

SEBASTIANA FADDA

**INTERTEXTUALIDADE, ESCRITA E REESCRITA:
DO TEXTO AO PALCO E VICE-VERSA.
O CASO DE “SEIS PERSONAGGI IN CERCA
D’AUTORE” DE LUIGI PIRANDELLO¹**

Centro de Estudos em Teatro da Faculdade de Letras
da Universidade de Lisboa

¹ Este texto é retirado de um estudo mais amplo – Génese, tradução e digressão: *Seis personagens* em Portugal e no Brasil – desenvolvido no âmbito do projecto TeTra / Teatro e Tradução, financiado pela FCT, de responsabilidade do Centro de Estudos Comparatistas e do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e do qual constitui a parte introdutória, aqui sujeita a algumas alterações.

Da narrativa ao palco, e passando pela escrita ensaística, o processo de gestação de *Sei personaggi in cerca d'autore* pode ser traçado percorrendo as periódicas e regulares incursões do autor em motivos e imagens anteriormente interpelados em fontes narrativas e ensaística, que, não raro, se situam no âmbito da interrogação dos fundamentos da criação artística. Numa espécie de roda das personagens expostas, aquelas aparições enfeitadas acabariam por reivindicar o direito de existirem no espaço por excelência onde a imaginação se consubstancia em carne: no palco. Nunca adivinhariam, criador e criaturas, tanta longevidade, o direito de entrar na história do teatro ocidental por terem negado o conceito aristotélico que identifica a poesia como mimese, quebrando o princípio da ilusão realista, desmontando o produto acabado para exibir a sua lenta progressão para sair da sombra, tornando-se vida. Por ironia do destino, conquistado o direito à luz do palco, a vida verdadeira impõe-se e empurra de novo aquelas figuras para o indistinto de que saíram. Pirandello contesta e subverte os conceitos de verdade artística e de verdade da vida, pelo que nas luzes efêmeras do palco teima em fazer coincidir a eterna verdade da criação. A forma, imutável na sua essência, sobrevive às contingências da sua manifestação. A arte, mais vida do que a própria vida, sobrevive à corrupção do tempo. Dito por outras palavras, arte e vida poderão considerar-se equivalentes no que diz respeito à sua natureza imutável e aos princípios da originalidade criadora. Mas a tragédia destas personagens rejeitadas é muito maior da que é imposta pelo abandono, porque ao afirmarem-se como personagens, isto é, como *personae*, elas, que pretendem ser vivas e verdadeiras, tornam-se máscaras – aparências enganadoras que ocultam e mistificam a realidade –, tantas quantas são os seus observadores e intérpretes, acabando encurraladas, tal como os seres humanos, em becos sem saída.

A prática da intertextualidade é um processo recorrente na escrita dramática de Luigi Pirandello, pois muito do seu teatro, quer em dialecto siciliano quer em italiano, encontra a sua génese fabulatória na escrita narrativa, e alguns dos seus fundamentos teóricos na escrita ensaística. No caso de *Sei personaggi in cerca d'autore. Commedia da fare*, redigida entre Outubro 1920 e Janeiro 1921, as fontes onde surgem o tema das personagens abandonadas pelo autor e as reflexões teóricas sobre a verdade artística *vs* verdade da vida, podem ser consideradas as que seguem: *Personaggi* (1906), *Illustratori, attori e traduttori* (1908), *La tragedia d'un personaggio* (1911) e *Colloquii coi personaggi* (1915). Para além destas obras, formalmente acabadas, existiu um projecto – referido em fontes indirectas – que não chegou à concretização no género imaginado, mas iria moldar-se no drama:

Já em 1917 [Pirandello] escrevera ao filho Stefano, prisioneiro em Plan: ... *tenho já a cabeça cheia de coisas novas! Tantas novelas... É uma estranheza triste: Seis personagens à procura de autor: romance por fazer. Talvez tu percebas. Seis personagens presas num drama terrível, que me perseguem, para entrar num romance, uma obsessão, e eu que não quero saber delas, e eu que lhes digo que é inútil e que não me importo nada com elas; e elas que me mostram todas as suas chagas, e eu que as escorço... - e assim por fim o romance por fazer sairá feito. (...)*²

A informação é validada no indispensável estudo inédito de Maria Isabel Mendes Lopes, *Seis personagens em busca de autor*.

² Excerto retirado do sítio internet criado por Giuseppe Bonghi; cf. <<http://www.classicalitaliani.it/pirandel/bio/biopirandello04.htm>> [tradução minha], data de acesso: 12 de Agosto de 2011.

Um exemplo do processo de reescrita em Pirandello (2009), que se configura como uma produtiva exploração do tema, para o qual é obrigatório remeter os leitores interessados. Confirma-se a existência da carta e de um esboço do romance, como bases potencialmente dramáticas daquele tópico que, surgindo com regularidade desde finais do século XIX, poderia ser chamado “o mito da personagem sem autor” e que prefiguraria “a morte do autor” (Lopes 2009: 20 segg.). Quanto aos conteúdos das quatro fontes acabadas³, trata-se de variações sobre os mesmos temas, comungando duma inequívoca componente metaliterária, que indagam as questões da autonomia da personagem, da verdade artística, da originalidade da criação *vs* limites das várias formas de imitação, da eternidade da arte *vs* transitoriedade da vida. Vejamos mais em concreto.

Personaggi – Breve novela cujo protagonista é o Autor, ocupado em receber a visita de personagens que reclamam a imortalidade que a vida lhes nega, mas que a literatura lhes possibilita. É dia de audiência e o Autor acolhe no seu escritório as personagens das futuras novelas, introduzidas por uma criada chamada Fantasia (este esqueleto é retomado no “Prefácio” à peça que integra a versão refundida e editada em 1925). Nesta novela, a personagem mais insistente é Leandro Scoto, que se apropria das teorias teosóficas de Leadbeater, para defender que “o pensamento assume essência plástica”, moldando-se “sob a forma dum ser vivo, acabando por ter uma vida independente do seu criador e cuja duração depende “da intensidade do pensamento e do dese-

³ Foram consultadas nas versões originais no sítio [<http://www.classicitaliani.it/>] e na data [12 de Agosto de 2011] referidos na nota anterior; as eventuais citações de excertos neste texto, serão efectuadas em português (quando tiverem tradução da minha responsabilidade, esta será devidamente assinalada pela sigla [t.m.]).

jo que o geraram” [t.m.], acabando por ter vidas efêmeras (personagens que não chegaram a ser) ou imortais (como Shylock ou D. Quixote). Nobre ou vil, Leandro Scoto roga ao Autor que mude a sua condição de sombra e o deixe viver uma existência imperecível, que o Autor, porém, lhe recusa. De acordo com as observações de Maria Isabel Mendes Lopes, a teosofia é convocada para fins paródicos, tal como o imaginário bíblico do Livro do Génesis, para transpor com imagens familiares o fenómeno da criação literária (cf. Lopes 2009: 41-43).

Illustratori, attori e traduttori – Ensaio onde o autor reflecte sobre questões estéticas relacionadas com a criação artística original e a recriação que dela fazem os ilustradores, actores e tradutores. Isto é, dum lado há o texto literário, do outro lado há as tentativas de reprodução, destinadas a naufragarem na aproximação. A actividade criadora e as actividades de recriação ocupam planos distintos, ficando as segundas em posição subordinada e imperfeita, sendo actividades sucedâneas e indirectas de criação. Esta visão, bem como o entendimento da arte enquanto manifestação visionária e fantasmática do espírito, remetem para a estética de Benedetto Croce que, acerca da poesia, proclamava a impossibilidade de traduzir a palavra poética.

La tragedia d'un personaggio – Breve novela que revisita a situação proposta em *Personaggi*, com o Autor a dar audiência às personagens que aspiram entrar nas suas futuras novelas. A questão não é linear, porque haveria casos em trânsito, isto é, há personagens que não chegam a esse estatuto na obra do Autor, ou que foram maltratadas por ele, que acabam por bater à porta de outros autores, ou que a estes pedem melhor sorte. Mas nessa manhã apresenta-se um tal Fileno, saído do romance dum colega, que não lhe deu o tratamento que merecia. Fileno encontrara a maneira de evitar o sofrimento empurrando o presente para o passado, praticando o “método do binóculo ao contrário”, que

planeava expor no livro *A filosofia do longínquo*, mas ficou sufocado no “mundo de artifício” (Pirandello 2009: 142) do escritor que lhe coube em sorte.

Colloquii coi personaggi – Novela dividida em duas partes autónomas. Na primeira, repete-se a situação habitual com a variante de o Autor ter afixado um aviso no qual informa aquelas personagens / pedintes que as audiências estão suspensas “num momento destes”. Apesar do aviso, há uma personagem que teima em apresentar-se e não entende o sentido da frase referida. Porque, devido à sua condição de “criatura fechada na sua realidade ideal, fora das transitórias contingências do tempo, ela não tinha obrigação (...) de conhecer a horrível e miseranda desordem em que se encontrava nesses dias a Europa” [t.m.]. Era a véspera da 1ª Guerra Mundial e o filho de Pirandello tinha-se alistado como voluntário em defesa da honra da pátria. O breve texto disserta sobre uma dicotomia – eternidade *vs* transitoriedade – de importância fulcral na relação entre arte e vida. Na arte, mais especificamente na literatura, a forma e o conteúdo são fixos e imutáveis. Na vida, por trás das mudanças e das contingências, que são as que preocupam o Autor, vigoram leis permanentes, que são as que atraem a Personagem: passam as pessoas, os tempos e os factos, permanecem a arte e a vida na sua essência e manifestação. Na segunda parte da novela, apresenta-se ao Autor a sombra da Mãe, recentemente falecida, que percorre as lembranças daquela que foi a sua existência, cruzada com a história de uma nação em estado germinal. Do plano íntimo e privado canalizado no fazer artístico, a questão resvala então para o plano filosófico e ontológico, sobressaindo do texto perguntas implícitas e inerentes à essência do ser: O que e quem fica? O que e quem desaparece? A conclusão lógica a que aparenta chegar o Autor é que os mortos vivem apenas na memória dos vivos. Entre imanência e transcendência, com ou sem o suporte

da fé, constata-se a permanência da vida no seu constante fluir, na sua obediência a leis fixas que produzem eternas mutações, na constante sucessão e substituição dos pais pelos filhos.

Pirandello, em geral, ao reescrever textos dramáticos a partir de narrativas, utiliza sobretudo fragmentos; no caso de *Sei personaggi*, os elementos em trânsito são as temáticas e não as fábulas (Lopes 2009: 27-29); o fragmento de romance enuncia os estados de espírito do Pai antes de entrar no *atelier* de Madama Pace (*ibid.*: 44-47), focando o drama maior – a sombra do incesto – que pesa sobre aquela família e que, quatro anos mais tarde, será arrastado até ao palco para ser contado; a rejeição das personagens por parte do autor estaria ligada, entre outras razões, à recusa do drama de que são portadoras, porque encerra uma visão de teatro tradicionalista, verdadeiro objecto da hostilidade do dramaturgo (*ibid.*: 54-55).

Na sequência das premissas mais explicitamente lançadas nas reflexões e fontes anteriores, as interpelações metaliterárias desembocam e inauguram a fase metateatral da produção da “trilogia do teatro no teatro”, composta por *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* (1923) e *Questa sera si recita a soggetto* (1930), mas que encontra uma das suas mais requintadas elaborações no *Enrico IV* (1921). Quanto à estreia de *Sei personaggi*, aconteceu no dia 9 de Maio de 1921 no Teatro Valle de Roma pela Compagnia di Dario Niccodemi. Facto inédito na história do teatro, os espectadores deparam-se com um palco nu, de pano levantado, com um ensaio prestes a decorrer, interrompido pela inesperada aparição de seres que afirmam ser personagens à procura de um autor que lhes deixe contar os (melo) dramas das suas existências. Citação na citação, ou enxerto intertextual suplementar numa construção repleta de intertextualidades, a peça a ensaiar, *Il giuoco delle parti* (redigida e estreada em 1918 e editada em 1919), é um drama em três actos baseado

na novela *Quando s'è capito il giuoco* (1913). Ora, as *Seis personagens*, recusadas pelo autor (ex-demiurgo agora em declínio), desdenhando os actores (vulgares imitadores mas protagonistas da cena no século XIX), intrigando o director (figura inovadora e responsável pelo espectáculo no século XX), pretendem cumprir o seu destino, com o espírito que se torna matéria, passando da especulação à experiência. Mas de que espírito e de que matéria se trata? E quando a morte irrompe com prepotência, tratar-se-á da ficção proporcionada pela arte ou da realidade imposta pela vida? Por certo, a noite da estreia absoluta, como refere Giuseppe Bonghi, foi inesquecível:

No fim do segundo acto as palmas pareciam assegurar o êxito pleno mesmo que não exaltante. (...) Mas do terceiro acto os espectadores não percebem nada ou quase, e no fim desencadeia-se uma batalha com assobios do público e gritos: manicómio, manicómio!, e palmas dos apoiantes de Pirandello que, agachado no fundo dum camarote com a filha Lietta, assiste ao espectáculo e é quase forçado a fugir por uma saída de serviço (...) Assim Arnaldo Frateili lembra essa noite no *L'idea nazionale* de 11 de Maio: 'A mais violenta talvez de que o Valle se lembre. A luta entre defensores e detractores chegou a intensidades sonoras nunca atingidas.'⁴

Mais tarde a peça, estreada em Milão, é recebida com aplauso "triumfal"⁵. De início a meados da década dos anos 20 – Pirandello já era um dos autores mais influentes do seu tempo

⁴<<http://www.classicitaliani.it/pirandel/bio/bio07004.pdf>>, [t.m.], data de acesso: 12 de Agosto de 2011.

⁵ *Ibid.*

e reconhecido internacionalmente – as *Seis personagens* viajam pelo mundo fora, em italiano, nas digressões da companhia de Niccodemi, mas também em outras línguas: em 1922 a peça estreia em Londres e Nova Iorque; em 1923 estreia em Paris e Barcelona; em 1924 estreia em Viena e Berlim.

No ano seguinte surge uma nova versão da peça em língua original. As montagens realizadas no estrangeiro – em especial a parisiense de Georges Pitoëff e a berlinense de Max Reinhardt – seriam responsáveis, segundo uma opinião corrente mas que está a ser questionada, pela reescrita do texto, efectuada pelo autor em 1925, e que levará à cena com a Compagnia del Teatro d'Arte di Roma, de que foi director. Pelas vias da intertextualidade e da “intercenicidade”, ficaria então revisto o universo conceptual ligado ao teatro. Maria Isabel Mendes Lopes aprofunda estas questões e defende que as alterações ficaram a dever-se à conjugação de vários factores: o papel de encenador que o próprio dramaturgo iria revestir nesse ano, ao dirigir aquela companhia experimental; as reacções do público à estreia de 1921; a escrita de *Ciascuno a suo modo* (1924), segunda peça da trilogia do “teatro no teatro”, entretanto já completada; a prática duma auto-censura em defesa da vida privada do autor e para a qual poderia reenviar o drama privado das personagens; a proximidade da posição do autor com a do Carlo Goldoni de *Il teatro comico* (1750), admirado por Pirandello e, como ele, contestador do cânone dramático vigente (Lopes 2009: 54-56). Ainda, *Il gioco delle parti*, estreada e vaiada, em 1918, denegrada em 1921 pelo *Capocomico* que a deveria ensaiar,

parece usar o modelo da comédia burguesa, da peça de salão, mas eliminando qualquer sombra de relação humana fundada sobre os afectos e minando-o por dentro (...) Por outro lado, acentuando

o carácter de representação nas relações entre as personagens, abre o caminho a uma metateatralidade difusa que se assumirá plenamente e pela primeira vez em *Seis personagens*. (*Ibid.*: 58) (...) Em *Ciascuno a suo modo*, Pirandello procede de modo semelhante: a “batalha do Teatro Valle” é recriada pelo autor em dois entreactos corais com duas facções contrárias bem organizadas, os defensores e os detractores de Pirandello, não faltando sequer os gritos daqueles que o queriam ver internado num manicómio (...) (*Ibid.*: 60)

Convém, já agora e a este respeito, não negligenciar a ligação de Pirandello com uma das estéticas vanguardistas de que o seu teatro, na opinião de Alessandro Tinterri, irá configurar a expressão mais conseguida. Recuando alguns anos, em Janeiro de 1909, aquando da estreia, no Teatro Alfieri de Turim, de *La donna è mobile* (título italiano do drama *Poupées électriques*, Paris, 1909) de Filippo Tommaso Marinetti, a crítica ficou perplexa e o público excitado:

“Em que consiste realmente o drama *La donna è mobile*, de F.T. Marinetti, não é possível dizer, nem mesmo depois da primeira representação” – admitia candidamente o crítico da *Gazzetta del Popolo* –, “porque a de ontem à noite não foi uma récita, mas uma batalha, um pandemónio, um caos”. O autor apresentou-se na ribalta, durante o intervalo entre o primeiro e o segundo acto: “Agradeço aos organizadores deste apupo que, profundamente, me honra”. E as suas palavras foram interpretadas como um desafio prontamente aceite pelo público,

que, entre pequenas chacotas, comentários e sarcasmos, chegou a sobrepor-se às falas dos actores, transferindo o espectáculo do palco para todo o teatro, da plateia aos camarotes. (Tinterri 2010: 64)

Acrescente-se que, em 1915, Marinetti revê o título do *Manifesto dos dramaturgos futuristas* (de 1911), chamando-lhe *A volúpia de ser vaiado*. Contra o teatro passadista e lacrimajante, contra a ditadura do aplauso e do êxito fácil, propugna-se um teatro que surpreendesse o espectador, como se declara noutro manifesto, o do *Teatro da surpresa* (de 1921), que colocava o público numa posição privilegiada e subversiva da convenção, derrubando a quarta parede e invertendo o espaço da acção, que do palco passaria para a plateia. Todavia, esses recursos seriam meros expedientes, porque “a revolução futurista” aparece, ainda aos olhos de Alessandro Tinterri, “incompleta, ‘um jogo dentro da sociedade burguesa’, facilmente exorcizado pelo público que, estando desde logo prevenido, se revela disposto a embarcar na algazarra” (*ibid.*: 64). A situação muda quando o público é realmente apanhado de surpresa:

no teatro de Pirandello (...) podem ser detectadas várias sugestões, inspiradas no futurismo e levadas a um nível de amadurecimento dramaturgico que ficou vedado ao próprio futurismo. Desde as *Seis personagens à procura de autor* a *Cada qual a seu modo* e *Esta noite improvisa-se* Pirandello subverte a partir do interior a dramaturgia burguesa, revolucionaria a relação com o público, como um verdadeiro futurista. De resto, Gramsci, em 1917, com uma metáfora belicista sugerida pelo tempo

em que escrevia, definiu Luigi Pirandello como um “ardito”, um “intrépido” do teatro (os “arditi” eram as tropas de assalto da Primeira Guerra Mundial): “as suas comédias são como muitas bombas de mão que rebentam no cérebro dos espectadores.” (*Ibid.*: 68)

Quanto às *Seis personagens e*, mais em concreto, às intervenções no texto de 1925, lembrem-se, entre outras, apenas algumas: a acção, que se passava inteiramente no palco, estende-se à plateia, tal como acontecia em *Ciascuno a suo modo*; a cena de abertura de 1921, deixada ao cuidado dos actores, que recitariam *ao improviso*, é desenvolvida e fixada, em clima festivo, havendo inclusive a introdução da cena com o “Macchinista” e o “Direttore di scena”; a entrada das seis personagens, que acontecia pelo palco, passa a fazer-se da sala; em 1921, a sua presença é assinalada por luzes que acentuam o seu aspecto onírico, em 1925 personagens e actores constituem dois grupos distintos, sugerindo-se para as primeiras a utilização de máscaras (substituídas na encenação do autor por uma caracterização marcada) e de figurinos estatuários (que forçam os limites naturalistas, naquela encenação), tornando as antigas aparições fantasmáticas em realidades criadas; a família invasora e a modista do palco de 1921 vestiam em geral cores escuras, mas quatro anos mais tarde a paleta cromática muda, enfatizando com a garridice a verdadeira profissão de Madama Pace; mudam e aumentam, em pormenor e exigência, as indicações relacionadas com a iluminação e com as marcações; a versão de 1921 termina com o “Capocomico” a lamentar o tempo perdido, em 1925 há jogos de luzes, sombras chinesas, o riso estridente da Enteada, para acentuar a ambiguidade das fronteiras entre a realidade e a imaginação; aumentam as didascálias explicativas ligadas à direcção de actores; destaca-se

a personagem da Enteada como pólo de atracção do fascínio geral (a este respeito, Maria Isabel Mendes Lopes deixa em aberto a hipótese de a ênfase estar motivada na escolha de Marta Abba para interpretar este papel); ficam suprimidos excertos de cenas anteriores, em especial elucubrações filosóficas do Pai, que prejudicariam o ritmo do espectáculo (cf. Lopes 2009: 51-101). Para além das questões de estética e teoria do teatro (a rejeição do teatro aristotélico), das referências biográficas (o desprezo do autor pelo pai apanhado em flagrante numa relação adúltera, mas também a acusação de incesto por parte da esposa), há outras dúvidas e perplexidades que perpassam ainda o texto, ligadas à figura do Autor / Criador onnipotente e à sua identificação, ou não, no ideário fascista: o gosto pela experimentação dramática por parte do dramaturgo, encontrará correspondência na experimentação do Pai da peça que dará duas famílias disfuncionais, ou antes “aberrantes”, sem conseguir criar o homem novo, simbolizante “o progresso e a ordem” ou a “virilidade e disciplina” (Mosse *apud* Lopes 2009: 90). A relação do autor com o regime, tem sido pouco linear e, na política como na literatura e na vida, ele reivindica para si, na prática, o direito de se contradizer⁶.

Por certo, desde meados da década dos anos 20 murmura-se o nome de Pirandello como candidato ao Prémio Nobel para a Literatura e entre 1925 e 1928 outro elemento contribui para aumentarem as expectativas acerca do dramaturgo e do seu tea-

⁶ Pirandello teve que gerir relações delicadas com o regime: conseguiu afirmar e encontrar algum apoio para o seu projecto com a Compagnia del Teatro d'Arte di Roma, que iria levar o prestígio do autor até às elites nacionais e internacionais, mas goraram mais tarde as expectativas em relação ao cinema, pelo facto de a sua obra já não responder às necessidades da propaganda oficial junto das massas. A decepção com a política italiana justificaria, já nos últimos anos de vida, a contemplação da possibilidade do exílio (cf. Lopes 2009: *passim*).

tro, também por parte das instituições: a fundação da Compagnia del Teatro d'Arte di Roma, que aspirava ter o estatuto de “Teatro di Stato”, tal como já havia no estrangeiro, dirigida pelo dramaturgo.

Terão confluído, na escolha daquela designação, as reminiscências de duas experiências tão opostas e complementares na trajectória mais ampla traçada pela História do Teatro, como as da *Commedia dell'Arte* e do *Teatro de Arte de Moscovo*⁷, ambas reconhecíveis nas *Seis personagens* e em *Esta noite improvisa-se*. Tratava-se, de facto, dum projecto que pretendia ser arrojado, visando diferenciar-se das companhias tradicionais e experimentais coevas, a fim de implementar conceitos ainda estranhos à cena italiana – a dedicação de especiais cuidados aos aspectos artísticos e técnicos das montagens, uma adequada distribuição dos papéis aos artistas do elenco, a adopção de tempos de preparação mais longos do que era costume, com demorados ensaios, de modo a favorecer a interiorização da personagem, melhorar a qualidade do espectáculo e dispensar o ponto –, contribuindo para a renovação também através duma programação que desse conta do teatro moderno, italiano e internacional, seleccionando peças e autores que disso fossem reflexo. Gozando Pirandello de um prestígio que manteve em alerta a imprensa e os empresários internacionais, o projecto foi apoiado pelos poderes públicos, aliciados pelo retorno publicitário e pelo reforço da causa nacionalista, pelo que as previstas digressões, no país e no estrangeiro, obedeceriam a fins de divulgação, mas ao mesmo tempo poderiam suprir à necessidade de serem auferidas receitas que

⁷ Para aprofundar as informações sobre a riqueza dos laços da dramaturgia pirandelliana com a tradição da *Commedia dell'Arte*, com o espírito da reforma goldoniana expressa na peça *Il teatro comico* (1750) e com as estéticas finisseculares e novecentistas, veja-se *ibid: passim*.

permitissem a sua subsistência.

Nos três anos de existência foram levados à cena 50 espetáculos: 20 de Pirandello, 13 de outros dramaturgos italianos e os remanescentes de autores estrangeiros (cf. D'Amico / Tinterri 1987: 69-292). O Teatro Odescalchi, até pouco tempo antes ocupado pelo Teatro dei Piccoli di Podrecca, remodelado para acolher a nova companhia que aí fixou a sua sede, é inaugurado no dia 2 de Abril de 1925, mas a expectativa acerca de *Sei personaggi*, com texto revisto e encenação pelo autor, é satisfeita a 18 de Maio, tendo Marta Abba (a Enteadada) e Lamberto Picasso (o Pai) nos principais papéis. Em Roma a recepção reservou-lhe um “êxito triunfal”⁸, pelo que no resto da península e no estrangeiro, onde a companhia era esperada em digressão, a curiosidade, já elevada, aumentou. Dia 11 de Junho de 1925 o Teatro d'Arte despede-se do Odescalchi para actuar em itinerância: Londres, Paris, Milão, Como, Basileia, várias cidades alemãs, desde Novembro de 1925 a Dezembro de 1926 nas maiores cidades italianas e na Europa central. Dia 10 de Março de 1927 é a data de regresso a Roma. Pirandello, entretanto, queria ampliar o repertório incluindo o teatro italiano produzido antes da I Guerra Mundial e encomendar novos textos a autores vivos, mas também levar à cena textos clássicos e contemporâneos do teatro internacional, ambicionando concretizar “um programa ciclópico, desmedido, que faz parte da estratégia de Pirandello em vista dos Teatros do Estado” (D'Amico / Tinterri 1987: 42 [t.m.]). Não foi o que aconteceu. A estadia na capital durou até 22 de Maio e três dias mais tarde começou a viagem para uma digressão na América Latina. Em Outubro os artistas recomeçam a pisar os palcos da península itálica, até Agosto de 1928, quando, como escreveu Lucio D'Ambra, “depois de quatro anos de lutas, o so-

⁸ Cardarelli *apud* D'Amico / Tinterri 1987: 132 [t.m.].

nho de Pirandello *capocomico* naufraga numa última representação, diante dos bancos, de *A Dama do mar* de Ibsen” (D’Ambra *apud ibid.*: 50 [t.m.]), na cidade balnear de Viareggio.

Projecto talvez efémero para uns, foi memorável para outros. Na vertigem de repertórios, palcos e cidades em constante rotação, Marta Abba assegurou o papel duma Enteeda cujos pais iam mudando, e as *Seis personagens* do Teatro d’Arte contaram a sua tragédia aos públicos mais díspares 148 vezes em 63 cidades (*ibid.*: 140). Em 1925, aquando da estreia da segunda versão, no Teatro Odescalchi, escreveu Vincenzo Cardarelli:

Drama que todos sabem do que trata, ou seja da luta entre uma realidade fantástica demasiado viva e em bruto e as claras leis da arte e da existência (...) O incrível ímpeto juvenil com que Pirandello assaltou nestes últimos tempos o teatro italiano, europeizando-o, atraindo sobre ele, coisa inaudita, a atenção e o interesse dos estrangeiros, é também este um facto sobre o qual já não são possíveis divergências de opiniões, mas apenas, eventualmente, explicações e análises mais ou menos ajuizadas e inteligentes. Toda a obra de Pirandello, dito por outras palavras, passada em julgado, a nós se oferece hoje como uma grande área de estudo, uma selva selvagem e áspera e forte por onde aventurar-se com prudência e coragem. (Cardarelli *apud ibid.*: 140-141 [t.m.]

No que diz respeito a *Seis personagens*, ficará irrealizada a ambição de Pirandello de assistir à transformação da peça em filme: os muitos esforços que fez em vida, com a redacção de vários guiões e o estabelecimento de contactos para filmagens no es-

trangeiro (v. Lopes 2009: 102-136), logo, com a prática de outra reescrita – ou tradução intersemiótica, na definição de Roman Jakobson –, esbarraram com toda uma série de impedimentos que se tornaram intransponíveis. Mas esse desejo frustrado não passará de um desencontro do autor com o cinema, sendo porém expressão de uma revisão da sua desconfiança inicial em relação à sétima arte e de uma vontade de reconciliação com a mesma, tirando o maior partido das suas especificidades. Não obstante os sentimentos ambivalentes em relação aos fotogramas que não conseguiriam agarrar a vida, o projecto tomou forma nos guiões, ganhando autonomia em relação à peça, adaptando-se às novas exigências impostas pela passagem do filme mudo ao sonoro, mas pretendendo-se chegar muito mais longe, incluindo-se o autor como actor no papel de si próprio, revelando a génese, dilatação e concretização do acto de criar, bem como as suas consequências fantasmáticas, reais e artísticas. Conforme infere Maria Isabel Mendes Lopes,

o estudo dos três guiões parece apontar outro rumo: a escolha do cinema como meio mais adequado para um auto-retrato. A insistência em representar-se a si próprio como actor, expressa tanto em declarações à imprensa, como nos contratos assinados com as produtoras cinematográficas, é o primeiro indício dessa intenção. Importa, pois, detectar nestes guiões, nestes sucessivos esboços, a forma como o autor constrói um duplo de si mesmo. Este processo que começara a desenhar-se nas três novelas atrás analisadas sob a forma de um desejo de ultrapassar a sua condição efémera e de partilhar da imortalidade das suas criaturas, ganhará contornos muito mais inquietantes nas su-

cessivas tentativas de adaptação de *Seis personagens* (...) o cinema era o meio por excelência para se auto-retratar no momento mais fulgurante da sua actividade criativa, isto é, enquanto autor das *Seis personagens*. (*Ibid.*: 113-114)

Vale a pena continuar a acompanhar as reflexões desta ensaísta, que coloca a hipótese de o autor, nos seus guiões, ao imaginar-se sombra entre sombras, tal como revolucionou o teatro, querer revolucionar a nova “arte” do cinema, imortalizando “o duplo de si mesmo” (*ibid.*: 118) através dos novos meios fornecidos pela técnica num tempo que possibilita a reprodutibilidade das artes. A este respeito, é sintomático o facto de “Walter Benjamin, no ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* reconhece[r] o carácter pioneiro d[as] reflexões de Pirandello” (*ibid.*: 107), que, no seu romance *Si gira!*, lança as primeiras especulações sobre o carácter irrepitível da “aura (...) ligada ao aqui e agora” (Benjamin *apud ibid*), gerada apenas e somente pelas artes do espectáculo ao vivo.

Apesar da flexibilidade a que foi submetida a rigidez duma posição que parecia irreduzível, desvaneceram as esperanças do autor, mas também fracassaram as posteriores tentativas de alguns realizadores que planearam o filme já depois do seu falecimento. Houve, porém, uma ópera em três actos – *Six Characters in Search of an Author*, do compositor Hugo Weisgall, com libretto de Denis Johnston, estreada em 1959 em Nova Iorque –, enquanto outras peças, pelo contrário, chegaram à versão em celulóide, umas com discrição e em italiano, como por exemplo *Ma non è una cosa seria* (1921, com realização de Augusto Camerini), outras com visibilidade internacional e em inglês, como foi o caso de *As You Desire Me* (1932, com realização de George Fitzmaurice e interpretação de Greta Garbo).

Em 1934, com a atribuição do Prémio Nobel pela Literatura, Pirandello atinge a definitiva consagração e o ponto mais alto duma carreira baseada na construção incansável de uma obra sólida e original. Ao longo dos anos, com a peça em apreço que se torna um marco na história do teatro ocidental – pela ruptura com as convenções e as estéticas tradicionais, pela visão do palco como lugar de questionação filosófica por excelência, espaço onde a vida morre para deixar viver a arte, tal como o actor desaparece para permitir a existência da personagem –, as montagens, traduções e edições de *Sei personaggi in cerca d'autore* multiplicam-se, cimentando o seu percurso ascendente e uma fortuna por vezes intermitente, nalguns países, mas indelével até aos nossos dias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV., “Voltar a Pirandello” [número monográfico], *Artistas Unidos: Revista*, dir. Jorge Silva Melo, Lisboa, Livros Cotovia, n.º 24, Dezembro 2009.

D'AMICO, Alessandro / TINTERRI, Alessandro, *Pirandello capocomico: La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma, 1925-1928*, Palermo, Sellerio, 1987.

LOPES, Maria Isabel Mendes, *Seis personagens em busca de autor. Um exemplo do processo de reescrita em Pirandello*, dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos – Estudos de Teatro, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009 (texto policopiado).

PIRANDELLO, Luigi, “Personaggi”, *Il ventesimo*, ano V, n.º 30, 10 de Junho de 1906; posteriormente *in Novelle per un anno: Appendice. Testi stravaganti* (Milano, Mondadori, 1938); fonte consultada a 12 de Agosto de 2011 no sítio <<http://www.classicitaliani.it>>.

---, “Illustratori, attori e traduttori”, *Nuova antologia* (16 de Janeiro de 1908); posteriormente in *Arte e scienza*, Roma, W. Modes Libraio-Editore, 1908; fonte consultada a 12 de Agosto de 2011 no sítio: <<http://www.classicitaliani.it>>.

---, “La tragedia d’un personaggio”, *Corriere della sera*, 19 de Outubro de 1911, posteriormente in *La trappola*, Milano, Treves, 1915, e *Novelle per un anno [volume IV]: L’uomo solo*, Firenze, Bemporad, 1922; fonte consultada a 12 de Agosto de 2011 no sítio: <<http://www.classicitaliani.it>>.

---, “Colloquii coi personaggi”, novela dividida em duas partes e editada no periódico *Il giornale di Sicilia*, 1ª parte: 17-18 de Agosto de 1915; 2ª parte: 11-12 de Setembro de 1915, posteriormente in *Berecche e la guerra*, Milano, Facchi, 1919 e *Novelle per un anno: Appendice*, Milano, Mondadori, 1938; fonte consultada a 12 de Agosto de 2011 no sítio: <<http://www.classicitaliani.it>>.

---, “A tragédia de uma personagem” (trad. José Colaço Barreiros), in AA.VV., “Voltar a Pirandello” [número monográfico], *Artistas Unidos: Revista*, dir. Jorge Silva Melo, Lisboa, Livros Cotovia, n.º 24, Dezembro 2009, pp. 140-142.

TINTERRI, Alessandro, “Futuristas na ribalta: Dos joelhos para baixo”, in *Sinais de cena*, dir. Maria Helena Serôdio, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro & Centro de Estudos de Teatro, Húmus, n.º 13, Junho de 2010, pp. 63-68.

Sitiografia

<http://www.classicitaliani.it>