’è fatta irrespirabile”. “Fuori! Fuori! Lontano! Lontano!”

A partir desse momento, o desejo do desterro será um motivo recorrente nas suas cartas, até que se transfere para a Alemanha em Outubro de 1928, sinal do início do voluntário exílio do escritor. Ao repetir (a carta é de 12 de Julho de 1928) que não vê “l’ora di levare i piedi da questo nostro paese dove avvengono delle cose inaudite”, as quais diz não poder contar a Marta por carta, mas logo lhe dirá em Génova onde contam encontrar-se alguns dias depois, acrescenta ter falado acerca do assunto (destas “cose inaudite”) com Telesio Interlandi, que o pôs a par de muitas coisas. Do que se tratava, não o podemos dizer, porquanto nem a própria Marta Abba, em 1984, se lembrava. Sabemos, porém, que “le cose incredibili” que lhe tinham sido contadas por Interlandi reforçam ulteriormente “l’orrore” causado por um país onde não lhe era possível viver.

É assim que Pirandello consegue convencer Marta, a qual, acompanhada por sua irmã Cele, em meados de Outubro de 1928 vai ter com o Mestre a Berlim. Na realidade, das cartas desse período, considerando o desenvolvimento dos eventos, parece que a necessidade de se afastar de Itália com Marta – para além quer das desilusões decorrentes da situação italiana, que não era fácil, quer das promissoras pro-

postas de trabalho na Alemanha – responde a uma espécie de projecto inconsciente, que lhe permitia ter perto de si a actriz por um período de tempo indeterminado. Sem contar que, na Alemanha, um país que para ela tinha tanto de desconhecido como para ele de familiar, poderia oferecer à jovem actriz uma protecção mais sistemática.

A estadia na Alemanha, iniciada sob os encorajadores auspícios de ambiciosos projectos de trabalho e de esperanças de sucesso, não trouxe os esperados êxitos. Como tal, a 13 de Março de 1929 Marta deixa Berlim e regressa a Milão. Gorada a tentativa de encontrar, no estrangeiro, novos horizontes, tanto para a sua actividade teatral, como para a de Marta, Pirandello abandona, nas sucessivas cartas, o tom demolidor com que se referia à Itália durante o período que precedera a sua transferência, retomando uma posição mais optimista. Alguém lhe acenou com a possibilidade de que viessem apoios de Mussolini para a instituição de teatros de Estado, ou seja, para o que depois foram as companhias subvencionadas. Emerge das cartas escritas entre 14 de Março e 12 de Abril de 1929 – o dia em que escreveu a sua última carta antes de deixar Berlim e ir para Londres – uma atitude mais conciliante relativamente a tudo aquilo de que tinha fugido poucos meses antes, não isenta de alguns sinais de confiança na pessoa do *Duce*. Note-se que as reservas de Pirandello lhe são geralmente inspiradas pelo sistema fascista e por aqueles que o põem em prática, mais do que por Mussolini, ao qual, pelo contrário, apesar dos seus pontos fracos, reconhece valor. Explicitamente, o escritor exprime a convicção de que “Mussolini arriverà ai teatri di stato o comunali”, anunciando a Marta (numa carta escrita algumas semanas depois) que mal regresse a Itália irá “a trovare il Duce” para lhe falar do projecto dos teatros subvencionados pelo Estado, assegurando à actriz que os teatros estatais ou municipais acabarão por serem criados.

A Mussolini, pensou dirigir-se, alguns anos depois, a própria Marta Abba. O rascunho de uma carta escrita pelo punho de Pirandello, que Marta havia de copiar e expedir, em seu nome, a Mussolini, não tem data, mas remonta, com toda a probabilidade, a 1932, quando a actriz tinha a sua companhia, cuja criação fora financiada pelo pai, que investiu na companhia da filha grande parte dos seus haveres.

Concluída a estação, Marta Abba está em Roma para organizar a sua futura actividade artística. Depois de ter conversado com o

Subsecretário Biagi, que lhe comunicara o seu propósito de subvencionar algumas companhias dramáticas no ano sucessivo, a actriz dirigiu-se a Mussolini, visto que – como se explica na carta – o programa do Subsecretário só traria inconvenientes às companhias, indo as vantagens, na prática, para os proprietários dos teatros. A fim de corroborar as suas dúvidas, junta à carta um anexo. Além disso, a actriz lamenta que o projecto de Biagi não a ajude em nada, a ela que há anos trabalha – com tanto sacrifício – em prol da difusão de textos do teatro italiano. Para integrar o significado da carta, posso lembrar o que me foi contado por Marta Abba na Primavera de 1984 acerca dos extenuantes esforços feitos por aqueles anos, das responsabilidades de uma companhia sempre em precárias condições financeiras, das amarguras do mundo do teatro, onde uma única crítica negativa, num quotidiano local, era o suficiente para arredar o público de um espectáculo. De acordo com as recordações da actriz, a sugerir a ideia de escrever a Mussolini para lhe pedir ajuda foi Rosetta (Rosa Teodorani Mussolini), filha de Arnaldo, irmão do *Duce*, grande admiradora de Marta e que depois foi sua criada. Segundo Marta Abba, a carta nunca foi enviada.

Apesar de as cartas de resposta, escritas pela actriz, fazerem parte de um epistolário menos imponente<sup>8</sup>, muitas das suas frases são citadas nas respostas de Pirandello e revelam toda a atmosfera romanesca que envolvia a história que viviam. Pertence ao grupo das cartas que constituem, por si, um breve romance de amor dentro da estrutura de conjunto do epistolário, a resposta a uma carta de Marta, através da qual sabemos que a atraente actriz de Milão lamenta, numa crise de melancolia, não receber de ninguém uma só palavra de conforto. Pirandello, sentindo-se acusado, responde que lhe parece injusto que espere palavras de conforto dele, tão carente de conforto e tão desolado precisamente por causa dela, ela que, ao partir, lhe tirou a própria vida. O que então lhe resta – palavras suas – são só saudades dela, de todas as horas e de todos os minutos que passaram juntos. Depois, mudando de tom, o Mestre procura explicar a Marta as causas dessa sua crise. A única consolação que lhe resta é a de saber que “c’è uno al mondo che la ama più di quanto ami se stesso, uno che non può vivere senza di lei”. A crise decorre, pois, de um sentimento que já não

<sup>8</sup> Marta Abba, *Caro Maestro*, a cura di P. Frassica, Milano, Mursia 1994.

tem. É essa, segundo o escritor, a razão pela qual ela lhe diz que deixou de existir: “lei potrebbe ritrovare se stessa solo se rinnovasse nel suo cuore un sentimento che è morto”.

Mas as longas páginas que descrevem a atormentada paixão por Marta, percorrendo todo o repertório erótico e sentimental da tradição amorosa, alternam com páginas em que emoções e decepções (sobretudo em virtude dos longos silêncios e da descontinuidade com que a atriz responde às cartas, sempre pontuais, do Mestre) chegaram a ser o engodo de processos de somatização. O escritor continua a viver, dia após dia, o seu grande melodrama, na atormentada expectativa das respostas de Marta, sempre demasiado escassas, entregando-se a minuciosas descrições dos seus males com o evidente propósito de culpabilizar. Geralmente, neste caso, começa por dizer que não recebeu notícias suas e que espera receber, no dia seguinte, uma carta que lhe possa dar um pouco de paz. Imediatamente a seguir, começa a enumerar sinais de sofrimento e de sofrimento: “Io sto malissimo qua, non riesco a dormire la notte; duro il letto, dure le seggiole; e piove, piove, piove”. Passa então à descrição das suas perturbações físicas – em particular das insónias que não o deixam dormir –, delas oferecendo uma articulada análise, em que confessa que para todas as dores que teve na vida, e que foram tantas, “una tregua l’aveva sempre trovata nel sonno della notte”. Contudo, há várias noites que os seus olhos permaneciam abertos no escuro, sem que o tempo passasse. E mesmo quando os olhos caíam com a modorra, o corpo continuava a gemer, a falar. Apesar de saber que não se pode zangar com ninguém – mas ao afirmá-lo, as insinuações contra Marta parecem ser por demais evidentes –, rebela-se contra a insónia, na tentativa de não pensar, mas não pode, o “corpo non vuole, la bestia che non si stanca, e pur nella sua frustrazione non vuole e continua a urlare; mentre il sangue [è] in subbuglio, il cuore batte forte e forse cova un male che nessuno conosce” (Berlim, Abril de 1929). É um contínuo crescendo que o leva a conclusões trágicas: acusa distúrbios de todo o tipo, quer estar fechado, estendido na cama, recusando qualquer contacto, chora, imagina males obscuros que, implacáveis, estão a levar no seu corpo. Vai morrer porque ela o deixou:

Perché dopo tre anni di starti vicino, ora, senza Te, per quanto mi sforzi, per quanto cerchi di resistere, sento che muojo. Muojo perché non so piú che far-

mene della vita, in questa atroce solitudine; non ha piú senso vivere, né valore, né scopo: il senso, il valore, lo scopo della mia vita eri Tu, nell’udire il suono della tua voce a me vicina, nel vedere il cielo nei tuoi occhi e la luce nel tuo sguardo, la luce che m’illuminava lo spirito. Ora tutto è morto e spento, dentro e intorno a me. Questa è la terribile verità. È inutile che te la faccia sapere; ma è cosí. La colpa è che mi son lasciato riprendere dalla vita, quando non dovevo. (Berlim, 20 de Março de 1929)

Fica patente a indissolúvel ligação entre amor e doença, como se esta fosse uma consequência daquele, quando afinal foi a *doença* originária a provocar a irremediável incapacidade de amar:

Tutto jeri sono stato a letto con forte febbre gastro-reumatica; ho anche oggi una leggera febbretta, e seguita il disturbo viscerale. Forse avrò preso freddo allo stomaco [...] Non mi par l’ora che questi giorni d’esilio finiscano: non trovo piú requie e mi sento mancare il respiro. Potessi almeno lavorare! Non posso: sono digiuno da due giorni; e questo caldo, e la debolezza, e le mosche... (Nettuno, 8 de Junho de 1928)

Oggi mi sento svuotato, e con la testa ancora intontita da tante botte che mi ci avessero dato. (Berlim, 24 de Março de 1929)

Às vezes, é como se o seu desejo o colocasse à mercê de Marta e fosse a sua sombra a impeli-lo até metas inatingíveis, a levá-lo a ser aquilo que é e a procurar aquilo que há-de ser. Isolado, desprovido de expedientes retóricos mais directos que lhe permitam sair do estado de mortificação em que caiu, descobre o horror dos outros no medo de que, aquilo que vê e que lhe causa horror, seja ele. Sem possibilidades de comunicar, uma sexualidade transbordante e contrariada, com a angustiada exasperação de um desejo não extinto, torna-se patológica.

Pirandello não é apenas a personagem principal do seu romance, é também um homem. Revela-o, em particular, naquelas páginas em que a confissão pessoal se torna mais autónoma em relação à exegese da infelicidade, da melancolia, dos ataques de narcisismo, daquela paixão amorosa absorvida por uma tensão trágica. É nesses momentos que se entrevê, de facto, o homem que, ao reconhecer os seus limites, oferece por fim uma dimensão mais verdadeira de si. Em resposta

a Marta, pergunta-se como é que alguma vez poderia mudar de vida, na sua idade. Para ele, a vida sempre assim fora, já quando tinha 20 anos era assim:

Cambiare la mia vita. Tu dici? Non *già arrivato alla mia età*; è stata sempre questa, Marta, la mia vita: anche *a vent'anni era questa*; anzi ora, nel senso che Tu dici, è di tanto piú attiva. Io non ho mai saputo far altro che pensare cose belle e alte; scriverle, m'è riuscito, tante volte sí, qualche volta no; alla vita pratica sono stato sempre inetto. Non mi dovrei allora dolere della mia sorte; io non mi dolgo infatti per me; me ne dolgo per gli altri, i quali, pur sapendo che è questa, fanno invece come se non lo sapessero, e pretendono da me quello ch'io non posso dare. Di tutto il suo lavoro di quarant'anni, che ha fruttato molto e molto danaro, io non ho nulla; se lo sono preso sempre gli altri, è servito sempre agli altri. Io voglio ancora lavorare, sempre lavorare, perché so che non so far altro[...]. (Berlín, 11 de Abril de 1929)

Alguns dias depois, ao lamentar nunca ter tido à sua volta gente capaz e honesta, ele que nunca teve jeito para administrar, escreve que é mesmo por essas razões que, aos 61 anos, para além da obra literária, não conseguiu construir nada.

Aliás, o epistolário, com uma tal densidade de poesia, de confissões, de disputas amorosas, oferece reflexões críticas acerca de vários assuntos, desde os mitos da Grécia antiga até Dante, Shakespeare, Leopardi, Schopenhauer, Ibsen, Rosso di San Secondo, D'Annunzio, Marinetti, Ojetti, Reinhardt, Greta Garbo. Isto para já não falar do vaivém de jornalistas, actores, empresários, tradutores, administradores, secretários, embaixadores, cônsules, personalidades políticas próximas de Mussolini. Dez anos de vida e de história do teatro, considerados no clima político da Itália daqueles anos, mas também sob uma perspectiva internacional, que passa pela Alemanha, pela França, pela Inglaterra, pela Checoslováquia, pela Argentina ou pelos Estados Unidos. História como espelho do tempo e da evolução dos costumes e do espectáculo. Inesquecíveis são, a esse propósito, as páginas que dizem respeito ao cinema, escritas naquele estonteante momento da passagem do mudo ao sonoro, que é vivido por Pirandello ora com um entusiasmo quase infantil – quando pensa, por exemplo, que os dramaturgos serão levados a escrever textos inteligentes e empenhados

para o sonoro –, ora com receio do contrário, ou seja, de que o advento do sonoro conduza o teatro até à mais completa catástrofe. Por fim, nos anos de 1930-1935 é vista com desprezo pelos cineastas, em concommitância com a experiência, que não foi positiva, do cinema americano. As numerosas cartas que envia a Marta do Hotel Pierre – nos tempos que passa em Nova Iorque – falam com clareza. Mas as dificuldades com que se depara nos Estados Unidos, durante um período que era suposto oferecer-lhe negócios de ouro, tanto na Broadway como em Hollywood, e em que se abriram, de facto, as portas do sucesso a Marta Abba, não conseguiram desfazer o mito americano de Pirandello, o qual, como tanta gente naquela altura, por ele se encontrava possuído. A América, nos seus projectos, tinha cedido lugar, definitivamente, à Alemanha. Era o país que lhe permitia levar por diante a grande evasão e para isso se estava a preparar.

Marta, pela sua parte, depois de um período em Londres, para onde tinha ido estudar inglês, preparando-se para enfrentar o mundo do espectáculo americano, em Setembro de 1936 parte para os Estados Unidos. Actua em Baltimore, Filadélfia, na Broadway e em várias cidades americanas. Pirandello espera ir ter com ela. Entretanto, em Roma, estuda inglês, preparando-se, também ele, para o grande salto que o devia ter levado de novo até à América. Como um estudante que aprendeu bem a lição, numa das suas últimas cartas, escrita a Marta no início de Dezembro de 1936, faz alarde dos seus progressos, nela inserindo, com muita graça, palavras e frases em inglês. Poucos dias depois, como é sabido, apanha uma pneumonia e lá terá partido para um outro mundo levando consigo a imagem, não concretizada, do sonho americano. Um sonho cujo programa tinha sido definido por Pirandello – quase inconscientemente, num dos seus tantos devaneios – numa carta a Marta, de alguns anos antes, a qual lhe teria contado que estava a aprender a guiar. Pirandello profetiza, nessa ocasião, que ela em breve poderá guiar na América, “ma non una comunissima Ford, bensì una super-macchina di una super-casa per le super-strade di Hollywood”, e em tom divertido chama-lhe: “Diva Marta, Regina di tutti gli schermi del mondo”. Depois imagina os incalculáveis lucros que irão obter e o triunfal regresso definitivo a Itália, com Marta que irá continuar a fazer teatro, mas como patroa. Conclui a carta com melancolia, dizendo que, chegados a esse ponto, a sua presença deixará de ser um estorvo e se

retirará, 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

*Página seguinte:* Excerto do artigo, “Uma visita ilustre. Estiveram ontem em Coimbra os congressistas do V Congresso Internacional de Crítica”, publicado no *Diário de Coimbra* de 27 de Setembro de 1931

## **Visitas a Vale de Canas e Penêdo da Saudade**

Sobe-se a Avenida Sá da Bandeira, onde os repuxos esguicham alto os seus jactos cristalinos. Passa-se Celas, passam-se os Olivais, os carros descem para o Tovim e sobem a Vale de Canas, mostrando aos excursionistas uma paisagem bela e variegada, que se desenrola, constantemente, com novidades inesperadas, perante os olhos de todos. Dá-se a volta á explanada e regressa-se, enfim, á cidade.

Uma pequena parágem no Penêdo da Saudade, onde os membros do Congresso da Critica teem ensejo de apreciar, não só a beleza da deslumbrante paisagem que se disfruta daquêlê encantadôr recanto, como também a obra magnifica e original que, ali, tem realizado, com o melhor dos coitos, a Comissão de Turismo.

### **Na Universidade**

Ouvem-se palavras de louvor e encômio para a paisagem coimbrã; e, tomando de novo os automóveis, marcha-se para a Universidade, onde se chega a breve prazo. Os excursionistas vão visitar os Paços das Escolas, onde são recebidos com o maior requinte pelo sr. Reitor da Universidade que, na sala do Senado Universitário, que num primoroso discurso, lhes dá as boas-vindas da cidade Universitária. Visitam-se as instalações da Reitoria e Sala dos Capêlos; Biblioteca e Capela.

Depois marcha-se para o Museu Machado de Castro, onde os srs. Dr. Gaspar Simões e Viana de Lemos, fazem as honras da causa na ausência do seu Director, nosso querido amigo, sr. Dr. Vergílio Correia, ciceronando os visitantes por todas as instalações.

### **O almôço**

Acabada a visita, que a exiguidade do tempo fez ser a correr, como foram todas as outras, os congressistas tomam logar em dois eléctricos e dirigem-se para o Hotel Astória, onde vai ter lugar o almôço que a Comissão de Iniciativa lhes oferece.

A Mesa de Honra é presidida pelo sr. Reitor da Universidade, secretariado pelo sr. Le Roy, secretário da Comissão Internacional de Critica, de Paris, Comandante Brito, do Turismo, Dr. Eugénio de Castro, da Faculdade de Letras, á direita, e D. Miguel de Alarcão, da Comissão de Turismo, António Ferro, M.ue Ferro e D. Alberto Bramão, da Comissão de Turismo de Cintra, á esquerda.



## UMA VIAGEM DE PIRANDELLO A PORTUGAL

MARIA JOSÉ DE LANCASTRE

UM CONGRESSO dedicado a Pirandello na Universidade de Coimbra tem quase o valor de um aniversário, se pensarmos que Luigi Pirandello, na sua única viagem a Portugal, foi aqui aclamado, a 26 de Setembro de 1931, pelos estudantes desta Universidade, como podemos ler nas memórias do compositor Darius Milhaud. As minhas felicitações portanto aos organizadores do Encontro, e em particular à Professora Rita Marnoto, a quem agradeço o convite para falar do meu livro que vai sair brevemente em Itália, intitulado *Con un sogno nel bagaglio. Un viaggio di Pirandello in Portogallo*.

A razão fundamental da viagem de Pirandello a Portugal, em Setembro de 1931, foi o convite de António Ferro, então Presidente da Associação Portuguesa da Crítica, ao dramaturgo italiano, para que este participasse como convidado de honra no *V Congresso Internacional da Crítica* que Ferro organizara. Sabemos também agora, através da correspondência de Pirandello com Marta Abba publicada recentemente (*Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Mondadori, 1995, p. 876) que a razão principal que levou Pirandello a aceitar o convite de Ferro foi a hipótese (que Ferro alimentou) de uma possível futura *tournée* ibérica para a sua actriz predilecta, graças às influências, conhecimentos e capacidade organizativa do jornalista e escritor português. Diz Pirandello na sua carta de 19 de Setembro: “[...] Marta mia, qua il Ferro pensa seriamente alla Tua tournée tanto in Ispagna, quanto in Portogallo. Mi diceva ieri ch’essa si farà senza il minimo dubbio. Ci si metterà a tutt’uomo appena liberato da questi opprimenti lavori del Congresso. S’incarica lui di preparare prima la tournée nella Spagna per poi portarla nel Portogallo. Qua tutti i giornalisti Ti conoscono e sanno tutti che sei una delle più grandi artiste del mondo. Lo Stephan [Stefan], critico austriaco, ha parlato di Te a tutti gli altri critici internazionali come d’una rivelazione quasi divina, nella parte della Figliastra nei *Sei personaggi* e in *Così è (se vi pare)* [...]”.

Durante o Congresso foi representada em Lisboa, em estreia mundial e em português, a peça *Sogno (ma forse no)* com o título *Um sonho (mas talvez não)*. O meu livro ocupa-se fundamentalmente dessa peça, de como foi traduzida, da sua encenação e dos actores que a interpretaram; mas também da ocasião que determinou aquela insólita estreia mundial, e portanto do Congresso em si, dos seus participantes e do anfitrião, António Ferro, cuja carreira política muito ganhou com o êxito do Congresso. No livro falo também da óptima recepção que a crítica e o público mais cultos reservaram à peça de Pirandello, para o que contribuiu sem dúvida o facto das suas temáticas (realidade/sonho, individualidade/multiplicidade, verdade/mentira) serem afins às temáticas já antes elaboradas e difundidas por Fernando Pessoa, então totalmente desconhecido além fronteiras mas lido e já assimilado pela elite cultural portuguesa da época. Pensei portanto que poderia ser interessante verificar como foi acolhida em Portugal a peça pirandelliana e tentar uma sua leitura comparativa com o *Marinheiro* de Pessoa.

Pirandello escreveu a sua peça em Berlim entre Dezembro de 1928 e Janeiro de 1929, e publicou-a no suplemento mensal *La Lettura* do *Corriere della Sera* em Outubro de 1929. De maneira muito sintética resumo o *plot* da peça: há uma jovem (dita Jovem Senhora) que está a dormir num sofá. A Jovem Senhora está a sonhar com um homem que, através de um jogo de luzes expressionista, se materializa no palco, vestindo um fraque: é o Homem de Fraque. Pelo diálogo entre os dois, percebemos que é o seu amante mas que ela já não gosta dele. Ele, por seu lado, ama-a e odeia-a, revelando os ciúmes que o devoram através de um comportamento ameaçador. Um breve *flash-back* mostra-nos quando se conheceram e como começou romanticamente a sua história de amor. Rebenta entre eles uma discussão violenta, em que se lançam acusações mútuas e se trocam rancores. Ele acusa-a de ter sempre aceite que ele recorresse a meios ilícitos para lhe poder dar o nível de vida a que ela estava habituada, e ela acusa-o de lhe ter feito pesar os sacrifícios que fez por ela. Falam de um episódio concreto: ele atira-lhe à cara o facto de ser agora um jogador e um batoteiro para lhe poder comprar um colar de pérolas que é o seu último capricho. Ela nega veementemente o seu interesse pelo colar. De repente os dois personagens imobilizam-se como duas estátuas. Os reflectores acen-

dem-se sobre um cofre aberto que parece uma montra de ourives onde está exposto um estojo com o tal colar de pérolas. Duas mãos masculinas, cujo corpo não se vê, retiram o colar da montra. Os personagens abandonam a sua imobilidade e retomam a cena de agressividade interrompida. Ele acusa-a a ela de o trair com um antigo amante que acaba de voltar riquíssimo de Java e certamente lhe poderá oferecer o precioso colar. Cego de ciúmes, tenta estrangulá-la. As luzes apagam-se. Nisto batem à porta. As luzes voltam a acender-se. A Jovem Senhora acorda, ainda meio aterrorizada, e com as pernas a tremer vai abrir a porta. É o criado que lhe traz um embrulho com um presente: o colar que ela tanto desejava. Ela está a pô-lo ao pescoço quando batem novamente à porta, o que a leva a esconder tudo rapidamente: é o amante ciumento do sonho, agora sereno e vestido com um fato de passeio, que vem tomar chá. Trocam algumas frases banais, também sobre o tal antigo amante dela, que foi visto na cidade, e portanto voltou efetivamente de Java. E após uma frase evasiva e hipócrita a propósito do leite ou limão no chá, cai o pano.

Não falarei obviamente das várias interpretações que a crítica especializada pirandelliana tem fornecido acerca da peça. Limitar-me-ei a citar alguns nomes e as exegeses mais conhecidas: Achile Mango, que frisou a importância das didascálias, tão dilatadas que ocupam metade da peça; Roberto Alonge, que individuou influências da cinematografia nas “didascálias dinâmicas”; André Boissy, que vê na atitude do personagem feminino um elemento feminista (talvez uma influência de Ibsen); Paolo Puppa, que além de individuar na peça uma componente surrealista, lhe dedica também uma leitura psicanalítica, aplicando as teorias freudianas de forma ortodoxa e concluindo que o estado onírico explicitado em cena, e portanto livre de censuras, do Super Ego, acaba por ser dominado pelo estado de vigília, que o reduz a simples *pre-texto*. Para quem, como eu, frequenta habitualmente outras áreas culturais, a análise é fatalmente de carácter comparativo, e é por essa razão que vos falarei de Fernando Pessoa, aquele Pessoa que já a partir de 1914 tinha estruturado, numa vasta obra poética dispersa em revistas mas já bem conhecida no Portugal de então, todas as temáticas que caracterizam, *mutatis mutandis*, o teatro de Pirandello: Realidade/Ilusão, Sonho/Vigília, Individualidade/Pluralidade, Verdade/Mentira. Mas o que aqui mais interessa é, como veremos, o

“drama estático” *O Marinheiro*, publicado em 1915, que possui quase o sabor de uma poética, de um verdadeiro manifesto à volta de uma das grandes questões de uma certa grande literatura de todo o século Vinte, de Kafka a Borges: o intercâmbio entre o plano real e o plano onírico.

A peça de Pirandello, embora possua unidade de tempo e de espaço, divide-se em duas partes distintas: a primeira representa um sonho (o sonho da Jovem Senhora), a segunda a realidade. Ora, onde é que um sonho se pode desenrolar senão no interior da cabeça, isto é, dentro de um cérebro humano? A primeira parte de *Sonho*, através de toda uma série de metáforas cenográficas, não é senão o interior de uma cabeça que sonha. Tudo aquilo que vemos representado no palco devemos interpretá-lo como se, graças a uma máquina mágica, nos encontrássemos dentro de uma caixa craniana e assistíssemos ao que aquele cérebro está a viver. Esse cérebro “vê” duas mãos desprovidas de corpo (como se fossem os braços de um ilusionista) que subtraem da montra de um ourives um colar de pérolas. De repente, alguém ao bater à porta acorda a jovem mulher que dorme e põe fim ao sonho. Sem solução de continuidade passa-se para a cena que representa o plano do real, e qual é a grande surpresa que a dimensão da realidade reserva à mulher que dormia e aos espectadores que pouco antes tinham visto o sonho que ela sonhava? O colar de pérolas! O objecto que a jovem mulher adormecida (e nós espectadores com ela) vira em sonho ser subtraído de uma montra de ourives, é-lhe agora trazido (concreto, palpável, pronto para ser colocado ao pescoço) por um criado. Para além de qualquer interpretação de tipo freudiano ou esotérico (sentido de culpa, o estado onírico como lugar deputado de premonição, etc.), uma coisa é certa: um objecto sonhado, e que portanto não pertence ao plano da realidade, materializa-se de repente. Isto é, *torna-se real*.

Este “salto” parece-me ser muito mais do que um *coup-de-théâtre*. É algo que implica uma poética fundamentada num pensamento de natureza filosófica; e se nós prescindirmos desse pensamento, ou seja da visão filosófica de Pirandello da sua *Weltanschauung*, escaparmos-nos-ão os alicerces especulativos da verdadeira problemática de uma comédia como *Sogno*, ou outras obras dele; elidiremos a estrutura celular do sistema pirandelliano e ficará apenas o resultado final (a que se podem atribuir várias interpretações, do psicologismo *fin-de-siècle*, à psicanálise, ao fantástico).



É verdade que o tema da vida como sonho é a inegável matriz originária que na obra de Pirandello produz determinadas situações de “fantástico aplicado”, segundo a terminologia de Todorov, mas o que aqui interessa, para estabelecermos um nexu camparatório com Pessoa verdadeiramente plausível, é o pensamento que constitui a matéria desse “fantástico”, a convicção filosófica que lhe deu origem. De facto, com Pirandello vai-se muito além do tema da realidade ilusória que estrutura o pensamento dos grandes autores barrocos (como Shakespeare ou Calderón, etc.), e também é certo que estamos perante o problema da *fronteira* (se se quiser, de ascendência schnitzleriana) entre a realidade e o sonho, e da interrogação acerca do paradeiro da “verdade”. Mas essa interrogação é fortemente radicalizada, no sentido de que já não se trata de duas dimensões não-comunicantes e paralelas mas, pelo contrário, de duas dimensões que *se misturam*: o sonho transita para o plano do pragma. É mais: não é tanto o sonho a representar uma projecção da realidade, eventualmente um instrumento útil para a decifração da “verdade profunda” (em termos freudianos), mas é eventualmente a realidade que vem a ser uma continuação do sonho.

A temática do sonho que penetra na realidade com um objecto tangível não constitui aliás um *unicum* na obra de Pirandello. Por exemplo, na novela *Effetti di un sogno interrotto* (1936) há outro objecto que “fura” o sonho do protagonista, e que aparece no plano real para testemunhar que aquilo que se sonha goza de uma consistência que não é menos “verdadeira” do que aquilo que habita o nosso estado de vigília. O protagonista (que é também o narrador) é um senhor que vive numa casa emprestada sobre penhor, e da mobília que não lhe pertence faz parte um quadro que representa uma Santa Madalena seminua. Um dia recebe a visita de um antiquário seu conhecido acompanhado por um cliente que quer absolutamente comprar o quadro, porque acha que o rosto daquela Madalena indecente é idêntico ao da sua jovem esposa morta, e considera escandaloso que esteja exposta aos olhares alheios. Durante a noite o protagonista tem um sonho voyeurista que o perturba, durante o qual “surpreende” em efusões amorosas no sofá da sua casa o viúvo e a esposa com as feições da Madalena do quadro. Ao acordar sobressaltado (daí o título da novela, onde o adjectivo “interrotto”, vista a situação, remete também maliciosamente para o sintagma latino que se usa para um determinado

tipo de amplexo), consegue ainda ver por um instante os dois cônjuges antes de eles se dissolverem no ar: ela que reentra no quadro e parece sorrir maliciosamente, e ele vestido com um pijama às risquinhas. Transtornado, e decidido a alugar a casa com o quadro àquele tipo bizarro, corre ao hotel onde pernoita o viúvo e encontra-o vestido com o mesmo pijama às risquinhas do sonho. Este, gaguejando, confessa-lhe que efectivamente *em sonho* esteve em casa dele com a esposa. Mas ouçamos Pirandello:

Potete figurarvi come restai, quando in una stanza di quell'albergo me lo vidi venire avanti, appena alzato dal letto, con quello stesso pigiama celeste a righine bianche e blu con cui l'avevo visto in sogno e sorpreso, ombra, nella mia camera, nell'atto di levarsi per mettersi seduto sul divano tra i cuscini scomposti.

Lei torna da casa mia – gli gridai allibito – lei è stato questa notte a casa mia! Lo vidi crollare su una sedia, atterrito, balbettando: oh Dio, sì, a casa mia, in sogno, c'era stato davvero, e sua moglie...

– Appunto, appunto, sua moglie è scesa dal quadro. Io l'ho sorpresa che vi rientrava. E lei, alla luce, m'è svanito là sul divano. M'ammetterà ch'io non potevo sapere, quando l'ho sorpreso sul divano, che lei avesse un pigiama come questo che ha indosso. Dunque era proprio lei, in sogno, a casa mia; e sua moglie è proprio scesa dal quadro, come lei l'ha sognata. Si spieghi il fatto come vuole. L'incontro, forse, del mio sogno col suo. Io non so. Ma non posso più stare in quella casa, con lei che ci viene in sogno.

Duas dimensões que normalmente existem em dois mundos distintos e incomunicáveis, encontram-se de maneira absolutamente inexplicável e misturam-se: a dimensão do sonho transita para a dimensão do real. A qual dessas dimensões pertence a “verdade”, admitindo que exista uma “verdade”? Ou ainda: é o sonho uma projecção da realidade, ou não será antes a realidade uma continuação do sonho, uma espécie, por assim dizer, de uma sua prótese natural, quase um ectoplasma saído da nossa psique que se materializa e reclama um lugar para si próprio na realidade, um “qualquer coisa” que pertence a uma ideia metafísica em que a influência do esoterismo é evidente?

Como escreveu Remo Bodei, um dos maiores intérpretes do pensamento pirandelliano, quando o sonho aparece nos textos de Pirandello, não se trata de um simples sonho mas de um “sonho às avessas”, o que

corresponde a uma dúvida acerca da realidade empírica e a hipótese de uma verdade “outra”. Temos outro exemplo em dois excertos de *La carriola* que Remo Bodei utiliza para demonstrar a sua tese. O protagonista do conto, depois de uma longa ausência de casa, está no caminho de regresso:

Lo spirito mi s’era quasi alienato dai sensi, in una lontananza infinita, ove avvertiva appena, chi sa come, con una delizia che non gli pareva sua, il brulicchio d’una vita diversa, non sua, ma che avrebbe potuto essere sua, non qua, non ora, ma là, in quell’infinita lontananza; d’una vita remota, che forse era stata sua, non sapeva come né quando; di cui gli alitava il ricordo indistinto non d’atti, non d’aspetti, ma quasi di desideri prima svaniti che sorti; con una pena di non essere, angosciosa, vana e pur dura, quella stessa dei fiori, forse, che non han potuto sbocciare; il brulicchio, insomma, di una vita che era da vivere, là lontano lontano, donde accennava con palpiti e guizzi di luce; e non era nata; nella quale esso, lo spirito, allora sì, ah, tutto intero e pieno si sarebbe ritrovato; anche per soffrire, non per godere soltanto, ma di sofferenze veramente sue.

Mas eis que ao chegar à porta de casa tem como que uma espécie de epifania ao contrário; num flash já não se reconhece na pessoa que morou naquela casa e ao mesmo tempo não reconhece a realidade que aquela casa contém em si própria, ou seja a sua identidade e o seu passado:

Io vidi a un tratto, innanzi a quella porta scura, color di bronzo, con la targa ovale, d’ottone, su cui è inciso il mio nome, preceduto dai miei titoli e seguito da’ miei attributi scientifici e professionali, vidi a un tratto, come da fuori, me stesso e la mia vita, ma per non riconoscermi e per non riconoscerla come mia. Spaventosamente d’un tratto mi s’impose la certezza, che l’uomo che stava davanti a quella porta, con la busta di cuojo sotto il braccio, l’uomo che abitava là, in quella casa, non ero io, non ero stato mai io. Conobbi d’un tratto d’esser stato sempre come assente da quella casa, dalla vita di quell’uomo, non solo, ma veramente e propriamente da ogni vita. Io non avevo mai vissuto; non ero mai stato nella vita; in una vita, intendo, che potessi riconoscer mia, da me voluta e sentita come mia.

Talvez seja mais fácil perceber porque é que naquela noite de estreia em Lisboa o público e a crítica mais cultos acolheram com entusiasmo

*Sonho (mas talvez não)*. Porque esse público culturalmente elitário estava familiarizado com a temática de Fernando Pessoa, e intuía no surpreendente final da comédia pirandelliana que não se tratava banalmente de um objecto (o colar de pérolas), o qual, saindo da dimensão do sonho, se materializava em cena. Tratava-se de algo mais complexo. Esse público “percebeu” que na peça de Pirandello não é a realidade que imita o sonho, mas que foi o sonho da protagonista que *produziu* aquela realidade. Aquele cérebro em actividade na primeira parte da comédia, na condição privilegiada de liberdade que o estado onírico lhe concede, é uma espécie de oficina de onde, no fim, sai um produto real. O colar de pérolas que, no final, a protagonista recebe das mãos do criado, não é portanto uma espécie de coincidência milagrosa, algo que ao sair do sonho dela se tornou real. Pelo contrário, foi o cérebro da protagonista que, trabalhando pacientemente como uma ostra que produz pérolas (com a cumplicidade de um ourives que as prendeu umas às outras), fabricou realmente um colar. Não só: foi ela própria que deu origem a uma situação real que não teria existido no plano da realidade se ela a não tivesse “pensado”. É ela a “responsável” de um objecto material, da sua subtracção, e do presente que lhe è oferecido. Ou melhor, o “responsável” é o seu cérebro.

Ora, o “sonho às avessas” (ou seja, não a realidade empírica que produz sonho, mas pelo contrário o sonho que produz realidade empírica) é um tema, como dizia, que já era conhecido há bastante tempo em Portugal. Não só através dos heterónimos pessoanos, que nascem em 1914, mas sobretudo graças ao “drama estático” *O Marinheiro*, de 1915, que quase parece um manual dessa teoria.

Pessoa publicou *O Marinheiro* no primeiro número de *Orpheu*, em Março de 1915, mas sabemos pelos seus apontamentos que o escreveu de jacto na noite de onze para doze de Outubro de 1913. Se a crítica, pelo que diz respeito à sua obra poética, é actualmente vastíssima, não me parece que, à parte algumas excepções, tenha prestado a atenção devida a este “drama estático” que parece conter *in nuce* algumas chaves de leitura fundamentais para a exegese da poética pessoana .

Talvez uma “despistagem” tenha origem numa frase do próprio Pessoa que, a propósito do quociente de ambiguidade que emprenha o seu drama, numa página escrita em inglês escolhe como termo de comparação Maetherlinck:

Fernando Pessoa is more purely intellectual; his power lies more in the intellectual analysis of feeling and emotion, which he has carried to a perfection which renders us almost breathless. Of his static Drama *The Sailor* a reader once said: "It makes the exterior world quite unreal", and it does. No more remote thing exists in literature. *Maeterlinck's best nebulousity and subtlety is coarse and carnal by comparison*

[Fernando Pessoa é mais puramente intelectual; a sua força reside mais na análise intelectual do sentimento e da emoção, por ele levada a uma perfeição que quase nos deixa com a respiração suspensa. Do seu drama estático *O Marinheiro*, disse uma vez um leitor: "Torna o mundo exterior inteiramente irreal" e, de facto, assim é. Nada de mais remoto existe em literatura. *A melhor nebulosidade e subtileza de Maeterlinck é grosseira e carnal em comparação*].

A comparação de Pessoa talvez tenha constituído uma "isca" fácil para certa crítica, visto aliás o ambiente em que o drama se desenrola (indeterminação geográfica, o castelo misterioso, o nocturno), que produz uma atmosfera de conto de fadas altamente simbólica que lembra o teatro simbolista e em particular *Les aveugles* de Maetherlinck. Mas é possível que os exegetas de Pessoa da primeira hora, ao contrário do que ensina E. A. Poe na sua *Carta roubada*, se tenham detido não no que estava escondido entre as linhas, mas sobretudo no que estava demasiado à mostra, ou seja a afirmação ostensiva em que Pessoa elege Maetherlinck como termo de comparação. Uma escolha da evidência que, segundo a minha opinião, levou a falsas pistas, pois considero que a verdadeira chave de leitura do *Marinheiro* se encontra antes no enunciado menos evidente, na frase em que Pessoa inventa um leitor atrás do qual o vemos a ele próprio à espreita ("The Sailor... makes the exterior world quite unreal"). Porque o problema, na verdade, é esse: o sonho do *Marinheiro* (como veremos) consegue sobrepor-se ao plano empírico da realidade e cancelá-la.

*O Marinheiro*. Como sabemos, é um sonho dentro de um sonho. Num lugar com uma geografia misteriosa e indeterminada (um castelo circular situado fora do tempo e do espaço) três donzelas, cuja função é a de velar uma quarta donzela defunta, contam *um passado que não tivessem tido*, ou exortam-se a confiar umas às outras os próprios sonhos. Imóveis e hieráticas, como se estivessem prisioneiras de um encantamento, afiguram-se-nos evanescentes, quase sem con-

sistência; mais do que pessoas reais, parecem sombras de pessoas reais, imagens projectadas num *écran* feito de ar: não têm passado (ou não se lembram dele), declaram a sua própria fragilidade, como se estivessem a ponto de se dissolverem de um instante para o outro, e têm consciência da própria natureza efémera e evanescente. Na verdade, mas ficaremos a sabê-lo apenas no fim, elas próprias são sonhos destinados a dissolver-se quando acordar o misterioso “Alguém” que as sonha.

TERCEIRA [VELADORA] (numa voz muito lenta e apagada) Ah, é agora, é agora... Sim, acordou alguém... Há gente que acorda... Quando entrar alguém tudo isto acabará... Até lá façamos por crer que todo este horror foi um longo sono que fomos dormindo... É dia já... Vai acabar tudo... E de tudo isto fica, minha irmã, que só vós sois feliz, porque acreditais no sonho...

Robert Bréchon observou com subtileza que a cena a que assistimos é na realidade uma cena virtual. Com efeito, enquanto espectadores, encontramos-nos de facto no interior de um cérebro e vemos as imagens que esse cérebro elabora, o sonho que esse cérebro está a sonhar; uma situação de certo modo análoga à primeira parte da comédia pirandelliana, mas com uma elevação exponencial: uma das veladoras (um sonho) conta por inteiro um sonho que teve. Conta que sonhou com um marinheiro. E aqui temos uma nova elevação exponencial: o Marinheiro por sua vez também sonha um sonho:

SEGUNDA Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua. Nessa ilha havia palmeiras hirtas, poucas, e aves vagas passavam por elas... Não vi se alguma vez pousavam... Desde que, naufragado, se salvara, o marinheiro vivia ali... Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma pátria que nunca tivesse tido; pôs-se a fazer ter sido sua uma outra pátria, uma outra espécie de país com outras espécies de paisagens, e outra gente, e outro feitio de passarem pelas ruas e de se debruçarem das janelas... Cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas e não reparando nas estrelas.

A narração do sonho da segunda veladora procede aos arranques, intercalada pelo fraseado das suas companheiras, uma espécie de balbúcio coral:

SEGUNDA Durante anos e anos, dia a dia, o marinheiro erguia num sonho contínuo a sua nova terra natal... Todos os dias punha uma pedra de sonho nesse edifício impossível... Breve ele ia tendo um país que já tantas vezes havia percorrido. Milhares de horas lembrava-se já de ter passado ao longo de suas costas. Sabia de que cor soíam ser os crepúsculos numa baía do norte, e como era suave entrar, noite alta, e com a alma recostada no murmúrio da água que o navio abria, num grande porto do sul onde ele passara outrora, feliz talvez, das suas mocidades a suposta [...] Ao princípio ele criou as paisagens; depois criou as cidades; criou depois as ruas e as travessas, uma a uma, cinzelando-as na matéria da sua alma – uma a uma as ruas, bairro a bairro, até às muralhas dos cais de onde ele criou depois os portos... Uma a uma as ruas, e a gente que as percorria e que olhava sobre elas das janelas... Passou a conhecer certa gente, como quem a reconhece apenas... Ia-lhes conhecendo as vidas passadas e as conversas, e tudo isto era como quem sonha apenas paisagens e as vai vendo... Depois viajava, recordado, através do país que criara... E assim foi construindo o seu passado... Breve tinha uma outra vida anterior... Tinha já, nessa nova pátria, um lugar onde nascera, os lugares onde passara a juventude, os portos onde embarcara... Ia tendo tido os companheiros da infância e depois os amigos e inimigos da sua idade viril... Tudo era diferente de como ele o tivera – nem o país, nem a gente, nem o seu passado próprio se pareciam com o que haviam sido... Exigis que eu continue?... Causa-me tanta pena falar disto!... Agora, porque vos falo disto, aprazia-me mais estar-vos falando de outros sonhos...

Mas eis que graças à potência do sonho de que o Marinheiro é artífice, o que ele sonhou torna-se real. O sonho insinuou-se na realidade com uma força tal que acabou por tomar corpo e reclamar o direito à existência no plano do pragma:

SEGUNDA Um dia, que chovera muito, e o horizonte estava mais incerto, o marinheiro cansou-se de sonhar... Quis então recordar a sua pátria verdadeira..., mas viu que não se lembrava de nada, que ela não existia para ele... Meninice de que se lembrasse, era a na sua pátria de sonho; adolescência que recordasse, era aquela que se criara... Toda a sua vida tinha sido a sua vida

que sonhara... E ele viu que não podia ser que outra vida tivesse existido... Se ele nem de uma rua, nem de uma figura, nem de um gesto materno se lembrava... E da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real e tinha sido... Nem sequer podia sonhar outro passado, conceber que tivesse tido outro, como todos, um momento, podem crer... Ó minhas irmãs, minhas irmãs... Há qualquer coisa que explicaria isto tudo... A minha alma esfria-me... Mal sei se tenho estado a falar... Falai-me, gritai-me, para que eu acorde, para que eu saiba que estou aqui ante vós e que há coisas que são apenas sonhos...

Nesta altura, uma das veladoras reclama uma explicação. O que pode acontecer se o plano onírico se insinua no plano do real e se sobre põe a ele?

PRIMEIRA E o que aconteceu depois?

SEGUNDA Depois? Depois de quê? Depois é alguma cousa?... Veio um dia um barco... Veio um dia um barco... – Sim, sim... só podia ter sido assim... – Veio um dia um barco, e passou por essa ilha, e não estava lá o marinheiro...

TERCEIRA Talvez tivesse regressado à pátria... Mas a qual?

Estamos a chegar ao fim do drama e a dúvida de que o plano onírico seja mais verdadeiro do que o real é explicitada por aquela que contou o sonho:

SEGUNDA Talvez... Não importa... Que frio é isto?... Ah, é agora... é agora!... Dizei-me isto... Dizei-me uma coisa ainda... Porque não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...

A situação inverteu-se. Aquele que era sonhado e que, por sua vez, estava a sonhar, é de facto o sonhador de quem o sonha. Chegámos realmente ao fim deste onírico anel de Moebius:

TERCEIRA (*numa voz muito lenta e apagada*) Ah, é agora, é agora... Sim, acordou alguém... Há gente que acorda... Quando entrar alguém tudo isto acabará... Até lá façamos por crer que todo este horror foi um longo sono que fomos dormindo... É dia já... Vai acabar tudo... E de tudo isto fica, minha irmã, que só vós sois feliz, porque acreditais no sonho...



Agora só falta uma indicação de cena que assinale a interrupção do sonho. São poucas linhas, e Pessoa assim sigila o seu “drama estático”:

Um galo canta. A luz, como que subitamente, aumenta. As três veladoras quedam-se silenciosas e sem olharem umas para as outras.

Não muito longe, por uma estrada, um vago carro geme e chia.

Sonho, mas talvez não. Parece estarmos a ouvir as três pancadas na porta da peça de Pirandello. Mas no caso do *Marinheiro*, a “inquieta estranheza”, para usar um termo freudiano, é ainda mais complexa: a Realidade já não encontra o sonhador. Seria como se, na peça de Pirandello, quando o criado entra no quarto da sonhadora trazendo o colar sonhado, já não encontrasse a jovem senhora que sonhava com o colar e, em vez dela, tivesse ficado no sofá apenas a marca vaga do seu corpo.

Provavelmente, nenhum outro público podia “perceber” e apreciar o acto único do dramaturgo italiano como o de Lisboa, naquela noite de Setembro de Mil Novecentos e Trinta e Um.



# 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, Portugalíia, 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, recorremos 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 vejam-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 Portogallo]”, 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 Cavaleri, “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 atrizes 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 pretense “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 a 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, contracenava 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, reiram-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, Portugalá, 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 abstracções 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 à 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 atraiçoa, 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 Fêteiro, “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 irremovível 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) constitui, 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.

e Pirandello<sup>2</sup>, cada um deles com a sua própria linguagem, com os seus próprios parâmetros culturais, a codificarem, na respectiva obra, as mais complexas vertigens existenciais da época moderna e contemporânea. Em suma, se é verdade que a partir daquele ano de 1942, quando a editora Ática o começa a publicar, se vai produzindo aquela que Antonio Tabucchi define “una delle personalità letterarie più mostruose del Novecento”<sup>3</sup>, também é verdade que, em nome de uma *Weltanschauung* comum, a sua hipotética colocação na árvore genealógica da cultura moderna não se afasta muito da posição ocupada pelo dramaturgo siciliano. É necessário, todavia, acrescentar uma consideração à primeira vista desarmante: pelos mais variados motivos, como também nos recorda Tabucchi, “una sistemazione soddisfacente di Pessoa come ‘intellettuale’, cioè dell’impianto culturale in senso lato della sua opera teorica e pubblicistica; e quindi degli intrecci, corrispondenze, accordi o dissidi che tale impianto costituisce con la cultura del suo tempo (portoghese in particolare ma anche europea, data la statura del personaggio), è ancora ben lontana dall’essere effettuata”<sup>4</sup>. E portanto, à luz destas considerações, a análise e a leitura comparada dos temas, da escrita e das formas que decretam a inclusão de Pessoa no sistema literário onde figuram os nomes acima citados não pode senão contribuir para o desejado enquadramento crítico do poeta, no âmbito da cultura do século XX.

A representação do mundo e do ser humano edificada na passagem do século XIX para o século XX constitui o território cultural que torna plausível a compreensão de Pirandello e Pessoa no seio de um mesmo discurso crítico. Um e outro chegam às mesmas conclusões e acoutam as mesmas angústias, seguindo percursos individuais que tendem mesmo a frequentes intersecções. Aliás, a época está madura: impossível, de facto, não situar a sua linha epistemológica na reacção ao naturalismo, ao positivismo e ao determinismo que assinala a dobragem do século. De Castris, a propósito de Pirandello, nota a “assoluta

<sup>2</sup> Poderíamos acrescentar, entre outros, na senda das sugestões de Tabucchi: Wittgenstein e Nietzsche, Pound e Céline, Bataille e Gadda (cf. A. Tabucchi, *Un baule pieno di gente*, Milano, Feltrinelli, 1990).

<sup>3</sup> *Ib.*, p. 14.

<sup>4</sup> *Ib.*, p. 15.



vanificazione dell'elemento base dell'ideologia artistica del naturalismo, della causalità determinata dei fatti e della meccanica concatenazione delle reazioni psicologiche alla oggettiva fatalità"<sup>5</sup>.

O axioma de acordo com o qual a consciência possui zonas que existem em estado latente e que, contudo, podem intervir alterando ou mesmo fragmentando o equilíbrio superficial da existência, é esteio do pensamento e das poéticas de ambos os escritores, levando-os a uma firme negação do reducionismo, ou seja, da tendência para estabelecer uma relação entre factos da psique e causas de natureza fisiológica; ao repúdio da pretensão de fragmentar a consciência em sensações desligadas, atomísticas; e, por consequência, a uma questão nodal (a qual, progressivamente, se vai tornando preponderante), a do inconsciente.

Só por causa dos tempos da circulação de ideias, às vezes perversamente longos, Pirandello quase de certeza não chega a aprofundar as bases da teoria fenomenológica do *stream of consciousness* elaborada por William James; conhece Bergson muito genericamente (nos seus ensaios e nos seus apontamentos críticos encontra-se uma única referência ao filósofo francês, relativa ao *Essai sur le rire*, que faz a propósito do humorismo). Contudo, tanto o fluxo de consciência, como os princípios a partir dos quais se estrutura a fenomenologia bergsoniana estão já presentes na sua obra e no seu pensamento. Eis, pois, as pistas fundamentais daquela "*Weltanschauung* comum" anteriormente referida.

À primeira fase da reacção anti-positivista, seguramente a mais imediata, pertencem algumas tentativas incertas que não conseguem romper de forma decisiva com o passado, limitando-se a criar desequilíbrios e faltas de compensação. Em Itália, o exemplo mais evidente dessa posição, por certos aspectos liminar, é o Decadentismo de Gabriele D'Annunzio, estética de transição em que a solidez do positivismo, que se tornara monolítica, sem ser refutada no seu todo, começa a ser filtrada através de um certo espiritualismo e de um certo impressionismo, apesar do seu carácter largamente estetizante.

Seria arriscado estabelecer uma verdadeira analogia (formal ou de conteúdo) entre a poesia de Pessoa e o Decadentismo italiano. E, con-

<sup>5</sup> A. Leone de Castris, *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza, 1962, p. 45.

tudo, também o poeta português atravessa o *paul* de uma tal fase de transição: basta pensar, justamente, no momento *paulista*, denso de sugestões ancestrais e de cromatismos crepusculares, e na adesão a um certo *saudosismo* messiânico, inicialmente raiado por um nacionalismo passadista, mais tarde confluyente na elaboração de uma épica moderna (em particular com o poema *Mensagem*), construída em torno do repensamento – filosófico e político – da história lusitana. Pirandello, pelo contrário, parece já pertencer à nossa modernidade. Não vive esta fase de passagem, colocando-se antes na linha de arranque de um longo ciclo histórico ainda inconcluso.

No intenso dialogismo que une os dois escritores, podem-se reconhecer, além desse, poucos outros substanciais pontos de distanciamento. De entre eles, a diferença entre a obra interna (poética, narrativa, dramática, segundo os casos) e a externa que, para o poeta português, toda ela participa naquele *continuum* textual que é o labirinto heteronímico, ao passo que, pelo que diz respeito a Pirandello, parece constituir uma espécie de verificação teórica, mediata e, sobretudo, distanciada: não foram poucos os críticos (Garboli em primeiro lugar) a sublinharem o seu uso estratégico. Por outro lado, a procura de analogias entre o ensaísmo de cada um deles raramente pode ser sustentada, e ainda menos se forem considerados os respectivos exórdios (*Fonetica e sviluppo fonico del dialetto di Girgenti*, por um lado, *A nova literatura portuguesa socialmente considerada*, por outro, onde Pessoa declara a superação programática de Camões e o projecto de um novo cânone da literatura portuguesa).

Se, como se viu, são lícitos os confrontos entre a fisionomia da obra dos dois escritores (onde é possível descortinar, embora através de modalidades muitas vezes distanciadas, um desenho unitário), o mesmo não se pode dizer, pelo contrário, quanto às vivências biográficas de duas personalidades que reiteradamente interromperam e retomaram a sua relação com a realidade, experienciando, segundo pulsões de sinal oposto, a dimensão social, a construção das relações familiares e sentimentais e até o seu posicionamento face à *res literaria*, à crítica e ao próprio público. É um sinal de confim, de facto, o que é traçado pelo material biográfico que nos permite reconstruir o retrato dos dois escritores. De um lado, a opacidade existencial de uma vida voluntariamente vivida ao mínimo, dominada por contingências de uma banalidade

quase embaraçosa e, sobretudo, desprovida do conforto de um público. Do outro lado, um ar cosmopolita, externamente dinâmico e pronto a acolher o tributo do sucesso, embora lacerado, nos seus meandros interiores, pela solidão e, enfim, pela derrota.

A forma ontologicamente desunida e fragmentária da obra do poeta português, além disso, representa uma razão do seu afastamento do *corpus* pirandelliano, genologicamente eclético, mas quase inteiramente catalogado de acordo com um percurso definido, tanto sob o ponto de vista cronológico, como a nível de objectivos. O carácter inacabado da obra pessoana representa, de facto, uma herança deixada aos pósteros, o convite à reconstrução filológica de um mosaico cujas tesselas, quando encaixam, parecem confundir ulteriormente as perspectivas, em vez de comporem uma figura de conjunto convincente.

Pirandello, que Taviani define “uno che amava andar con le dita negli occhi dei suoi lettori e dei suoi spettatori, creatore di bestemmie elaborate, quasi barocche, beffarde e dolorose”<sup>6</sup>, nasce em 1867. A sua terra natal, a Sicília, representa seguramente o primeiro núcleo gerador da sua criatividade. Pessoa, que regressa definitivamente a Portugal, deixando a África do Sul, em 1905 (o ano em que sai, em folhetim, o romance *Il fu Mattia Pascal*), acolhe finalmente as suas raízes como pátria linguística, mas só depois de uma escolha meditada e não isenta de fracturas, mantendo viva até ao fim, todavia, a esfera da anglofonia e da anglofilia.

Nos anos vinte, Pirandello, suscitando surpresa (e em parte um certo escândalo) nos meios intelectuais italianos, adere publicamente ao fascismo, com uma carta a Mussolini. Nesse mesmo período, assume a direcção do *Teatro d'Arte di Roma* e é nomeado Académico de Itália. Em 1931, ano em que o semi-heterónimo Bernardo Soares escreve *O livro do desassossego*, Pirandello encontra-se em Lisboa para a estreia mundial de *Sogno (ma forse no)*. Três anos depois, Pessoa dá ao prelo *Mensagem*, o único volume que publicou em vida, ao passo que Pirandello recebe o Prémio Nobel da literatura. Em 1935, pouco antes de morrer, Pessoa redige a lápis as suas últimas palavras, em inglês, exprimindo uma lacónica interrogação sobre o enigma do além. No

<sup>6</sup> L. Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di Fernando Taviani, Milano, A. Mondadori, 2006.

ano seguinte, também Pirandello morre. Nos seus últimos apontamentos, redigidos para a cenografia dramaturgica, incompleta, de *I Giganti della Montagna*, lê-se: “C’è un olivo saraceno, grande, in mezzo alla scena: con cui ho risolto tutto”<sup>7</sup>. A solução tem, em si, algo de catártico, é um adeus consciente, como se a morte deixasse cair o pano, definitivamente, sem apelo nem agravo, sem hipótese de continuidade.

Para compreender os significados das *Novelle* no quadro da obra pirandelliana, é necessário, antes de mais, sublinhar a sua dimensão: trata-se, de facto, de uma espécie de “*corpus no corpus*” que se desenvolve ao longo de mais de quarenta anos, publicado na imprensa diária e em revistas, compilado nos 14 volumes do editor Bemporad com o título, *Novelle per un anno*. Essa considerável extensão diacrónica faz da sua produção novelesca objecto privilegiado para a análise temática e estilística pirandelliana, desde *L’esclusa* (1893) até ao ano da morte do autor (1936).

Embora seja quase impossível estabelecer um critério organizativo coerente, é plausível identificar alguns traços característicos, presentes sobretudo na primeira fase, como seja um certo descritivismo de tradição naturalista e oitocentesca e a recorrência do cómico. Uma mudança de direcção, que não é só formal, reconhece-se numa hipotética segunda fase, entre o fim dos anos vinte e a década seguinte, quando o elemento onírico e o recurso a elementos típicos da estética do absurdo se tornam mais prementes. A última produção, por sua vez, identifica-se com o que a crítica designou, sumariamente, “a estação dos mitos”, na qual o escritor empreende uma desesperada procura de valores sólidos e incorruptíveis, não sendo a fé irrelevante. A esta fase pertence o teatro de *La nuova colonia* (1928), que corresponde ao mito social; *Lazzaro* (1929), ou seja, o mito religioso; e *I Giganti della Montagna*, dedicado ao mito da Arte.

Entre as principais linhas temáticas das *Novelle*, podem-se enumerar a irremediável dissolução da personagem, a hipocrisia e a falsidade das relações sociais, reveladas através do recurso retórico à ironia e ao humorismo<sup>8</sup>, e, enfim, o cepticismo e a falta de fé na racionalidade. O conflito entre as formas fixas e inalteráveis de uma vida em contínua mudança, juntamente com a ameaça da solidão existencial, envolvem

<sup>7</sup> L. Sciascia, *Opere*, a cura di Claude Ambrosie, Milano, Bompiani, 1991, p. 488.

<sup>8</sup> Cf. M. A. Grignani, *Retoriche pirandelliane*, Napoli, Liguori, 1993.

pontualmente os protagonistas dos contos, os quais, na maior parte das vezes, pertencem à pequena burguesia, não raro rural. Em quase todos eles, surge de improviso uma anomalia que dá origem a um mecanismo de ruptura da rotina, um *accidens* ao qual corresponde uma separação do real, chave de acesso a uma dimensão fictícia que representa, de facto, uma alternativa àquela existência que é sentida como “única” e uniforme. Disso é exemplo *La trappola*, onde se lê esta espécie de advertência:

Come la mano, trema tutta la vostra realtà. Vi si scopre fittizia e inconsistente. Artificiale come quella luce di candela. E tutti i vostri sensi vigilano tesi con ispasimo, nella paura che *sotto a questa realtà*, di cui scoprite la vana inconsistenza, un'altra realtà non vi si riveli, oscura, orribile: la vera.<sup>9</sup>

A dimensão que constitui o ponto de partida do narrador está quase sempre ligada a circunstâncias secundárias, a actos mínimos, à casualidade. Um *Leitmotiv*, por exemplo, é representado por uma personagem captada na atónita contemplação de um objecto ou de uma paisagem que atraem a sua atenção sem aparente motivo, e é mesmo nesse “sem aparente motivo” que reside o núcleo da intenção pirandelliana, em nada distante da epifania de Joyce, do Musil do *Homem sem qualidades* e menos ainda do Bernardo Soares do *Livro do Desassossego*. Para citar um exemplo paradigmático desta conjugação de distanciamento e de epifania, bastará recordar o romance *I vecchi e i giovani*<sup>10</sup>, quando a personagem de Don Ippolito olha para as suas próprias mãos “con altri occhi”: o olhar “outro” desdobra a monstruosidade em estado de latência contida na realidade contingente. Situação análoga é a vivida pela protagonista da novela *Con altri occhi*, que começa a observar o marido através dos olhos da sua primeira esposa, já morta, os quais, por sua vez, observam o real através da imobilidade de um retrato. Afirma a esse propósito Renato Barilli: “Ciò che dà valore a questi momenti, altrimenti privi di rilevanza, è il principio vitale; la Vita intesa come flusso continuo che riempie di sé tutto ciò che esiste; forza impetuosa che fa saltare il vecchio quadro delle cate-

<sup>9</sup> L. Pirandello, *Novelle*, Torino, Einaudi, 1994, p. 230.

<sup>10</sup> Cf. L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori, 1969.

gorie causali, rendendosi capace di qualsiasi sorpresa, di qualsiasi evento impensato e imprevisto”<sup>11</sup>.

No âmbito das principais analogias que tornam plausível a aproximação entre as *Novelle* de Pirandello e a obra e as poéticas de Fernando Pessoa, será oportuno distinguir um primeiro plano, de tipo ontológico, relativo à problemática da solidão existencial; um segundo, gnosiológico, que diz respeito à dialéctica entre Forma e Vida; e um terceiro, a que já se acenou, de tipo psicanalítico.

Sobre a condição pirandelliana de solidão existencial, é exemplar o passo que segue, tirado da novela que tem o significativo título, *L'uomo solo*:

Venivano prima i Groa, padre e figlio. E tanta era la loro solitudine che, pur così vicini, parevano l'uno dall'altro lontanissimi. Appena seduti, sprofondavano in un silenzio smemorato, che li allontanava anche da tutto, così che se qualche cosa cadeva loro sotto gli occhi, dovevano strizzare un po' le palpebre per guardarla.<sup>12</sup>

O ser humano (que aqui, enganadoramente, se parece afastar da sua suposta misoginia e daquele egoísmo sentimental que associaria o escritor siciliano ao português) é descrito no complexo percurso de uma *Bildung* subjectiva, onde se revelam os enganos e as incompreensões das relações pessoais, com particular insistência sobre a dialéctica entre Homem e Mulher, isolamento e marginalização (também espacial, com fenómenos de alienação que encontramos pontualmente nas deambulações urbanas de Bernardo Soares), e têm como primeira consequência uma dilacerante saudade da infância, com consequente regressão àquela fase da vida.

Quanto à relação entre indivíduo e sociedade, em Pessoa (especialmente naquela inigualável epistemologia do quotidiano que é *O livro do desassossego*) a massa uniforme da sociedade tende a confundir-se com os elementos atmosféricos e às vezes até com a arquitectura que circunda o poeta. Em ambos os escritores, todavia, o indivíduo fica

<sup>11</sup> R. Barilli, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Oscar Mondadori, 2005, p. 30.

<sup>12</sup> L. Pirandello, *Novelle*, pp. 212-213.

preso numa complexa dialéctica entre o desejo de compenetração com o mundo exterior numa unicidade harmoniosa e a impressão de não ser mais do que uma “odiosa metáfora”, como afirma Pirandello, ou como se deduz dos apontamentos de Bernardo Soares: “O mundo exterior existe como um actor num palco: esta lá mas é outra coisa”<sup>13</sup>. Essa condição alienada, em particular no caso do dramaturgo italiano, repercute-se na construção das personagens, as quais, no momento extremo de ruptura com os esquemas do teatro clássico (pense-se em *Sei personaggi in cerca d'autore*), são abandonadas pelo seu criador<sup>14</sup>. A ilusão mimética desaparece, em dissolução, cedendo ao esboroamento de qualquer certeza, à crise definitiva de qualquer forma fixa, traduzida em silenciosa introflexão, falta de comunicação, silêncio, ou naquelas desoladoras e infinitas esperas que reenviam para o teatro de Beckett.

A relação com a realidade, em Fernando Pessoa, tende a ultrapassar aquela oposição entre sujeito e objecto, entre universo sensível e intuição, entre aparências e significados, a qual conduzirá, no plano da reflexão filosófica, à definitiva superação do relativismo historicista proposto por pensadores como Bergson e Husserl. Pessoa convida, de modo programático, a “lasciarsi impregnare dal mondo, sospendendo il giudizio, dando nuovamente voce all'oggetto...”<sup>15</sup>, conforme reza um comentário de Remo Bodei à obra de Husserl. Tal superação adquire a sua verdadeira dimensão, em particular, no plano alegórico e simbólico, sendo uma das mais altas páginas da poesia modernista. Em Pirandello, a percepção da realidade como forma fixa, imutável, contém o germen da catástrofe. Lê-se na novela *La carriola*:

Chi vive, quando vive, non si vede: vive... Se uno può vedere la propria vita, è segno che non la vive più: la subisce, la trascina. Come una cosa morta, la trascina. Perché ogni forma è una morte.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> B. Soares, *Livro do desassossego*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, p. 346.

<sup>14</sup> Na tentativa de oferecer uma solução à inconciliável conflituosidade das suas personagens, Pirandello, recorrendo à figura retórica do *adynaton*, fala de “máscaras nuas”.

<sup>15</sup> R. Bodei, “La cosa e lo sguardo”, in AA. VV, *La cultura del 900*, Milano, A. Mondadori, 1981, p. 94.

<sup>16</sup> L. Pirandello, *Novelle*, p. 334.

Lucio Lugnani vê neste texto “uno dei punti di massima e più luttuosa concentrazione del nichilismo che percorre il corpus pirandelliano”<sup>17</sup>. De facto, pelo que diz respeito à dialéctica entre Forma, prólogo da morte (que se reflecte na ideia de Corpo), e Vida como perpétua mudança, a posição de Pirandello não dá lugar a ambiguidades: “La vita è vento, la vita è mare, la vita è fuoco: non la terra che si incrosta e assume forma”<sup>18</sup>, escreve em *La trappola*.

Por conseguinte, no plano em que se contempla o salto no vazio da identidade para a alteridade e que conduz à definitiva desagregação egóptica, dando lugar às “máscaras” no texto pirandelliano, e aos heterónimos no texto e na biografia de Pessoa, é inevitável a remissão para o tratamento hermenêutico da interpretação freudiana. Sobre o aspecto psicanalítico, é Leonardo Sciascia (retomando *La psicanalisi nella cultura italiana* de Michel David) quem sublinha: “Pirandello e Proust rappresentano in arte una cultura scientifica ben databile e notevole. Il loro interesse alla psicologia, alla psicopatologia poteva sì avere certe radici autobiografiche precise (la moglie pazza di Pirandello), ma era anche quello di un’intera cultura. E d’altra parte, il contenuto stesso delle loro conoscenze scientifiche era indubbiamente in ritardo rispetto agli sviluppi contemporanei delle scienze antropologiche”<sup>19</sup>. Pessoa não parece afectado por esse atraso. A lucidez científica com que faz o diagnóstico da sua própria patologia, bem como a intenção de que dá parte à namorada, Ofélia Queiroz, de fazer um internamento numa clínica psiquiátrica, comprovam-no com evidência. Sciascia chega a ventilar a hipótese de que, se Pirandello tivesse podido aprofundar os fundamentos da psicanálise freudiana, teria sido aniquilado. Ao que acrescentaríamos que se a loucura não chegou a minar Pessoa, isso apenas se deve à obsessão projectual com que abdicou do elemento biográfico, sacrificando a própria existência sobre o altar da sua obra: “Longe de mim em mim existo / à parte de quem sou, / a sombra e o movimento em que consisto”, escreve<sup>20</sup>.

Tal como Gregor Samsa transformado em barata na *Metamorfose* de Kafka, o homem do século XX, ao acordar bruscamente das ilu-

<sup>17</sup> *Ib.*

<sup>18</sup> *Ib.* p. 233.

<sup>19</sup> L. Sciascia, *cit.*, p. 492.

<sup>20</sup> F. Pessoa, *Una sola moltitudine*, vol. 1, Milano, Adelphi, 1979, p. 210.



sões positivistas, descobre, quando se olha ao espelho, que não encontra a segurança da sua fisionomia. A imagem reflexa não encontra correspondência nas que, até àquele momento, representavam as hipotéticas certezas acerca da realidade. Da mesma forma, Vítangelo Moscarda, protagonista de *Uno, nessuno e centomila*, descobre, de um momento para o outro, que não se reconhece ao espelho (o pormenor que desencadeia a crise é apenas uma banal alteração na forma do nariz, expediente que reenvia, além do mais, para Sterne e sobretudo Gogol). Desta inexorável dialéctica entre um eu suposto e fictício e as máscaras multiformes do seu inconsciente, também Pessoa oferece um angustiado testemunho: “De quem é o olhar / que espreita por meus olhos? / Quando penso que vejo, quem continua vendo / quanto eu estou a pensar?”<sup>21</sup>.

A crise existencial daí decorrente envolve não só o património psíquico, mas também a percepção da realidade, que se vai alterando até ao ponto em que se revela na sua complexa e contraditória fragmentação. Nada, a partir daquele momento, pode continuar a ser entendido como forma unitária. As alterações na percepção da realidade, a intuição da existência de uma realidade “outra”, escondida nos interstícios, nas pregas da vida, associa-se a um dos temas no qual se funda muita da literatura do início de século: a loucura. A esquizofrenia latente de Fernando Pessoa (ou melhor, a julgar pela sua autodiagnose, uma forma histérica de neurastenia) conflui no texto poético com uma extraordinária força evocadora. Lê-se num tríptico iluminativo, para dizer pouco, a desagregação do eu empírico e a consciência, na senda da lição freudiana, da presença de uma vida psíquica não inteiramente controlável através da razão:

Deus não tem unidade / como a terei eu? (ortónimo)<sup>22</sup>

Multipliquei-me para me sentir (Álvaro de Campos)<sup>23</sup>

Não quero recordar nem conhecer-me. / Somos demais se olhamos em quem somos (Ricardo Reis)<sup>24</sup>

<sup>21</sup> *Ib.*, p. 199.

<sup>22</sup> *Ib.*, p. 216.

<sup>23</sup> *Ib.*, p. 330.

<sup>24</sup> *Ib.*, vol. 2, 1984, p. 42.

Em Pirandello, a loucura, intelectualizada e intrínseca ao texto, é entendida como uma ameaça constante que serpenteia nas veias da existência. Para o grande escritor siciliano, o ser humano conduz a sua existência num perpétuo e frágil equilíbrio entre uma normalidade aparente e o abismo da dispersão psíquica. Para além da consciência de que algo de obscuro, independente da esfera racional, age dentro do ser humano, há nele a angustiada descoberta do “contrário” latente em todas as circunstâncias da existência: a “situação pirandelliana”, relatividade absoluta de cada fenómeno e de cada pensamento, impossibilidade de aplicar as tradições discriminantes que separam de modo inelutável o verdadeiro do falso, o racional do irracional e, sobretudo, o “normal” do “louco”, o único do múltiplo.

## O FALECIDO MATTIA PASCAL ESTÁ AO TELEFONE\*

RITA MARNOTO

NO ÂMBITO DA RELAÇÃO de Pirandello com a cultura portuguesa do século XX, destaca-se a viagem que o próprio escritor fez a Portugal em 1931, tendo assistido, em Lisboa, à estreia mundial de *Sogno (ma forse no)* em tradução portuguesa, *Um sonho, mas talvez não*<sup>1</sup>. Contribuiu para o seu impacto, logo à partida, a proveniência do convite, que partiu de António Ferro, o destacado intelectual ligado ao Estado Novo que veio a dirigir o Secretariado da Propaganda Nacional<sup>2</sup>.

\* Este trabalho retoma as linhas de pesquisa que segui em “Calling Fu Mattia Pascal”: *Magia di un romanzo. Il fu Mattia Pascal prima e dopo. Atti del Convegno Internazionale, Princeton 5-6 novembre 2004*, a cura di Pietro Frassica, Novara, Interlinea, 2005, pp. 175-187.

<sup>1</sup> As circunstâncias envolvidas por essa estadia são agora bem conhecidas, graças ao estudo de Maria José de Lancastre, *Con un sogno nel bagaglio. Un viaggio di Pirandello in Portogallo*, Palermo, Sellerio, 2006.

<sup>2</sup> Homem de letras, político e jornalista, Ferro admirava as vanguardas italianas e a política cultural de Mussolini, a quem fez uma entrevista histórica. Dirigiu, de 1933 a 1949, o Secretariado da Propaganda Nacional, órgão de Estado vocacionado para um programa cultural de persuasão (vd. Luís Reis Torgal, “‘Literatura oficial’ no Estado Novo. Os prémios literários SPN/SNI”: *Revista de História das Ideias*, 20, 1999, pp. 401-420). O SPN atribuía prémios que contemplavam obras estrangeiras sobre Portugal (“Prémio Camões”), obras sobre o Ultramar (“Pero Vaz de Caminha”), de história (“Alexandre Herculano”), teatro (“Gil Vicente”) e literatura infantil (“Maria Amália Vaz de Carvalho”). O confronto entre os critérios que orientavam a atribuição desses prémios e o interesse de António Ferro pela obra Pirandello (conforme resulta, além do mais, da sua actividade à frente do Teatro Novo, sendo também ilustrada pelas cartas que Pirandello escreve, de Portugal, a Marta Abba) não poderá ser interpretado à margem da sua simpatia pelo movimento moderno e pela cultura italiana, uma posição que os estratos conservadores do Estado Novo consideravam demasiado audaciosa (vd. José António Bandeirinha, *Quinas vivas*, Porto, FAUP Publicações, 1993).

O significado cultural desse momento é tal que Antonio Tabucchi, num dos seus *dialoghi mancati*, *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*<sup>3</sup>, o recorda em três ocasiões. Diz o Actor que se chama Fernando Pessoa:

Mi piacerebbe telefonare a Pirandello,  
nel Trentuno è venuto a Lisbona,  
di persona  
non ci siamo conosciuti  
ma mi piacerebbe pensare che avvenne,  
io non gli direi che sono un attore,  
gli direi solo: buonasera  
signor Pirandello,  
le telefono perché ho l'anima in pena.  
(*Dialoghi*, p. 18)

Vorrei telefonare a Pirandello  
nel Trentuno è venuto a Lisbona  
per assistere alla prima del suo *Sogno...ma forse no*.  
Di persona non ci siamo conosciuti,  
ma mi piacerebbe pensare  
che avvenne  
e certamente piacerebbe anche a lui.  
(*Dialoghi*, pp. 35-36; passo retomado na p. 37)

Um dos domínios que continua a oferecer uma certa resistência ao investigador que sobre ele se queira deter, é o que diz respeito à recepção criativa do Pirandello narrador. Se, por um lado, a crítica não tem vindo a dispensar muita atenção ao assunto, por outro lado, os seus ecos não são propriamente evidentes. Esse estado de coisas poderá ser compreendido através factores de vária ordem, a considerar conjuntamente e sem que nenhum deles valha por si só. Trata-se, de certo modo,

<sup>3</sup> A primeira edição é de 1988, *I dialoghi mancati. Il signor Pirandello è desiderato al telefono. Il tempo stringe*, Milano, Feltrinelli, tradução port. de Helena Domingos, *Chamam ao telefone o senhor Pirandello. O tempo aperta*, Lisboa, Quetzal, 1988. Cita-se da reedição italiana de 1999.

da zona de sombra de uma difusão que encontrou a sua vertente solar na arte do palco<sup>4</sup>. É especificamente sobre a recepção de *Il fu Mattia Pascal* que me irei deter.

O teatro de Pirandello chegara a Portugal em 1923, quando *Sei personaggi in cerca d'autore*, peça emblemática do período do teatro no teatro, sobe à cena em Lisboa no Politeama, na encenação da companhia de Dario Niccodemi<sup>5</sup>. Mas o horizonte de espera do público não se encontrava disponível para assimilar o sentido profundo de um espectáculo que assentava em fundamentos estéticos tão inovadores e a língua constituía um obstáculo à compreensão cuja importância não era de somenos, acabando as atenções por se concentrarem na actriz principal, Vera Vergani. Nos anos seguintes, serão representadas outras peças de Pirandello<sup>6</sup>.

O tecido cultural português, na sua heterogeneidade, contém áreas de convergência, mas também espaços onde se aloja um distanciamento em relação à doutrina estética pirandelliana. A poética da fragmentação influenciou profundamente a geração da primeira vanguarda modernista reunida em torno de *Orpheu*. Contudo, o tema da cisão é

<sup>4</sup> Sobre o teatro de Pirandello em Portugal, vd. Luiz Francisco Rebello, “Pirandello, Luigi [in Portogallo]”: *Enciclopedia dello spettacolo*, fundada da Silvio D’Amico, Roma, UNEDI-Unione Editoriale, 1975, vol. 7, col. 169; id., “Pirandello e o teatro português”: *Estudos Italianos em Portugal*, 48-49-50, 1985-86-87, pp. 143-158; id., “De algum teatro italiano em Portugal”: *Estudos Italianos em Portugal*, 51-52-53, 1988-89-90, pp. 87-97; Maria José de Lancastre, *cit. e supra*, pp. 109-121; e Manuel Ferro, “Os portugueses à procura de Pirandello. Primeira metade do século XX”, *supra*, pp. 123-142.

<sup>5</sup> Depois de ter estreado o espectáculo em Roma, no mítico Teatro Argentina, em 1921, a companhia faz uma *tournee* internacional. Em Lisboa, foram também representadas as peças, *Gl’Innamorati* de Goldoni, *La figlia di Iorio* de D’Annunzio e *La vena d’oro* de Guglielmo Zorzi, que serviam de contraponto ao arrojado drama de Pirandello.

<sup>6</sup> Vd. as informações de Luiz Francisco Rebello e dos trabalhos citados na nota 4. Sabe-se a partir de agora que *Così è (se vi pare)* foi levada à cena sem autorização explícita de Pirandello em 1925. A iniciativa foi de António Ferro, no Teatro Novo, com tradução de Teresa Leitão de Barros, *Uma verdade para cada um*. Cf. a carta de Manuel Aguirre a Acúrcio Pereira de 13-4-1926 editada *infra*, p. 188.

frequentemente desenvolvido numa dimensão interior. Adiante referir-nos-emos especificamente a Fernando Pessoa. Consideremos, de momento, o exemplo da narrativa de Mário de Sá Carneiro, que tem por tema estruturante o desdobramento da personalidade. O impulso para o outro dissolve-se na projecção narcísica de um desejo que, em sentido psicanalítico, se enche de uma profunda carga erótica. A vivência acaba por desembocar, pois, num círculo de impossibilidades a que vem pôr fim o suicídio do outro ou do eu, afinal reconduzidos a uma mesma matriz, conforme acontece em *A confissão de Lúcio* ou no conto, *Eu-próprio o outro*, de *Céu em fogo*. Ao lugar que, em *Il fu Mattia Pascal*, cabe à imagem que os outros constroem da personagem, ou às tantas modalidades de desdobramento que desempenham uma função propulsora na estrutura narrativa do romance, substitui-se aquela herança decadentista, traduzida numa ânsia de absoluto só saciada pela comunhão total com o universo do além. E o suicídio não foi uma ficção para a entidade anagráfica Mário de Sá Carneiro.

Por sua vez, a segunda geração modernista, reunida em torno da revista *Presença* (1927-1940), mostra ter um contacto mais próximo com o universo pirandelliano, conforme o atestam as várias referências que lhe vão sendo feitas. José Régio recorda-o com ênfase, quase no final do seu famoso artigo “Literatura livresca e literatura viva”, sintetizando, numas escassas linhas, a sua doutrina estética<sup>7</sup>. Mas na ânsia de absoluto que nela identifica fica contida uma leitura em sentido idealista que tende a mitigar a sua inquietude de fundo. De facto, no terceiro número da revista, Régio recorda que a arte de vanguarda se caracteriza pela tenção para a multiplicidade, o abandono ao subconsciente e à intelectualidade da arte, e a transposição, ou seja, a paradoxal expressão de emoções. Como tal, a problemática da fragmentação perde impacto, tanto no plano da fenomenologia, como no plano da ontologia. A exploração das profundezas do eu torna-se, em sentido psicológico, uma forma de reforçar a complexão interior e, em sentido artístico, um modo de intensificar a expressividade estética. Não pode ficar na sombra, porém, o tributo do grupo presencista para uma pro-

<sup>7</sup> “Depois Pirandello: Poeta de ideias que se fazem carne! Malabarista esfo-meado de absoluto, arrastando os homens à compreensão irónica de todos os seus relativismos”: *Presença*, 9, 9-2-1928, p. 8.

gramática abertura de horizontes, em contra-corrente com a política cultural do Estado Novo. O conhecimento mais próximo de Pirandello reentra também nesse clima. É nas suas páginas que Régio escreve, em 1927, uma resenha sobre *Sei personaggi*<sup>8</sup>.

Por sua vez, no primeiro número da segunda série, de 1939, João Pedro de Andrade publica um drama de inspiração pirandelliana, *Continuação da comédia*. Põe em cena o desdobramento entre actor e personagem que se segue à representação de um espectáculo teatral. Mas João Pedro de Andrade é também autor de uma peça cujo título, *O saudoso extinto*<sup>9</sup>, remete vagamente para o título do romance de Pirandello que nos ocupa. Trata-se, porém, de um drama burguês, no qual contracenam uma viúva, o espírito do seu defunto marido e um pretendente à sua mão. Aliás, se o paralelo a estabelecer é genérico, resumindo-se ao desenvolvimento do tema do onirismo, o título não se mostra suficiente para asseverar essa filiação. O mesmo se poderia dizer a propósito do conto publicado por Tomás Ribas em 1948, *O sonho de Matias Peres*<sup>10</sup>. O nome do seu protagonista tem uma certa semelhança com o da personagem de Pirandello e ambos experimentam o tédio de uma vida de funcionário e de uma situação familiar constrangedora. Mas se o primeiro reage através de uma agressividade em crescendo que o condenará ao cárcere, o segundo abre-se à cadeia metamórfica. Ora, a expressão literária dessa sucessão em cadeia não deixou marcas evidentes no tecido literário português, prevalecendo uma lógica de continuidade que desconhece os sobressaltos de *Il fu Mattia Pascal* e do seu desfecho.

Pelo que diz respeito à tradução de *Il fu Mattia Pascal*, não restam dúvidas de que a sua publicação, em Portugal, é tardia<sup>11</sup>. O romance

<sup>8</sup> “Uma peça de Pirandello (Sei personaggi in cerca de auctore)” [sic]: *Presença*, 7, 8-11-1927, p. 4 ss.

<sup>9</sup> Publicada em *Ver e crer*, 16, Agosto de 1945, pp. 105-115. João Pedro de Andrade escreveu um ensaio crítico sobre a evolução da comédia (*A comédia. O teatro que ri*, apresentação de Luiz Francisco Rebello, Lisboa, Acontecimento, 1993) em que recorda, a finalizar, o humorismo de Pirandello.

<sup>10</sup> Igualmente editado em *Ver e crer*, 42, Outubro de 1948, pp. 21-32.

<sup>11</sup> Sobre a difusão da obra de Pirandello no plano internacional, vd. Manlio Lo Vecchio-Musti, apud Luigi Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di

saiu em 1904, na revista *Nuova Antologia*, e também em volume, mas só na década de quarenta será editado em tradução. Contudo, a sua difusão por via translativa processa-se muito rapidamente, quer estejam em causa línguas mais faladas, quer outras de discreta projecção. Logo em 1905, é publicado em alemão e em francês, e nos anos vinte é traduzido para castelhano, inglês, dinamarquês, russo, croata, polaco e japonês, bem como no Brasil.

O protelamento da tradução portuguesa poderá ter motivações do foro legal. Remonta a 1926 o interesse manifestado pelo editor e jornalista Acúrcio Pereira em representar Pirandello, no campo da negociação dos direitos de autor da sua obra para Portugal. É documentado pela correspondência com os procuradores do escritor recentemente trazida à luz, que é pertença do arquivo pessoal de Giuseppe Mea e é transcrita neste volume por Pietro Frassica. Na procuração-contrato que por ambas as partes é assinada, Acúrcio Pereira é reconhecido como representante de Pirandello para a aquisição dos direitos de autor de todas as suas obras em língua portuguesa, excepção feita a *Il fu Mattia Pascal* e a uma recolha de novelas, em virtude de já terem sido vendidos, para língua portuguesa, a uma casa editora de São Paulo<sup>12</sup>.

M. L. V.-M., Milano, Arnaldo Mondadori, [1960] 1993, pp. 1291-1397; Alfredo Barbina, *Bibliografia della critica pirandelliana 1889-1961*, Firenze, Le Monnier, 1967; e *Pirandello nel mondo. Per una bibliografia delle edizioni straniere*, a cura di Antonio Perniciaro, Rosetta D’Affronto, Cleora Saieva, saggio introduttivo di Stefano Milioto, Palermo, Agrigento, Regione Siciliana, Biblioteca Museo Luigi Pirandello, 2004.

<sup>12</sup> Vd. infra, p. 194. Pontualiza Maurício Santana Dias, no trabalho “Italianos impressos no Brasil. Subsídios para uma bibliografia” (no prelo): “Em 1923, a editora Tisi & Cia., de Antonio Tisi, também proprietário da Livraria Italiana no largo de S. Bento, em São Paulo, deu início a uma das primeiras séries dedicadas exclusivamente às letras italianas: a Collecção Itálica, dirigida por Nicolau Nazo. Entre seus primeiros títulos, constavam a *História de Cristo*, de Giovanni Papini (trad. de Francisco Prati), *O defunto Mathias Pascal*, de Luigi Pirandello (trad. de Candido Motta Filho), e *A virgem dos rochedos*, de Gabriele D’Annunzio (trad. de Pedro Basile). Outros italianos publicados pela Tisi, que depois passou a se chamar Rede Latina Editora, foram os futuristas Filippo Tommaso Marinetti, Ardengo Soffici e Aldo Palazzeschi”.



Na realidade, será necessário esperar pela década de quarenta para ter acesso à narrativa de Pirandello em tradução publicada em Portugal. São abrangidos dois grandes âmbitos, a compilação antológica de textos mais breves<sup>13</sup> e o romance. Neste último domínio, todos os focos passam a incidir, subitamente, sobre *Il fu Mattia Pascal*, que sai dos prelos, nessa mesma década, por quatro vezes. Apesar de não se possuírem dados precisos sobre as tiragens, tendo em linha de conta a exiguidade numérica do público português, pode-se até afirmar que alcançou um certo sucesso editorial. A primeira tradução é de 1945 (41 anos volvidos sobre a publicação do original italiano) e tem duas tiragens no ano de publicação e uma outra em 1947<sup>14</sup>. Foi feita pelo filósofo José Marinho, um pensador que, pelo lugar que confere à fragmenta-

Apesar de ter saído sem data, a tradução de *O defunto Mathias Pascal* deveria ter sido publicada pouco antes ou pouco depois da visita de Pirandello ao Brasil, em 1927. Agradeço ao colega Maurício Santana Dias (USP) estas informações. A primeira tradução para língua portuguesa assinalada por Lo Vecchio-Musti (*cit.*, p. 1336) é a de Sousa Junior, editada em Porto Alegre pela Livraria Globo em 1933.

<sup>13</sup> Pelo que diz respeito às traduções publicadas na década de quarenta e imediatamente a seguir, recordem-se: *Contos* de Pirandello, selecção e tradução de Graziella Saviotti Molinari, Lisboa, Gleba, 1947 [Colecção contos e novelas, n.º 27], uma antologia de contos precedida por uma nota de Gino Saviotti, “Vida e obra de Luigi Pirandello (1867-1936)”, pp. VII-XII; Luigi Pirandello (Prémio Nobel), *A armadilha, contos*, traduzido por Eduardo Faria e Vincenzo Spinelli, Porto, Portugal, 1946 [Colecção Fénix, dirigida por Lorenzo di Poppa, n.º 2; Eduardo Faria era como então se assinava Eduardo Lourenço], uma outra antologia de contos à qual são pospostas duas notas, a primeira de Lorenzo di Poppa, “Razões da colecção”, pp. 7-9, a segunda de Vincenzo Spinelli, “Luigi Pirandello”, pp. 11-15; Luigi Pirandello, *Pensão vitalícia, novela*, tradução revista por Manuel do Nascimento, Lisboa, Fomento de Publicações, Lda. [s. d., Mosaico, Pequena antologia de obras-primas, direcção literária de Manuel do Nascimento], acompanhada por uma breve apresentação de Pirandello, sem título, que não é assinada, pp. 5-6. Há ainda a considerar os dispersos.

<sup>14</sup> Lê-se no frontispício da primeira edição: Luigi Pirandello (Prémio Nobel), *O falecido Matias Pascal. Romance*, tradução de José Marinho, Lisboa, Inquérito, 1945. Não é acompanhada por qualquer nota introdutória e a série onde se inclui, “Os melhores romances dos melhores romancistas”, tem intentos de divulgação. A editora continuará a ser a Inquérito.

ção ontológica, não deixaria de dedicar um interesse específico ao universo de Mattia Pascal<sup>15</sup>. É também em 1947 que sai a tradução de Giuseppe Carlo Rossi<sup>16</sup>. Todavia, a recepção produtiva deste romance de Pirandello caracteriza-se pela generalizada ausência de focos propulsores evidentes. Por um lado, os caminhos da narrativa portuguesa, que entretanto iam ganhando fôlego, acompanhavam prevalentemente os trilhos do Neo-realismo, cujo estatuto programático os vinculava a uma lógica diegética que seguia rumos substancialmente diferenciados. Por outro lado, a censura do regime ia apertando cada vez mais as suas malhas, e também Pirandello nelas andava preso<sup>17</sup>. A partir desse

<sup>15</sup> O pensamento de José Marinho aprofunda a paradoxal dualidade entre cisão e univocidade, um tema que caracteriza toda a problemática do moderno, mas que a bom título se oferece enquanto motivo de confronto com a estética pirandelliana. Rasga transversalmente o seu percurso intelectual uma compilação de aforismos cuja conclusão protelou ao longo de toda a sua vida, como se se tratasse de um *leit motiv* onde o filósofo nos revela a sua sensibilidade à contradição e à irresolução.

<sup>16</sup> *O falecido Mattia Pascal*, Lisboa, Portugal, 1947.

<sup>17</sup> A representação de *Sei personaggi in cerca d'autore*, em português, não foi autorizada pela censura do Estado Novo. A edição do texto é proibida em 1951 pelo Secretariado Nacional de Informação, Cultura e Turismo, por sinal dirigido por António Ferro (vd. Maria José de Lancastre, *cit.*, pp. 141-149). Em 1959, num momento em que se abriram fugazes perspectivas europeias (mas às quais a eclosão da Guerra Colonial, em 1961, logo veio pôr fim), foi encenada no Teatro-Estúdio do Salitre, que tinha um estatuto próprio, porquanto ligado à diplomacia italiana. A iniciativa partiu do seu Director, Gino Saviotti, que traduziu o texto, *Seis personagens à procura de autor*. Foi representada pelo Teatro Sempre, intérpretes, Carmen Dolores, Rogério Paulo e Samwell Diniz. Activo desde 1946 na sede do Instituto Italiano de Cultura em Portugal, o Teatro-Estúdio do Salitre desempenhou um importante papel na divulgação de dramaturgos italianos, com relevo para Pirandello. Foi estreada no seu palco, em 1947, uma das peças que, na década de quarenta, mais de perto remete para os fundamentos da estética pirandelliana, *O mundo começou às 5,47* de Luiz Francisco Rebello. *Seis personagens* só regressou aos palcos portugueses depois de Abril de 1974, na versão francesa *Six personnages en quête d'auteur* da Galas Karsenty-Herbert.

momento, há mais duas traduções a assinalar, a de Carmen González em 1974<sup>18</sup> e a de J. C. Serra em 2006<sup>19</sup>.

Ao longo de todo este percurso, insinua-se, contudo, uma sombra indelével e penetrante que atravessa obliquamente todo o século, como se fosse aquela sombra que, “di qua e di là continuamente”, é parte di Adriano Meis<sup>20</sup>. Refiro-me, evidentemente, a Fernando Pessoa, o poeta que tinha dentro de si tantos outros poetas e que nunca conheceu Pirandello pessoalmente, apesar de o escritor italiano ter estado em Lisboa no ano de 1931. Existem razões de fundo que nos levam a interrogarmo-nos acerca desse diálogo, no plano crítico. Mas há um escritor de fronteira entre Portugal e a Itália, que também é tradutor e crítico pessoano, que escolheu este mesmo assunto enquanto tema do *dialogo mancato* a que já foi feita alusão, *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*. Antonio Tabucchi põe em cena o Actor chamado Fernando Pessoa que representa o seu drama num hospital psiquiátrico e tenta falar pelo telefone com Luigi Pirandello. A partir de uma leitura desse texto numa dimensão comparatista, enquanto metáfora dos ecos desse romance na narrativa portuguesa, fazem-se muito claros alguns pontos de contacto com *Il fu Mattia Pascal*, bem como encontros *mancati*, vazios que desdobram mimeticamente, através da ficção literária, e avanço já algumas conclusões, aquela ausência de uma recepção criativa.

<sup>18</sup> *O falecido Mattia Pascal*, Lisboa, Ulisseia, 1974. Entretanto, foram publicadas no Brasil várias traduções, muitas delas com reimpressões, de entre as quais: São Paulo, Livraria Martins Editora, 1959; São Paulo, Liv. Martias [s.d., 1964 ca.]; Rio de Janeiro, Delta, 1966; Rio de Janeiro, Opera Mundi, 1970 (trad. de Helena Parente Cunha com estudo introdutivo de Mario Apollonio, ilustrações de Lila De Nobili, Biblioteca dos Prémios Nobel da Literatura patrocinada pela Academia Sueca e pela Fundação Nobel); Rio de Janeiro, Civilização Brasileira [s.d., 1971 ca.]; São Paulo, Abril Cultural, 1972 e, juntamente com outros textos de Pirandello, 1981.

<sup>19</sup> *Ele foi Mattia Pascal*, Lisboa, Cavalos de Ferro, 2006.

<sup>20</sup> Cito de Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di Giancarlo Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1993, 11, p. 151.

O paralelo entre os dois textos pode partir do começo do diálogo falhado. Mal entra em cena, também o protagonista explicita o seu nome, estimulando, ao mesmo tempo, a cooperação do público<sup>21</sup>:

ATTORE

Eccomi, sono Pessoa, o così  
mi hanno detto di essere,  
diciamo che sono un attore  
e sono venuto per divertirvi,  
oppure, se più vi piace,  
sono Pessoa che finge di essere un attore  
che stasera interpreta Fernando Pessoa.

CORO

Vogliamo il tuo nome, il tuo nome completo!

ATTORE

Fernando António Nogueira Pessoa,  
nato a Lisbona nel Milleottocentottantotto,  
il tredici di giugno, festa della città.  
(*Dialoghi*, p. 16)

No início de *Il fu Mattia Pascal*, a verbalização do nome dá azo a uma reflexão do protagonista em torno de si próprio e do acto de enunciação onde estão presentes, *in ovo*, os grandes princípios da conceptualização estética que Pirandello veio a elaborar, alguns anos volvidos, em torno do conceito de humorismo. Em Tabucchi, a dualidade entre vida e representação, plano literário e plano metaliterário, faz o esboço, à partida, da trama onde se intersectam intimamente três temas fundamentais dessa poética, mundo do além, loucura e ficção<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> A explicitação do nome do protagonista será retomada, com função fática, na tentativa de estabelecer um contacto telefónico com Pirandello; cf. *Dialoghi*, pp. 40 e 43.

<sup>22</sup> Uma associação que remete para a obra do poeta Fernando Pessoa e que Tabucchi sintetizou num passo de *Pessoana mínima. Escritos sobre Fernando Pessoa*: “Mas a loucura, aparentemente, circula também na sua obra. E não

A presença do além, aquele “brivido d’apparizioni e di morte, altamente poético, perché quelle apparizioni sono legate agli oggetti più consueti e quotidiani o all’effetto particolare della luce”<sup>23</sup>, atravessa toda a atmosfera de *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*. A didascália inicial descreve um espaço amplo, num hospital psiquiátrico, onde se acumulam grades e pacientes de pijama cinzento. O Actor, acompanhado por um cego e rodeado por um coro que são, aliás, um seu desdobramento especular, pendura o retrato de uma mulher, virando-o para a parede. A conversa telefónica com Pirandello desenrola-se a partir do pré-anúncio da sua morte, naquele mesmo ano de 1935, de acordo com o horóscopo que tinha feito, ao que Pirandello prontamente responde com a notícia da sua, em 1936. Os limites entre matéria e espírito, vida e morte, atenuam-se, numa atmosfera onde, tal como acontece na casa de Anselmo Paleari, os mais vulgares objectos surtem um efeito de estranheza.

Michel Foucault observou que o louco é o que vive a sua interioridade como se fosse outro. “Forestiere della vita, Adriano Meis” (*FMP*, 9, p. 116). Na nota de introdução que precede o diálogo falhado, Tabucchi recorda uma das últimas cartas enviadas pelo poeta Fernando Pessoa à sua noiva, Ofélia Queirós, na qual lhe confia a sua intenção de fazer um internamento numa clínica psiquiátrica de Cascais para se

tanto pelos mergulhos no esoterismo, pelo hermetismo quase nigromântico de algumas poesias ortónimas, quanto pela realidade externa, pela estrutura de uma obra que se apoia sobre personagens tão autónomas, tão diferentes, tão contrastantes por vezes. Sem contar com a meticulosidade obsessiva com que lhes é dada vida, cada uma planeada nos seus dados de registo civil, nas suas características somáticas, na sua índole, nos seus tiques, nas suas preferências.” (Lisboa, IN - CM, 1984, p. 23). Não deixe de se ter em linha de conta, porém, que, apesar de o poeta Fernando Pessoa, enquanto tal, e o Actor do diálogo de Tabucchi em alguns aspectos se corresponderem, seria simplista estabelecer um paralelo, *tout court*, entre as duas entidades. A personagem literária do Actor concentra em si um processo de desdobramento que na obra de Pessoa se traduz através da complexidade heteronímica.

<sup>23</sup> Giovanni Macchia, “Luigi Pirandello”: *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, 9. *Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1969, p. 454, reed. em id., *La caduta della luna*, Milano, Mondadori, 1973, 1995, e *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981, 1992.

tratar<sup>24</sup>. De facto, o protagonista de *Il signor Pirandello è desiderato al telefono* está em sofrimento, com os tantos outros que o habitam, numa constante hesitação entre nenhum, um e demasiados: ele, *Pessoa*, poeta da heteronímia<sup>25</sup>:

ATTORE

(...)

E questo basta, è il mio nome, visto  
che non sono nessuno.

(Pausa)

Nessuno, eppure troppi.

E anche questo è stato il mio modo  
di vivere la mia vita:

vivere tante vite, le più vite possibili,  
perché la più nobile aspirazione  
è di non essere noi stessi,  
o meglio,

è esserlo essendo altri,  
vivere in modo plurale,  
com'è plurale l'universo.  
(*Dialoghi*, p. 32)

O efeito de “estranhamento” decorre, pois, para Mattia e para o Actor, de uma mesma impressão de multiplicidade que rói a pessoa, e também a personagem em que necessariamente se tornou, ao mesmo

<sup>24</sup> Vd. as cartas datadas de 15-10-1920, de 29-9-1929 e de 9-10-1929, que se podem ler em Fernando Pessoa, *Cartas de amor*, organização, posfácio e notas David Mourão-Ferreira, preâmbulo e estabelecimento do texto Maria da Graça Queiroz, Lisboa, Nova Ática, 2001, n.º 35, p. 127; n.º 43, pp. 149-150; e n.º 46, p. 155. As duas primeiras foram antologizadas por Antonio Tabucchi em *Pessoana mínima*, pp. 131-133.

<sup>25</sup> Tabucchi faz um jogo de palavras entre *nessuno* e o nome *Pessoa*, que vem do latim *persona*, máscara ou personagem, e que também se encontra na origem do francês *personne*, que significa, além do mais, *ninguém*. Paralelamente, Adriano Meis, nos antípodas do heroísmo ulisseico, pensa-se como *nessuno* (“Chi ero io? Nessuno! Non esistevio io, per legge.”, *FMP*, 15, p. 217), aquele mesmo pronome que depois fará parte do título, *Uno, nessuno e centomila*.

tempo que põe em causa a mais elementar racionalidade. Incapaz de explicar o que é o amor, ao protagonista do diálogo falhado não resta senão dizer “solo dei versi del poeta che [sta] interpretando” (*Dialoghi*, p. 21), ou reenviar para o retrato feminino virado para a parede. Por sua vez, em *Il fu Mattia Pascal* é a multiplicidade que se aloja no espaço que fica entre fractura interior e olhar do outro, biblioteca e cemitério, Mattia Pascal e Adriano Meis, vida e encenação suicida, a distanciar a personagem da possibilidade de amar uma mulher, ao roubar-lhe liberdade e estabilidade.

A insuficiência das normas de razoabilidade e de convivência traz à tona, em ambos os casos, aquela inquietude que caracteriza a fragmentação moderna, em virtude da qual a identidade se caracteriza enquanto diferença, mediante um processo de descentramento. Mundo do além e loucura desembocam, pois, através de processos paralelos, na ficção literária.

O romance de Pirandello encerra, nas primeiras páginas, um pacto de leitura através do qual se estabelece que o texto conta, na primeira pessoa, a história de Mattia, apesar de o seu nome não figurar na capa do livro como o do autor, mas no seu título, precedido pela indicação *fu*. Não havendo uma coincidência entre plano da enunciação e do enunciado, visto que o autor é Luigi Pirandello e o responsável pelo enunciado é o narrador-personagem Mattia Pascal, fica aberta a via da simulação. A malha torna-se, porém, mais complexa, com esse *fu*, e também com a posterior *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, na qual o autor defende não só a verosimilhança, como a verdade do contado, sobrepondo, de tal forma, enunciado e enunciação, planos que pareciam ser distintos. Um efeito caleidoscópico que corresponde, afinal, ao processo de ficção literária.

Por sua vez, o Actor que diz chamar-se Fernando António Nogueira Pessoa, nascido em Lisboa no ano de 1888, e que representa, em palco, temas, conflitos e situações próprios do espaço literário do poeta Fernando Pessoa, situa-se num território franco entre personagem de um drama, poeta e entidade anagráfica. Melhor dizendo, a sua tragédia consiste em não saber se o texto que recita é uma comédia ou um drama, razão pela qual improvisa a partir de ambas, sem ter um guião (*Dialoghi*, pp. 17-18, 31-32), se é *pessoa* ou *personagem*, com todo o complexo jogo de reflexos que lhe é correlato. Pessoa, que nunca encon-

trou Pirandello *em pessoa*, mostra-nos afinal “i difetti della *maschera*, finché non si scopre *nuda*” (*FMP, Avvertenza*, p. 288):

Ma cosa mi legga a voi  
 se non la venale finzione di essere qui  
 a pagamento, a fingere  
 di avere emozioni per il vostro diletto?  
 Fingere, sempre fingere,  
 così è stata tutta la mia vita,  
 ed era quasi bello se ci credevo davvero.  
 (*Dialoghi*, p. 23)

A ficção torna-se, então, uma modalidade de representação que desdobra aquele absurdo opressivo que faz de Mattia prisioneiro de Turim ou da metrópole romana e que faz também do Actor prisioneiro do palco de um hospital psiquiátrico, ambos fragmentados numa multiplicidade falseadora. Tutela aqueles espaços, aqueles vazios intersticiais exibidos pela linguagem que a traduz. O antroponímico assumido no início de *Il fu Mattia Pascal* e de *Il signor Pirandello è desiderato al telefono* funciona, pois, como ponte de ligação entre o eu e o mundo sob o qual se abre o abismo da identidade. Com uma diferença a não descurar: se o romance de Pirandello termina com um novo reenvio para o nome, “Io sono il fu Mattia Pascal” (*FMP*, 18, p. 280), diferentemente, o diálogo de Tabucchi acaba porquanto falhado, com aquele mesmo vazio comunicativo que não pode ser preenchido. O Actor chamado Fernando Pessoa e o Pirandello que fala ao telefone dizem adeus (“addio”) e marcam encontro num além, num “dopo” (*Dialoghi*, p. 44). Fernando Pessoa e Pirandello nunca se encontraram, e a ficção de *Il signor Pirandello è desiderato al telefono* labora a partir de um jogo do avesso.

Na obra literária de Fernando Pessoa, poeta da hora absurda, a impossibilidade de sentir é inerente e participa na intimidade do sujeito e no seu círculo<sup>26</sup>. Tabucchi transporta-a para a cena, quando uma per-

<sup>26</sup> *Fernando Pessoa poeta da hora absurda* é o nome do fundamental estudo em que Mário Sacramento mostrou o carácter absurdo da génese de uma obra supostamente escrita pelas personagens e não pelo autor (Lisboa, Vega, 1985,



sonagem daquele coro, que vai repetindo as palavras do protagonista como um baixo contínuo, se rebela face à apologia de uma vida plural:

(Si alza un personaggio del coro. Con furia:)

PERSONAGGIO

Per questo ci hanno rinchiusi,  
perché ci siamo dispersi, e tu stasera  
sei stato mandato per aiutarci.

CORO

E tu stasera  
sei stato mandato per aiutarci.

ATTORE (Smarrito)

Io?  
Quest'uomo meschino  
che finge per pochi denari [...]?  
(*Dialoghi*, pp. 32-33)

3.<sup>a</sup> ed.). Essa linha de pesquisa foi desenvolvida por Jacinto do Prado Coelho (*Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, Lisboa, Verbo, s. d., 11.<sup>a</sup> ed.) e por Eduardo Lourenço (*Fernando rei da nossa Baviera*, Lisboa, IN-CM, 1986, 1993, em particular, “Pessoa, ou le moi comme fiction”, pp. 35-43), que interpretaram o significado da heteronímia na obra de Pessoa enquanto tentativa, nunca conseguida, de preencher aquela barreira sensitiva que o afasta do mundo. É sintomático que Antonio Tabucchi conceba a sua interpretação crítica da heteronímia a partir da intersecção com a experiência biográfica de Pessoa, a confrontar com o jogo do avesso patente no diálogo falhado: “Finalmente, no fatídico dia de Março de 1914, o parto do primeiro heterónimo, e em seguida a multidão fictícia. Ou [...] a terapia da solidão. Solidão de um homem que se reflectirá, por sua vez, na imagem especular de três homens sós. Na ficha biográfica de Caeiro, Campos e Reis, redigida com tanta minúcia, não existe, de facto, qualquer espécie de companhia, familiar ou sentimental. E não só: também eles, como o seu pai, são *déplacés*, marginais. [...] E a partir do momento em que a solidão se torna tripla, toda e qualquer valência fica saturada – a partir daí, Fernando Pessoa torna-se um circuito fechado, um sistema autosuficiente” (*Pessoana mínima*, p. 29).

O Actor que não consegue falar com Pirandello não está em condições de ter sentimentos, e finge, e a ficção é múltipla, e desdobra-se em vozes que intervêm num diálogo falhado, enquanto reconduzíveis a uma mesma voz desprovida de resolução. Pelo contrário, a impossibilidade de amar não é tanto, para Mattia, uma barreira sensorial íntima, e já nos tempos da sua juventude lígure, quanto proibição social imposta a alguém que não possui uma identidade civil. Assim, um regressa a Mirago, onde retoma o lugar na biblioteca, o outro assiste ao apagamento das luzes e desaparece no escuro.

Mattia Pascal, Adriano Meis, são nomes assumidos em sucessivas fases temporais de uma existência. Pelo contrário, naquele mundo plural do Actor que representa num manicómio, convive uma multiplicidade de nomes, em simultâneo, que dele fazem, ao mesmo tempo, “nessuno, eppure troppi”. Pirandello começa por um plano nominativo de alteridade, “Io mi chiamo Mattia Pascal”, responde Mattia a quem se lhe dirige (*FMP*, 1, p. 3), para terminar o seu texto com a atribuição, à sua personagem, de uma condição ontológica caracterizada por uma paradoxal dualidade de ancoragem temporal, “Io sono il fu Mattia Pascal” (*FMP*, 18, p. 280), na qual desemboca o fio narrativo de um texto ao longo do qual se vão somando várias figuras em sucessiva transição. Com Tabucchi, o Actor representa, desde o início, um complexo de situações, entre essência e efeito de alteridade, “Eccomi, sono Pessoa, o così / mi hanno detto di essere” (*Dialoghi*, p. 16). O desdobramento da personagem pirandelliana desenvolve-se e evolui na cadeia do tempo, que é narrativa, ao passo que o diálogo de Tabucchi se faz monólogo, porquanto derrama sobre o aprofundamento de uma interioridade que, através da ficção de diversas vozes, reconduz, afinal, ao abismo do eu.

Estas breves considerações levam-nos a duas notas conclusivas, uma que diz respeito à obra de Tabucchi, outra ao panorama da recepção de *Il fu Mattia Pascal* na literatura portuguesa do século XX.

Em *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, Tabucchi retoma, em clave posmoderna, os temas da fragmentação, da multiplicidade e da relação entre interioridade e exterioridade, objectualidade e ficção. São estas, contudo, questões que a modernidade já se tinha colocado, mas que, ao longo do século, acabam por perder impacto, sendo remetidas para um lugar secundário. O seu posmodernismo, ao qual a bom título se poderia aplicar a concepção de Boaventura Sousa Santos, “posmo-

dernismo de oposição”<sup>27</sup>, mais do que operar uma ruptura radical com o moderno, retoma aquele espaço *déplacé* do Moderno para o projectar numa outra dimensão. O que lhe permite operar uma leitura transversal que de Pessoa e da literatura portuguesa do século XX se estende a Pirandello e a *Il fu Mattia Pascal*. Também nesse plano o escritor se intersecta com o crítico que interpretou Fernando Pessoa e os seus heterónimos como *déplacés*<sup>28</sup>.

Pelo que diz respeito à recepção de *Il fu Mattia Pascal*, a impossibilidade que fecha o diálogo falhado para o projectar sobre os espaços da interioridade poderá ser interpretada como metáfora daquela mesma procura de identidade, entre a fragmentação do moderno, na sua vertente lírica, que é característica de Fernando Pessoa e da geração da primeira vanguarda do século<sup>29</sup>. Em causa, de toda a maneira, um posicionamento centrípeto que revela um eu muito denso. O próprio Fernando Pessoa, numa célebre carta dirigida a Adolfo Casais Monteiro, considera o facto de ser, essencialmente, um poeta dramático, a melhor chave para a interpretação da heteronímia<sup>30</sup>. A este movimento centrípeto serve de contraponto

<sup>27</sup> “Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e outro”, conferência de abertura do “VII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais”, Coimbra, 16/18-9-2004, que se pode ler em <[www.ces.uc.pt/misc/Do\\_pos-moderno\\_ao\\_pos-colonial.pdf](http://www.ces.uc.pt/misc/Do_pos-moderno_ao_pos-colonial.pdf)>.

<sup>28</sup> Vd. n. 26.

<sup>29</sup> A valorização do lirismo é entendida no plano do modo. O exemplo do Sá Carneiro narrador mostrou-nos, aliás, como também a narrativa moderna penetra os labirintos do eu.

<sup>30</sup> “O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Voo outro – eis tudo. Do ponto de vista humano – em que ao crítico não compete tocar, pois nada serve que toque – sou um histórico-neurasténico com a predominância do elemento histórico na emoção e do elemento neurasténico na inteligência e na vontade (minuciosidade de uma, tibieza de outra). Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade no que pode interessá-lo” (carta datada de 11-12-1931, Fernando Pessoa, *Páginas de doutrina estética*, selecção, prefácio e notas de Jorge de Sena, Lisboa, Inquérito, s. d., 2.<sup>a</sup> ed., p. 177).

diferencial aquela vertente da narração que, em *Il fu Mattia Pascal*, articula o plano gregário da socialização. Se as permanências decadentistas e a penetração superficial do Futurismo no tecido literário português não terão propiciado um encontro pleno entre esses dois movimentos, centrípeto e centrífugo, os ecos de uma tal situação far-se-ão sentir nas sucessivas correntes literárias que atravessam o século.

O desejo de falar com o Signor Pirandello viu-se, como tal, frustrado. Nunca ouvimos, afinal, a sua voz. A ligação telefónica enche-se de uma ausência saturada de dramatismo, ausência essa que podemos interpretar como metáfora da ausência de *Il fu Mattia Pascal* do horizonte activo de recepção, nas letras portuguesas. É por isso que me parece que quem estava ao telefone era o falecido Mattia Pascal.

## FORA DE TOM

FERNANDO MORA RAMOS

*ESTA NOITE, IMPROVISA-SE, O homem, a besta e a virtude e O homem da flor na boca* foram as peças de Pirandello que encenei.

A primeira, a convite, no âmbito da Lisboa 94/Culturgest, as outras, primeiras escolhas. *O homem da flor*, em versões diferentes, duas vezes feita. Primeiro de parceria com *Céce*, um Pirandello menor, diga-se assim, e numa segunda montagem com uma peça de Rocco D'Onghia, um contemporâneo. A peça parceira neste caso, *Um contínuo movimento, um estranho equilíbrio*. Nela, o texto de Pirandello ecoa e o espaço proposto é o mesmo: uma estação de comboios suburbana. O espectáculo chama-se *A estação inexistente*.

Esta abertura serve apenas um propósito informativo de enquadramento.

Nestas andanças de se falar do que se fez ressalta sempre uma questão: o que terá ficado destas aventuras por textos/espectáculos e como é que o que permanece memória continua ou não, factor propulsivo ou vaga reminiscência, a alimentar o que virá?

Gosto de Pirandello como de Brecht. Por estranho que pareça a sua diferença política, talvez menor do que se suponha, no teatro, não é fractura tão exposta. Ambos desenvolveram as suas experiências de dramaturgos como encenadores e chegaram a conceitos-chave visando a mesma ideia: a desmontagem dos mecanismos da ilusão ao serviço de uma visão lúdica e lúcida – culta em Pirandello, politizada em Brecht – dos espectadores. Visão que no fundo se confunde com a do próprio criador, dramaturgo, numa espécie de democratização dos princípios da ficção em situação de operação cénica, “elevando” o espectador, utópica e metodologicamente, à liberdade ficcional da autoria. Como? Estimulando no espectador um prazer da ficção, através da explicitação teatralizada da dinâmica estrutural do drama em acto, da proposição em cena de alternativas narrativas ao que se conta, mas também incorporando no drama/espectáculo um mecanismo

cénico dirigido especificamente ao despertar da percepção mental e consequentemente às emoções.

Os conceitos de “humorismo” e de “estranhamento” são a mesma ideia. A ideia de tornar “exterior”, a quem olha, a cena que emocionalmente se consome na versão tradicional burguesa na primeira pessoa, sem desdobramento, como a cena de “sempre”. Esse tornar “exterior” – para fora de mim espectador que sigo a peça, no sentido de que o “espectáculo” que a cena contém não me vitime emocionalmente – em Pirandello, radica na atitude que se quer provocar no espectador perante o drama da “velha senhora que se pinta” não por tontice coquete mas justamente por amor. O que era farsa à primeira vista tem afinal uma índole trágica: um jogo que aposta no cómico e produz o trágico, inseparavelmente. Em *Terror e miséria no Terceiro Reich*, o mecanismo é semelhante: o nazismo, a sua monstruosidade, revela-se no medo que os pais mostram diante do filho muito jovem, pois este torna-se, de repente, na cabeça dos progenitores, um denunciante potencial. Da paz doméstica ao inferno do lar num fôlego só. O entre-olhar dos pais, no momento em que estão a construir o raciocínio da possibilidade de delação, expõe a dimensão trágica dos tempos que a peça relata. Esse é o objectivo do efeito de “estranhamento”: é um efeito de tornar histórico, de ampliar o sentido óbvio das coisas, de falar de um sentido segundo, das “coisas por detrás das coisas”.

“Tornar estranho” o que é habitual aproxima os dois autores e irmana-os numa atitude que revela modernidade, ideais de emancipação, compaixão pelo próximo também. Tanto os desgraçados de Pirandello – Ciampa, por exemplo, figura fora de tom na terminologia de Pirandello (a mulher deita-se com o próprio patrão e o problema não é esse facto em si, mas que se saiba) –, como as “boas pessoas” de Brecht (os velhinhos que emprestam dinheiro a Shen Té, na *Boa alma*) reflectem uma visão da criatura humana fundada numa tendência para a bondade, tendência que justamente a “sociabilidade concorrencial” e / ou o “fechamento provinciano” corroem, destroem, impondo hierarquias e medos, violência opressora.

Foi assim que li Pirandello, quando pude lê-lo, claro. Antes disso, fui vítima do preconceito, dessa visão primária que, por exemplo, ainda opõe Strindberg e Ibsen, como se isso interessasse alguma coisa ao teatro e particularmente ao teatro que é necessário fazer.

Quando, em 73, peguei em *Esta noite, improvisa-se*, na edição da Seara Nova, estava longe de saber que me calharia fazê-la. *O homem da flor* já vinha lido de Moçambique e causara-me uma impressão matricial – é daquelas leituras que nos perseguem como uma sombra que se acende amiúde. Sendo uma prosa curta tem qualquer coisa de absolutamente definitivo sobre o destino humano, na notícia da própria morte a prazo, que nos toca irremediavelmente como uma possibilidade, extraordinário drama monologado, inevitável e inesperado ao mesmo tempo, acto único e testamentário.

A ideia que tinha então de Pirandello era aquela ideia para conversa social, do Pirandellismo, infinito jogo de teatro dentro do teatro, levado ao extremo pela fabulosa inteligência lógica do autor, tudo se resumindo a uma capacidade malabarista deste com as estruturas dramáticas e a um não sei quê de oculto por detrás do epíteto de génio. Nada menos interessante. Se há autor em que a composição dramática, ela própria, é motivo de teatralidade, é Pirandello, mas é-o de forma vital, animada, como um jogo interno criador de energias surpreendentes. O seu teatro usa os níveis de referência ao real como forma de acordar os espectadores levando-os ao raciocínio, não como vício diletante de charadista. E nele, a dimensão trágica imersa na vida dos homens surge em toda a sua potência fundamentalmente na palavra monologada, essa forma primeira do drama: Mommína, presa na torre pelo ciúme homicida de Ricco Verri, diz longamente o seu sofrimento. A sua condenação à morte enclausurada, a necessidade que Verri tem de inclusive lhe vigiar os sonhos, é expressão de uma dupla violência – encarceramento e proibição da própria existência subjectiva – e traduz aquilo que, num certo Sul, era aceite e mesmo regra nas relações homem / mulher. Ela não podia respirar senão através dele e a sua existência própria era ele, seu centro, dono e senhor, sua paisagem. É o retrato de uma escrava, de uma escrava moderna, que ali se faz ao falar-se de casamento / instrumento de tortura. Mais do que tudo foi este monólogo que me atraiu em *Esta noite*. Mais que o tal Pirandellismo de outrora.

Já em *O homem, a besta e a virtude*, comédia burlesca, as coisas se compõem a preceito num final hilariante. Para que tudo fique na mesma e as aparências continuem a iludir uma verdade que não tem lugar para se afirmar, a de uma mulher abandonada pelo marido, grávida de um outro, procurando legitimar o acto com o primeiro devido a uma cir-

cunståncia inesperada: o marido reaparece, por um dia, na sua própria morada. A Sra Perella, grávida do professor Paolino, necessita que o marido cumpra o seu dever, mesmo que, vistos à lupa, os nove meses de uma gestação não sejam já possíveis. E se o capitão lá vai à força de afrodisíacos, depois de umas tantas peripécias bem burlescas, o que é aqui estranho é a convergência de todas as criaturas na mesma engrenada maquinação e objectivo: afirmar a paternidade do Capitão Perella, para salvar a própria mulher da desonra, mesmo que isso nada tenha a ver com sentimentos, amor, menos ainda com a verdade. A simulação total, o logro, preenchem todo o espaço de sociabilidade que a peça sugere. Sorrimos ao imaginar os contextos de recepção nos países – Itália e Portugal – em que o catolicismo dominante era não só cultural mas também religião de Estado. O potencial revolucionário do adultério, retratado de modo tão divertido – ela coitada, sozinha, com os seus calores e o Professor, tão disponível, bem falante e atencioso – tem, no contexto anteriormente referido, o seu destino certo e útil. Não admira que a Igreja Católica detestasse Pirandello, verdadeiro anticristo. Fazer a peça em Évora, nos anos noventa, foi pensar que uma certa Évora dos pátios interiores, atrás dos muros, lá estaria retratada, cidade conservadora que continuou a ser, já depois de Abril.

Já *O homem da flor na boca*, denso pequeno grande texto, me aproxima do que mais aprecio na escrita de teatro, uma certa febre verbal lógica e poética simultaneamente. Se o que sidera em *O homem da flor* é a descoberta do carcinoma flor e o drama então presente de uma vida a prazo, não é menos verdade dizer que a flor, a palavra, a fantasia, nos conduzem por imagens poéticas construídas numa compulsão de falar que se entende naquela criatura fora de tom com a notícia da sua própria morte imediata. E é isso que é sublime, a capacidade de nos conduzir por um pensamento meteórico, tão rico de visões, de guinadas e provocações e de alguma violência exorcista. Como se as palavras libertassem a flor que “o homem” traz sob o lábio, a sua cruz. O Pacato cliente, nós certamente, no final da exposição de *O homem da flor* perdeu certamente a ilusão da bondade das palavras, essa matéria do que é convivial e que tanto lhe apetecia naquela noite solitária. E elas são verdadeiramente manejadas como um instrumento de assalto, um murro que nos acorda para realidades que a pacatez não permite conhecer. E é essa uma função do teatro, certamente.



STEFANO PIRANDELLO - MANUEL  
AGUIRRE - ACÚRCIO PEREIRA:  
UM BREVE EPISTOLÁRIO INÉDITO  
DE 1926

PIETRO FRASSICA



## 1. SOMBRAS DE DESASSOSSEGO

UMA CARTA (Roma, 13 de Abril de 1926) de Manuel Aguirre, com uma circular feita para os agentes que tratavam, no estrangeiro, dos direitos de Luigi Pirandello e uma outra (Roma, 9 de Setembro de 1926) do cunhado Stefano Pirandello, enviadas a Acúrcio Pereira (Lisboa, 1891-1978), acompanhadas por uma breve resposta deste último, anexa a uma procuração-contrato, foram recentemente achadas e adquiridas num alfarrabista do Porto pelo Senhor Dr. Giuseppe Mea, que agora generosamente as coloca à nossa disposição para serem publicadas. O alfarrabista – de acordo com o relato do afortunado comprador – lembrava-se de as ter encontrado casualmente, alguns meses antes, na banca de um vendedor ambulante que oferecia aos apreciadores bilhetes-postais, fotografias, cartas, enfim, “papéis velhos”. Em suma, um dos tantos milagres de feira da ladra: velharias que aparentemente não parecem oferecer nada de excepcional ou de explosivo. Na realidade, pouco menos de uma bomba, se se pensa que assinalam o momento do corte de relações entre o escritor e a filha Lietta. Sobre as causas da discórdia entre pai e filha, Maria Luisa Aguirre d’Amico, filha de Lietta e de Manuel, avançou, nos seus escritos (*Album Pirandello*, 1979; *Paesi lontani*, 1983; *Vivere con Pirandello*, 1989; *Lettere a Lietta*, 1999), motivos bastante diversos dos que foram expostos pelo próprio Pirandello nas suas cartas à atriz Marta Abba. Mas é inútil procurar a objectividade, onde o hábito e aquelas reservas típicas de qualquer família ditam as regras. Na mira de preservar principalmente a imagem da mãe (do pai, Aguirre d’Amico diz pouco), e só em parte a do ilustre avô, mas também de defender as cercas do património editorial deixado pelo escritor, a neta parece mais interessada em dar uma imagem “cómoda” da família.

Todavia, com este exíguo grupo de inéditos, o diabo fez o seu dever, lançando um feixe de luz sobre a difícil relação de Pirandello com o genro Manuel Aguirre, à qual anda associada a dramática ruptura com a filha. Vale a pena recordar que Aguirre, adido militar da Embaixada chilena no Vaticano, em 1921 tinha casado com Lietta Pirandello. Depois do casamento, tendo de acompanhar o marido, que fora chamado ao Chile na sequência de uma redução do pessoal da Embaixada, a tão amada filha do escritor segue as vias do desterro. Para Pirandello, é um duro golpe, como bem se entende através das pungentes cartas que lhe envia com frequência: “La casa mi par vuota come la mia vita. Bisogna che tu ritorni, che tu ritorni presto Lillinetta mia piccola bella; se no, Papà tuo morrà d’angoscia”. Na impossibilidade de se conformar com a lonjura, insiste na necessidade do regresso a Itália dos dois cônjuges. Quando Manuel, que entretanto abandonara a carreira militar, manifesta intenção de se dedicar à agricultura, Pirandello promete a Lietta e a Manuel comprar-lhes uma quinta perto de Roma. Em 1925, regressam ambos a Roma, mas esse é também o ano da abertura do *Teatro d’Arte* e do encontro do escritor com Marta Abba: a partir de então, o que deseja é estar sempre ao lado da sua actriz. A ideia da agricultura é posta de parte e, para se libertar das incumbências práticas, oferece ao genro o cargo de secretário – assumido, até ao momento, pelo filho Stefano, o qual, por seu lado, não via chegada a hora de se libertar de tão pesada incumbência –, concedendo-lhe quer a sua procuração, quer poderes para assinar em seu nome qualquer tipo de operação financeira. Lietta fez-se forte, ao assumir a arcana tutela feminina dos homens da casa, retomou o governo das lides, como antes de se ter casado, quando a mãe fora internada numa clínica para doentes mentais. Como dantes, a casa está nas suas mãos e sob a sua batuta parece que a família se reconstruiu novamente. É ela que faz as contas, que dirige a criadagem, que provê às necessidades comuns.

Mas a nova ordem logo revela as suas fragilidades. E enquanto Pirandello anda em *tournee* com a companhia do *Teatro d’Arte* e com Marta Abba, a situação desaba na pequena *villa* romana. Profundamente sugestionada pela difusa maledicência que corre em torno das relações entre Pirandello e Marta, Lietta compreende de imediato que aquela jovem mulher está pestes a tomar o seu lugar. Sentindo-se desprovida daquele afecto exclusivo que o pai então dedicava à actriz, Lietta desa-

foga os seus ciúmes numa carta ‘que se perdeu’ (assim o afirma, nos seus escritos, Aguirre d’Amico), a qual, pelas pesadas insinuações acerca da relação entre ele e a actriz, ofende de morte o escritor. Mas não basta. Lietta, declaradamente invejosa, para o ferir ainda mais, serve-se de um outro ardil: dissipar os proventos do pai. O que não era demasiado árduo para uma mulher amante do luxo e com grande tendência para se entregar a despesas desvairadas. Em casa, correm rios de direitos de autor e as despesas aumentam vertiginosamente: “Ma sai”, confessará numa carta a Marta, “che mia figlia spendeva da venti a venticinque mila lire al mese?”

Apesar disso, por bizarra coincidência os proventos administrados por Aguirre começam-se a reduzir. Em Junho (1926), ao regressar a Roma depois de uma *tournee*, Pirandello dá-se conta de ter sido ludibriado, tanto pela filha, como pelo genro, e de se encontrar à beira da falência. Forçados a uma fuga carambolesca (Lietta, além do mais, também leva consigo as jóias da mãe), primeiro refugiam-se em Ostia e depois partem outra vez para o Chile.

É evidente que, sob as razões económicas, escondem-se outras mais profundas, as dos afectos e dos vínculos desfeitos entre os membros da família Pirandello, que consigo hão-de sempre carregar a sombra daquela traumática ruptura. De resto, além de o ser para o autor, a família foi sempre motivo de desassossego para todas as personagens pirandellianas.

Quatro anos depois, Lietta regressará a Itália durante um certo período, mas a ferida que se abriu entre os dois nunca irá fechar: o escritor, que naqueles anos vivia entre Berlim e Paris, só passou breves momentos com a filha. De certo que o rancor que lhe guardava devia continuar a ser agudo, se em 1931 lhe escrevia: “Tuo padre, Lietta, i pochi giorni che ancora gli avanzano, bisogna che li passi cosí solo, senza piú casa né fissa dimora in alcun luogo...”

Afastado Aguirre, caberá ao filho Stefano assumir de novo os deveres de secretário e de administrador dos bens paternos. Na sua carta a Acúrcio Pereira, na qual lhe comunica que o pai “ha revocato in data 2 agosto u.s. la procura generale al Sig. Manuel Aguirre”, Stefano afirma ter recebido do pai uma procuração regulamentar para tratar dos seus negócios juntamente com o irmão Fausto, com poderes para assinarem em nome de Luigi Pirandello, juntos ou separadamente. É sabido, de

resto, que Fausto, então completamente absorvido pelo estro da pintura, resistia como nunca às obrigações de família. Uma vez mais, caberá a Stefano pôr-se ao serviço do pai dramaturgo, ser seu secretário, com uma ideia de dever sentida como necessidade e, por isso mesmo, impregnada de destino

Nesse aspecto, a breve correspondência com Acúrcio Pereira agora trazida à luz codifica a complexa situação criada na casa Pirandello, naquele longínquo verão de 1926: por um lado, a carta de 13 de Abril enviada a Acúrcio Pereira revela a solicitude, bem material, de Aguirre, que então entrara no seu papel de administrador; por outro lado, a carta de Stefano Pirandello, enviada a 9 de Setembro ao agente português, põe em evidência o profundo conhecimento dos trabalhos do pai (“*Uno, nessuno e centomila*, in cui si trova la esposizione più intera e drammatica della sua concezione della vita”), mas constata também perigos sociais, que não identifica melhor do que isso e que por sinal são habilmente ocultados pelo regime daqueles anos (“*L’amica delle mogli*, molto drammatica, che si può considerare come un lavoro a tesi sociale, rappresentando la condizione della Donna dotata delle più alte virtù femminili nella odierna società, che proprio queste virtù ha tolto e va togliendo alle donne”).

E enquanto espelho da realidade do tempo, estes documentos revelam-se extremamente preciosos também para perceber as razões editoriais que tantas vezes marcam o percurso de alguns livros, de outra forma inexplicáveis: na procuração-contrato, subscrita seja por Aguirre, seja por Pereira, há, de facto, uma referência precisa aos direitos para a tradução de *Il fu Mattia Pascal*, concedidos à editora brasileira Tisi. Um detalhe de forma alguma marginal, tendo em linha de conta que, em virtude de tal concessão à casa de São Paulo, a difusão em Portugal do famoso romance de Pirandello, publicado em Itália no ano de 1904, se processou com notório atraso.

Os textos que de seguida se editam foram dactilografados em nove folhas soltas de papel *stationary*, cujo formato é aproximadamente o mesmo. À excepção da carta de Stefano Pirandello, escrita com tinta preta, as restantes são a azul. Aguirre só escreve em papel timbrado que o identifica, inequivocamente, como procurador geral de Pirandello, apenas utilizando a face do rosto. Por sua vez, o filho do escritor usa papel sem timbre, numa escrita compacta que ocupa frente e verso

de uma só folha. A carta de Acúrcio Pereira não está assinada, sendo simplesmente encabeçada pela data e pela fórmula de cortesia através da qual se dirige ao destinatário. O trabalho de transcrição foi sem dúvida facilitado pela escrita à máquina, que permitiu a imediata identificação de gralhas, sobretudo na breve resposta de Acúrcio Pereira, que da língua italiana tinha um domínio limitado.

## 2. OMBRE DI DISAGIO

UNA LETTERA (Roma, 13 aprile 1926) di Manuel Aguirre con una circolare redatta per gli agenti che curavano all'estero gli interessi di Luigi Pirandello e una (Roma, 9 settembre 1926) del cognato Stefano Pirandello, inviate ad Acúrcio Pereira (Lisbona 1891-1978), con una breve risposta di quest'ultimo allegata a una procura-contratto, sono state in anni recenti rinvenute, e acquistate, in una libreria d'antiquariato di Oporto dal Prof. Giuseppe Mea, ed ora generosamente messe a nostra disposizione per la pubblicazione. Il libraio – secondo il racconto del fortunato acquirente – ricordava di averle casualmente reperite pochi mesi prima sulla bancarella di un venditore ambulante che offriva agli amatori, cartoline illustrate, fotografie, lettere, “carta vecchia”. Insomma, uno dei tanti miracoli al mercato delle pulci: vecchi documenti che in apparenza non sembrano offrire nulla di eccezionale o di esplosivo. In realtà, poco meno che una bomba se si pensa che segnano il momento di rottura dei rapporti tra lo scrittore e la figlia Lietta. Sulle cause della discordia tra padre e figlia, Maria Luisa Aguirre d'Amico, figlia di Lietta e di Manuel, ha fornito nei suoi scritti (*Album Pirandello*, 1979; *Paesi lontani*, 1983; *Vivere con Pirandello*, 1989; *Lettere a Lietta*, 1999) ragioni assai diverse da quelle esposte dallo stesso Pirandello nelle sue lettere all'attrice Marta Abba; ma è inutile cercare l'obiettività dove la consuetudine e le riserve tipiche di ogni famiglia fanno da padroni. Occupata a custodire principalmente l'immagine della madre (del padre la Aguirre d'Amico dice poco), e solo in parte quella dell'illustre nonno, ma anche a difendere i recinti del patrimonio editoriale lasciato dallo scrittore, la nipote sembra piú interessata a lasciare un'immagine “comoda” della famiglia.



Tuttavia, con questo esiguo gruppetto di inediti, il diavolo ha fatto il suo dovere, gettando un fascio di luci sul difficile rapporto di Pirandello con il genero Manuel Aguirre, cui si annoda la drammatica rottura con la figlia. Val la pena ricordare che l'Aguirre, *attaché* militare all'ambasciata cilena presso il Vaticano, nel 1921 aveva sposato Lietta Pirandello. Dopo il matrimonio, dovendo seguire il marito, richiamato in Cile in seguito alla riduzione del personale d'ambasciata, l'amatissima figlia dello scrittore prende la via dell'esilio. Per Pirandello è un duro colpo, lo si capisce dalle struggenti lettere che con frequenza le invia: "La casa mi par vuota come la mia vita. Bisogna che tu ritorni, che tu ritorni presto Lillinetta mia piccola bella; se no, Papà tuo morrà d'angoscia". Non potendosi rassegnare alla lontananza della figlia, insiste sulla necessità del ritorno in Italia dei due coniugi. Quando Manuel, che nel frattempo ha abbandonato la carriera militare, manifesta l'intenzione di darsi all'agricoltura, Pirandello promette a Lietta e a Manuel di comprare una tenuta nelle vicinanze di Roma. Nel 1925 i due tornano a Roma, ma quello è anche l'anno dell'esordio del *Teatro d'Arte* e dell'incontro dello scrittore con Marta Abba: adesso egli vuole stare sempre accanto alla sua attrice. L'idea dell'agricoltura viene accantonata e, per liberarsi dalle incombenze pratiche, offre al genero l'incarico di segretario – svolto fino a quel momento dal figlio Stefano, che da parte sua non vedeva l'ora di liberarsi della gravosa incombenza –, concedendogli sia la procura, sia la facoltà di firma per ogni operazione finanziaria. Lietta, forte di quelle arcane tutele femminili sui maschi di casa, riprende la conduzione della casa, come aveva fatto prima del matrimonio, quando la madre era stata ricoverata in una clinica per malati di mente. Come allora, la casa è adesso nelle sue mani, e sotto la sua regia sembra che la famiglia si sia nuovamente ricostituita. È lei a tenere i conti, a dirigere la servitù, a provvedere alle necessità comuni.

Ma il nuovo assetto rivela presto le sue fragilità. E mentre Pirandello è in *tournee* con la Compagnia del Teatro d'Arte e con Marta Abba, la situazione nel villino romano precipita. Fortemente suggestionata dalle diffuse maldicenze sui rapporti tra Pirandello e Marta, Lietta capisce subito che la giovane donna sta per prendere il suo posto. Sentendosi spossessata dell'affetto esclusivo che il padre riversa adesso sull'attrice, Lietta sfoga la sua gelosia in una lettera al padre 'andata perduta' (così sostiene nei suoi scritti la Aguirre d'Amico), che per le pesanti insinua-

zioni sui rapporti tra lui e l'attrice offende mortalmente lo scrittore. Ma non basta. Lietta, dichiaratamente gelosa, per ferirlo ulteriormente si serve di un altro strumento: dissipare le entrate del padre. Cosa non troppo ardua per una donna amante del lusso e con una forte tendenza ad abbandonarsi a spese dissennate. In casa scorrono fiumi di diritti d'autore e le spese aumentano vertiginosamente: "Ma sai", confesserà in una lettera a Marta, "che mia figlia spendeva da venti a venticinque mila lire al mese?"

Tuttavia, per una bizzarra coincidenza le entrate amministrare dall'Aguirre cominciano a ridursi; a giugno (1926) rientrato a Roma dalla *tournée*, Pirandello si rende conto di essere stato raggirato sia dalla figlia sia dal genero e di essere ormai sull'orlo del fallimento. I due costretti a una fuga carambolesca (Lietta, tra l'altro, porta con se anche i gioielli della madre), si rifugiano prima ad Ostia e poi ripartono per il Cile.

È evidente che sotto le ragioni economiche si celano quelle più profonde degli affetti e dei vincoli disgregati tra i membri della famiglia Pirandello, che recheranno sempre l'ombra di quella traumatica rottura. Del resto, oltre che per l'autore, la famiglia è stata sempre motivo di disagio psicologico per tutti i personaggi pirandelliani.

Dopo quattro anni Lietta tornerà in Italia per un certo periodo, ma la ferita apertasi fra i due non si rimarginerà più: lo scrittore, che in quegli anni viveva fra Berlino e Parigi, trascorse con la figlia solo brevi momenti. Certo il rancore nei suoi confronti doveva essere ancora acuto, se nel 1931 Pirandello le scriveva: "Tuo padre, Lietta, i pochi giorni che ancora gli avanzano, bisogna che li passi così solo, senza più casa né fissa dimora in alcun luogo..."

Scacciato l'Aguirre, toccherà al figlio Stefano assumersi di nuovo i doveri di segretario e di amministratore delle cose paterne; nella sua lettera al Pereira, nella quale gli comunica che il padre "ha revocato in data 2 agosto u.s. la procura generale al Sig. Manuel Aguirre", Stefano scrive di avere avuto una regolare procura dal padre per trattare gli affari unitamente al fratello Fausto con facoltà di firmare per conto di Luigi Pirandello o uniti o separati. È noto, del resto, che Fausto ormai completamente assorbito dagli estri della pittura era più renitente che mai agli obblighi della famiglia. Ancora una volta, toccherà a Stefano mettersi al servizio del padre drammaturgo, fargli da segretario con un dovere sentito come necessità e per questo carico di destino.

In questo senso, la breve corrispondenza con Acúrcio Pereira, ora riportata alla luce, codifica la complessa situazione creatasi in casa Pirandello in quella lontana estate del 1926: da una parte, la lettera del 13 aprile inviata al Pereira rivela la cura tutta materiale dell'Aguirre, entrato ormai nel suo ruolo di amministratore; dall'altra, quella di Stefano Pirandello, inviata il 9 settembre all'agente portoghese, mette in evidenza la conoscenza profonda dei lavori del padre (*"Uno, nessuno e centomila*, in cui si trova la esposizione piú intera e drammatica della sua concezione della vita"), ma avverte anche pericoli sociali non meglio identificati e se mai abilmente occultati dal regime di quegli anni (*"L'amica delle mogli*, molto drammatica, che si può considerare come un lavoro a tesi sociale, rappresentando la condizione della Donna dotata delle piú alte virtù femminili nella odierna società, che proprio queste virtù ha tolto e va togliendo alle donne").

E in quanto specchio della realtà del tempo, questi documenti si rivelano preziosissimi anche per capire le ragioni editoriali che spesso segnano il percorso di alcuni libri, altrimenti inspiegabili: nella procura-contratto, sottoscritta sia dall'Aguirre, sia dal Pereira c'è, infatti, un preciso riferimento ai diritti per la traduzione de *Il fu Mattia Pascal* concessi alla casa editrice brasiliana Tisi. Un dettaglio non proprio marginale, se si tiene conto che a causa di tale concessione alla casa editrice di San Paulo la diffusione in Portogallo del famoso romanzo di Pirandello, pubblicato in Italia nel 1904, avvenne con notevole ritardo.

I testi qui raccolti sono stati dattiloscritti su nove fogli sciolti di carta da lettere, tutti pressappoco della stessa grandezza. Fatta eccezione della lettera di Stefano Pirandello, scritta con inchiostro nero, tutte le altre sono scritte con inchiostro azzurro. Aguirre scrive solo su fogli di carta intestata, che inequivocabilmente lo identificano con il suo ruolo di procuratore generale di Pirandello, occupando soltanto un lato dei fogli. Il figlio dello scrittore usa, invece, una carta senza intestazione, con una scrittura fitta che occupa fronte e verso del foglio. La lettera di Pereira non è firmata e ha per intestazione solo la data e la consueta forma di cortesia attraverso cui si rivolge al destinatario. Il lavoro di trascrizione è stato incomparabilmente facilitato dalla scrittura a macchina, che ha consentito di individuare subito i refusi, soprattutto nella breve risposta del Pereira, che della lingua italiana aveva una limitata padronanza.

### 3. EDIÇÃO DO EPISTOLÁRIO

**MANUEL AGUIRRE**

PROCURATORE GENERALE  
DI

**LUIGI PIRANDELLO**

Villino Pirandello  
Via Onofrio Panvinio

Roma, li 13 aprile 1926

Egregio

Signor Acurcio PEREIRA

LISBONA

Rispondo subito alla Sua del 3 corrente.

Ella ha ragione, poiché il mio Segretario aveva sbagliato il nome. Le ritorno la procura, che, come Ella vedrà, è migliorata nel senso che le condizioni che si riferiscono all'Agente sono state portate da una percentuale del 10% a quella del 30% per i diritti teatrali. Ella potrà anche approfittare della traduzione per venderla ad una Casa Editrice che voglia stampare le opere di Pirandello in Portoghese.

Le rappresentazioni teatrali si riferiscono solo alla Lingua Portoghese; Niccodemi ha un contratto per la Lingua Italiana per "Sei personaggi" e per "Ciascuno a suo modo" e non ricordo altro. Se si è rappresentato "Così è se vi pare" in Lingua Portoghese, ciò è stato fatto senza nessun permesso, ed Ella potrà agire. Pirandello fuori d'Italia non ha nulla da fare con nessuna Società; il suo repertorio ed il suo Agente in Portogallo è il suo unico rappresentante per la Lingua Portoghese.

In ogni modo, ed in conformità dell'ultima circolare da me mandataLe, io Le sarei grato se una volta al mese Ella mi desse notizia delle rappresentazioni teatrali delle opere di Pirandello, qualunque sia la Lingua in cui vengono rappresentate.

Circa la legalizzazione della procura, io la ho mandata a Lei come la ho mandata ad altri trenta dei nostri Agenti, e come la fanno anche la Società Italiana del Teatro Drammatico e la Società degli Autori; ad ogni modo, se per qualche cosa importante Ella avrà bisogno della procura legalizzata, io Gliela invierò.

Cordiali saluti.

*M. Aguirre*

**MANUEL AGUIRRE**

PROCURATORE GENERALE

DI

**LUIGI PIRANDELLO**

Villino Pirandello

Via Onofrio Panvinio

Roma, li 13 aprile 1926

Egregio Signore,

Per rendere piú facile il lavoro dei Rappresentanti di LUIGI PIRANDELLO all'Estero, ho creduto bene di valer mi, mentre le cose si vanno assestando, di circolari, per rispondere a varie domande che mi sono state rivolte. Questa circolare chiarisce ed amplifica tante cose che la procura non precisa e dà piú libertà ed iniziativa agli Agenti.

1°) La circolare in data 31 Marzo non è stata bene compresa nei punti N° 3° e 4°. Il punto 3° diceva: "Io Le sarò molto grato se una volta al mese mi vorrà inviare l'elenco delle opere di qualunque genere di Pirandello, rappresentate in tale periodo in codesto Paese". Lo scopo di questa domanda non ha nulla a che fare coll'attività dell'Agente; ma si chiedeva questo solo come un favore, per poter controllare i contratti teatrali, che sono stati fatti senza l'intervento dei nostri attuali Agenti, e che attualmente sono amministrati da una Società Italiana.

Il punto N° 4°, che si riferisce alla percentuale per gli Agenti, riguarda le rappresentazioni teatrali. Secondo il contratto-procura, l'Autore concedeva il 10% di percentuale all'Agente; colla circolare del 31 Marzo invece, l'Autore ha voluto portare la percentuale sulle rappresentazioni teatrali al 30%, se l'Agente mette da parte sua la traduzione.

2°) Un Agente mi chiede l'autorizzazione per poter permettere la rappresentazione di qualche commedia di Pirandello. Lo spirito del contratto-procura (che non autorizza gli Agenti a firmare contratti) è di evitare che venga impegnata per un lungo tempo una opera//

di Pirandello. Ma quando si tratta di autorizzare una Compagnia Teatrale a mettere nel suo repertorio una opera di Pirandello, l'Agente è autorizzato a farlo, senza bisogno di consultare l'Autore, giacché questi ha fiducia nell'opera del suo Agente. Insomma, si può dare il permesso, ma senza fissare il tempo, in modo che l'Agente abbia le mani libere per togliere ad una Compagnia inadempiente il permesso di rappresentazione. La percentuale da pagarsi dalla Compagnia deve essere fissata dall'Agente, tenendo in considerazione le condizioni della Compagnia e del Paese.

Resta inteso che di tutto si deve dare avviso al sottoscritto.

- 3°) Nei contratti con Case Editrici, nel formulare le bozze di contratto che debbono essere inviate al Procuratore sottoscritto, si debbono tener presenti i seguenti punti:
- a) Opera od opere che si cedono. – Tempo massimo per la pubblicazione. – Esclusività ad una data Casa o no. –
  - b) Percentuale del ....% sul prezzo di copertina (l'ammontare della percentuale deve dipendere dalle condizioni di ogni Paese-ricchezza-abitanti-ecc.-). I contratti fatti finora con l'Estero variano da un 10% ad un 20%.
  - c) Copie gratuite all'Autore.
  - d) Controllo del numero delle copie.
  - e) Approvazione della traduzione da parte dell'Autore (Agente).
  - f) Motivi di nullità.
  - g) Accettazione del Tribunale di Roma per le contestazioni o questioni di qualunque genere che possano risultare a motivo del contratto.
  - h) Relazioni, comunicazioni, pagamenti, ecc., vengono fatti per mezzo dell'Agente. //

4°) Per le buone relazioni tra gli Agenti ed il Procuratore, e per evitare perdite di tempo, sarebbe consigliabile che alla fine di ogni mese i Signori Agenti inviassero un rapporto su tutto quello che è accaduto nel mese, come pure dei contratti o proposte che debbono essere conosciuti dall'Autore o debbono avere la sua approvazione.

Naturalmente l'Agente potrà scrivere tutte le volte che ci sia qualche cosa di importante o di urgente.

5°) Due Agenti hanno domandato una procura legalizzata. Il Procuratore pensa anche nello stesso modo, ma per il resto di quest'anno prega i Signori Agenti di non chiederla se non quando si presenti il caso, o ve ne fosse urgente bisogno. Alla fine di quest'anno il Procuratore spera di poter inviare una procura debitamente legalizzata e fatta in modo che tutte le osservazioni, i cambiamenti, ecc., che avranno consigliati la pratica di questi otto mesi, vi siano contenuti.

6°) Si prega prendere nota che l'indirizzo del sottoscritto è da ora in poi: "Villino Pirandello – Via Onofrio Panvinio". *Roma.*

Cordiali saluti.

*M. Aguirre*



Lisbona, 4 Giugno 1926

Egregio Signore

Ritorno la procura-contratto da me firmata. L'Ispezione [*sic*: Inspezione] Generale dei Teatri [*sic*: Theatri] m'ha informato che c'era bisogno [di] una procura legalizzata anche al consolato di Portogallo a Roma, altrimenti sarebbe piú difficile la difesa dei diritti da Pirandello. Lei farà come [*sic*: comme] voglia. Non c'è nessun [*sic*: nessuno] bisogno urgente.

Uno dei miei amici scrittori [*sic*: Uno scrittore dei miei amici] organizza una raccolta [*sic*: raccolta] di piccole novelle di [*sic*: da] Pirandello. La scelta non è ancora finita. Un altro vuole [*sic*: voglie] sapere [*sic*: sappare] le condizioni [*sic*: condizione] per Il piacere dell'onestà. Lui ha fatto altre traduzioni [*sic*: traduzione] di opere italiane e francesi [*sic*: francese].

**MANUEL AGUIRRE**

PROCURATORE GENERALE  
DI

**LUIGI PIRANDELLO**

Roma, li ...

PROCURA - CONTRATTO

Tra il Signor LUIGI PIRANDELLO, domiciliato in Roma, nominato qui l'Autore, rappresentato dal Suo Procuratore Generale, Sig. Manuel Aguirre, pure domiciliato a Roma (Atto notarile Guidi del 4 Gennaio 1926), ed il Signor *Acurcio Pereira* residente a *Lisbona* qui denominato Agente, si è convenuto quanto segue:

1°) L'Autore nomina il Sig. .... *Acurcio Pereira* ..... suo esclusivo rappresentante ed Agente in ..... *Portogallo* ..... per trattare in suo nome qualsiasi affare che abbia relazione colla sua produzione letteraria e teatrale, tranne per quei lavori per i quali l'Autore è già impegnato da precedenti contratti, lavori il cui elenco è il seguente:

OPERE TEATRALI –

*Tutte libere in lingua portoghese [sic: portoghesa]*

CONTRATTI CON CASE EDITRICI – *Contratto in lingua portoghese [sic: portoghesa] con la casa editrice Tisi (San Paulo – Brasile) pel “fu Mattia Pascal” ed per un volume di Novelle scelte.*

Resta anche esclusa dalla rappresentanza dell'Agente qualunque trattativa per la vendita di films tratti dalle sue opere teatrali, pei i quali l'Autore è legato da altro contratto fino al 26 Luglio 1926. Dopo questa data resta inteso che l'Agente potrà anche trattare la vendita dei films predetti.

2°) [sic: 3°] L'Autore dà la più ampia facoltà all'Agente di intraprendere e portare a termine tutti i passi necessari, sia privati che giudiziarii, per //

proteggere la sua proprietà letteraria (novelle, romanzi, opere teatrali, films, ecc.) nel Paese di esclusiva rappresentanza dell'Agente, come pure di valersi a sua volta di procuratori o terze persone quando lo creda necessario per la miglior difesa dei diritti dell'Autore.

3°) L'Autore delega all'Agente la facoltà di concludere in *Portogallo* contratti editoriali e teatrali diretti allo sfruttamento della produzione letteraria Pirandelliana, salvo l'approvazione dell'Autore, volta per volta.

4°) Le percentuali spettanti all'Agente sugli affari da lui fatti, sono le seguenti:

Pubblicazioni su Giornali o Riviste;  
Vendita dei diritti di riduzione di opere per films;  
Rappresentazioni Teatrali;  
Contratti con Case Editrici:

10% all'Agente;  
90% all'Autore.

Se le novelle, articoli, commedie da pubblicare su Giornali, ecc., non sono ancora state tradotte in *portoghese*....., l'Agente potrà curarne la traduzione, e la sua percentuale sarà in questo caso del 50%, invece del 10%. – Se la opera teatrale da rappresentarsi non è ancora stata pubblicata in *portoghese*....., l'Agente potrà pure curarne la traduzione, avendo in questo caso il 30%, invece del 10%.

5°) Il presente contratto-procura avrà durata fino al 31 Dicembre millesettecentoventisei; però esso si intenderà rinnovato per un altro anno, e così di seguito, se una delle parti contraenti non invierà un avviso di disdetta un mese prima della scadenza del contratto o della scadenza delle sue rinnovazioni.

In <i>Lisbona</i> 19 Aprile 1926.....	In <i>Roma</i> 19 marzo 1926.....
<i>Acurcio Pereira</i>	<i>M. Aguirre</i>
	<i>Proc. gen. di Luigi Pirandello</i>

Roma, 9 settembre 1926  
Via Piemonte, 117

Egregio Signor Acurcio Pereira

LISBONA

Mi prego comunicarLe che mio Padre Luigi Pirandello ha revocato in data 2 agosto u.s. la procura generale al Sig. Manuel Aguirre, e che mi ha incaricato della trattazione dei suoi affari con regolare procura generale rogata dal notaio Guidi di Roma in data 26 agosto 1926 e registrata il 27 al N. 3387, Reg. 449 Atti Pubblici=Esatte Lire 25,60. Tale mandato, in cui io sono nominato unitamente a mio fratello Fausto con facoltà di firmare per conto di Luigi Pirandello o uniti o separati, è stato da me depositato in copia collazionata conforme all'originale presso la Direzione Amministrativa della Società Italiana degli Autori (via del Gesù, 62, Roma). Se Ella lo ritenesse necessario, io pregherò la Società Italiana degli Autori di darLe comunicazione ufficiale di questa procura: e ciò per evitare la spesa di far tirare tante copie autentiche del documento.

Nell'assumere la gestione degli affari di mio Padre, trovo nell'incarico che riguarda la Sua corrispondenza con l'ex-procuratore Sig. Aguirre che questa corrispondenza si è arrestata da parte Sua con la lettera in data 4 giugno 1926, alla quale il Sig. Aguirre rispose con sua lettera del 19 stesso mese. Gradirei pertanto che Ella mi mettesse al corrente di tutto ciò che ha potuto fare ed ha fatto in questo frattempo nell'interesse di Luigi Pirandello.

Per sua conoscenza Le comunico intanto che la regola da seguire per le condizioni da richiedere ai traduttori è la seguente: i traduttori si debbono impegnare non soltanto ad eseguire la traduzione, ma anche a farla pubblicare in giornali o riviste o in volume, o, se si tratta di opere teatrali, a collocarle con regolare contratto presso un Teatro o presso una Compagnia Drammatica per la rappresentazione. I contratti per opere teatrali si fanno sempre con un à valoir e un termine di tempo utile per la rappresentazione, trascorso il quale senza che la rappresentazione sia avvenuta, l'à valoir pagato viene

perduto dal traduttore, dalla Compagnia o dal Teatro che lo ha versato, e l'Autore acquista la proprietà della traduzione fatta, e può disporne a suo intero profitto. Per la pubblicazione in volume si fa parimenti un contratto con la Casa Editrice che deve versare un anticipo all'Autore sulle percentuali che gli spetteranno sulla vendita del volume. Di solito si calcola che l'anticipo deve assommare l'importo delle percentuali su una metà dell'intera edizione.

Le comunico che mio Padre ha terminato in questi giorni il romanzo UNO, NESSUNO E CENTOMILA, in cui si trova la esposizione più intera e drammatica della sua concezione della vita; la tragedia in tre atti DIANA E LA TUDA, di capitalissima importanza nello svolgimento dell'idea informativa di tutto quanto il suo teatro, e infine la commedia, pure in tre atti, L'AMICA DELLE MOGLI, molto drammatica, che si può quasi considerare come un lavoro a tesi sociale, rappresentando la condizione della Donna dotata delle più alte virtù femminili nella odierna società, che proprio queste virtù ha tolto e va togliendo alle donne. Questi lavori sono a Sua disposizione, se Ella crede di poterli collocare bene.

T.S.V.P. . . . . .//

In attesa di una Sua cortesemente sollecita risposta, Le porgo i miei migliori saluti, e mi pregio trasmetterLe quelli di mio Padre.

*Suo dev.<sup>mo</sup>  
Stefano Pirandello*

(Stefano Pirandello)

*Páginas seguintes:* Facsímile da procuração-contrato enviada por Manuel Aguirre a Acúrcio Pereira em 1926 e assinada por ambos.

Fonte: Arquivo pessoal de Giuseppe Mea.

PROCURA - CONTRATTO

Tra il Signor LUIGI PIRANDELLO, domiciliato in Roma, nominato qui l'Autore, rappresentato dal Suo Procuratore Generale, Sig. Manuel Aguirre, pure domiciliato a Roma, ( Atto notarile Guidi del 4 Gennaio 1936 ), ed il Signor *Acurcio Pereira*.....residente a *Lisbona*.....

qui denominato Agente, si è convenuto quanto segue :

1°) L'Autore nomina il Sig. *Acurcio Pereira*.....suo esclusivo rappresentante ed Agente in *Portogallo*.....per trattare in suo nome qualsiasi affare che abbia relazione colla sua produzione letteraria e teatrale, tranne per quei lavori per i quali l'Autore è già impegnato da precedenti contratti, lavori il cui elenco è il seguente :  
OPERE TEATRALI -

*Tutte libere in lingua portoghese*

CONTRATTI CON CASE EDITRICI - *Contratto in lingua portoghese con la casa editrice Císi (San Paulo - Brasile) per "Fu Mattia Pascal" ed per un volume di Novelle scelte.*

Resta anche esclusa dalla rappresentanza dell'Agente qualunque trattativa per la vendita di films tratti dalle sue opere teatrali, per i quali l'Autore è legato da altro contratto fino al 26 Luglio 1936. Dopo questa data resta inteso che l'Agente potrà anche trattare la vendita dei films predetti.

2°) L'Autore dà la più ampia facoltà all'Agente di intraprendere e portare a termine tutti i passi necessari, sia privati che giudiziari, per

proteggere la sua proprietà letteraria ( novelle, romanzi, opere teatrali, films, ecc. ) nel Paese di esclusiva rappresentanza dell'Agente, come pure di valersi a sua volta di procuratori o terze persone quando lo creda necessario per la miglior difesa dei diritti dell'Autore.

3°) L'Autore delega all'Agente la facoltà di concludere in *Portogallo* contratti editoriali e teatrali diretti allo sfruttamento della produzione letteraria Pirandelliana, salvo l'approvazione dell'Autore, volta per volta.

4°) Le percentuali spettanti all'Agente sugli affari da lui fatti, sono le seguenti :

Publicazioni su Giornali o Riviste;  
Vendita dei diritti di riduzione di opere per films;  
Rappresentazioni Teatrali;  
Contratti con Case Editrici:

10 % all'Agente;  
90 % all'Autore.

Se le novelle, articoli, commedie da pubblicare su Giornali, ecc., non sono ancora state tradotte in *portoghese*....., l'Agente potrà curarne la traduzione, e la sua percentuale sarà in questo caso del 50 %, invece del 10 %.- Se la opera teatrale da rappresentarsi non è ancora stata pubblicata in *portoghese*....., l'Agente potrà pure curarne la traduzione, avendo in questo caso il 50 %, invece del 10 %.

5°) Il presente contratto-procura avrà durata fino al 31 Dicembre millesettecentoventisei ; però esso si intenderà rinnovato per un altro anno, e così di seguito, se una delle parti contraenti non invierà un avviso di disdetta un mese prima della scadenza del contratto o della scadenza delle sue rinnovazioni.

In *Lisbona, 19 Aprile 1926* In *Roma, 19 marzo 1926*.....

*Luigi Pirandello*

*M. Aguirre*  
Proc. gen. di Luigi Pirandello





## AUTORES

RITA MARNOTO ensina literatura italiana e literatura comparada e é Directora do Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Dedicar-se ao estudo da literatura italiana, da literatura portuguesa e das relações entre as duas literaturas, com incidência sobre vários autores e sobre várias épocas.

JOSEPH FARRELL é Professor Catedrático e Director do Departamento de Italiano da Universidade de Strathclyde, Glasgow, UK. Publicou numerosos trabalhos sobre a literatura italiana e a sua presença no mundo (com destaque para: *Leonardo Sciascia*, Edinburgh University Press, 1995; *Dario Fo and Franca Rame: Harlequins of the Revolution*, London, Methuen, 2001), escrevendo regularmente no *Times Literary Supplement* e em secções culturais da imprensa periódica. É consultor para teatro e cinema de várias instituições. Nos últimos anos, tem vindo a consagrar as suas pesquisas ao teatro italiano, em particular pelo que diz respeito a Dario Fo e Luigi Pirandello, objecto de inovadoras leituras críticas. Mais recentemente, editou, em colaboração com Paolo Pappa, *The History of Italian Theatre* (Cambridge University Press, 2006).

PIETRO FRASSICA é Professor Catedrático e Director do Instituto de Italiano da Universidade de Princeton, USA. Publicou ensaios sobre G. G. Trissino, G. Parini, G. Baretta, L. Pirandello, S. Quasimodo, Primo Levi, G. Lagorio, M. Soldati, O. Ottieri, F. Tozzi e E. Patti; a edição crítica de G. M. Filelfo (*Chroniche de la città de Ancona*, 1979); os volumes *A Marta Abba per non morire* (1991, que vai na 3.<sup>a</sup> impr. e incide sobre o epistolário entre Pirandello e Marta Abba, onde se incluem algumas cartas de Pirandello escritas em Lisboa), *Romanzo europeo tra Otto e Novecento* (1992), *Caro Maestro...* (1994), *Varianti e invarianti dell'evocazione* (2004, prémio *Val di Comino*). Foi também distinguido com o *Premio Internazionale Calabria di Letteratura* (1980),

o *Italian-American Hall of Fame Award* (1998), *I migliori* da Pirandello Society of Boston (2001) e *Jalari* (2007). Tem no prelo um ensaio sobre a estadia americana de Marta Abba.

MARIA JOSÉ DE LANCASTRE é Professora aposentada da Faculdade de Línguas e Literaturas Estrangeiras da Universidade de Pisa e foi Directora do seu Departamento de Línguas e Literaturas Românicas ao longo de vários anos. Dedicou-se ao estudo da literatura portuguesa do século XVI e do século XX, também nas suas relações com a literatura portuguesa. Publicou ensaios sobre Camilo Pessanha, Mário de Sá Carneiro e Fernando Pessoa. Preparou edições italianas e portuguesas da obra de Sá Carneiro e de Pessoa. Nos últimos anos, realizou aturadas pesquisas de índole histórica e literária sobre a viagem realizada por Luigi Pirandello a Portugal, trazendo à luz novos e surpreendentes dados no volume, *Con un sogno nel bagaglio. Un viaggio di Pirandello in Portogallo* (2006).

ROBERTO FRANCAVILLA é Professor de literatura portuguesa, de literatura brasileira e do curso de doutoramento em Literatura Comparada e Teoria da Tradução, na Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade de Siena. Foi bolseiro da FCG e do IC, publicou volumes e artigos sobre Gil Vicente (preparou uma edição do *Pranto de Maria Parda*), picaresca, Fernando Pessoa, José Cardoso Pires, literaturas africanas, estudos poscoloniais e Modernismo brasileiro. Além disso, trabalha sobre literatura comparada (em particular luso-italiana) e sociologia da literatura. Participa no projecto da CE *Les relations Europe-Afrique*. É tradutor e crítico literário.

MANUEL FERRO é Professor e Secretário da Direcção do Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. É ainda membro da Direcção do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, no âmbito do qual desenvolve parte da sua investigação. Dedicou-se ao estudo da literatura épica e da recepção de Torquato Tasso na épica portuguesa, tema da sua dissertação de doutoramento. Publicou artigos sobre as relações literárias luso-italianas consideradas no seu contexto europeu, em particular pelo que diz respeito ao campo da germanística.

FERNANDO MORA RAMOS, 1955. Afro-Alentejano-Lisboeta. Encenador/Actor. Inícios Teatrais TEUM (Teatro dos Estudantes Universitários de

Moçambique). Fundador do CENDREV. Inventor do DRAMAT (TNSJ). Coimbra 2003 – Responsável Programação. Aprendeu com Giorgio Strehler a leveza e com Sarrazac as estruturas dramáticas. Teatro desde 1972 – com uma centena de criações. Bolseiro da FCG em Milão (Piccolo Teatro) e Paris (Sorbonne Nouvelle). Último espectáculo, *A estação inexistente*, Pirandello – d’Onghia. É actualmente Director do Teatro da Rainha, Caldas da Rainha. Encenador convidado pelo curso de Estudos Artístico da UC e da ESMAE do Porto.



## 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







