

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*¹. 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 Nacional².

* 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.

¹ 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.

² 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*³, 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,

³ 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 palco⁴. 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 Niccodemi⁵. 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 Pirandello⁶.

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

⁴ 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.

⁵ 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.

⁶ 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 estética⁷. 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-

⁷ “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*⁸.

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*⁹, 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*¹⁰. 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 tardia¹¹. O romance

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

⁹ 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.

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

¹¹ 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 Paulo¹².

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.

¹² 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 breves¹³ 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 1947¹⁴. 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.

¹³ 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.

¹⁴ 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 Pascal¹⁵. É também em 1947 que sai a tradução de Giuseppe Carlo Rossi¹⁶. 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 preso¹⁷. A partir desse

¹⁵ 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.

¹⁶ *O falecido Mattia Pascal*, Lisboa, Portugal, 1947.

¹⁷ 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 1974¹⁸ e a de J. C. Serra em 2006¹⁹.

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 Meis²⁰. 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.

¹⁸ *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.

¹⁹ *Ele foi Mattia Pascal*, Lisboa, Cavalos de Ferro, 2006.

²⁰ 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 público²¹:

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 ficção²².

²¹ 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.

²² 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”²³, 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.

²³ 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.

tratar²⁴. 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 heteronímia²⁵:

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

²⁴ 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.

²⁵ 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 círculo²⁶. Tabucchi transporta-a para a cena, quando uma per-

²⁶ *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.^a ed.). Essa linha de pesquisa foi desenvolvida por Jacinto do Prado Coelho (*Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, Lisboa, Verbo, s. d., 11.^a 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”²⁷, 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*²⁸.

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 século²⁹. 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 heteronímia³⁰. A este movimento centrípeto serve de contraponto

²⁷ “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>.

²⁸ Vd. n. 26.

²⁹ 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.

³⁰ “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.^a 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.