

**UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
ESTUDOS DE TEATRO**



*«Seis personagens em busca de autor»,
um exemplo do processo de reescrita em Pirandello*

Maria Isabel Mendes Lopes

**Dissertação orientada pela
Professora Maria João Brilhante**

**Mestrado de Estudos de Teatro
2009**

**UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
ESTUDOS DE TEATRO**

*«Seis personagens em busca de autor»,
um exemplo do processo de reescrita em Pirandello*

Maria Isabel Mendes Lopes

**Dissertação orientada pela
Professora Maria João Brilhante**

Mestrado de Estudos de Teatro

2009

Gostaria de agradecer à minha orientadora, a professora Maria João Brilhante, a forma como determinou a escolha do objecto de estudo desta dissertação, evitando que me perdesse na abordagem de uma temática que percorre quase toda a obra de Pirandello. Queria também manifestar a minha gratidão para com todos aqueles que colaboraram na recolha de materiais para este trabalho e, muito especialmente, a Ana Sofia Patrão, cuja intervenção me permitiu o acesso ao texto italiano dos guiões para o cinema. Um agradecimento ainda ao Fernando Mora Ramos pela boa vontade com que leu e releu este trabalho.

Resumo

O processo de reescrita em Pirandello ultrapassa largamente a adaptação de novelas ao teatro. A recuperação de materiais procedentes da obra ensaística, a reformulação de textos dramáticos em função da sua actividade de encenador e também o desejo de adaptar ao cinema algumas das suas peças determinaram a reconfiguração de materiais já editados ou ainda de projectos que o autor abandonara, experimentando modos e meios muito diferentes.

Seis personagens em busca de autor é, talvez, o exemplo mais flagrante desse processo de reescrita. O texto dramático tem como antecedentes narrativos três novelas e um fragmento de romance, recupera temáticas já desenvolvidas nos ensaios, sofreu alterações muito profundas aquando da sua encenação pelo autor no Teatro d'Arte di Roma e foi objecto de três tentativas de adaptação ao cinema.

Este trabalho tem como desígnio analisar as etapas mais significativas desse processo de reescrita, tentando ao mesmo tempo traçar o itinerário desta obra-prima de Pirandello.

Résumé

Le processus de réécriture chez Pirandello dépasse largement l'adaptation de nouvelles au théâtre. La récupération de matériaux issus de ses essais, la reformulation de textes dramatiques en fonction de son travail de metteur en scène et aussi le désir d'adapter quelques unes de ses pièces au cinéma ont déterminé la reconfiguration de matériaux déjà édités ou alors de projets que l'auteur avait abandonnés, en essayant des modes et des moyens très différents.

Six personnages en quête d'auteur est, peut-être, l'exemple le plus flagrant de ce processus de réécriture. Le texte dramatique a comme antécédents narratifs trois nouvelles et un fragment de roman, récupère des thématiques déjà développées dans ses essais, a subi des altérations très profondes en 1925, au moment de la mise en scène par l'auteur au Teatro d'Arte di Roma, et a été l'objet de trois tentatives d'adaptation au cinéma.

Ce travail a comme dessein d'analyser les étapes les plus significatives de ce processus de réécriture, tout en essayant de retracer l'itinéraire de ce chef d'œuvre de Luigi Pirandello.

ÍNDICE

I	Introdução	6
II	Três novelas e um romance por fazer	26
	1. As novelas	31
	2. O fragmento de romance	46
III	Da batalha do Teatro Valle ao Teatro d'Arte di Roma	51
IV	Os guiões para o cinema	102
V	O velho oleiro e os estranhos moldes	137
VI	Bibliografia	141
VII	Anexos	150

I

Introdução

Propósitos e modo de proceder

Optar por eleger *Seis personagens em busca de autor* como exemplo acabado do processo de reescrita em Pirandello é uma escolha que se impõe quase naturalmente, já que o texto parece ter sido, durante mais de uma década, o balão de ensaios por excelência das principais vertentes da sua actividade criativa. Esta opção permite-nos, evitando uma dispersão desnecessária, tentar analisar os resultados da passagem do modo narrativo ao modo dramático, do confronto com a prática teatral e, finalmente, da aposta num outro meio, o cinema, que começava pelos anos vinte a afirmar-se como uma verdadeira forma de expressão artística. No entanto, escolher *Seis personagens em busca de autor* acarreta dificuldades e talvez equívocos. Este texto, tantas vezes considerado como fundador da dramaturgia contemporânea, foi alvo de incontáveis análises e releituras. Este trabalho não tem, de todo em todo, a pretensão de fornecer mais uma, modesta embora. Desde logo porque o seu objecto de estudo não é propriamente o texto que hoje circula com esse título mas o conjunto dos materiais que, antes e depois da estreia da peça em 1921, dão testemunho do laborioso trabalho do dramaturgo na construção daquilo a que Arcangelo Leone di Castris chamou «o mito da personagem sem autor». O itinerário que proponho por estes materiais visa, antes de mais, realçar o carácter oficial da escrita de Pirandello, pese embora a vemência das suas afirmações sobre a natureza prodigiosa da criação e a autonomia das personagens.

Começarei por procurar na produção teórica de Pirandello reflexões sobre a especificidade da escrita dramática, e tentarei mostrar como elas entram em contradição produtiva com o trabalho de adaptador das suas ficções narrativas ao teatro. Num segundo momento, abordarei a questão pouco consensual dos antecedentes narrativos de *Seis personagens*, tentando perceber as razões que levaram à disparidade de critérios na fixação do seu número e ainda o modo como a relação conflitual entre narrador e personagens se desenvolve em

novelas como *Personaggi*, *La Tragedia d'un personaggi* e *Colloqui coi personaggi*.

No terceiro capítulo, procurarei avaliar o impacto que a actividade de encenador, recentemente assumida por Pirandello no Teatro d'Arte di Roma, terá tido na reelaboração deste texto dramático em 1925. Estabelecendo as principais divergências entre os dois textos, tentarei tornar perceptível o seu projecto de encenação, bem como a necessidade que terá sentido de se demarcar de outras abordagens de que a peça tinha sido objecto por parte de encenadores como Max Reinhardt e Georges Pitoëff. Por outro lado, o confronto da primeira e da quarta edições de *Seis personagens* terá ainda como objectivo permitir um entendimento mais claro das razões que terão levado o dramaturgo a proceder, em 1925, a cortes, acrescentos e realinhamento de cenas.

No capítulo sobre os guiões para o cinema procurarei explorar as incongruências entre os textos teóricos sobre a sétima arte e os esforços realizados pelo autor no sentido de transpor para o ecrã o seu texto mais emblemático. O estudo comparativo dos três guiões elaborados por Pirandello a partir de *Seis personagens* terá ainda como objectivo tornar nítidos os contornos de um seu projecto de auto-retrato cinematográfico.

Utilizarei nesta dissertação a edição crítica das *Maschere Nude* da Mondadori, de 2005, revista e acrescentada em 2007, que apresenta as duas versões do texto de *Sei personaggi in cerca d'autore*, publicadas respectivamente em 1921 e 1925. No que respeita às novelas, usarei a edição das *Novelle per un anno* da editora Giunti, publicada em 1994. No que toca aos romances, sigo a edição Newton Compton Editori, publicada em 1993 sob o título *Tutti i romanzi*. No capítulo sobre os guiões para cinema, socorro-me do texto italiano editado por Francesco Callari no seu livro *Pirandello e il cinema*.

As citações serão apresentadas em português para tornar mais fluida a leitura, no entanto, no capítulo que trata das duas versões de *Sei personaggi*, optei por apresentá-las em italiano para que se possa proceder a um cotejo mais

imediatamente do texto. Os excertos acrescentados ou eliminados na edição de 1925 serão assinalados a negrito. Sempre que não exista indicação da autoria das traduções deve considerar-se que são da minha responsabilidade.

Um autor fora de tom

Philippe van Tieghem, na sua *Histoire du théâtre italien*, aponta dois factos que impediam, no final do século XIX, o natural desenvolvimento do teatro em Itália: por um lado, a inexistência de companhias estáveis e duradouras que permitissem um trabalho exploratório das inovações da encenação, à imagem do que acontecia em outros países, e, por outro, o mimetismo face à produção dramática francesa, detectável em autores como Giuseppe Giacosa ou Marco Praga. Em sua opinião, Gabrielle D'Annunzio foi a excepção «que mudou a óptica desse teatro, varreu o verismo burguês e seus sucedâneos e voltou a dar honras à poesia, não só pelo estilo, como pela concepção da própria peça» (TIEGHEM 1965: 96).

Este é em parte o ponto de vista de Pirandello. Mas à influência exercida por autores como Victorien Sardou ou Henry Becque acrescenta uma ainda mais poderosa, a de Henrik Ibsen, perceptível, por exemplo, em Roberto Bracco, entre outros. Numa conferência pronunciada em Julho de 1922, em Veneza, o autor de *Seis personagens em busca de autor* compara os dramaturgos italianos a um camponês que ao dar-se conta de que o cura da sua terra não consegue ler sem óculos decide comprar uns, julgando resolver assim o seu problema de analfabetismo:

Desde que no mundo do teatro se pratica a importação, escusado é dizer que esses óculos se vão procurar a França, mercado que para este género de comédias é agora internacional. Com efeito, as fábricas francesas de maior nomeada entraram em decadência e perderam na sua maioria o crédito. Em tempos, e quase por todo o lado, foram muito utilizados os prestigiosos óculos da firma Sardou: alguns entre nós – e não sem proveito e consideração - ainda não pararam de os usar, por incrível que isso possa parecer. Mas nada mais incrível por vezes do que o verdadeiro. Um par de lentes para míopes, muito fortes e muito recomendadas pela sua seca e precisa nitidez foram as da firma Becque, sob a insígnia de *A Parisienne*. E outras ainda, justamente apreciadas pelo seu poder de idealização, foram as da firma De Curel. Então chegaram

da longínqua Noruega, primeiro ao mercado alemão e depois ao francês, os potentes óculos de Henrik Ibsen para se imporem pela sua bem mais subida virtude investigadora dos valores morais e sociais. A voga durou muito, embora poucos tenham sido capazes de os ajustar ao nariz; depois de ter sido reconhecida como insuperável esta dificuldade, eis que estavam na moda os monóculos da fábrica Bataille e Bernstein, que tiveram uma saída incalculável em todos os países do mundo. (PIRANDELLO 1993b: 229-230)

Não é este o único texto em que Pirandello põe em causa a influência do autor de *Hedda Gabler* na literatura dramática italiana. Em 1893, no ensaio *Arte e coscienza d'oggi*, o seu tom é mesmo acintoso ao falar do autor norueguês: «Já assistiram a um drama de Ibsen? O que é que esse norueguês quer de nós? Ninguém pode sabê-lo com clareza. Mas basta que alguém, por um momento, pareça incompreensível para logo ser rodeado pelo enxame insistente dos indecisos, opressivo como, passe a imagem vulgar, as moscas sobre um escarro» (PIRANDELLO 1993b: 901). No mesmo ensaio, citando de cor um excerto de *Os Pilares da comunidade*, aborda de forma irónica as preocupações sociais do autor e a temática do progresso científico. Para o autor siciliano a obra de Ibsen enferma da mesma ambição da filosofia positivista: «a filosofia moderna almejou explicar o universo como uma máquina vivente e empenhou-se em precisar o conhecimento que dela temos. Passou depois a estabelecer a posição do homem na natureza, a interpretar a vida e a partir daí deduzir o seu escopo» (PIRANDELLO 1993c: 895). Pirandello vai estender esta crítica a toda a estética naturalista. No fim do ensaio, compara os artistas que, como ele, resistem à ideia de sujeitar o acto criativo a leis pseudo-científicas, aos copistas medievais no momento em que Guttenberg inventa a imprensa: aparentemente já não são necessários.

Já em relação ao teatro de Gabriele D' Annunzio, a sua opinião é mais matizada. Se, por um lado, lamenta que o autor de *La figlia di Iorio*, pela sua «arte simbólica», pelo seu «determinismo fatal», por não ter querido entender que «o estilo, a personalidade íntima de um autor dramático não deveriam surgir no diálogo, na linguagem das pessoas do drama, mas sim no espírito da ficção,

na sua arquitectura, na sua condução, nos meios a que deitou mão para o seu desenvolvimento» (PIRANDELLO 1993c: 1016-1017), e ainda por ser um autor em que predomina o «estilo das palavras» e não «o estilo das coisas», por outro lado, faz também questão de se demarcar dos «profissionais do teatro» que, admirando embora a restante obra de D’Annunzio, o consideravam, em matéria de teatro, sem a necessária «prática das ferramentas do ofício». Pirandello não terá certamente ficado indiferente à enorme liberdade que este autor se permite no confronto com a forma dramática convencional. Um bom exemplo dessa liberdade é a peça *Il Martirio di San Sebastiano*: o texto, escrito inicialmente em francês e musicado por Claude Debussy, não está dividido em actos e cenas mas em mansões, como os mistérios medievais, ou, mais propriamente, em “vitrais” que o autor vai colorindo com uma linguagem extremamente sugestiva.

Pirandello considera muito mais perniciosos os vícios de funcionamento destes autores dramáticos que, entrincheirados na defesa do seu «ofício», «um ofício que a prática assídua da cena, essa cena que eles defendem como se fosse um reino só deles, exclusiva e inviolável, protegida por todos os lados por letreiros que têm escrito: “interdita a entrada a pessoas estranhas ao serviço”» (PIRANDELLO 1993c: 1016-1017), continuavam a ser os paladinos da estética naturalista, tida por Pirandello como uma «verdadeira aberração»:

A verdade é que os senhores autores dramáticos, profissionais de teatro, permaneceram todos agarrados àquela beata poética do naturalismo que confunde o facto físico, o facto psíquico e o facto estético de uma maneira tão graciosa que o facto estético resulta (pelo menos teoricamente, já que na prática era impossível) naquele carácter de necessidade mecânica e naquela fixidez que são próprias do facto físico. Ora, temos de nos mentalizar de que a arte (falo da arte literária, da qual a literatura dramática é uma das muitas formas) não é reprodução nem imitação da vida, mas *criação*. [...] Não se trata de imitar ou de reproduzir a vida; e isto pela simples razão de que não há uma vida que seja uma realidade em si, que se possa reproduzir com os caracteres que lhe são próprios: a vida é fluxo contínuo e indistinto e não tem outra forma para além daquela que de vez em quando nós lhe damos, infinitamente vária e mutável. (PIRANDELLO 1993c: 1020-1021)

Para o autor siciliano, o teatro não poderia ser nunca, como pretendia Zola, «um facto desenrolando-se na sua realidade e provocando nas personagens paixões e

sentimentos cuja análise exacta seria o único interesse da peça» (*Estética teatral* 1996: 353), uma vez que defendia, na esteira de Hegel, o princípio de que devem ser as personagens a criar o drama e não o contrário. Não são os condicionalismos de natureza social ou hereditária que interessam a Pirandello. Conhecedor das teorias de Freud e Bergson e leitor entusiasta de *Les Altérations de la personnalité* de Alfred Binet, a sua obra vai ser uma longa reflexão sobre as fracturas da personalidade que o confronto entre o eu e o mundo engendra. É a subjectividade, não a objectividade, que está no centro de toda a reflexão pirandelliana. Por outro lado, para Pirandello a representação da realidade é sempre subjectivamente marcada, ou não é arte, não admitindo, portanto, que a estética naturalista pretendesse excluir a personalidade do autor da sua representação da realidade.

Comentando o ensaio de Binet, o autor siciliano congratula-se com o facto de a personalidade ser por ele apresentada como um aglomerado provisório, cindível, absolutamente instável de estados de consciência mais ou menos obscuros. Se não se pode saber ao certo as leituras que terá feito de Freud e de Bergson, estes dois pensadores parecem ter tido uma influência assinalável em Pirandello. No caso de Freud, a sua influência transparece mais claramente numa peça como *Non si sa come*, texto onde se problematiza a questão das pulsões libinais e de morte que determinam as personagens, criando clivagens entre os comportamentos conscientemente assumidos e os «subterrâneos do ser», mas também pode ser detectada em *Seis personagens*, na admissão, ao mesmo tempo corajosa e carregada de culpa, por parte do Pai, da existência de uma parte de nós mesmos que permanece insondável, mas nos condiciona de forma determinante. No que respeita a Bergson, parece ter havido uma dupla influência. Ao defender o princípio da personalidade como permanente construção e mudança, o pensador francês, não poderá ter deixado de agradar a Pirandello, mas as afinidades entre o pensamento dos dois homens não ficam por aqui. No seu ensaio *O Riso*, publicado em 1900, Bergson faz uma distinção

entre o cómico mecânico e o cómico profundo e estranhamente lúcido de um D. Quixote. Em *L' Umorismo* (1907-1920), Pirandello parte de pressupostos muito semelhantes ao fazer a distinção entre o cómico como «constatação do contrário» e o cómico de reflexão, um «cómico amargo» que exprime a condição do homem «fora de tom», um homem enredado nas suas próprias contradições. Este ensaio desfecha um ataque definitivo contra a estética naturalista ao defender como principal qualidade do verdadeiro «escritor humorístico» a capacidade de projectar na sua obra uma visão da vida pessoal e intimamente sofrida.

O teatro dialectal

No entanto, Pirandello distingue no pano fundo do «verismo» italiano duas grandes figuras, Giovanni Verga e Luigi Capuana, dois autores sicilianos, por terem sabido abrir um caminho próprio, apesar de defenderem, no plano teórico, a «*impersonalità*», a objectividade, tão cara ao naturalismo, e por terem ainda criado, na sua procura de autenticidade, uma obra marcadamente dialectal. Em Itália, representar objectivamente o povo significava fazê-lo falar este ou aquele dialecto e não um italiano literário.

O teatro dialectal, um teatro de raiz popular de vincada comicidade, tinha conseguido, aliás, subtrair-se à influência estrangeira durante todo o século XIX. O milanês Carlo Bertolazzi, é o autor que mais se destaca nesta vertente do teatro italiano, muito em particular com a peça *El nost Milan*¹. A produção dialectal siciliana é também ela muito rica. É a convite de dois dos seus mais prestigiados representantes, Nino Martoglio, dramaturgo e director do Teatro Metastásio de Roma, e o actor Angelo Musco, que Pirandello vai encetar a sua carreira como dramaturgo. É a pedido destes dois sicilianos que irá adaptar ao teatro, quase a contragosto, algumas das suas novelas. Este processo de

¹ Encenada por Giorgio Strehler em 1955 e em 1959.

reescrita, a que o autor regressará repetidas vezes, será precisamente o objecto do meu trabalho.

De um modo geral, Gérard Genette caracteriza o processo de adaptação de um hipotexto narrativo ao teatro como «uma considerável perda de meios textuais», uma vez que esta passagem implica uma perda de recursos que o romance ou a novela exploram largamente: liberdade no uso da temporalidade e da espacialidade, ponto de vista, voz, etc. A essa perda, a «essa inferioridade textual» contrapõe Genette um ganho extra-textual, a «teatralidade», espectáculo e jogo. No entanto, este ganho não é, apesar de reconhecer que o processo de transmodalização está na raiz do teatro através dos tempos, suficientemente valorizado pelo autor de *Palimpsestes*. Tentando perceber porque é que as «dramatizações» são inúmeras e as «narrativizações» raríssimas, aponta motivações de natureza estritamente económicas para a proliferação das primeiras: «é comercialmente mais vantajoso “levar” uma narrativa à cena (ou ao ecrã) do que o contrário» (GENETTE 1982: 401).

No caso concreto de Pirandello, não me parece, no entanto, que as razões de natureza económica tenham sido determinantes, embora numa carta ao filho Stefano, então prisioneiro de guerra, refira a necessidade urgente de realizar algum dinheiro. Essa necessidade não o impediu de recusar, por exemplo, uma das encomendas de Nino Martoglio. Apesar da forma depreciativa como fala do teatro durante largos anos, «quanto a mim, assim Deus me ajude, nunca hei-de escrever comédias nem dramas»¹, parece ter sentido desde muito cedo o apelo da escrita dramática. São a prova disso as peças, hoje perdidas, criadas durante a juventude. Depreciar de forma tão reiterada o modo dramático parece ser apenas uma forma de esconder uma vocação, ou de não querer enfrentar um eventual desaire no confronto com o palco, ou ainda o receio da mediocridade dos vários mediadores que a cena impõe entre o texto e o público. O teatro dialectal e a adaptação de novelas parecem assim corresponder à procura de um terreno

¹ Citado por Norbert Jonard em *Introduction au théâtre de Pirandello*. Paris: PUF, 1997.

conhecido para realizar as suas primeiras tentativas publicamente assumidas de escrita dramática. Mas se estas razões explicam as condicionantes que a si próprio impõe no início da carreira como dramaturgo, não justificam o regresso sistemático a antecedentes narrativos em outros momentos da sua escrita teatral, a menos que o processo de adaptação de novelas se tenha revelado essencial no questionar da forma dramática tradicional.

Pirandello adaptador de Pirandello

Com efeito, a adaptação de novelas ou de episódios de romances é uma constante na obra dramática de Pirandello. Sintomaticamente, tanto a sua primeira peça, *La Morsa*, que tem como antecedente narrativo a novela *La paura*, como a última, *I Giganti della montagna*, que se inspira pelo menos em duas novelas: *Le Donne* e *Lo storno o L'Angelo Centuno*, resultam deste processo. No entanto, se repararmos na cronologia da sua obra dramática, verificamos que a necessidade de recorrer à obra narrativa anterior é mais frequente numa primeira fase do seu percurso como dramaturgo.

Os estudiosos de Pirandello divergem no estabelecimento do número de peças adaptadas. No total de quarenta e três peças, Gerard Genot assinala vinte e quatro adaptações, D. Budor e J.-M. Gardair defendem que se trata de vinte e oito. Da listagem apresentada por G. Genot no seu ensaio *Pirandello, un théâtre combinatoire* fazem parte os seguintes títulos:

La morsa (1898)
Lumie di Sicilia (1910)
Il Dovere del medico (1912)
Pensaci, Giacomino! (1916)
Liola (1916)
Così è (se vi pare) (1917)
IL Berretto a sonagli (1917)
Il Piacere de l'honestà (1917)
La Giara (1917)
Ma non è una cosa seria (1918)
La Patente (1918)
L' Uomo, la bestia e la virtù (1919)
Tutto per bene (1920)
Come prima, meglio di prima (1920)
L'Imbecille (1922)
L'Altro figlio (1923)

L'Uomo dal fiore in bocca (1923)
Ciascuno a suo modo (1924)
Sagra del Signore della Nave (1924)
La Nuova colonia (1928)
O di uno o di nessuno (1929)
Questa sera si recita a soggetto (1930)
Non si sa come (1934)

Jean-Michel Gardair acrescenta ainda a esta lista:

Bellavita (1927)
Il Giuoco delle parti (1918)
La Favola del figlio cambiato (1934)
I Giganti della montagna (1931-1934)

Tão pouco a determinação dos antecedentes narrativos é consensual: o exemplo mais flagrante é talvez *La Nuova colonia*, peça que G. Genot diz ter sido tirada de um episódio de *Il Turno*, enquanto que J.-M. Gardair afirma que «o guião da peça está transcrito acto por acto, cena por cena em *Suo marito* (1911), sob o título *La Nuova isola*». Paul Rennucci é da mesma opinião: «O tema deste mito tinha sido esboçado há muito num romance publicado em 1911, *Suo marito*». Aliás, as notas de Paul Rennucci na edição *Pléiade* são muito mais exaustivas no levantamento de antecedentes narrativos da obra teatral de Pirandello: não só indicam um muito maior número de novelas inspiradoras, como, por exemplo, no caso de *Esta noite improvisa-se*, acrescentando a «*Addio, Leonora!*», a novela tradicionalmente apontada como antecedente da peça, quatro outras novelas: *Il Pipistrello*, *L'Ave Maria di Bobbio*, *Le Tre carissime* e *Sedile sotto un vecchio cipresso*, como incluem ainda entre as peças derivadas da obra narrativa aquela que é considerada a obra-prima de Luigi Pirandello, *Seis personagens em busca de autor*. Estranhamente, este texto não integra nenhuma das listagens anteriormente referidas. Em sua opinião, as novelas que apresentam uma grande proximidade temática desta peça são: *La Tragedia d' un personaggio* e *Colloqui con i personaggi*. Guido Davico Bonino acrescenta a estas duas uma terceira novela *Personaggi*. Michel Plaisance é o único a apontar cinco antecedentes narrativos na génese de *Lazzaro*.

Quaisquer que tenham sido os critérios que presidiram à definição de peça adaptada de uma novela ou de um episódio de romance, fazendo variar o seu número, o que é evidente é que no universo da obra teatral de Pirandello estas peças formam um grande continente: dois terços. Talvez porque, como afirma Leone de Castris, «a precedente produção narrativa é o depósito e o lugar de formação da «matéria» teatral de Pirandello: e pode-se mesmo afirmar que não há tema, ou situação, ou ideia, que não tenha tido uma sua experimentação inicial naquele vastíssimo campo de observação psicológica e de casuística humana que é a novelística de Pirandello» (CASTRIS 1975: 105).

Contradições

Analisando os números, é quase impossível resistir à tentação de concluir que a prática da adaptação de textos narrativos terá sido uma vocação do dramaturgo, um caminho deliberadamente escolhido. Mas, se o foi, Pirandello parece tê-lo negado durante algum tempo. No seu primeiro ensaio, publicado em 1899 com o título *L’Azione parlata*, o autor de *L’Umorismo* afirma categoricamente:

Quase toda a produção dramática contemporânea tem um fundamento mais narrativo do que outra coisa qualquer, quer dizer, argumentos mais próprios para uma novela ou um romance do que para o drama; é um mal, necessariamente: primeiro, porque uma ficção de natureza narrativa dificilmente se deixa adaptar ao funcionamento do teatro: depois, por causa do rigor excessivo e, em minha opinião, errado da técnica moderna, verdadeiro leito de Procustes, que restringe e empobrece uniformemente esse funcionamento. [...] Todo o suporte descritivo ou narrativo devia ser abolido em cena. (PIRANDELLO 1993c: 1015)

Estranhamente, acabava de publicar no ano anterior a sua primeira peça de teatro, *La Morsa*, adaptação de uma novela, e seria, nos anos seguintes, um verdadeiro adaptador compulsivo das suas “ficções narrativas”. Um primeiro raciocínio leva-nos a concluir que Pirandello acreditava numa potencial dimensão cénica das suas novelas.

A referência a Procustes, o salteador que mandava deitar num leito os viajantes que passavam na estrada entre Mégara e Atenas, obrigando os maiores

a deitar-se numa cama pequena, cortando-lhes os pés, e os mais pequenos, numa cama grande, esticando-os com violência para ocuparem melhor o espaço, faz pensar, desde logo, no problema da extensão da fábula dramática que, tanto para Aristóteles como para Hegel, parece constituir por excelência o terreno de demarcação entre épico e dramático. Para o primeiro, «difere a epopeia da tragédia pelo seu metro único e a forma narrativa. E também na extensão, porque a tragédia procura o mais possível caber dentro de um período de sol, ou pouco excedê-lo, porém a epopeia não tem limite de tempo – e nisso diferem, ainda que a tragédia, ao princípio, fosse ilimitada no tempo, como os poemas épicos» (ARISTÓTELES 1994: 109) e, para o segundo, «contrariamente ao poema épico, a obra dramática deve encerrar-se em limites mais estreitos» (HEGEL 1993: 633). Mas se essa preocupação com a extensão da fábula pode ter sido determinante na escolha para a adaptação ao teatro da novela *Caffè Notturmo*, o antecedente narrativo de *O Homem da flor na boca*, peça em um acto em que o tempo da acção coincide com o da representação, como justificar a escolha de novelas como *Tutto per bene*, o antecedente narrativo da peça homónima, onde os acontecimentos descritos se estendem por quase vinte anos?

Por outro lado, nem sempre a sua escolha recaiu sobre novelas em que a voz do narrador se apaga por completo para deixar ouvir a das personagens, como em *Caffè notturmo*. Pelo contrário, muitas das personagens a que concede uma segunda vida no teatro caracterizam-se, enquanto personagens das novelas, por um mutismo quase total, por uma incapacidade de verbalizarem os seus dramas íntimos.

Um segundo raciocínio, faz-nos colocar a hipótese de o processo de adaptação de novelas ter sido o epicentro de uma problematização da forma teatral e de uma ultrapassagem dessa «técnica uniformemente empobrecedora» da escrita dramática, imprimindo ao teatro do autor siciliano um carácter marcadamente épico. A emergência de um «eu épico», de um eu que conta o seu drama, expondo as suas chagas íntimas é, como assinala Jean-Pierre Sarrazac,

um traço distintivo do teatro de Pirandello (SARRAZAC 1989). Mas essa característica não será justamente uma marca deixada pelo processo de passagem do narrativo ao dramático? À acção propriamente dita substitui-se a narração e o comentário da acção. A análise deste processo torna-se ainda mais relevante se pensarmos que a evocação de um drama acontecido no passado cria, neste teatro, uma fractura definitiva em personagens que, apesar de se constituírem como narradores do seu próprio drama, não se reconhecem naquilo que foram e desenvolvem um olhar profundamente esquizofrénico sobre si próprias e sobre as suas relações com as outras personagens.

Alguns anos mais tarde, reflectindo desta vez sobre a novela tendencialmente dialogada, Pirandello dá-nos ainda conta das suas reservas relativamente a uma possível contaminação entre o modo narrativo e o modo dramático num texto publicado em 1908 com o título *Soggettivismo e oggettivismo nell' arte narrativa* e que integra a colectânea de ensaios *Arte e scienza*:

[A] fábula, na narrativa, é exposta ou contada quer pelo próprio autor, quer por um personagem que fala na primeira pessoa, mais do que representada e posta em acção. Não que a representação esteja ausente da narrativa, mas a parte a que chamaremos de exposição ou narrativa é certamente predominante, enquanto que a representação dos factos nunca é directa, objectiva, mas subjectivamente marcada por aquele que conta ou descreve. E, excepção feita ao autor que fala na primeira pessoa ou àquele por quem supostamente a narrativa é contada, as outras personagens não têm qualquer direito à palavra, a não ser quando o narrador o julgue oportuno. Se acontecesse que, directamente, os factos viessem a forçar a mão do narrador, daí resultaria um grave dano de ordem artística. (PIRANDELLO 1993c: 187)

Primado absoluto do narrador, portanto. Primado de que o autor de *Sei Personaggi* deliberadamente, ostentatoriamente abdica, assentando nessa abdicção os aspectos mais inovadores do seu teatro: «forçar a mão do narrador» parece ser a aposta das suas personagens de teatro mais incisivas, contar na primeira pessoa a sua necessidade urgente, rebelar-se contra a atitude complacente do autor, a sua afirmação de vitalidade.

O mito da personagem sem autor

O mito da «personagem sem autor» vai criando raízes tanto na obra narrativa como na ensaística de Pirandello e, na opinião de G. Piroué, prefigura o acto teatral. A sua formulação mais antiga é de 1899, justamente em *L’Azione parlata*:

Estais lembrados do belo romance fantástico de Heinrich Heine sobre Jaufré Rudel e Mélisande? “No castelo de Blaye, todas as noites se ouve um estremecimento, um chiado, um murmúrio: as personagens das tapeçarias começam de repente a mover-se. O trovador e a dama sacodem os membros entorpecidos de fantasmas, descem da parede e passeiam-se ao longo da sala”. Pois bem, esse prodígio operado pelo raio de Lua no velho castelo desabitado, devia ser operado pelo poeta dramático. E os maiores trágicos gregos não o tinham já feito, insuflando – Ésquilo, sobretudo – uma poderosa alma lírica nas grandiosas figuras da tapeçaria homérica? E as figuras puseram-se em movimento e falaram. Das páginas escritas do drama, as personagens, pelo prodígio da arte, deveriam sair, destacar-se, vivas, mexendo-se, como da antiga tapeçaria o senhor de Blaye e a condessa de Tripoli. Ora, esse prodígio só pode produzir-se sob uma condição: que se encontrem as palavras que sejam a própria acção falada, a palavra viva que se move, a expressão imediata, consubstancial à acção, a frase única, que não pode ser senão aquela, própria de uma tal personagem, numa determinada situação: palavras que não se inventam, mas nascem, quando o autor se identificou verdadeiramente com a sua criatura ao ponto de a sentir como ela se sente, de a querer como ela se quer. (PIRANDELLO 1993c: 1015-1016)

Mais adiante, insiste ainda no apagamento voluntário do criador e no primado absoluto da criatura: «o estilo, a personalidade íntima de um autor dramático, não devem transparecer de todo no diálogo, na linguagem das personagens do drama [...] por forma que, à leitura, uma obra dramática deva parecer ter sido escrita por várias pessoas e não apenas pelo autor, como se tivesse sido composta [...] pelas personagens independentes, no fogo da acção, e não apenas pelo autor» (PIRANDELLO 1993c: 1016-1017).

Pirandello fala-nos desse prazer de se identificar com os outros através da imaginação numa sua novela, *Quand’ero matto*. Na segunda parte da novela, toda ela escrita sob o signo de S. Francisco de Assis que, também ele, «em boa lógica, não devia ser são do espírito», o narrador descreve essa actividade da mente, misto de alienação e de beatitude:

Eu tinha-me transformado num hotel aberto a toda a gente. E se tamborilava na testa, só conseguia ouvir as pessoas que lá estavam alojadas: pobres desgraçados que

precisavam da minha ajuda; e tinha também uma quantidade de inquilinos no coração; e os braços e as pernas tinha-os menos ao meu serviço, pode dizer-se, do que ao serviço desses desgraçados que tinha dentro de mim e que estavam constantemente a mandar-me aqui e acolá para tratar dos seus assuntos. (PIRANDELLO 1994: 1569)

O processo de identificação vai além do que seria humanamente imaginável:

Eu penetrava também na vida das plantas e das pedras, do rebento de erva e elevava-me pouco a pouco, acolhendo em mim a vida de todas as coisas, ao ponto de ter a impressão de me tornar o mundo inteiro. [...] E por um momento, eu caminhava assim, em êxtase, completamente trespassado por essa divina visão. [...] Ao fim de um certo tempo, dava-me conta de que estava a delirar e então dizia para mim mesmo: regressemos, regressemos ao seio da nossa consciência... Mas não regressava para me ver, mas para ver os outros em mim como eles se viam, para os sentir em mim como eles se sentiam, para os ver como eles se viam. (PIRANDELLO 1994: 1572)

Mas nem sempre essa entrega, essa doce alienação é fácil de atingir. O autor debate-se, tenta escapar à pressão das personagens, refugia-se no seu escritório, pendura letreiros à porta a interditar-lhes a entrada. É esse o ponto de partida de novelas como *Personaggi*, *La tragedia d' un personaggio* e *Colloqui coi personaggi*, frequentemente apontadas como antecedentes narrativos de *Seis personagens em busca de autor*. Em *La Tragedia d' un personaggio*, novela de 1911, os limites estreitos da página escrita tornam-se insuportáveis para o doutor Fileno, um suplício para a eternidade, pois acredita que as personagens estão destinadas a viver eternamente: «Palavras e papel! Papel e palavras! Se um homem se encontrar em condições às quais não queira ou não possa adaptar-se, pode sempre sair delas, fugir, mas uma pobre personagem, não; fica ali fixada, pregada a um martírio sem fim! Ar, ar, ar!» (PIRANDELLO 1994: 687). Ora, esse ar que falta aos personagens da novela, essa respiração ritmada pelo bater de um coração, não será justamente a que podem encontrar no teatro?

A morte do autor

Se as palavras e a folha impressa são uma tragédia para as personagens, não o são menos para o autor demiurgo, esgotado na gestão dos conflitos das suas criaturas, no abafar das suas rebeliões. Ceder por momentos às suas

exigências, descansar ao sétimo dia como Deus no Livro do Génesis para poder contemplar a sua criação, assistir ao espectáculo dos seus dramas, é uma tentação irresistível e o narrador cede o passo ao dramaturgo, ainda que correndo o risco de se anular e de se tornar estranho à sua própria criação.

No romance *Suo marito*, esse prodígio que é a criatura sem criador é a razão do sucesso de uma peça de teatro. Trata-se, como já foi dito, de “La Nuova isola”, a futura *La Nuova colonia*, que, neste romance, Pirandello atribui à personagem da escritora Silvia Roncella. No dia da estreia, no fim do primeiro acto, os espectadores, subjugados por uma criação tão inspirada, invadidos por uma alegria tumultuosa, comentam o acontecimento a que acabam de assistir: «O milagre da arte, a que se assistia com assombro, consistia apenas nisto: parecia não se tratar da premeditada concepção de um autor mas de uma acção que nascia ali mesmo, minuto a minuto, incerta, imprevisível, do choque de paixões selvagens, na liberdade de uma vida fora de qualquer lei e quase fora do tempo, no arbítrio absoluto de tantas vontades, que se impunham alternadamente, dos muitos seres abandonados a si próprios, que cumpriam a sua acção na plena independência da sua natureza, isto é, contra qualquer fim que o autor lhes tivesse imposto.» (PIRANDELLO 1993b: 260).

E o autor? A sua “morte” parece inevitável. Não será por acaso que, neste romance, a autora, Sílvia Roncella, que desde o momento em que assiste pela primeira vez a um ensaio da sua obra sente que ela deixou de lhe pertencer, quase morre ao dar à luz durante a estreia da peça. No final do primeiro acto a sua morte é apresentada como uma quase certeza: «Está a morrer... está a morrer... está a morrer... A Roncella, se calhar, a esta hora...». A metáfora não podia ser mais elucidativa: o nascimento da peça tem como contraponto o falecimento anunciado da autora.

O ponto de viragem

A progressiva anulação do autor anuncia a vocação teatral, a mutação do narrador em dramaturgo. É durante a primeira guerra mundial que, como afirma Georges Piroué,

a imprevisível mutação se produziu. Primeiro, tímida, acidental, provocada pelo regresso ao dialecto siciliano. Sob o golpe desta brusca renovação que parece tê-lo surpreendido a ele próprio, Pirandello acede ao génio. A sua actividade multiplica-se [...] rejeitada para segundo plano, a arte narrativa não voltará a ser mais do que um adjuvante, um alicerce da arte dramática então desabrochada. [...] a partir de então, mesmo se as precedentes opções não deixam de ter incidência sobre a sua produção teatral e constituem em parte a sua originalidade, descobre-se que Pirandello não podia desafogar-se, como ele imaginava, numa evolução que devia levá-lo do *fait-divers* à crónica e da novela ao romance. Era necessário um choque, uma ruptura, uma fuga e uma irrupção num campo de acção ainda virgem. Era necessário o confronto encarniçado e cruel com o meio, um passo em direcção ao desafio e à acção que é o que o teatro traz ao escritor até aí recluso. (PIROUÉ 1976: 168-169)

O balanço deste período de guerra é surpreendente em matéria de produção teatral: *La ragione degli altri* (1915), *Pensaci, Giacomino!* (1916), *Liola* (1916), *Così è (se vi pare)* (1917), *Il Berretto a sonagli!* (1917), *Il Piacere della honesta* (1917), *La Giara* (1917), *Ma non è una cosa seria* (1918), *La Patente* (1918), *Il Giuoco delle parti* (1918). Dez peças. Todas, salvo uma única excepção, *La ragione degli altri*, com antecedentes na obra narrativa. Mas o processo de auto-adaptação ultrapassa largamente este período e surge ao longo de toda a carreira de Pirandello.

Torna-se, portanto, necessário proceder a uma escolha bastante restritiva do corpus de textos a analisar, tanto mais que o autor de *Seis personagens* se compraz com fornecer falsas pistas e em manter secreta a sua oficina de trabalho. Na impossibilidade de tratar, num trabalho desta natureza e extensão, o conjunto da obra adaptada, procurei escolher como objecto de análise um texto de teatro que, procedendo da obra narrativa, é não só o lugar por excelência de uma reflexão sobre o próprio processo da passagem do modo narrativo ao modo dramático, isto é, sobre os condicionalismos ou a liberdade que a escrita dramática acarreta, mas também a formulação mais acabada do mito da

personagem sem autor. Revelou-se incontornável, por corresponder a este padrão, um texto como *Seis personagens em busca de autor*, peça que, na tradição de *O Teatro cómico* de Goldoni, constitui, mais do que qualquer ensaio teórico, uma verdadeira «poética» do autor siciliano.

Procurarei, portanto, fazer o levantamento das marcas deixadas pelo processo de transmodalização, analisar a resistência que o material narrativo ofereceu na passagem ao modo dramático e tentar ainda perceber as opções feitas pelo autor ao confrontar-se com uma estética normativa a que costumava chamar «retórica» e que abominava por considerá-la contrária a qualquer actividade criativa.

De dramaturgo a encenador

No caso de *Seis personagens*, a análise do processo de reescrita é ainda particularmente aliciante por outras razões. Em 1925, com a criação do Teatro d'Arte di Roma, o escritor explora um novo campo de acção que até aí lhe tinha merecido as maiores desconfianças: a encenação. As reservas de Pirandello relativamente à actividade teatral estão consignadas num artigo publicado em 1908, *Illustratori, attori e traduttori*. O escritor compara a actividade dos actores e, por extensão, a de todos os fazedores de teatro, à dos ilustradores de livros. Por um lado, privariam o leitor do livre exercício das suas capacidades imaginativas e, por outro, adulterariam irremediavelmente o sentido da obra que representam. A sua mediação entre o autor e o público é para Pirandello tão-só um mal necessário: «No que toca à arte dramática, a cena será outra coisa que não uma grande imagem viva em acção? E que são os actores, senão ilustradores? Mas sem os quais, infelizmente, não podemos passar» (PIRANDELLO 1993c: 213). Apesar destas reticências, Pirandello abraça finalmente de alma e coração a profissão de encenador. Esta é mais uma estranha, mas enriquecedora, “incongruência” do seu percurso, tão digna de estudo quanto a sua conversão de narrador em dramaturgo. E, mais uma vez,

Seis personagens, quatro anos depois da sua estreia tumultuosa, é o texto em que mais claramente se inscrevem as marcas da nova actividade. Para a sua encenação do Teatro d'Arte di Roma, Pirandello refaz profundamente a peça, procedendo a cortes, acrescentos e realinhamento de cenas e ainda à elaboração daquilo que podemos considerar um verdadeiro livro-modelo da sua encenação. Estou certa de que o confronto das duas versões, a de 1921 e a de 1925, é hoje indispensável a quem se decida a encenar a obra-prima de Pirandello e, na opinião de muitos, o texto fundador do teatro moderno.

De encenador a guionista

Mas as surpreendentes contradições e reviravoltas nas posições teóricas de Pirandello, levam-no a enfrentar o cinema, esse perigoso inimigo do teatro que o fazia defender a necessidade de uma legislação proteccionista que reduzisse para uma o número de projecções diárias de filmes.

Durante uma década inteira, de 1926 a 1936, o escritor alimenta o sonho de realizar «o filme das *Seis personagens*». Este desígnio, que corresponde, grosso modo, ao período de exílio que a si próprio impôs, nunca será levado a cabo, apesar de o autor não se ter poupado a esforços na tentativa de aliciar produtoras cinematográficas e realizadores para o seu projecto. Desse período datam, no entanto, três guiões da sua autoria, tendo embora, nos dois últimos, contado com a colaboração técnica e linguística dos argumentistas Adolf Lantz e Saul Collin.

A existência destes guiões acicata tanto mais a curiosidade quanto Pirandello se recusou durante anos a ver na sétima arte mais do que uma «reprodução mecânica da vida», que apostava erradamente na via do drama, isto é, da palavra, e não na via da «fotografia em movimento» e da música.

Pelas razões que acabo de expor, *Seis personagens* impõe-se como uma escolha obrigatória para quem se decida a abordar o processo de reescrita em Pirandello.

II

Três novelas e um romance por fazer

Antecedentes narrativos de *Seis personagens*

Integrar *Seis personagens* no conjunto dos textos teatrais com antecedentes narrativos não é consensual. Como vimos em anterior capítulo, Michel Plaisance e Jean-Michel Gardair não incluem a peça entre a obra adaptada. De facto, se tivermos em conta apenas a fábula e as personagens da obra-prima de Luigi Pirandello, não podemos aparentá-la com qualquer outro texto do autor. No entanto, a novela *La tragedia d'un personaggio*, de 1911, é geralmente apontada como um seu antecedente. A este texto acrescenta-se por vezes *Colloqui coi personaggi*, de 1915, e, mais raramente, *Personaggi*, editado em 1906. Embora a referência menos frequente a estes dois últimos textos possa dever-se apenas ao facto de não integrarem nenhuma das colectâneas de novelas organizadas pelo próprio autor, creio que a disparidade de critérios relativamente aos antecedentes da peça reside em questões mais profundas.

Norbert Jonard afirma, a propósito do processo pirandelliano de reescrita: «das 43 peças que foram representadas, 33 apresentam um parentesco maior ou menor com as novelas, sendo 14 delas adaptações puras e simples» (JONARD 1997: 95), defendendo a tese de que a obra dramática de Pirandello só pode ter causado uma tão grande surpresa na crítica da época por não ter sido dada a devida atenção à obra narrativa. Mas, mesmo entre aqueles que centraram a sua atenção no estudo comparativo da narrativa e do teatro, é perceptível a tendência para ver no retrabalhar dos textos narrativos dos seus começos como dramaturgo a necessidade de caucionar a nova faceta da sua escrita recorrendo a obras que já tinham começado a afirmar-se junto da crítica e do público. Pirandello teria alcançado, depois dessa primeira fase do seu trabalho, uma desenvoltura que lhe permitiria enfrentar resolutamente a escrita dramática sem necessitar de recorrer à obra anterior. Assim, para Michel Plaisance, «com *Seis personagens em busca de autor* a passagem do narrativo ao dramático já está completamente feita. A peça não provém de nenhuma narrativa anterior» (PLAISANCE 1968: 112).

Obra da maturidade, caminharia por seu próprio pé. Para este ensaísta, depois de 1921, o processo de auto-adaptação teria sido definitivamente ultrapassado, por desnecessário, e a própria peça, pela autonomia das suas personagens, seria a prova da ausência da necessidade de recorrer aos textos narrativos. Esta posição, no entanto, deixaria fora da lista dos textos adaptados peças como, só para dar dois exemplos extremos, *O Homem da flor na boca* (1923), peça que recupera integralmente o texto da novela *Caffè notturno*, ou *Esta noite improvisa-se* (1930), na qual o Dr. Hinkfuss afirma explicitamente estar a proceder à adaptação de uma novela de Pirandello, que é, como se sabe, «*Leonora, addio!*».

Por outro lado, os analistas da obra de Pirandello tendem, regra geral, a restringir o número de peças com antecedentes em novelas ou romances pelo facto de centrarem a discussão sobre a passagem do narrativo ao dramático em torno da noção de fábula, da acção que se presta pela sua concentração e unidade a ser transposta para o teatro, ou ainda da forma tendencialmente dialogada das novelas, dando conta do modo mais ou menos mecânico como o autor «acomoda» ao dramático as suas ficções narrativas. Este ponto de vista pressupõe a existência de cânones rígidos tanto no que diz respeito à forma «novela» como no que respeita ao texto dramático. Mas, como é sabido, a escrita do autor siciliano é desviante, quer se trate da narrativa quer se trate da produção dramatúrgica. Por outro lado, partir da noção de fábula para estabelecer analogias entre textos narrativos e textos dramáticos é, antes de mais, tentar fazer o levantamento das acções das personagens. Ora, para Erika Fisher-Lichte¹, as personagens pirandellianas têm precisamente como traço distintivo não se reverem nas suas acções e desvincularem-se delas, não se reconhecendo no eu que as praticou. Ao levantar a questão da impossibilidade de estabelecer um nexos entre as acções e os seus agentes, Pirandello abala pelos alicerces a noção de fábula como conjunto das acções praticadas pelas personagens porque, como observa Jean-Pierre Ryngaert a propósito da crise da

¹ Cf. Erika Fisher-Lichte, *History of european drama and theatre*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002.

personagem no teatro do autor siciliano, «a desapareção de uma identidade fixa é paralela à crise da fábula. Uma e outra estão ligadas porque a lógica da narrativa progride em função de personagens coerentes e submetidas a uma acção federadora» (*Poétique du drame contemporain* 2001: 88).

Partindo da noção de fábula, esta posição tem ainda o inconveniente de não dar solução ao problema de saber porque é que Pirandello reutiliza, tantas vezes, nos textos dramáticos, não a trama ou as personagens das suas novelas, mas fragmentos, materiais da obra narrativa, isto é, o problema de saber, por exemplo, porque é que o Pai de *Seis personagens «herda»* literalmente o discurso do Doutor Fileno de *La tragedia d'un personaggio*, embora o seu drama particular não tenha nada em comum com a fábula da novela. Nos casos em que se constata a existência de múltiplos antecedentes narrativos para uma só peça, a noção de fábula revela-se mais uma vez incapaz de dar conta do processo de reescrita. Em *O Barrete de guizos*, por exemplo, o autor, partindo de duas novelas, procede a uma verdadeira operação de contaminação dos enredos e de transmigração das personagens para criar um texto dramático que ganha uma verdadeira autonomia em relação aos seus antecedentes narrativos.

A meu ver, as afinidades entre as três novelas acima mencionadas e *Sei personaggi in cerca d'autore* têm de ser encontradas não na fábula mas na temática que as aproxima e que o título da peça explicita: a «procura de um autor» por parte das personagens. Ferdinando Viridia encontrou talvez a expressão mais adequada para caracterizar as novelas de Pirandello: «*zibaldone di pensieri*», apontamentos de ideias, blocos de notas, esboços de guião que, à maneira da *commedia dell'arte*, encontrarão mais tarde, no texto dramático, um outro tratamento. É nessa perspectiva que serão aqui abordadas *Personaggi*, *La tragedia d'un personaggio* e *Colloqui coi personaggi*, isto é, como apontamentos temáticos e depósito de materiais posteriormente sujeitos a variações e desenvolvimentos. Portanto, trata-se menos de detectar na fábula da peça o resultado de um processo de adaptação de textos narrativos anteriores do

que de tentar estabelecer as etapas do itinerário pirandelliano em direcção ao texto estreado em 1921 e de lançar alguma luz sobre o momento da génese da relação conflitual entre o autor e as suas personagens, tentando mostrar que as três novelas devem ser lidas em conjunto, não só por fazerem parte do núcleo temático que está na base do texto dramático, mas também por darem testemunho de uma mudança de qualidade na relação que o Pirandello narrador estabelece com as suas personagens.

Por outro lado, procurar-se-á sublinhar, nestas novelas, o carácter obsessivo das imagens convocadas pelo autor para nos revelar o mistério da criação literária, daquilo a que chamará, no prefácio à edição de 1925 de *Seis personagens*, o processo de trabalho da sua Fantasia no acto de criar e mostrar como essa sua cena mental é já essencialmente dramática. Essas imagens são, como veremos, etapas de um caminho que terá como ponto de chegada a ideia de «ausência de autor».

Uma outra abordagem, mais imediata, dos antecedentes narrativos pode ainda fazer-se: a do reaproveitamento de materiais, parágrafos inteiros por vezes, transcritos quase literalmente nas réplicas do Pai e da Enteada.

Mas procurar os antecedentes narrativos de *Seis personagens* significa, antes de mais, seguir duas vias distintas. Uma vez que se trata do primeiro texto da «trilogia do teatro dentro do teatro», temos de considerar a existência de dois níveis de representação: o drama das personagens rejeitadas e o drama familiar. Na segunda parte do capítulo, analisarei, portanto, ainda um outro antecedente narrativo, o fragmento de romance, tantas vezes referido por Pirandello, destinado a acolher o drama dessa família marcada pela morte e pela possibilidade de incesto, romance que nunca foi dado à estampa e que, tanto quanto se sabe, não viria a ser concluído. Ao contrário do que acontece com as novelas, o fragmento apresenta já uma clara proximidade com o drama familiar, constituindo, para usar a terminologia de Pirandello, o seu «antefatto». Este brevíssimo texto, cerca de uma página, tem um particular interesse por se

apresentar seguido de uma nota reveladora, ao mesmo tempo, do fascínio e da repugnância do autor relativamente às personagens que o assediam, tal como acontece nas novelas.

1

As novelas

Se o mito da «personagem sem autor», a personagem dramática por excelência, tem raízes profundas na ensaística, nas novelas e nos romances pirandellianos, um outro vai tomando forma e estabelece uma prerrogativa do autor. Se as personagens preexistem e se antecipam ao acto da escrita, o autor está também no direito de as recusar, ou de as admitir apenas na sua condição de personagens rejeitadas. Embora de modo diverso do que acontece em *Seis personagens*, essa prerrogativa é exercida nas novelas acima apontadas.

Mikhail Bakhtin, em *Estética da criação verbal*, falando das declarações dos autores sobre as suas personagens, chama a atenção para «o quão é incerto o material que deve emanar dessas declarações do autor sobre o processo de criação da personagem. Esse material tem um imenso valor biográfico e pode adquirir também valor estético, mas só depois de iluminado pelo sentido da obra. O autor-criador nos ajuda a compreender o autor-pessoa, e já depois suas declarações sobre a sua obra ganharão significado elucidativo e complementar» (BAKHTIN 2003: 6). Ainda segundo Bakhtin, no caso de haver coincidência entre o narrador e o autor, estaríamos perante um facto ético e não já estético: um manifesto, um panfleto, uma confissão-relatório, etc... No entanto, tratando-se de Pirandello, as suas declarações sobre as personagens são incontornáveis, dado o seu carácter ficcional. Mesmo num prefácio de carácter ensaístico como o de *Seis personagens*, o autor procura dar às suas reflexões uma dimensão ficcional, recuperando, por exemplo, da novela *Personaggi*, a sua extravagante criadita que dá pelo nome de Fantasia. Analisá-las não poderá ser, portanto, apenas uma abordagem «complementar». Também não importa aqui estabelecer

uma qualquer ligação de carácter biográfico entre o «autor-pessoa» e as suas personagens, mas tão-só verificar como a relação do autor-personagem com as suas criaturas, dentro da forma ficcionada, se estabelece e vai evoluindo. Necessário será, portanto, tentar perceber o estatuto do narrador autodiegético nestes textos que pretendem ser biográficos.

No entanto, falar da autonomia das personagens pirandellianas, da sua existência anterior ao acto da escrita, tem os seus perigos. Falando da crise da personagem no teatro moderno, Anne Ubersfeld chama a atenção para o caricato da tendência de um certa crítica para continuar a insistir em falar das personagens em termos completamente anacrónicos:

Para além dos problemas de método, o que está em causa é o Eu na sua autonomia de «substância», de «alma», noções muito estafadas depois de 80 anos de trabalho e de renovação da psicologia. O que já não pode ser dito dos seres humanos apanhados no tecido da sua existência concreta será ainda possível dizê-lo das personagens literárias? Também não nos espantará o lugar comum infinitamente cómico que faz delas «seres mais verdadeiros do que certos seres vivos, mais reais do que o real». Como se se pudesse transpor para o plano fantasmático da criação literária a noção idealista de *persona*, quando ela se encontra desmantelada de outros pontos de vista...» (UBERSFELD 1978:120)

Lidar com textos como estas três novelas é enfrentar o ridículo desse «lugar comum infinitamente cómico». Ubersfeld parece citar, aliás, afirmações do próprio Pirandello. Mas o que gostaria de mostrar é que, se ao longo de décadas o autor de *Seis personagens* reelabora os materiais que têm a ver com a sua noção anacrónica e desfasada das personagens, esse seu trabalho obsessivo leva precisamente ao desmantelar da noção idealista de *persona*. Ignorar esse seu processo de reescrita sobre o tema do prodígio da criação literária e da autonomia das personagens é querer fazer tábua rasa do momento em que essa concepção idealista se começa a esboroar.

George Steiner, no seu ensaio *Gramáticas da criação* chama a atenção para o fechamento deste tipo de posição teórica:

Detenhamo-nos sobre a questão da autoridade de um dramaturgo ou de um romancista sobre os personagens que fez nascer, sobre a sua responsabilidade perante eles. Tratar-

se-á de um império sem limites ou as «criaturas» terão certos direitos perante o seu criador? Nos termos da linguagem positivista, esta posição do problema parece absurda. Até mesmo as mais autónomas presenças da ficção -Hamlet, Madame Bovary- nada são, se se quiser, além da consequência imaginária de marcadores semânticos num pedaço de papel. Como poderiam ter direitos sobre a sua «única origem»? De um ponto de vista psicológico e creio que também epistemológico, é todavia o modelo positivista que se revela surdo. Houve artistas, escritores, que deram um veemente testemunho da autonomia, da independência tenaz assumida pelas figuras que pintaram ou esculpiram, os personagens que construíram. Os *Seis personagens à procura de autor* de Pirandello são uma alegoria desta tomada de consciência. Tolstoi fala por numerosos autores quando menciona ao seu editor o comportamento rebelde de Anna Karenina, que ameaça quebrar o molde do romance ou, pelo menos, levá-lo por um caminho completamente diferente do anunciado pelo autor. (STEINER 2002: 54)

Tendo plena consciência de que tanto a noção de «autor» como a noção de «personagem» são areia movediça, sobretudo quando se trata de Pirandello, procurarei, ainda assim, encetar um percurso pelos textos em que o autor, oscilando entre a paródia do génesis e da actividade mediúnica, nos fala do seu processo criativo, nunca esquecendo que ele próprio é o primeiro a fazer ironia sobre esse mesmo processo. Num primeiro tempo, gostaria, portanto, de propor uma visita à galeria das personagens recusadas nas novelas que antecedem *Seis personagens*.

Personaggi, publicada em 1906 no periódico *Il ventesimo*, é a primeira novela a abordar o tema da rejeição. Esta narrativa não foi posteriormente integrada por Pirandello em nenhuma colectânea das *Novelle per un anno*. A sua edição póstuma, bem como a de muitos outros textos, na sua maioria escritos entre 1883 e 1919, ficou a dever-se a Manlio Lo Vecchio Musti e a Angelo Sodini, que os reuniram sob o título genérico de *Appendice*, título que figura em algumas edições mais recentes das *Novelle*. Tem em comum com os outros dois textos a recusa do narrador em aceitar as personagens que se lhe apresentam em audiência à procura de um autor capaz de compreender e dar pública voz aos seus dramas particulares.

O narrador tenta dissuadir as estranhas criaturas que lhe expõem os seus casos, trata-as «como se fossem cães», mas escorraçá-las nem sempre é fácil.

«Vós tendes a sorte, meus senhores, de ser sombras vãs. Porque quereis, também vós, ganhar a vida às minhas custas? E depois, que vida? De pobres inquilinos de um mundo ainda mais vão; mundinho de papel, no qual, asseguro-vos, não dá prazer habitar. Olhai, neste mundo de papel, tudo está concertado, forjado, adaptado aos fins a que o escritor, pequeno Padre-eterno se propõe» (PIRANDELLO 1994: 2656-2657). Estes «mundos artificiais» têm ainda o terrível defeito de imobilizarem para a eternidade as personagens num seu gesto, condenando-as a um verdadeiro suplício:

E quantas ocasiões imprevistas, imprevisíveis, ocorrem na vida, ganchos imprevistos que penduram as almas num momento fugaz, de avareza ou de generosidade, num momento nobre ou vergonhoso e as mantêm depois suspensas no altar ou no pelourinho durante toda a existência, como se esta tivesse ficado adormecida naquele momento singular de embriaguez passageira ou de inconsciente abandono?... A arte, meus senhores, tem por ofício imobilizar as almas, fixar a vida num momento ou em vários momentos determinados: a estátua num gesto, a paisagem num aspecto momentâneo imutável. Mas que tortura! E a perpétua mobilidade dos sucessivos aspectos? E a fusão contínua em que as almas se encontram?» (PIRANDELLO 1994: 2657)

Apesar da estreiteza e fixidez desse mundo de papel, muitas são as personagens que invadem o escritório do nosso narrador, introduzidas por uma criadita chamada Fantasia, que «apesar de vestir sempre de negro e de ler -quando pode- livros de filosofia (há gostos para tudo!), ri muitas vezes como uma maluquinha» (PIRANDELLO 1994: 2658). É por culpa desta sua serviçal, a que também se irá referir no prefácio acrescentado às *Seis personagens em 1925*, mas escrito em 1923, que o seu escritório está sempre cheio das criaturas mais desencontradas: um rapazinho a cavalo num bastão, uma *bonne* inglesa, um velhote cego que reza o terço, as suas filhas, três alegres raparigas que não partilham com ele o fervor religioso, um doutor em ciências físico-matemáticas... Este último é tratado pelo narrador de forma impiedosa:

O senhor bem vestido (...) sorri-me, inclina-se, passa levemente dois dedos por baixo do bigode encerado. Bigode? Parecem dois ratos aninhados por baixo do nariz, com as caudas em riste. Poderá ter quarenta anos: rubicundo, calvo, com olhos negríssimos, sombrios, encostados ao nariz vigoroso (pretenderá também ser retratado como belo!). Acomode-se, digo, não toque nos bigodes, por caridade; não os gaste, senão eu tiro-

lhos. Antes de mais, estabeleçamos o nome. Como é que o senhor se quer chamar?
(PIRANDELLO 1994: 2659)

Ultrapassadas as burocracias indispensáveis à admissão de qualquer personagem, o narrador, curioso por causa do livro que o doutor Leandro Scoto (é esse o nome escolhido) traz debaixo do braço, prossegue o interrogatório. O doutor interessa-se por teosofia e o livro de que lê um excerto é obra do teósofo inglês Charles Leadbeater:

Agora diremos o que acontece quando o espírito humano exprime positivamente um pensamento ou um desejo bem preciso. Um pensamento assume essência plástica, mergulha nela, por assim dizer, e molda-se instantaneamente sob a forma de um ser vivo com uma aparência que toma a qualidade do próprio pensamento; este ser assim formado, já não está de forma nenhuma sob o controlo do seu criador, mas goza de uma vida própria cuja duração é proporcional ao pensamento e ao desejo que a geraram: dura, de facto, de acordo com a força do pensamento que lhe agrupa as partes. (PIRANDELLO 1994: 2661)

O facto de o Doutor Leandro Scoto se encontrar perante o autor é, só por si, a prova de que ele desejou a sua existência. No entanto, existir dessa forma, existir para o autor, não basta: «Eu quero viver, tenho uma grande vontade de viver pela minha felicidade e pela alheia. Faça com que viva, senhor! Faça com que viva bem, peço-lhe, tenho bom coração, repare! Um discreto engenho, honestas intenções, poucos desejos: mereço sorte. Dê-me, peço-lhe uma existência imorredoura» (PIRANDELLO 1994: 2661). Mas o «pequeno padre-eterno», do alto da sua onnipotência, tanto pode convocar personagens como rejeitá-las e essa rejeição exprime-se de forma demolidora: «Mas tu doutorzinho, estás a falar a sério? Que tens tu que mereça ser imortalizado?» (PIRANDELLO 1994: 2662) E de nada serve ao doutor Leandro Scoto protestar a sua modesta ambição.

Esta sobrançeria do autor, esta forma de «tratar como cães» as suas personagens, irá, no entanto, esbater-se nos dois textos que apresentarei em seguida.

La tragedia d'un personaggio

Publicada em 1911 no *Corriere della sera* e posteriormente integrada na coletânea *L'Uomo nudo*, a novela trata, também ela, da rejeição de uma personagem. Tal como no texto anterior, o narrador tem dias certos para receber as personagens: «Tenho o velho hábito de conceder audiência, todos os domingos de manhã às personagens das minhas futuras novelas» (PIRANDELLO 1994: 682). Mais uma vez, o narrador considera-se um pequeno Deus: se as personagens são demasiado insistentes e se atropelam para chamar a sua atenção, ameaça-as com «o limbo» e recusa-se a ouvi-las até que se tenham «redimido do pecado original».

Apesar da exigência dos interrogatórios, o narrador é agora mais condescendente e declara-se mesmo incompreendido por aqueles que o visitam:

[...] eu, que no fundo sou um bom coração, tenho pena delas. Mas será possível ter pena de certas misérias sem nos rirmos delas? Pois bem, as personagens das minhas novelas vão por esse mundo fora proclamando que eu sou um escritor de uma crueldade inaudita e impiedosa. Seria necessário um crítico de boa vontade que lhes fizesse ver quanta compaixão há por baixo deste riso. (PIRANDELLO 1994: 683)

Acontece que esta atitude compassiva do autor é intolerável para uma categoria de personagens que têm a «extravagante ambição» de se quererem outras e de considerarem uma verdadeira tragédia o tratamento que sofrem por parte dos autores. Dentro dessa categoria está o doutor Fileno, que ocorre desesperado a uma das audiências matinais. O doutor não faz parte das personagens do narrador, inspira-lhe, no entanto, simpatia e compaixão já que o tratamento que mereceu por parte de um seu colega escritor lhe parece não estar à altura deste criador da *Filosofia da distância*. Com efeito, o doutor desenvolveu, numa obra que gostaria de editar, uma filosofia muito particular que consiste em olhar os acontecimentos do presente, mesmo os mais dolorosos, com um telescópio às avessas que os torna pequenos e distantes no passado. Apesar disso, não consegue aplicar esse procedimento aos maus-tratos literários que o seu criador

lhe infligiu e que ele sente como uma tragédia pessoal, não aceitando portanto a recusa do narrador:

A sua indiferença, o seu desprezo seriam para mim muito menos cruéis, acredite, do que a sua comisseração passiva, indigna de um artista, deixe que lho diga. Ninguém como o senhor para saber que nós somos seres vivos. Mais vivos do que os que respiram e usam fatos; menos reais talvez, mas mais verdadeiros! Nasce-se para a vida de tanta maneira, caro senhor, e o senhor sabe muitíssimo bem que a natureza se serve desse instrumento da criação que é a imaginação humana para prosseguir a sua obra de criação. E aquele que nasce graças a essa actividade criadora que tem por sede o espírito humano está destinado pela sua própria natureza a uma vida cem vezes superior à daquele que nasce das entranhas mortais de uma mulher. Quem nasce personagem, quem tem a sorte de nascer personagem viva, pode rir-se da morte. Não morre nunca. O homem, o escritor, instrumento natural da criação morrerá, a criatura, essa, não morrerá nunca! E para viver eternamente, nem sequer precisa de realizar prodígios. Diga-me lá quem era Sancho Pança? Quem era Don Abbondio? No entanto, vivem eternamente porque – germes vivos - tiveram a fortuna de encontrar uma matriz fecunda, uma imaginação que soube criá-los para a eternidade. (PIRANDELLO 1994: 686-687)

As palavras do Dr. Fileno serão quase literalmente utilizadas em *Seis personagens*, como resposta do Pai às resistências do Director e daí talvez o facto de a novela ser mais frequentemente apontada como um antecedente narrativo da peça.

Colloqui coi personaggi

As duas partes que compõe esta novela foram editadas em datas distintas no *Giornale di Sicilia*, 17-18 de Agosto e 21-22 de Setembro de 1915. A novela é geralmente considerada como o texto de carácter mais claramente autobiográfico. Tal como aconteceu com *Personaggi*, não foi incluída nas *Novelle per un anno*.

O ponto de partida dos *Colloqui* difere do dos textos acima analisados porque a indisponibilidade do autor para conceder audiências é total:

Tinha afixado à porta do meu escritório uma cartolina com o seguinte

AVISO

Suspensas a partir de hoje todas as audiências com todas as personagens, homens e mulheres, de todas as classes, de todas as idades, de todas as profissões, que tenham feito pedidos e apresentado títulos para serem admitidas em algum romance ou novela.

N.B. Pedidos e títulos estão à disposição das senhoras personagens que, não tendo vergonha de num momento como este exporem a miséria dos seus casos particulares, desejem dirigir-se a outros escritores se os encontrarem. (PIRANDELLO 1994: 2682)

A primeira guerra mundial acabava de eclodir e o autor, desesperado pela partida do filho Stefano para a frente de combate, procura seguir através da imprensa os últimos desenvolvimentos dessa «horrrível e deplorável confusão». Ao regressar a casa com um maço de jornais, encontra junto à porta do escritório um «insuportável personagem», um homenzinho pequeno e meio cego tentando decifrar o aviso aí afixado:

-Desculpe... dá-me licença?

-Licença, um corno! – gritei-lhe eu - Saia-me da frente! Não leu o aviso?

-Sim, senhor, e era mesmo por isso... se não se importasse de me explicar...

-Não tenho que lhe dar explicações! Não tenho mais tempo a perder consigo! Fora! Quer os seus papéis, os seus documentos? Ande, entre, pegue neles e vá-se embora!

- Sim, senhor... Pronto, mas ao menos não me quer dizer o que aconteceu?...

Esperando fazê-lo saltar pelos ares, reduzido a pó por um tiro de canhão à queimadura, gritei-lhe na cara:

-A guerra! (PIRANDELLO 1994: 2683)

A guerra invade não só o universo familiar do autor mas até a sua última trincheira: o espaço da sua imaginação, da sua capacidade de criar: «Para além desta paixão, para além desta angústia, não podia de momento ver mais nada».

A personagem meio cega insiste, no entanto, na irrelevância do momento histórico:

Imagine que toda esta confusão acabou, que o massacre chegou ao fim. Amanhã há-de fazer-se a história das perdas e dos ganhos, das vitórias e das derrotas. Esperemos que a justiça triunfe... Mas se não triunfar? Triunfará daqui a um século... A história tem grandes pulmões e uma paragem de respiração é coisa momentânea. Pode mesmo acontecer que a justiça nos pareça outra daqui a um século. Não nos podemos fiar. E não é isso que importa, acredite em mim. O que realmente importa é uma coisa infinitamente mais pequena e infinitamente maior: um choro, um riso, a que o senhor, ou um outro, tiverem sabido dar vida fora do tempo, isto é, superando a realidade transitória do seu sofrimento de hoje; um choro, um riso, não importa se desta se de outra guerra, já que de qualquer forma todas as guerras são iguais. E esse choro será único e esse riso será único.» (PIRANDELLO 1994: 2685-2686)

O narrador não pode aceitar esta perspectiva, embora reconheça nela alguma verdade. Ela tem, no entanto, a virtude de o acalmar e de o deixar mergulhado

nos seus próprios pensamentos. Entretanto, a personagem meio cega desapareceu: «como uma sombra angustiada tinha reintegrado o meu espírito: eu era de novo presa da minha violenta paixão». Mas é no espaço da imaginação, nesse recanto onde as personagens ganham corpo e voz, que o autor encontra refúgio e consegue iludir a solidão:

Na penumbra que caía lenta e cansada depois daquelas intermináveis e asfíxias tardes estivais e me invadia pouco a pouco o quarto, trazendo-me uma frescura melancólica, uma nostalgia de longínquas alegrias perdidas, não me sentia no entanto sozinho desde há alguns dias. Alguma coisa fervilhava naquela penumbra, num canto do meu quarto. Sombras na sombra que seguiam compassivas a minha ânsia, as minhas inquietações, o meu abatimento, os meus sobressaltos, a minha paixão, da qual tinham certamente nascido ou começavam a nascer. Olhavam-me, espiavam-me. Tanto me olharam que por fim, forçosamente, tive de me voltar para olhar para elas. Com quem podia verdadeiramente comunicar a não ser com elas num momento como aquele? E cheguei-me àquele canto e esforcei-me por distinguir uma a uma aquelas sombras nascidas da minha paixão para me pôr a falar baixinho com elas. (PIRANDELLO 1994: 2687)

A atitude de comiseração já não é exclusivamente do autor para com as suas personagens, essa relação já não é unívoca. O seu sofrimento criou-as e elas por sua vez compadecem-se dele e confortam-no. Um verdadeiro diálogo começa a estabelecer-se, um diálogo entre iguais.

A segunda parte da novela descreve o aparecimento, nesse canto escuro do escritório, da mãe do autor, recentemente falecida, que lhe fala longamente da história familiar, de outras guerras em que o pai e o avô se tinham batido. A sua sombra desvanece-se no escritório, agora na total obscuridade, e uma atmosfera de sonho vai conquistando o aposento: «A sombra transformou-se em trevas no meu quarto. Não me vejo e não me ouço já. Mas ouço como se viesse de longe um longo roçar, contínuo, de folhagem, que brevemente me ilude e me faz pensar no surdo fragor do mar, daquele mar junto ao qual vejo ainda a minha mãe» (PIRANDELLO 1994: 2694). E é ainda a sua voz que o instiga, a olhar as coisas «também com os olhos dos que já não as vêem». Este apelo à “multiplicação dos olhares”, dos pontos de vista, que encerra a novela é a imagem de uma nova atitude e está bem longe da prepotência e da arrogância do

narrador de *Personaggi*. Estamos agora muito mais próximos do ponto de vista teórico defendido no ensaio *L'azione parlata*, já antes citado, isto é, o dramaturgo deve identificar-se com a sua criatura «ao ponto de a sentir como ela se sente, de a querer como ela se quer».

Eu, Pirandello

A primeira constatação a que se pode chegar, confrontando as três novelas, é a de que Pirandello procura estabelecer uma absoluta coincidência entre o narrador e o escritor. Mesmo em *Personaggi*, onde, à primeira vista, essa vinculação não é tão evidente, há alusões a situações e personagens de outras obras que visam, sem qualquer sombra de dúvida, estabelecer essa coincidência. Se a referência às «três estouvadas raparigas» pode não evocar de forma muito clara as três irmãs da novela *Le Tre carissime*, ou se o «rapazinho a cavalo num bastão oferecido pelo amante da mãe» só muito vagamente evoca o Nonó de *O Homem, a besta e a virtude*, já a referência à inclusão de um teósofo num anterior romance estabelece uma associação imediata com o Doutor Anselmo Paleari de *O Falecido Mathias Pascal*, publicado em 1904: «já meti um teósofo num meu romance, e basta... Só eu sei quanto me custou não o tornar enfadonho!» (PIRANDELLO 1994: 2660). Esta personagem, a quem Pirandello atribui curiosíssimas considerações sobre o drama antigo e o drama moderno, é, também ela, leitora de Charles Leadbeater.

Em *La tragedia d'un personaggio*, o narrador-Pirandello explica como aceitou a integrar numa das suas novelas uma personagem que soube esperar o momento certo para se apresentar. Trata-se do maestro Icílio Saporini, a personagem central de *Musica vecchia*, publicada no ano anterior.

Colloqui coi personaggi está pontuada por dados e datas da história familiar do autor: o passado garibaldino da geração anterior, o alistamento de Stefano Pirandello, a morte ainda recente da mãe.

A cada novo texto sobre a relação com as suas personagens, Pirandello insiste em acrescentar mais elementos de carácter autobiográfico que façam coincidir de forma indissociável o narrador e o autor, fazendo questão de expor o carácter prodigioso, não apenas do gesto criador em geral, mas, sobretudo, da sua própria fantasia no acto de criar. Esse modo de proceder carrega de significado a sua desvinculação relativamente às seis personagens da peça, justamente à procura de autor e sem a possibilidade de serem ouvidas em audiência, ou pelo menos sem que esse confronto nos seja dado a ver, passando-se directamente ao embate entre personagens, por um lado, e director com a sua companhia, por outro. Se o mito da personagem sem autor vai tomando forma tanto nos textos teóricos como nas novelas, atinge a sua expressão mais conseguida precisamente em *Seis personagens*, com a ausência do criador e a revolta das personagens que, apesar de rejeitadas, procuram conquistar o seu direito à existência directamente no palco. Mas, quatro anos depois da estreia da sua obra-prima, Pirandello faz questão de lhe acrescentar um prefácio em que insiste mais uma vez na revelação do seu processo criativo, retomando imagens já exploradas nas novelas, e os guiões para o cinema que constrói a partir de *Seis personagens*, terão um carácter ainda mais acentuadamente exibicionista.

O génesis

«Concluída, no sétimo dia, toda a obra que havia feito, Deus repousou, no sétimo dia, do trabalho por Ele realizado.» *Génesis* 2.1

Tanto *Personaggi* como *La Tragedia d'un personaggio* têm em comum uma revisitação humorística do livro do Génesis. O autor é um «pequeno padre eterno» onipotente, criador de mundos de papel, que condena ao Limbo, caso não se redimam do pecado original, as criaturas a que dá «o seu sangue», mas que, ao contrário do que acontece na Bíblia, uma vez aceites, estão destinadas à imortalidade. Na segunda novela, no entanto, Pirandello acrescenta a esta temática do génesis um pormenor bastante revelador. As audiências têm lugar

aos «domingos de manhã», ao sétimo dia, o dia do descanso de Deus. Ao sétimo dia as personagens ganham vida própria. O número sete, com a sua simbologia de acabamento, completude e magia, reaparece frequentemente em Pirandello¹ e, embora não constando do título da sua obra-prima preside à elaboração de *Seis personagens*. A epifania de Madama Pace é disso exemplo. Convocada pelo próprio cenário, a sétima personagem do drama familiar, nasce «sem pecado original», sem ter de se confrontar com o criador, directamente no palco.

No entanto, em *Colloqui coi personaggi* esta temática desaparece completamente. A criação surge agora como única fuga possível perante um mundo em guerra. A desprotecção do autor é total, não fosse a presença tutelar da mãe e das sombras que a sua angústia faz surgir do canto escuro do escritório. O «mundo de papel», os «pequenos mundos artificiais» da ficção, talvez porque destinados à imortalidade, prevalecem sobre as visões apocalípticas da guerra.

Pirandello dos espíritos

Mas o imaginário católico não será o único a ser parodiado por Pirandello. Como vimos, a teosofia é, por mais de uma vez, tema das suas ficções. Em *Personaggi*, se Leandro Scoto, a personagem que lhe apresenta o livro de Charles Leadbeater, é metido a ridículo com os seus bigodes que lembram dois ratos com as caudas em riste, o seu casaco de corte extravagante, a sua formação científica e, ao mesmo tempo, a sua crença na possibilidade de convocar e materializar espíritos, não é menos verdade que a citação sobre a «substância elementar» que, «exposta às acções do pensamento humano», pode dar origem a uma criatura que «já não está de forma nenhuma sob o controle do seu criador» só pode ter sido escolhida muito intencionalmente e, mais do que revelar o interesse de Pirandello pelo espiritismo, parece ser antes uma tentativa de

¹ Umberto Artioli, no seu livro *L'Officina segreta di Pirandello*, refere o recurso à simbologia da hebdómada em pelo menos cinco dramas, dois romances e quinze novelas de Pirandello, assinalando ainda dois tipos de funcionamento das séries de sete elementos: a série negativa e a série mirífica. Nos dois casos, a uma série de seis elementos negativos ou positivos sucede um sétimo elemento de natureza inversa, mas sempre marcado pelo estigma do divino.

encontrar a imagem que mais aproximadamente dê conta do seu processo criativo.

Em *Os Gigantes da Montanha* regressará ao tema dos «espíritos» que se formam no ar, como «um desejo dos olhos», na mansão onde se recolhe a companhia de teatro de Ilse Paulsen. A velha casa não é de ninguém, é dos espíritos e nela o mágico Cotrone faz surgir do nada as personagens que já não encontram distribuição no desfalcado elenco da condessa Ilse Paulsen, como se fossem «fantasmas», «larvas» que saem das «cavernas do instinto» e ganham forma no escuro, um verdadeiro «arsenal de aparições».

O canto escuro

A imagem do canto escuro do quarto onde fervilham «sombras na sombra» será recuperada em *Seis personagens* numa fala da Enteada em que se explica a forma como as personagens do drama familiar surgiram ao autor,

para tentá-lo, tantas vezes, na melancolia daquele seu escritório, à hora do crepúsculo, quando, abandonado na sua poltrona, não se resolvia a fazer girar o interruptor da luz e deixava que a sombra invadisse o quarto e que aquela sombra fervilhasse conosco, que íamos tentá-lo. *(Como se ainda estivesse naquele escritório e sentisse enfado pela presença de todos aqueles actores)* – E se os senhores se fossem todos embora! Se nos deixassem a sós! A mãe ali, com aquele filho – eu com aquela menina – aquele rapazito ali sempre sozinho – e depois eu sozinha, eu sozinha... - naquela sombra *(saltará de repente, como se quisesse agarrar-se à visão que tem de si própria, brilhante, na sombra, e viva)* Ah, a minha vida! Que cenas íamos propor-lhe! – E eu, eu, mais do que todos os outros o tentava, ao autor! (PIRANDELLO 2007: 743-744)

A sombra evocada pela Enteada estender-se-á por toda a última cena da peça, tal como acontece em *Colloqui coi personaggi*, mas não é apenas essa atmosfera crepuscular o único traço em comum entre a novela e *Sei Personaggi*. O próprio cenário, o misterioso «cenário lunar» instalado no palco por ordem do Director, com o jardim e o tanque, parece evocar imagens de outro jardim, também ele fantasmagórico com o aproximar da noite, o do narrador de *Colloqui*, o jardim da casa de Pirandello, imagens a que o autor regressará nos guiões para cinema elaborados a partir de *Seis personagens*.

O fragmento de romance

A acreditar nas afirmações de Pirandello numa carta ao filho Stefano, então prisioneiro de guerra, as seis, melhor dizendo, as sete personagens destinavam-se a viver confinadas nas páginas de um romance. O prefácio da edição da 1925 confirma esta intenção inicial. Existe, de facto, um fragmento narrativo que parece corresponder a esse primeiro desígnio.

O fragmento, não datado mas anterior à composição da peça, consta de um manuscrito editado sob a direcção de Manlio lo Vechio Musti nos *Saggi, poesie, scritti vari* e anuncia já o drama familiar vivido pelas seis personagens. No entanto, uma pequena nota que consta da mesma folha manuscrita aparenta-o com as três novelas acima referidas. O texto é interrompido por um desabafo do autor sobre a forma como as personagens o assediam, como insistem em «representar» o seu drama, apesar de se tratar de um projecto de romance, mas também sobre a forma como ele hesita em aceitá-las, apesar de estar verdadeiramente obcecado com duas delas, a Enteadada e a Mãe:

O pior é que me deixaram e começaram a representar as cenas de um romance como elas deveriam ser, como se não dependessem de mim, como se eu não pudesse pô-lhes obstáculos.

A rapariga sobretudo... vejo-a entrar, é uma realidade acabada... É uma realidade acabada criada por mim, mas pela qual eu não me posso interessar apesar de sentir por ela uma profunda piedade. O caso da mãe. Imaginem! A vergonha que deve sentir face ao filho legítimo. Não poder olhar para ele, porque para poder olhá-lo tem de abolir a vida dos outros filhos, que são os filhos da sua dor e da sua vergonha, de uma outra sua vida onde ele não pode entrar. (PIRANDELLO 1993c: 1257-1258)

O fragmento deverá ser, portanto, contemporâneo da carta, datada de 23 de Julho de 1917 e dirigida ao filho Stefano, em que o autor se refere às suas personagens quase nos mesmos termos e onde manifesta a sua intenção de as tratar num romance:

... Mas já tenho tantas coisas novas em mente! Tantas novelas!... E uma coisa estranha tão triste, tão triste: *Seis personagens em busca de autor*: romance a fazer. Talvez tu

entendas. Seis personagens apanhadas num drama terrível, que me perseguem para serem compostas num romance, uma obsessão, e eu que não quero saber delas, eu que lhes digo que é inútil, que não me importam para nada, que já nada me importa e elas a mostrarem-me as suas chagas e eu a correr com elas – e assim o romance a fazer nascerá já feito.¹

Em vez do prometido romance nasce um texto dramático, mas este projecto abandonado esclarece alguns aspectos do drama familiar que a peça nos apresenta.

O homem partido em dois

Os momentos que antecedem a entrada do Pai na casa de Madama Pace, isto é, da cena “vivida” pelas personagens e que os actores deverão representar no palco, são descritos com minúcia. Imóvel frente à casa da equívoca modista, o antecessor da personagem do Pai hesita por um instante em entrar:

Uma casa como tantas outras, de cinco andares, numa das avenidas novas mais frequentadas da cidade. No primeiro andar, os escritórios de um banco, no segundo, as salas de uma das mais asseadas «pensões familiares». Um galão dourado com quatro dedos de largura no boné do porteiro atestava a respeitabilidade de todos os locatários, até dos que estavam no quinto andar.

E no entanto, de cada vez que avistava aquele porteiro, sentia-se humilhado pelo ferrete da vergonha, como se os transeuntes lessem no seu rosto que ia subir até ao terceiro andar, onde uma certa senhora Pace, sob a aparência rigorosamente observada de *Tailleuse pour dames*, exercia em proveito das suas clientes seleccionadas (e, naturalmente, também em proveito dos maridos delas) outro officio bem diferente, como não raramente acontece nas grandes cidades. (PIRANDELLO 1993c: 1256)

A vergonha da personagem tem motivações mais claras neste fragmento do que na peça. A idade das raparigas postas à disposição dos clientes não é indicada, tão pouco a da jovem com quem este homem de cinquenta anos tem encontro marcado nessa tarde. Não se encontra qualquer referência aos dezoito anos da Enteadada que são, em *Seis personagens*, a marca da passagem à idade adulta. Alude-se apenas ao facto de que o encontro terá lugar entre a sua saída da escola e o momento em que terá de ir fazer os deveres. A alusão é, no entanto, muito

¹ Citado por Paul Renucci in Luigi Pirandello, *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, 1977, p. 1340.

mais sugestiva e aumenta a culpabilidade do homem que a aguarda: trata-se de uma adolescente, de uma rapariguita do liceu:

O horário daquelas raparigas! A senhora Pace tinha-lhe dito que uma delas lhe garantira que só podia mesmo vir entre as três e as quatro da tarde, para se demorar apenas aquela horita, nem um minuto a mais nem um minuto a menos, porque andava na escola, no terceiro normal. Ficava lá até às três; depois das quatro tinha de trabalhar, de fazer os deveres; e depois tinha de ir ao Pincio, por volta das sete horas, com a mãe. (PIRANDELLO 1993c: 1256)

Este homem, imobilizado no passeio fronteiro à casa da senhora Pace, sente-se nu, apesar de bem vestido, indecente apesar da seriedade da sua aparência:

Não podia ver-se como os outros na rua o viam: um transeunte qualquer, um desconhecido, alto, gordo, bem vestido, por volta dos cinquenta, entre tantos outros transeuntes também eles desconhecidos, mais ou menos bem vestidos. Ele conhecia-se: a rua, ao avançar, levava-a consigo, assim, apinhada de gente como estava, e, de repente, era como se toda aquela rua, toda aquela gente devesse entrar com ele por aquele pântico.

Contrastando com o aspecto que devia ter, de senhor de idade, sentia guinchar dentro de si, grotesco, o indecente desejo que em breve o ia fazer avançar para o pântico do prédio; via avançar pela rua, na sua nudez selvagem e brutal, o que ainda havia nele de irredutivelmente jovem sob a aparência séria de um velho. (PIRANDELLO 1993c: 1256-1257)

O narrador onisciente sonda até ao mais fundo da consciência a luta que trava dentro de si próprio este fauno de cinquenta anos, metade homem metade animal, e amplia com lente poderosa as mutações físicas quase imperceptíveis da sua metamorfose:

Era no meio de um bosque que devia estar, em vez disso, via à sua volta, limpa e cintilante de vidros, a cidade. Então, pouco a pouco, os olhos, já brilhantes, tornavam-se duros; e, enquanto ganhava um tom arroxeadado sob as têmporas e as orelhas se lhe tornavam mais escuras e começavam a zumbir, um tique convulsivo imprimia um frémito quase felino à sua face direita e à narina e a boca crispava-se numa espécie de desafio cheio de vulgaridade. Fixava os transeuntes com aqueles olhos duros e brilhantes e desafiava-os para reagir contra a própria vergonha. (PIRANDELLO 1993c: 1257)

A realidade à sua volta vai-se rarefazendo, a vertigem apodera-se dele e fá-lo atravessar a rua, entrar no pântico do prédio em frente e galgar os degraus da escada:

Não ouvia as conversas alheias, os cumprimentos que os transeuntes trocavam entre eles, o guinchar das rodas dos carros eléctricos nos carris, o tinido das campainhas, os pregões dos vendedores ambulantes, dos ardinhas: todo aquele estrepitoso movimento

costumeiro, quotidiano, da rua era para ele um burburinho a que tinha de se arrancar com uma violência cega para penetrar naquele pórtico.

Pronto, atravessava-o. Os eléctricos continuavam a chiar nos carris com o toque das suas campainhas, os vendedores ambulantes continuavam a apregoar as suas mercadorias, os ardinhas, os seus jornais e ele, entretanto, vencendo com uma tristeza feroz e arquejante a escada daquele prédio, estremecia inteiro sob o choque daquele esticção por meio do qual, quase em chamas, tinha arrancado de si o burburinho da rua. (PIRANDELLO 1993c: 1257)

Em *Seis personagens* este momento, que poucos assumem, de metamorfose, de cedência à «miséria da carne», é contado na primeira pessoa pela personagem do Pai, que faz questão de se expor sem subterfúgios:

(...) miséria da minha carne ainda viva... Ah, miséria, miséria realmente para um homem só, que não queria ligações aviltantes; ainda não tão velho para poder passar sem mulher, e já não tão jovem para poder procurá-la facilmente e sem vergonha! Miséria? O que é que eu estou a dizer! Horror, horror – porque nenhuma mulher pode dar-lhe amor agora. – E quando o compreendemos devíamos poder passar sem ele... Enfim! Senhor, cada um – por fora, diante dos outros – está vestido de dignidade – mas dentro de si, sabe muito bem tudo o que de inconfessável se passa na sua intimidade. Cede-se, cede-se à tentação; para nos reerguermos depois, talvez, com uma grande pressa de recompor inteira e sólida, como uma pedra sobre uma fossa, a nossa dignidade, que esconde e sepulta aos nossos próprios olhos qualquer sinal e a própria lembrança da vergonha. Acontece assim com todos! Só falta coragem para dizer... certas coisas. (PIRANDELLO 2007: 698-699)

Mas a confissão na primeira pessoa só acontecerá depois de as personagens dessa família disfuncional franquearem o pórtico do teatro, guardado, também ele, por um «porteiro com galão dourado no boné», para apresentarem o seu drama enquanto personagens recusadas.

O autor humorista e as suas personagens, de «padre eterno» a estenógrafo.

Se o eclodir da 1ª guerra mundial transforma o narrador em dramaturgo ao ponto de o fazer afirmar, em 1934, «o meu teatro foi um teatro de guerra. A guerra revelou-me o teatro. Quando as paixões se desenfream, foram essas mesmas paixões que eu fiz sofrer às minhas personagens no palco»¹, essa mutação desenha-se já, não só em *L'Azione parlata*, mas sobretudo no ensaio *L'Umorismo*, publicado em 1908.

¹ Citado por Norbert Jonard no seu ensaio *Introduction au théâtre de Pirandello*. Paris: P.U.F., 1997, p. 102.

Na novela *Personaggi*, o escritor, o criador de «mundos artificiais», é ainda o grande manipulador que sacrifica às exigências da sua arte todas as incoerências e a complexidade que caracterizam a vida real, concentrando-a e simplificando-a à medida das suas necessidades:

Na verdadeira realidade, as acções que põem em relevo um carácter não sobressaem quantas vezes de um fundo de vicissitudes comuns, de pormenores vulgares? Pois bem, os escritores não lhes deitam a mão, como se essas vicissitudes, esses pormenores não tivessem valor e fossem inúteis. O ouro, na natureza, não se encontra misturado com a terra? Pois bem, os escritores deitam fora a terra e apresentam o ouro em moedas novas, bem garimpado, bem fundido, bem pesado e com a sua marca e as suas armas bem impressas. Mas as vicissitudes comuns, os pormenores vulgares, a materialidade da vida, em suma, tão variada e complexa, não contradizem depois duramente todas estas simplificações ideais e artificiosas, não obrigam a acções, não inspiram pensamentos e sentimentos contrários a toda aquela lógica harmoniosa dos factos e dos caracteres concebidos pelo escritor? E o imprevisto que existe na vida? E o abismo que há nas almas? Santo Deus, não sinto eu próprio agitar-se cá dentro, tantas vezes, pensamentos estranhos, quase lampejos de loucura, pensamentos inconsequentes, inconfessáveis, como se saídos de uma alma diversa da que normalmente me reconheço? (PIRANDELLO 1994: 2657)

O passo que acabo de citar será reutilizado com ligeiras, mas significativas, alterações, em *L'Umorismo*, publicado dois anos depois da novela. O ensaio confere, no entanto, um sentido completamente diverso a esta auto-citação. Sempre que se refere aos escritores, Pirandello acrescentará «os escritores, regra geral». À atitude manipuladora da generalidade dos escritores, contrapõe Pirandello um novo modelo, o humorista, o autor que aproveita e transforma em verdadeiros tesouros as contradições e os contrastes, fazendo deles o fundamento da sua obra. É o autor perplexo, tanto quanto devem ser as suas personagens, abrindo mão das suas certezas, acolhendo em si «os pensamentos inconsequentes, inconfessáveis», saídos de uma alma diversa da que normalmente se conhece. É o autor que se esconde nos bastidores para deixar às personagens a oportunidade de confessarem o inconfessável sob as luzes da ribalta, de serem advogados em causa própria e exporem o seu drama de um ponto de vista tão estritamente pessoal que chegam a pôr em questão a possibilidade de encontrar na linguagem um meio fiável para darem conta do seu mundo exacerbadamente subjectivo.

Não é de espantar, portanto, que depois de se ter servido de imagens que remetem obsessivamente para a ideia de onnipotência do autor e para a rebelião sempre latente das personagens, Pirandello as substitua por uma outra, muito mais subversiva, em *Seis personagens*. Os papéis foram completamente alterados: o autor é substituído em cena por uma figura menor: o ponto. De facto, é a esta figura que cabe agora escrever o drama das personagens:

O DIRECTOR, *ao ponto* – O senhor, entretanto, vá para o seu lugar. Olhe: tem aqui o plano das cenas, acto por acto. (*Entregar-lhe-á algumas folhas de papel.*) Mas o senhor agora tem de fazer uma proeza.

O PONTO – Estenografar?

O DIRECTOR, *agradavelmente surpreendido* - Ah, muito bem! Sabe estenografia?

O PONTO – Não saberei pontar; mas estenografia...¹

O DIRECTOR – Mas então vamos de bem a melhor! [...] Siga as cenas, à medida que forem sendo representadas, e procure registar as réplicas, pelo menos as mais importantes. (PIRANDELLO 2007: 709)

Ao ponto, ao *suggestore*, e a palavra em italiano é muito mais expressiva, já nem sequer cabe a função de pontar, de *suggerir* o texto, ele é agora um mero escriba que tem de se apressar para poder captar a palavra das personagens. A imagem não podia ser mais emblemática da perda de tutela, de «autoridade», do autor face às suas personagens, do seu estatuto subterrâneo e, finalmente, ausente. Como nota Michel Foucault, «a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita» (FOUCAULT 1992: 36-37). Sepultado pela caixa que o oculta dos olhos do público e resguarda das «correntes de ar» do palco, Pirandello parece ter encontrado com *Seis personagens* a forma de representar na perfeição o seu papel de morto.

Parece-me, pelo que fica dito, que ignorar o conjunto formado pelas três novelas e pelo desabafo consignado na nota que interrompe o fragmento de romance é ignorar o trabalhoso processo de reescrita que Pirandello enceta em 1906, tentando dar conta da sua fantasia no acto de criar, processo que conduz à ideia de «ausência do autor» e a que vai dar continuidade mesmo depois de

¹ Esta réplica foi acrescentada na edição de 1925.

estreada a peça em 1921. É também escamotear o facto de essa sua «cena mental» ser já essencialmente dramática quer pela autonomia das personagens face ao narrador, quer pela conflitualidade que se gera entre criador e criatura.

Defendendo, no discurso de abertura do Congresso Volta, a perenidade do teatro, Pirandello afirmava, em 1934: «o teatro não pode morrer. Forma da própria vida, todos nela somos actores; e abolidos ou abandonados os teatros, o teatro continuaria na vida, insuprimível; e seria sempre espectáculo a própria natureza das coisas» (PIRANDELLO 1993c: 1037). As personagens das três novelas e do fragmento de romance, essas criaturas «traídas pela sorte, enganadas, desiludidas, meio loucas», criando distância em relação aos seus sofrimentos ainda vivos, quanto mais não seja através de um telescópio às avessas, procurando documentos e títulos que lhes assegurem uma identidade em tempo de guerra, transformando-se em faunos nas ruas da cidade, têm em comum o desencontro consigo próprias, uma cisão do eu que as faz ganhar consciência de que são personagens condenadas a representar um papel imposto pelos outros, a ostentar máscaras que se lhes colam à pele. Essa sua característica essencial torna-as também potenciais personagens de teatro, parentes muito próximas das seis personagens que causarão escândalo, poucos anos mais tarde, no Teatro Valle de Roma, porque da consciência de representar um papel à necessidade de desmontar os mecanismos do teatro para tentar refazer a sua unidade e identidade perdidas é só um passo. Por paradoxal que isso possa parecer, é precisamente lançando mão de uma concepção completamente ultrapassada e quase risível da personagem, a que se refere Ubersfeld, inteiriça, psicologizante e quase mediúnica, que Pirandello consegue a proeza de nos dar conta da fragmentação do eu.

III

Da batalha do Teatro Valle à encenação do Teatro d'Arte di Roma

«Senhores, juro-vos que o meu teatro não o fiz de propósito. Quase, quase que gostaria, pelo contrário, de não o ter feito assim, até para não continuar a ouvir dizer que é novo.»
(PIRANDELLO 1993c: 1260)

A 11 de Maio de 1921, Arnaldo Frateilli, crítico de teatro no *L'Idea Nazionale* e amigo de Pirandello, descrevia da seguinte maneira os acontecimentos ocorridos na noite anterior durante e após a estreia de *Seis Personagens no Teatro Valle*, em Roma:

O sucesso do primeiro acto foi completo e valeu aos intérpretes cinco chamadas. O autor, chamado insistentemente, não se apresentou porque [ainda] não estava no teatro. O segundo acto fechou com aplausos entusiásticos ao autor e aos intérpretes, que tiveram de apresentar-se mais de dez vezes na ribalta. Alguma desaprovação isolada não fez mais do que reacender o calor dos que aplaudiam. O terceiro acto também foi ouvido, sem nenhuma reacção, até à última réplica. No fim eclodiu a batalha, talvez a mais violenta a que assistiu o Valle. A luta entre os que aplaudiam e os que desaprovavam alcançou intensidades sonoras jamais atingidas. Vinte minutos depois do fim do espectáculo uma boa parte do público permanecia ainda no teatro a discutir em alta voz, chamando entre grandes aplausos o autor, que teve de se apresentar um número incontável de vezes, enquanto os mais ferozes adversários da comédia gritavam em coro o seu desprezo. (PIRANDELLO 1993d: 218).

Para a controvérsia então suscitada pelo texto, já que tanto a encenação de Dario Niccodemi como o desempenho dos actores obtiveram um aplauso unânime, têm sido procuradas as mais variadas explicações, até aquelas que de todo em todo ainda não podiam ser encontradas no texto levado à cena em 1921. André Camilleri, por exemplo, na sua biografia de Pirandello, atribui a indignação do público do Teatro Valle, entre outras coisas, à presença de um maquinista martelando no palco ou à entrada das personagens pela sala:

Os espectadores ficaram desorientados quando, ao entrarem na sala, viram que o pano estava aberto e que no palco não havia traço de cenografia, alguns ficaram persuadidos de que o espectáculo tinha sido adiado, até porque lá estava um maquinista a martelar. [...] A atitude do público foi de mal a pior com a entrada das personagens. Os espectadores, ao ouvirem-nas entrar pela porta do fundo, a mesma por onde tinham entrado, tiveram de voltar-se para trás nas cadeiras onde estavam sentados, foram forçados a ir contra a orientação da sala. [...] E mais: estas personagens estavam a ocupar o espaço reservado aos espectadores, caminhavam pelas coxias, entre as cadeiras, paravam a discutir com os actores quase em cima dos pés dos espectadores sentados nas primeiras filas. As primeiras reacções nascem desses espectadores que queriam defender o seu território, era uma revolução, uma subversão da ordem estabelecida. (CAMILLERI 2000: 227-228)

Ora, o texto de 1921 não prevê, como veremos, nem a actividade do maquinista nem a entrada das personagens pelo lado do público. Como é sabido, o texto que hoje reconhecemos como *Seis personagens* não foi o mesmo que se representou nessa noite memorável do Teatro Valle. Em 1925, para a sua encenação no Teatro d'Arte di Roma, Pirandello prepara uma outra edição, a quarta, acrescentada de um prefácio e considerada desde então como definitiva. Sabe-se hoje que entre 1921 e 1925 algumas alterações significativas foram introduzidas no texto original pelo próprio autor para a encenação parisiense de Georges Pitoëff, mas essas alterações não se constituíram numa verdadeira alternativa à edição de 1921.

«Suponhamos que nos ocupamos de um autor: será que tudo o que ele escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si, faz parte da sua obra?» (FOUCAULT 1992: 38). A questão de Michel Foucault é particularmente pertinente no caso concreto de *Seis personagens*. Valerá a pena regressar a um texto «abandonado» pelo autor e substituído por um outro que só a uma leitura superficial poderá parecer semelhante? A resposta dada tanto por alguns estudiosos como por homens de teatro parece falar a favor do regresso ao texto original: Guido Davico Bonino foi o responsável, em 1993, por uma reedição do texto representado em 1921¹, e que entretanto se tornara uma raridade bibliográfica, e Giorgio Strehler preferiu-o quando encenou a peça em 1953. A edição das *Maschere nude*, lançada pela Mondadori em 2005 sob a direcção de Giovanni Machia, que usarei neste trabalho, apresenta também ela a versão de 1921, reforçando a ideia da necessidade de voltar ao texto original. Sabendo, por outro lado, que a escrita de Pirandello é um estaleiro sempre em obras, cuja face mais conhecida é a adaptação de novelas ao teatro, mas que não se esgota nesse processo, procedendo a reaproveitamentos e reelaborações de materiais quer da obra ficcional quer da ensaística, creio que vale a pena considerar quer o texto

¹ Esta edição tem a particularidade de incluir as principais críticas e notícias da estreia no Teatro Valle.

de 21 quer o texto de 25 como etapas provisórias de um percurso, até porque os guiões para cinema elaborados pelo próprio autor mostram que o «filão seis personagens» não foi abandonado até à sua morte.

Um dos propósitos deste capítulo é justamente o de procurar o sentido das alterações introduzidas em 1925 e demonstrar que elas resultam menos da influência das encenações do texto levadas a cabo durante os quatro anos que medeiam entre a primeira e a quarta edições, como sistematicamente se tem afirmado em relação às encenações da peça assinadas por Charles Pitoëff e Max Reinhardt, do que da transformação do próprio dramaturgo em encenador, das reacções intempestivas do público, em 1921, e ainda da experiência da escrita de *Ciascuno a suo modo*, a segunda peça da trilogia do «teatro nel teatro». Por outro lado, procurarei chamar também a atenção para o facto de algumas alterações resultarem de um processo de auto-censura, de um recuo, não só em relação à transgressão de códigos geralmente aceites relativamente à escrita dramática, como em relação a uma excessiva exposição das afinidades entre o drama familiar das seis personagens e o percurso biográfico do autor.

«Teatro nel teatro»

Se, como vimos no capítulo anterior, a consciência de representar um papel preside à crise da personagem pirandelliana, à cisão do eu, a desmontagem dos mecanismos da representação torna-se imperiosa na procura, ainda que destinada ao fracasso, de uma identidade perdida. Essa desmontagem é potenciada pelo recurso ao «teatro dentro do teatro». A primeira explicação que tem sido encontrada para o escândalo do teatro Valle é precisamente a destruição sistemática do teatro como fábrica de ilusões. Respondendo à acusação de ter provocado a rejeição do autor devido à sua insistência, a Enteeda de *Seis personagens* contra-ataca:

«Io credo che fu piuttosto, signore, per avvillimento o per sdegno del teatro, così come il pubblico lo vede e lo vuole...» (PIRANDELLO 2007: 744).

A rejeição das personagens dependeria antes de mais da sua inadequação ao modelo de teatro que se praticava e à incapacidade por parte do público de o querer outro. Não era, no entanto, novidade na dramaturgia italiana uma tal tomada de consciência e a necessidade de estabelecer os fundamentos de uma poética em corte com os modelos impostos pela tradição literária e pela inércia das práticas cénicas, usando a fórmula do teatro dentro do teatro. Em 1750, Goldoni, autor particularmente caro a Pirandello, usa precisamente a mesma fórmula em *O Teatro cómico* com a intenção de proceder à reforma do teatro *dell'arte* e à confirmação da centralidade do autor. Embora aparentemente contrária ao desígnio do autor veneziano, *Seis personagens* visa objectivos semelhantes, já que, como o próprio Pirandello afirma no seu prefácio, a peça é a demonstração da impossibilidade do drama na ausência do autor.

Numa conferência proferida em Veneza, em 1922, num congresso destinado a homenagear o autor de *A Estalajadeira*, Pirandello parece tomar a seu cargo a defesa de Goldoni contra as acusações de «escrever mal», de «escrever sem estilo», como se essas acusações tivessem sido feitas directamente a si e não ao autor veneziano: «É uma pena ter de reconhecê-lo, mas todas as visões originais da vida foram sempre mal expressas. Pelo menos assim foram julgadas nos seus primeiros começos, designadamente por aquela peste da sociedade que é a chamada gente culta e de bem» (PIRANDELLO 1993c: 228). Tomar como dirigidas contra si as acusações feitas a Goldoni quase dois séculos antes, um ano depois da estreia tumultuosa de *Seis personagens*, dá-nos a medida do impacto que essa estreia terá tido em Pirandello e é também revelador das muitas afinidades que ligam os dois homens.

Mas não existirão também inúmeras afinidades entre *O Teatro cómico* e *Seis personagens*, a ponto de se poder dizer que o primeiro é o modelo inspirador do segundo? Nos dois casos, preside à elaboração do texto uma vontade de pôr em causa o canone do teatro imposto pela tradição a quem o escreve e a quem o faz. Nos dois casos, a lamentação pela importação de

modelos estrangeiros, nomeadamente franceses. Nos dois textos, a cena inicial constitui um tempo de espera antes do ensaio. Trata-se, nos dois casos, de ensaiar uma obra do mesmo autor, «indigna de figurar» entre os títulos das dezasseis comédias escritas por Goldoni para a temporada de 1750, no caso de *O Teatro cómico*, e, no caso de *Seis personagens*, de *Il Giuoco delle parte*, estreada em 1918 no meio de grande polémica. Creio, no entanto, que as afinidades não ficam por aí. Muitos outros são ainda os pontos de contacto entre os dois textos: a discussão sobre o abrir ou fechar do pano de boca, o atraso dos actores, a presença do ponto. Mas o que me interessa salientar aqui é sobretudo a denúncia, que a opção do teatro dentro do teatro permite, do anquilosamento das formas, dos modos de fazer, ver e querer o teatro.

Il Giuoco delle parte

A escolha de *Il giuoco delle parte*, estreada em Dezembro de 1918, como peça a ensaiar na primeira parte de *Seis personagens*, levanta desde logo a suspeita de que essa opção possa sugerir alguma chave interpretativa aplicável ao texto no seu conjunto. Assim não o entendeu, no entanto, Max Reinhardt, que na sua encenação de 1924 a substituiu, primeiro, por *Il Piacere dell'honestà* e, mais tarde, pela *Salomé* de Oscar Wilde. Embora as ligações entre a fábula da peça e o drama familiar recusado sejam ténues, creio que algumas aproximações, sobretudo temáticas, podem ser feitas entre os dois textos. Por outro lado, o insucesso da estreia em Roma bem como a posterior rejeição da peça em Milão e em Turim podem ajudar a esclarecer a opção pela fórmula do «teatro dentro do teatro» em *Seis personagens*.

Trata-se, mais uma vez, de um texto com um antecedente narrativo: a novela *Quando si è capito il giuoco*, publicada em 1913. Leone Gala, oficialmente marido de Silia Gala, vive separado da mulher visitando-a apenas meia hora por dia, para ver se «há alguma novidade». Afirma ter encontrado assim o seu equilíbrio, «o seu eixo», vivendo sozinho, dividido entre as leituras

filosóficas e o prazer de cozinhar. Esse equilíbrio e essa distância permitem-lhe observar com aparente serenidade a relação que a mulher mantém com um seu amigo, Guido Venanzi. Silia Gala não vê, no entanto, na liberdade que Leone diz conceder-lhe mais do que uma forma de escravatura, de manipulação, e deseja ansiosamente a morte do marido. Um incidente provocado por um grupo de homens embriagados vem abalar o equilíbrio do estranho triângulo amoroso. Confundindo a casa de Silia com o bordel que lhe fica ao lado e a proprietária com Pepita, uma prostituta espanhola, forçam as portas e tentam arrancar-lhe a roupa. Acorrem a criada e os vizinhos, o grupo é metido na ordem, mas Silia vê no desacato provocado pelos arruaceiros uma oportunidade de satisfazer o seu desejo de ver o marido morto: esclarecido o equívoco, recusa-se a aceitar o pedido de desculpas apresentado e acorre a casa de Leone exigindo que ele se bata em duelo com o chefe do bando de convivas embriagados, o marquês Migliori, um perigoso espadachim. Hesitante, num primeiro momento, Guido Venanzi acaba por secundar as pretensões de Silia e negocia as condições mais gravosas para o duelo: pistolas, depois espadas, até às últimas consequências. Leone Gala concorda, contudo, impõe condições algo enigmáticas a Guido Venanzi: «Mas tu tens de fazer o teu papel, como eu o meu. O jogo é este, até ela [Silia] o compreendeu. A cada um o seu papel até ao fim e podes estar certo de que eu não me desvio do meu eixo aconteça o que acontecer. Vejo-me e vejo-vos representar e divertir-me.» (PIRANDELLO 2007:180) É precisamente por causa desse jogo em que cada um tem de representar o papel de marido, mulher ou amante, que Leone Gala consegue inverter a situação a seu favor e vingar-se de Silia e de Venanzi: desafia formalmente o marquês, porque, formalmente, enquanto marido oficial, lhe compete fazê-lo, mas será o marido de facto, isto é, o amante, a ter de bater-se pela honra da mulher, em função de uma distribuição de papéis que tem de ser respeitada até ao fim.

O espectáculo foi vaiado e a crítica demolidora. Gramsci, por exemplo, classifica o enredo da peça como uma «grande orgia de girândolas filosóficas

típicas de um professor de ginástica provinciano» (GRAMSCI 1968: 246) e o seu protagonista como um «pião socrático».

O texto apresenta alguns pontos em comum com *Seis personagens*. Leone Gala, comentando a instabilidade emocional da esposa, aborda o tema da fragmentação da personalidade e da impossibilidade de nos reconhecermos no olhar dos outros, como, aliás, já acontecia em *La tragedia d'un personaggio*: «[Ela está] cheia de infelicidade porque cheia de vida. E não apenas de uma vida, mas de muitas vidas. Mas nenhuma dessas vidas encontrou o seu eixo» (PIRANDELLO 2007: 152), «ela não se reconhece minimamente na imagem que tu lhe propões dela própria, como acabaste de a ver! Porque tu só a vês sempre sob o mesmo aspecto, como ela é para ti, e pronto» (PIRANDELLO 2007:153). Esta impossibilidade de se identificar com a imagem que os outros lhe devolvem é justamente um dos tormentos da personagem do Pai. É ainda de salientar que a incompatibilidade do casal, devida ao absoluto contraste entre o carácter do marido e da esposa, ele marcado pelo raciocínio abstracto, pelo «cerebralismo», como dizia a crítica da época, e ela pelo instinto, irá encontrar em *Seis personagens* uma formulação ainda mais extremada. Como Leone Gala, a personagem do Pai irá igualmente entregar-se à observação exterior e distanciada da relação que a mulher mantém fora do casamento.

Gérard Genot vê em *IL Giuoco delle parte* «a primeira aparição ainda abstracta, subtil como um esboço, da *vida como teatro*» (GENOT 1993: 41). Pirandello 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, não só pelo destino trágico reservado ao amante, como pela pulsão de morte que cada um dos cônjuges manifesta em relação ao outro. Por outro lado, acentuando o carácter de representação nas relações entre as personagens, abre caminho a uma metateatralidade difusa que se assumirá plenamente e pela primeira vez em *Seis personagens*.

Para além dos aspectos já referidos, acrescento ainda a hipótese de que a inclusão do ensaio do segundo acto de *Il giuoco delle parte* tenha ficado a dever-se menos a proximidades temáticas ou afinidades entre as personagens do que à recepção negativa que obteve junto do público e da crítica.

A designação «trilogia del teatro nel teatro» aplicada a *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*, só surge em 1927, numa introdução do próprio Pirandello à edição conjunta das três peças. Embora posterior e inacabada, *Os Gigantes da montanha* obedece à mesma fórmula, uma peça de teatro que tem encaixada a representação ou o ensaio de outra peça, podendo falar-se, portanto, de uma tetralogia. Neste último texto, Pirandello recupera parcialmente um outro texto, *La favola del figlio cambiato*. Com estreia absoluta na Alemanha, em Braunschweig, em Janeiro de 1934, musicada por Gianfrancesco Malipiero, foi proibida logo a seguir por ser considerada contrária às directivas do estado alemão e ainda esteticamente condenável por causa da música atonal de Malipiero. A estreia romana foi ainda mais catastrófica, com a juventude fascista a vaiar a peça e Mussolini a abandonar o Teatro Reale dell'Opera para proibir a sua representação no dia seguinte. Não importa aqui desenvolver as questões ideológicas por trás da interdição do texto mas apenas sublinhar as motivações que terão levado Pirandello a citá-lo em *Os Gigantes*, na declamação febril de Ilse Paulsen e no aparecimento fantástico das personagens que já não encontram distribuição na companhia da condessa, convocadas por essa declamação. Porque «obra de um poeta», como afirma Cotrone, num país em que os teatros estão entregues aos ratos ou em vias de serem demolidos para darem lugar a estádios desportivos e, sobretudo, onde o público caminha agora para o «cinematografo», *La Favola del figlio cambiato*, foi condenada da forma mais aviltante. *Os Gigantes* pretenderam ser, antes de mais, um ajuste de contas, o devolver a um público, a um país, a imagem da intolerância. Dado o carácter de balanço final de uma vida e de uma obra que adquirem pela longa maturação, quase doze anos, bem como

pelo seu carácter inacabado, *Os Gigantes*, fazem-me considerar a hipótese de que a fórmula «teatro dentro do teatro», nas peças da trilogia, tenha obedecido a uma necessidade do mesmo género.

Em *Esta noite improvisa-se*, Pirandello não inclui a representação ou ensaio de peças rejeitadas, mas refere-se-lhe e põe em cena o público que as vaiou ou aplaudiu fazendo com que a acção ultrapasse a ribalta. O Doutor Hinkfuss previne o escândalo não encenando uma peça do autor mas adaptando, em acto, uma sua novela e entra em diálogo com supostos espectadores espalhados pela sala, camarotes e *foyer*:

O DOUTOR HINKFUSS Meus senhores e minhas senhoras, Eu estou aqui unicamente para vos preparar para o insólito de tudo aquilo que esta noite presenciareis. Julgo merecer um pouco da vossa atenção. Quereis saber quem é o autor da noveleta? Também posso dizer.

ALGUNS NA SALA Pois então, diga! Porque não diz?

O DOUTOR HINKFUSS Pois bem, vou dizer: Pirandello.

EXCLAMAÇÕES NA SALA Uhhh...

O DO GALINHEIRO (*Em voz alta, dominando as exclamações*) E quem é esse senhor?

Riem-se muitos espectadores da plateia cadeiras da plateia e dos camarotes.

O DOUTOR HINKFUSS (*rindo também ele um pouco.*) Sim, sempre ele, incorrigivelmente! Mas se já pregou a partida a dois colegas meus, mandando a um seis personagens perdidas à procura de autor, que provocaram uma verdadeira revolução no palco e fizeram perder a cabeça a toda a gente, e doutra vez apresentando hipocritamente, uma peça de chave por causa da qual esse meu colega viu o seu espectáculo ser mandado por água abaixo por todo o público em fúria, desta vez não há perigo de que me faça o mesmo a mim. Estejam tranquilos, que esse perigo já eu o eliminei. O seu nome não figura sequer nos cartazes e isso porque teria sido injusto da minha parte querer torná-lo responsável, ainda que em pequeno grau, pelo espectáculo desta noite.

O único responsável sou eu. (PIRANDELLO 1974: 38-39)¹

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:

UM LITERATO QUE NÃO SE DIGNA ESCREVER O que, a meu ver, mais indigna é a falta de elegância – Aí tem.

¹ Tradução de J. A. Osório Mateus e Luís Miguel Cintra.

O SEGUNDO CRÍTICO Mas não! Pelo contrário, desta vez até me parece um acto mais arejado do que é costume.

UM LITERATO QUE NÃO SE DIGNA ESCREVER Mas não há nenhum discernimento verdadeiramente artístico, vamos! A escrever assim, todos éramos bons!

O QUARTO CRÍTICO Eu, quanto a mim, não quero antecipar um juízo, mas vejo relâmpagos, clarões. É isso, tenho a impressão de uma espécie de refulgir de espelho enlouquecido.

Da esquerda chegará um clamor violento, como de um tumulto. Gritar-se-à: «Sim, manicómio, manicómio!» - «Maquinação! Truque! Truque!» - «Manicómio, manicómio!»- Muitos acorrerão gritando: «O que é que está aqui a acontecer?».

O ESPECTADOR IRRITADO Mas será possível que a cada estreia de Pirandello tenha de acontecer o fim do mundo?

O ESPECTADOR PACÍFICO Esperemos que não se batam!

UM DOS DEFENSORES Oh, é mesmo uma sorte! Quando vêm ouvir as comédias dos outros autores, abandonam-se na vossa cadeira, dispõem-se a acolher a ilusão que a cena vos quer criar, se consegue criá-la! Em vez disso quando vêm assistir a uma comédia de Pirandello, agarram-se com as duas mãos aos braços da cadeira, assim, com se a cabeça estivesse pronta para marrar, para repelir custe o que custar o que o autor vos está a dizer. Ouvem uma palavra qualquer – sei lá, «cadeira» - ah, meu Deus, estás a ouvir? Ele disse «cadeira»; mas a mim não me engana! Vá-se lá saber o que está por baixo dessa cadeira! (PIRANDELLO 2007: 366)

Na didascália que antecede o primeiro entreacto coral, o autor explica que a sua peça é uma «*commedia a chiave*» porque «é construída pelo autor sobre um caso que se supõe ter de facto acontecido e do qual se ocuparam recentemente as crónicas dos jornais: o caso da Moreno, do barão Nuti e do escultor La Vela» (PIRANDELLO 2007: 359), mas talvez a peça seja duplamente «a chave» e os entreactos corais tratem menos do caso Moreno do que do caso do Teatro Valle. A «batalha do Teatro Valle», não foi, no entanto, o primeiro confronto violento do autor com o público e a crítica. Em 1912, Pirandello, numa carta dirigida ao filho Stephano, comentava a estreia de *Il Giuoco delle parte*, no Teatro Carignano, com encenação de Ruggero Ruggeri e Vera Vergani:

A noite de ontem foi para mim uma batalha. Não ganhei, mas também não perdi. *Il Giuoco delle parte*, acolhido com hostilidade no primeiro acto por causa da incompreensão do público, subiu no segundo e terceiro actos, levantando uma enorme discussão. Sei que fiz trabalho sério e toda aquela gritaria não me emocionou nada. Os jornais da manhã e os da tarde, no fundo, são-me favoráveis. Hoje à noite voltam a dar a peça. Mas para amanhã já está anunciado um outro espectáculo, sinal de que o director da companhia não acredita no sucesso da peça, já comprometido pelo seu primeiro ensaio no palco, controverso como foi. Tanto pior!¹

¹ Citado por Paul Renucci in Luigi Pirandello, *Théâtre Complet*. Paris: Gallimard, 1977, p. 1280.

Um mês depois, o balanço é mais negativo ainda. Numa carta dirigida a Ruggero Ruggeri, datada de 12 de Janeiro de 1913, Pirandello assumia de forma mais completa a derrota, afirmando que lhe tinha sido impossível encontrar um único jornal que não lhe fosse ferozmente contrário: «não tanto em relação à minha peça como em relação a mim, ao meu teatro, ao que qualificam de *teatro novo*.»¹

O que fica dito relativamente a *Os Gigantes da montanha*, *Esta noite improvisa-se* e *Cada um a seu modo* poderá, portanto, aplicar-se também a *Seis personagens*: a cada refrega, o autor devolve ao público e à crítica a sua imagem reflectida no «espelho enlouquecido» do humorismo pirandelliano. A opção de pôr em cena um ensaio de *Il Giuoco delle parte*, permitia-lhe, assim, pôr ironicamente na boca dos actores e do encenador os comentários ouvidos anos antes:

IL DIRETTORE [...] Che vuole che le faccia io, se dalla Francia non ci viene più una buona commedia, e ci siamo ridotti a mettere in scena commedie di Pirandello, che chi l'intende è bravo, fatte apposta di maniera che nè attori né critici né pubblico ne restino mai contenti? (PIRANDELLO 2007: 676)

Mi raccomando, si metta di tre quarti, perché se no, tra le astruserie del dialogo e lei che non si farà sentire dal pubblico, addio ogni cosa! (PIRANDELLO 2007: 677)

A opção pelo teatro dentro do teatro, fundamental para a desmontagem da vida como teatro, terá também passado, portanto, pela necessidade de um ajuste de contas com o próprio teatro, com os seus fazedores e o seu público.

Duas edições, duas versões

Pirandello terá certamente sentido a necessidade, ao encenar a sua própria peça, quatro anos depois da estreia, de encontrar uma linha muito própria. O texto, alvo de críticas que exasperaram o autor, tinha sido encenado em Paris, Berlim, Londres e Nova Iorque. É, portanto, natural que, tendo recebido convites para a realização de uma digressão internacional com a sua recém-

¹ Citado por Paul Renucci in Luigi Pirandello, *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, 1977, p. 1280.

formada companhia e estreando-se agora como encenador e director de companhia, tivesse querido regressar ao texto, que tinha sido cortado, alterado, como no caso da encenação de Max Reinhardt, ou alvo de interpretações que começou por desaprovar, como no caso da encenação de George Pitöeff. A impressão, em 1925, de um panfleto quadrilingue para divulgação do espectáculo em *tournee*, confirma a necessidade de se demarcar das intervenções feitas no texto, bem como das soluções cénicas encontradas anteriormente por outros encenadores. O texto do panfleto informa ironicamente: «Esta edição tem um particular interesse já que se trata da primeira edição completa, enriquecida com novos detalhes, e portanto em contraste com as famosas edições de Berlim, Paris e Nova Iorque»¹.

Não se trata aqui de fazer um levantamento exaustivo das alterações introduzidas na quarta edição, já que é difícil encontrar uma didascália ou uma réplica que não tenham sofrido uma qualquer forma de intervenção, mas tão-só de tentar perceber, por um lado, o projecto de encenação que Pirandello tinha em mente e, por outro, as razões que o levaram, não ao acrescentar de «novos detalhes», mas a uma intervenção muito mais profunda que passa por cortes e acrescentos de «cenas» inteiras e pela alteração do seu alinhamento inicial.

As escadinhas do palco

Na introdução à primeira edição conjunta da trilogia, editada em 1927, Pirandello aponta como uma das características comuns às três peças o facto de a acção se desenvolver no palco e na sala do teatro:

Cada um dos trabalhos reunidos neste primeiro volume do meu teatro representa personagens, casos e paixões que lhe são próprios e que, portanto, não têm nada a ver uns com os outros; mas os três juntos, apesar de muitíssimo diversos, formam uma trilogia do teatro dentro do teatro, não só porque a acção decorre expressamente no palco e na sala, num camarote, no corredor ou no *foyer* de um teatro, mas também porque todo o complexo dos elementos do teatro, personagens e actores, autor e

¹ Citado por Alessandro D'Amico, in Luigi Pirandello, *Maschere nude*. Milano: Mondadori, 2007, p. 638.

director de companhia ou encenador, espectadores alheados ou interessados, representam qualquer possível conflito.¹

No entanto, se regressarmos ao texto original representado em 1921, constatamos de imediato que toda a acção se desenrola unicamente no palco. As didascálias iniciais dos dois textos divergem radicalmente neste ponto:

Edição de 1921

Troverano gli spettatori, entrando nella sala del teatro, levato il sipario e il palcoscenico com'è di giorno, senza quinte e senza scena, quasi bujo e vuoto, perché fin dal principio abbiano l'impressione d'uno spettacolo non preparato.

IL cupolino del suggeritore, messo da parte, accanto alla buca.

Edição de 1925

Troveranno gli spettatori, entrando nella sala del teatro, alzato il sipario e il palcoscenico com'è di giorno, senza quinte nè scena quasi al bujo e al vuoto, perché abbiano fin dal principio l'impressione d'uno spettacolo non preparato.

Due scalette, una a destra, l'altra a sinistra, metterano in comunicazione il palcoscenico con la sala.

Sul palcoscenico, il cupolino del suggeritore, messo da parte, accanto alla buca. (PIRANDELLO 2007: 671)²

As duas escadinhas acrescentadas em 1925 vão permitir uma circulação constante entre a cena e a sala. A primeira utilização terá lugar aquando da chegada do Capocomico, que em 1921 entrava por uma porta do palco. A segunda utilização não provoca o mesmo efeito de surpresa mas é muito mais espectacular. Trata-se da entrada do grupo familiar: a Enteadada, mais impulsiva, será a primeira a subi-las, logo seguida do Pai. A Mãe e os filhos mais novos permanecerão indecisos nos degraus durante algum tempo para depois se juntarem, com o filho mais velho, aos dois outros elementos da família.

As escadinhas serão ainda usadas, com objectivos muito diferentes, pelo Capocomico no exercício das suas funções. Com efeito, o director iniciará um vaivém, que pontua toda a segunda e terceira partes da peça, ora para observar

¹ Citado por Alessandro D'Amico, in *Maschere nude*. Milão: Mondadori, 2005 p. 935.

² O negrito assinala o texto acrescentado.

melhor, a partir da sala, o decorrer do ensaio, ora para subir ao palco e dirigir mais de perto os actores. O número de utilizações é significativo: um total de onze subidas e descidas que, para além de proporem uma reprodução mais fiel da dinâmica dos ensaios, acabam por marcar um ritmo, uma vez que correspondem a interrupções ou ao retomar do ensaio. A primeira actriz subirá por uma delas à sua chegada ao ensaio e Pirandello propõe ainda a sua utilização para os movimentos de conjunto dos Actores e do Director, que as usarão por duas vezes: fugindo sob o impacto do aparecimento de Madama Pace e depois, de regresso ao palco, movidos pela curiosidade em relação à estranha personagem. Pirandello propõe ainda que possam ser usadas por alguns dos intervenientes no início da segunda parte para retomarem o ensaio. Numa última utilização, servirá para a fuga da Enteada no final da peça.

George Pitöeff, meses depois da estreia do espectáculo a que Pirandello assistiu e cujos ensaios acompanhou, numa reposição da peça no Théâtre des Mathurins, terá feito descer do palco os actores, instalando-os no fosso de orquestra para observar de fora o grupo familiar, esse momento foi aliás captado numa fotografia do espectáculo (Anexo 4). Embora já próxima da solução encontrada pelo autor em 1925, esta movimentação não tem, no entanto, o arrojo da que encontramos no texto definitivo. Seja como for, Pirandello não assistiu a esta remontagem do espectáculo e a utilização das escadas tal como surge em 1925, ultrapassa largamente o pequeno apontamento da encenação parisiense e parece obedecer deliberadamente ao propósito de suprimir a quarta parede. Ora esse processo tinha sido iniciado no ano anterior com *Ciascuno a suo modo*, a segunda peça da trilogia. É legítimo pensar, portanto, que, *a posteriori*, Pirandello quisesse estender o seu gesto subversivo a *Sei personaggi*, sobretudo se pensarmos que o texto de 25 se destinava a uma encenação sua. No entanto, há que fazer uma distinção entre a forma como a supressão da quarta parede acontece nos dois textos. Se em *Ciascuno a suo modo* essa barreira imaginária se esboroa através de um processo de duplicação do drama representado no

palco pela presença na sala das personagens que inspiraram esse drama, isto é, o drama da personagem Amellia Moreno que assiste ao seu próprio drama vivido em cena pela personagem Delia Morello, na versão de 1925 de *Seis personagens*, ela é anulada porque o jogo proposto implica que os actores a atravessem fisicamente.

Mas talvez o seu desejo de suprimir a quarta parede, tenha ido mais longe e se tenha inscrito no arranjo do novo espaço destinado a acolher a companhia recém-formada. No princípio de Abril de 1925, o Teatro d'Arte di Roma abria as portas no palácio Odescalchi, mais propriamente nas antigas cavaliariças adaptadas pelo arquitecto e cenógrafo futurista Virgilio Marchi. É aí que a companhia vai apresentar um mês mais tarde as *Seis personagens*, com encenação do próprio autor. Observando os primeiros esboços de Virgilio Marchi, podemos constatar a presença de duas escadas que partem do proscénio saliente e ligeiramente arredondado e se desenvolvem paralelamente à boca de cena (Anexo 1). Esse projecto de raiz foi abandonado, talvez porque a inclusão de bancadas laterais, que não estavam inicialmente previstas, não permitisse a sua realização, mas uma fotografia da época revela ainda a existência de duas escadinhas de madeira amovíveis de um e outro lado da boca de cena. Escadas de serviço, estritamente funcionais, mas que por alguma razão não foram retiradas para a fotografia oficial (Anexo 2). Não se pode deixar de pensar que foram usadas no espectáculo. Afinal o texto de 25 não pedia mais do que esse carácter funcional: duas escadinhas para os ensaios.

Giovanni Lista, no seu ensaio *Lo Spettacolo futurista*, defende mesmo que a estética futurista, ou pelo menos de uma das suas facções, a dos «cerebristas florentinos» Corra e Settimeli, terá tido uma influência decisiva na escrita de *Seis personagens*¹. Essa influência, do ponto de vista da organização do espaço e

¹«Sequazes de Herbert Spencer, desenvolviam uma investigação de tipo experimental, indagando o estatuto ontológico da obra de arte e a energia cerebral própria das “associações psíquicas”. A simultaneidade queria dizer para eles combinação funambólica de materiais diversos a fim de promover relações linguísticas independentes da realidade fenoménica. À jubilação vitalista de Marinetti preferiam o pôr em evidência dos

da supressão da quarta parede, poderá ter acontecido graças à colaboração directa de Virgilo Marchi. Com efeito, os futuristas preconizavam um uso iconoclasta dos espaços arquitectónicos urbanos. Mas o que gostaria de realçar é que, se ela é detectável no texto de 25, é porque entretanto a escrita de *Ciascuno a suo modo* tinha permitido a Pirandello uma experimentação muito mais vasta da utilização alargada do edificio teatral.

Por outro lado, essa fronteira imaginária não começou por ser o público a destruí-la ao tomar de assalto o palco do Teatro Valle? Pirandello não terá feito mais do que retaliar, invadindo com as suas personagens o espaço dos espectadores.

A sequência inicial

Dada a inexistência de actos e cenas tanto na edição de 21 como na de 25, torna-se difícil dividir o texto. Para facilitar uma abordagem mais pormenorizada, usarei a designação «sequência inicial» quando me referir ao bloco de texto anterior à entrada das seis personagens. Esta sequência foi alvo de modificações muito significativas, visando, sobretudo, desenvolver a situação metateatral. Na versão de 1921, resumia-se a uma proposta de improvisação: os actores deveriam preencher *ad libitum* o tempo de espera antes do arranque do ensaio de *Il Giuoco delle parte*. A edição de 1925, deixa pouco espaço para a representação *a sogetto*, acrescentando diálogos e até personagens e desenvolvendo minuciosamente as didascálias. Logo no início da edição de 25, um novo personagem, o *Direttore di scena*, tenta impor a ordem e definir prioridades:

Spenti i lumi della sala, si vedrà entrare dalla porta del palcoscenico il Machinista in camiciotto turchino e sacca appesa alla cintola; prendere da un angolo infondo alcuni

signos teatrais e da sua autonomia relativamente à realidade, segundo uma linha mais expressiva que será recuperada por Pirandello. Na prática, com *Sei personaggi in cerca d'autore*, o dramaturgo siciliano não fez mais do que reintroduzir a palavra reflexiva e analítica, isto é, a dialéctica intersubjectiva do drama tradicional, no seio de interferências alógicas dos diversos planos da realidade que eram a grande novidade do sintetismo cerebrista. O resultado foi precisamente aquela dilatação vertiginosa da dialéctica que vem a ser chamada pirandellismo.»Giovani Lista, *Lo Spettacolo futurista*. Florença: Cantini, sd., pp. 16-17.

assi d'attrezzatura; disporli sul davanti e mettersi in ginocchio a inchiodarli. Alle martellate accorrerà dalla porta dei camerini il Direttore di cena.

IL DIRETTORE DI SCENA Oh! Que fai?

IL MACHINISTA Che faccio? Inchiudo.

IL DIRETTORE DI SCENA A quest'ora? (*guarderà l'orologio.*) Sono già le dieci e mezzo. A momenti sarà qui il Direttore per la prova.

IL MACHINISTA Ma dico, dovrò avere anch'io il mio tempo per lavorare!

IL DIRETTORE DI SCENA L'avrai ma non ora.

IL MACHINISTA E quando?

IL DIRETTORE DE SCENA Quando non sarà più l'ora della prova. Su, su, portati via tutto, e lasciami disporre la scena per il secondo atto del Giuoco delle parte.

Il machinista, sbuffando, borbottando, raccatterà gli assi e andrà via (PIRANDELLO 2007: 670-671).

Tanto a acção encetada pelo *Machinista* como a breve troca de réplicas que se lhe segue não existiam em 1921.

O jogo dos actores enquanto esperam o encenador é, também ele, detalhado e enriquecido com pormenores que o tornam mais vivo e dinâmico.

Na edição de 1921, propunham-se apenas algumas acções:

«Alcuni, entrando, s'avieranno ai loro camerini; altri, fra cui il suggeritore che ha il copione arrotolato sotto il braccio, si fermeranno sul palcoscenico in attesa del direttore per cominciare le prove; e intanto, o seduti a crocchio, o in piedi, scambieranno tra loro qualche parole; e chi accenderà una sigaretta, e chi scorrerà un giornale, e chi ripasserà la parte. Entrerà alla fine il direttore-capocomico e verrà al tavolino preparato per lui.» (PIRANDELLO 2007: 946)

Já em 1925, Pirandello cria uma atmosfera quase festiva, que a chegada do encenador, vindo da sala, irá interromper:

«Entreranno, saluteranno il Direttore di scena e si saluteranno tra loro augurandosi il buon giorno. Alcunni si avieranno ai loro camerini, fra cui il suggeritore che avrà il copione arrotolato sotto il braccio, si fermeranno sul palcoscenico in attesa del direttore per cominciare la prova; e intanto, o seduti a crocchio, o in piedi, scambieranno tra loro qualche parola; e chi si lamenterà della parte che gli è stata assegnata, chi leggerà forte ai compagni qualche notizia in un giornale teatral. Sarà bene che tanto le Attrici quanto gli Attori siano vestiti d'abiti piuttosto chiari e gai, e che questa prima scena a soggetto abbia, nella sua naturalezza, molta vivacità. A un certo punto, uno dei comici potrà sedere al pianoforte e attaccare un ballabile; i più giovani tra gli Attori e le Attrice si metteranno a ballare.

IL DIRETTORE DI SCENA (*battendo le mani per richiamarli alla disciplina*)
Via, via, smettetela! Ecco il signor Direttore!

Il suono e la danza cesseranno d'un tratto. Gli Attori si volteranno a guardare verso la sala del teatro, dala cui porta si vedrà entrare il Direttore-Capocomico, il quale col capello duro in capo, il bastone sotto il braccio e un grosso sigaro in bocca,

attraverserà il corridojo tra le poltrone e, salutato dai comici, salirà per una delle scalette.» (PIRANDELLO 2007:672)

Note-se que a didascália revela agora a preocupação de encontrar uma tonalidade clara e alegre que unifique do ponto de vista cromático o grupo dos actores e venha posteriormente a estabelecer um contraste com o grupo familiar. Como adiante veremos, a edição de 1925 propõe uma paleta de cores muito mais rica.

A quarta edição dilata ainda o tempo antes do ensaio com a espera da primeira actriz, que chega atrasada:

«IL CAPOCOMICO [...] Manca qualcuno?

IL DIRETTORE DI SCENA Manca la Prima Attrice.

IL CAPOCOMICO Al solito! (*guarderà l'orologio*) Siamo già in ritardo di dieci minuti. La segni. Mi faccia il piacere. Così imparerà a venire puntuale alla prova.

Non avrà finito la repressione, che dal fondo della sala si udrà la voce della Prima Attrice.

LA PRIMA ATTRICE No, no, per carità! Eccomi! Eccomi!

È tutta vestita di bianco com un capellone spavaldo in capo e un grazioso cagnolino tra le braccia; correrà attraverso il corridojo delle poltrone e salirà in gran fretta una delle scalette.

IL CAPOCOMICO Lei ha giurato di farsi sempre aspettare.

LA PRIMA ATTRICE Mi scusi. Ho cercato tanto un' automobile per fare a tempo! Ma vedo che non avete ancora cominciato. E io non sono subito di scena. (*Poi chiamando per nome il Direttore di scena e consegnandoli il cagnolino*) Per piacere, me lo chiuda nel camerino.

IL CAPOCOMICO (*borbottando*) Anche il cagnolino! Como se fossimo pochi i cani qua.» (PIRANDELLO 2007: 673-674)

A comicidade desta entrada acentua-se ainda pelo facto de a primeira actriz não se dar conta de que tem de abandonar o palco porque não entra na primeira cena do segundo acto de *Il Giuoco delle parte*:

«IL CAPOCOMICO (*alla Prima Attrice*) Lei dunque è di scena?

LA PRIMA ATTRICE Io, no signore.

IL CAPOCOMICO (*seccato*) E allora si levi, santo Dio!» (PIRANDELLO 2007: 675)

A entrada das seis personagens

A entrada das personagens, difere profundamente nas duas edições. Na sua crítica ao espectáculo estreado em 1921 com encenação de Dario Niccodemi, Adriano Tilgher, um dos críticos que mais se deteve sobre a

produção dramática de Pirandello, aponta entre as razões para o insucesso da estreia o esbater progressivo, na segunda e terceira partes, da distinção entre Actores e Personagens:

A comédia de Pirandello queria realizar cenicamente o trabalho de síntese de onde brota a obra de arte, a passagem da vida à arte, da impressão à intuição e à expressão. [...] Mas o que deveria ser o motivo principal da comédia pirandelliana, e que, efectivamente, a domina durante todo o primeiro acto, não encontra desenvolvimento adequado no segundo e no terceiro, onde é suplantado pelo outro motivo, muito inferior, da deformação que a vida vivida sofre ao passar pelo espelho da arte. À medida que a comédia avança, o Autor, inconscientemente, faz das suas personagens que, lembrêmo-lo bem, são fantasmas artísticos mais ou menos realizados, seres reais, transfere-as do plano da fantasia para o plano da vida vivida e introduz, assim, um dualismo que condena a comédia.» (PIRANDELLO 1993d: 210-211)

Encontrar os sinais que permitam fazer uma distinção nítida entre o grupo dos actores e o grupo familiar será justamente uma preocupação que irá dominar o processo de reescrita de *Seis personagens* na sua edição de 1925. A didascália que anuncia a entrada das seis personagens sofre alterações muito significativas. Como já foi referido, as personagens entram agora da sala e não de uma porta de acesso ao palco, ocupado pela companhia prestes a começar o ensaio. O atravessar da sala causa agora no grupo familiar uma certa intimidação. De notar ainda que em 1921 o grupo entrará no palco em conjunto, enquanto que em 1925 a entrada acontece de forma faseada: primeiro a Enteadada, depois o Pai e só mais tarde a Mãe com os outros filhos. Em 1921, Pirandello parece querer manter uma ambiência onírica envolvendo as personagens, uma «leveza de sonho», iluminando-as apenas com um fio de luz e criando uma aura à sua volta, como se elas próprias irradiassem uma estranha luminosidade. Em 1925, a principal preocupação do autor é a de que elas não se confundam com o grupo dos actores, tanto do ponto de vista da sua distribuição no espaço, como do ponto de vista da cor da luz escolhida para iluminar os dois grupos.

Edição de 21

L'Uscere del teatro intanto sarà entrato dalla porticina del palcoscenico e,

Edição de 25

L'Uscere del teatro sarà intanto entrato nella sala, col berretto gallonato in capo

girando alla larga in punta di piedi, levandosi a un certo punto il berretto gallonato, si sarà appressato al tavolino. Durante questa manovra entreranno anche e si fermeranno davanti alla porticina del palcoscenico i Sei Personaggi, per modo che, quando l'uscire li annunzierà al Direttore, possa indicarli là in fondo, dove già al loro apparire, una stranna tenuissima luce, appena percettibile, si sarà fatta attorno a loro, come irradiata da essi: lieve respiro della loro realtà fantastica.

Questo soffio di luce sparirà quand'essi si faranno avanti per entrare in relazione con gli attori. Serberanno tuttavia come una certa loro naturale levità di sogno, in cui son quasi sospesi, ma che purè non toglierà nulla all'essenziale realtà delle loro espressioni.

e, attraversando il corridojo fra le poltrone, si srà appressato al palcoscenico per annunziare al Direttore-Capocomico l'arrivo dei Sei Personaggi, che, entrati anchéssi nella sala, si saranno messi a seguirlo, a una certa distanza, un po' smarriti e perplessi, guardandosi attorno. Chi voglia tentare una traduzione scenica di questa commedia bisogne che si adoperi con ogni mezzo a ottenere soprattutto l'effetto che questi Sei Personaggi non si confondano con gli Attori della Compagnia. La disposizione degli uni e degli altri, indicata nelle didascalie, allorché quelli saliranno sul palcoscenico, gioverà senza dubbio; come una diversa colorazione luminosa per mezzo d'appositi riflettori. (PIRANDELLO 2007: 678-678)

O tratamento alegórico das seis personagens

Entretanto, a natureza das personagens foi profundamente alterada. Enquanto que em 1921, depois do desaparecimento da luz fantástica que as envolve, as personagens do grupo familiar devem conservar «a essencial realidade da suas expressões», em 1925, Pirandello opta pelo uso de máscaras e de um figurino quase estatuario, acrescentando uma longa descrição à didascália de 21:

«Ma il mezzo più efficace e idoneo, che qui si suggerisce, sarà l'uso di speciali maschere per i Personaggi: maschere espressamente costruite d'una materia che per il sudore non s'afflosci e non pertanto sia lieve agli Attori che dovranno portarle: lavorate e tagliate in modo che lascino liberi gli occhi, le narine, la bocca. S'interpreterà così anche il senso profondo della commedia. I Personaggi non dovranno apparire come fantasmi, ma come realtà create, costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori. Le maschere ajuteranno a dare l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale, che è il rimorso per il Padre, la vendetta per la Figliastro, lo sdegno per il Figlio, il dolore per la Madre com fisse lacrime di cera nel livido delle occhiaje e lungo le gotte, come si vedono nelle immagini scolpite e dipinte della Mater dolorosa nelle chiese. E sia anche il vestuário di stoffa e foggia speciale, senza stravaganza, com pieghe rigide e volume quasi statuario, e insomma di maniera che non dia l'idea che sia fatto d'una stoffa che si possa comperare in una qualsiasi bottega della città e tagliato e cucito in una qualsiasi sartoria.

Il Padre sarà sulla cinquantina: stempiato, ma non calvo, fulvo di pelo, com baffetti folti quasi acchiocciolati attorno alla bocca anchor fresca, aperta spesso a un sorriso incerto e vano; piuttosto grasso, pallido segnatamente nell'ampia fronte; occhi azurri ovati, lucidissime e arguti; vestirà calzoni chiari e giacca scura; a volte sarà melifluo; a volte avrà scatti aspri e duri.

La madre sarà come atterrita e schiacciata da un peso intollerabile di vergogna e d'avvilimento. Velata da un fitto crespo vedovile, vestirà umilmente di nero, e quando solleverà il velo, mostrerà un viso non patito, ma come di cera, e terrà sempre gli occhi bassi.

La Figliastro, di diciotto anni, sarà spavalda, quasi impudente. Bellissima, vestirà a lutto anche lei ma com vistosa eleganza. Mostrerà dispetto per l'aria timida, afflitta e quasi smarrita del fratellino, squalido Giovanetto di quattordici anni, vestito anch'esso di nero; e una vivace tenerezza, invece, per la sorellina, Bambina di circa quattro anni, vestita di bianco com una fascia di seta nera alla vita.

*Il Figlio, di ventidue anni, alto, quasi irrigidito in un contenuto sdegno per il padre e una accigliata indifferenza per la madre, **porterà un soprabito viola e una lunga fascia verde attorno al collo.** Mostrerà d'esser venuto contro voglia là su un palcoscenico (PIRANDELLO 2007: 678-679).¹*

As duas partes da didascália entram em contradição. A segunda parte, recuperada do texto original, está directamente ligada ao desejo do autor de apresentar as personagens realisticamente, matizando apenas a sua «essencial realidade» com a proposta de um jogo sonâmbulo. Já o texto acrescentado em 25 acentua a sua natureza de criações artísticas. As indicações que dizem directamente respeito ao jogo fisionómico dos actores são, no entanto, incompatíveis com o uso da máscara quando propõem, por exemplo, alterações apenas visíveis se o rosto dos actores estiver a descoberto. Essa incompatibilidade pode constatar-se não só nesta didascália como em muitas outras: o Pai deverá ficar subitamente «muito pálido», a Enteada «absorta» ou «assombrada», e, por estranho que pareça, essas didascálias que propõem cambiantes fisionómicos não só foram mantidas como até multiplicadas em 1925. A preocupação de acautelar o uso da máscara surge uma única vez, quando o Pai julga impossível ser representado pelo Primeiro Actor. Na primeira edição, a razão apontada é a diferença de fisionomia entre o actor e a personagem, que tornaria inverosímil a representação. Já na quarta edição, o Pai

¹ O negrito assinala o texto acrescentado em 1921.

faz assentar essa inverosimilhança na diferença de estatura, evitando assim uma referência ao rosto encoberto pela máscara¹.

Por outro lado, as personagens têm agora um carácter claramente alegórico, pelo menos os quatro adultos, fixados cada um deles numa expressão imutável que representa o remorso, a vingança, o desprezo e a dor. No entanto, a posição de Pirandello relativamente ao tratamento alegórico do grupo familiar, não é, mais uma vez, muito consequente. No prefácio acrescentado na edição de 1925, mas publicado dois anos antes na revista *Comoedia*, o autor manifesta o seu profundo desprezo pela arte alegórica:

Odio l'arte simbolica, in cui la rappresentazione perdi ogni movimento spontaneo per diventare macchina, allegoria, sforzo vano e malinteso, perché il solo fatto di dar senso allegorico a una rappresentazione dà a veder chiaramente che già si tien questa in conto di favola che non è per se stessa alcuna verità né fantástica né effettiva, e che è fatta per la dimostrazione di una qualunque verità morale. (PIRANDELLO 2007: 655)

Erika Fischer-Lichte, comentando justamente o excerto acrescentado em 25 à didascália sobre a entrada das personagens, estabelece um paralelo entre *Seis personagens* e *O grande teatro do mundo* de Calderón: «As relações constitutivas, no teatro barroco, entre autor/director (Deus) – papel (classe social) – actor (homem) são fundamentalmente redefinidas em *Sei personaggi in cerca d'autore*. Pirandello tem o cuidado de introduzir as seis personagens como figuras dramáticas no sentido de papéis (personaggi). [...] Desta forma, as seis personagens – apesar da sua presença física que por razões óbvias não pode ser subestimada – são indubitavelmente apresentadas como papéis que requerem actores que os encarnem.» (FISCHER-LICHTE 2002: 309-310). Mas esse paralelo, como vimos, só é válido relativamente ao texto da edição de 1925. Tem, no entanto, a virtude de chamar a atenção para a questão de fundo que terá levado o autor a alterar a sua proposta cénica: tratava-se de tornar inequívoca a sua natureza de papéis ainda por representar. Neste ponto, a quarta edição

¹ Cf. edição já citada p. 998.

afasta-se decididamente da representação marcadamente onírica das personagens quer na edição de 1921 quer nas três novelas atrás analisadas.

Três fotografias

Tem-se insistido muito na influência que a encenação de George Pitöeff, que Pirandello seguiu de perto, acompanhando mesmo os ensaios, e a encenação de Max Reinhardt, a que o autor não assistiu mas que conhecia em pormenor, terão tido na reescrita do texto de *Seis personagens*. Procede-se hoje ao reequacionar dessa importância. Silvio D'Amico refere a descoberta feita por Jennifer Lorch do *copione* usado em 1923 na encenação parisiense e ainda o trabalho de M. Rossner sobre a encenação de Reinhardt¹. Não tendo acesso a esses materiais, limitar-me-ei ao confronto de fotografias dos dois espectáculos com fotografias da encenação do próprio Pirandello no Teatro d'Arte di Roma.

Como é sabido, Pitöeff fez entrar em cena as seis personagens pelo fundo do palco, fazendo-as descer pelo monta-cargas do teatro. Pirandello, apesar de inicialmente rejeitar a solução do renomado encenador, acabou por aceitá-la, sem no entanto a integrar na sua «versão cénica do texto». Por outro lado, as fotografias mostram claramente que os actores não usavam máscaras (Anexo 4). O mesmo acontece na encenação de Max Reinhardt (Anexo 5), embora haja autores que refiram o facto de o encenador alemão, que já tinha encenado *O grande teatro do mundo* em 1911, ter transformado o texto num verdadeiro auto sacramental. Nina da Vinci Nichols e Jana O'Keefe Bazzoni põem mesmo a hipótese, sem apresentar, no entanto, razões que a sustentem, de que tenha sido esta última encenação a sugerir a Pirandello a atribuição de sentimentos como o remorso, a vingança, o desprezo e a dor, respectivamente às personagens do Pai, da Enteada do Filho e da Mãe². Seja como for, a proposta do texto de 1925 de utilização tanto das máscaras como de um guarda-roupa de volumes e formas

¹ Cf. Alessandro D'Amico, «De la stupeur à la terreur» in *Théâtre en Europe*. n° 10, Abril de 1986.

² Cf. Nina Davinci Nichols; Jana O'Keefe Bazzoni, *Pirandello and film*. Lincoln e Londres: University of Nebraska Press, 1995, p. 34.

quase estatuárias não é detectável em nenhuma das fotografias disponíveis dos dois espectáculos.

Já no espectáculo do Teatro d'Arte di Roma, embora de forma um tanto incipiente, é perceptível a tentativa de encontrar uma via para materializar a ideia de máscara sem, no entanto, comprometer o jogo fisionómico do autor (Anexo 3). As fotografias mostram um emprego muito carregado da caracterização, visível nos olhos, nas sobrancelhas e na boca dos actores. Uma delas mostra ainda o desenho de uma linha bem definida delineando o contorno do rosto de Lamberto Picasso, o actor a quem foi distribuído o papel do Pai. Pirandello ter-se-á dado conta da incompatibilidade entre o uso da máscara, com as limitações expressivas que acarretaria, e a volubilidade do jogo proposto, e terá procurado ultrapassá-las através dos recursos que a caracterização lhe oferecia, numa tentativa, porventura falhada, de materializar a ideia de «máscara nua», imagem que lhe era cara a ponto de servir de título ao conjunto da obra dramática. No que toca aos figurinos importa referir que, embora o «volume estatuário» não tenha sido conseguido, ou pelo menos não seja detectável nas fotografias disponíveis, se nota claramente que o guarda-roupa sofreu um tratamento denotando a preocupação de sugerir um certo desalinho e de exagerar a dimensão de algumas peças, veja-se, por exemplo, as pregas propositadamente trabalhadas do sobretudo do Filho ou o tamanho do cachecol.

Questões cromáticas

De uma forma geral, no guarda-roupa da edição de 1925 a paleta de cores é muito mais rica. Como vimos, nota-se a preocupação de fazer uma separação nítida entre o grupo dos Actores e o grupo das Personagens. Os primeiros deverão agora vestir roupas claras e alegres, preocupação que não existia em 1921. Em relação às Personagens a única alteração é a que diz respeito ao figurino do Filho, agora com um colorido que o distingue do grupo familiar: um sobretudo violeta e um cachecol verde. A nota de cor reforça a sua identidade

por oposição ao grupo, a sua recusa de participar no drama familiar, para além de sublinhar o facto de não ter razões para vestir de luto. Em 1921, o grupo familiar ou vestia luto carregado ou usava roupas escuras, excepção feita às calças claras do Pai, em contraste com o casaco escuro, ou ao vestido branco da Menina, embora marcado pela faixa negra atada à cintura.

O figurino da sétima personagem do drama familiar, Madama Pace, sofreu uma alteração mais radical. Em 1921, vestia seda negra e trazia à cintura o instrumento que sinalizava a profissão a coberto da qual exercia a profissão de proxeneta:

L'uscio in fondo s'apre e viene avanti di pochi passi Madama Pace, grassa megera dai boffici capelli ossigenati, tutta ritinta, vestita com goffa eleganza, di seta nera e com una lunga catena d'argento alla vita, da cui pende un pajo di forbice. (PIRANDELLO 2007: 1000-1001)

Já na edição de 1925, Madama Pace usa um figurino muito mais colorido, não traz nenhuma tesoura pendurada à cintura e veste de vermelho. Já não há qualquer sinal da profissão, pelo contrário, a indumentária de Madama Pace remete agora para a sua outra actividade de dona de bordel:

L'uscio in fondo s'apprirà e verrà avanti di pochi passi Madama Pace, megera d'enorme grassezza, com una pomposa parrucca di lana color carota e una rosa fiamante da un latto, alla spagnola, tutta ritinta, vestita com goffa eleganza, di seta rossa sgargiante, un ventaglio di piume in una mano e l'altra mano levata per sorreggere tra due dita la sigaretta accesa. (PIRANDELLO 2007: 100-1001)

A cabeleira de lã cor de cenoura dará origem a uma situação ao mesmo tempo cómica e dramática acrescentada em 25: a Mãe arranca-lha e Madama Pace recupera-a mais tarde para tentar voltar a pô-la enquanto sai de cena. A acentuar a sua origem espanhola, a rosa posta à banda.

Em 1921, o figurino de Madama Pace, do ponto de vista cromático, estabelecia uma ligação com o grupo familiar em que predominava o branco e o preto, tornava também a figura muito mais ambígua e credível a sua relação com a Mãe e a Enteada enquanto modista de «*robes et manteaux*». Em 1925, a figura ganha em espectacularidade e parece corresponder mais de perto ao desígnio do

autor, explicitado no prefácio, de mostrar o «nascimento fantástico» desta personagem, directamente no palco, num outro «plano de realidade».

Luz e instalação do cenário

«Toda a diferença, senhor Meis, entre a tragédia antiga e a moderna, consiste nisto, acredite: um buraco no céu de papel.» (PIRANDELLO 1993b: 256)

A quarta edição, propõe um roteiro muito detalhado dos efeitos de luz, tanto no que respeita à cor como no que respeita à sua interacção com a dinâmica do jogo. Nas duas edições, no entanto, o ponto de partida é o mesmo: com o pano de boca subido, o palco está quase na escuridão. Mas a quarta edição acrescenta um detalhe: a luz da sala deve manter-se acesa até à entrada do maquinista, deixando portanto o público na dúvida sobre o momento do início do espectáculo.

Estranhamente, na quarta edição, embora toda a primeira sequência deva ser marcada por uma grande vivacidade, o palco vai permanecer quase no escuro até que o encenador mande iluminá-lo. A presença dos actores e dos técnicos, o baile na semi-obscuridade deveriam parecer, portanto, quase fantasmagóricos.

As ordens do director quanto à instalação da luz também divergem nas duas edições:

Edição de 21

IL DIRETTORE (*buttando la lettera sul tavolino*) Oh, qua non ci si vede. (*guardandosi attorno, e poi rivolgendosi al Trovarobe.*) Per piacere, faccia calare e accendere una bilancia.

IL TROVAROBE (*alzandosi*) Subito, sissignore. (*si reca a dar l'ordine*) Poco dopo, mentre s'inizia la prova, si vedrà abbassare la bilancia accesa.

Edição de 25

IL CAPOCOMICO (*porgendoli il copione sottofascia*) Porti in camerino. (*Poi, guardandosi attorno e rivolgendosi al Direttore di scena*) Oh, qua non ci si vede. Per piacere, faccia dare un po' di luce.

IL DIRETTORE DI SCENA Subito. *Si recherà a dar l'ordine. E poco dopo, il palcoscenico sarà illuminato in tutto il lato destro, dove staranno gli Attori, di una viva luce bianca. Nel mentre, il Suggeritore avrà preso posto nella buca, accesa la lampadina e steso avanti a sé il copione.* (PIRANDELLO 2007: 948)

Enquanto que, na primeira edição, a gambiarra de ensaios criava uma luz geral, que iluminava indiferentemente o palco, a quarta edição propõe duas zonas de luz: viva e branca, sobre metade do palco, e pontual, junto da caixa do ponto. No primeiro caso, a fonte de luz era instalada à vista, no segundo, excepção feita ao candeeiro aceso junto do ponto, essa fonte não é detectável. A sua instalação corresponde já, como adiante veremos, a um arranjo cénico que visa a diferenciação dos dois grupos: Actores e Personagens.

A luz da entrada das Personagens obedece também ela, como já foi referido, a necessidades muito diferentes. Na primeira edição ela deve emanar das próprias Personagens e deixá-las «como que suspensas». Lembremos aqui que as personagens quase etéreas, os seres aéreos, as paredes fantasmagóricas, no universo mágico e onírico de *Os gigantes da montanha*, têm luz própria, formam-se a partir do negro da noite como os pirilampos e surgem em «aparições verdes, como de larvas evanescentes»: «Pirilampos! Os meus. De mago. Estamos aqui como nas margens da vida, Condessa. É coisa natural. Acontece como costuma acontecer no sonho. Eu faço-o acontecer durante a vigília.» (PIRANDELLO 1998: 81)¹. Em *O falecido Mathia Pascal*, o teósofo Anselmo Paleari desenvolve mesmo uma metáfora à volta da ideia da vida humana como jorro de luz, a *lanterninosofia*: «este sentimento da vida para o senhor Anselmo era precisamente como uma lanternazinha que cada um de nós traz acesa em si; uma lanternazinha que faz com que nos vejamos perdidos na terra, e nos faz ver o bem e o mal; uma lanternazinha que projecta à nossa volta um círculo mais ou menos amplo de luz, para lá do qual está a sombra negra, a sombra pavorosa que não existiria, se a lanternazinha não estivesse acesa em nós» (PIRANDELLO 1993b: 264). Na primeira edição, a proposta de luz permanece fiel ao universo onírico e sobrenatural, tantas vezes evocado na obra de Pirandello, já no texto de 25, se a cor da luz evoca ainda esse universo de sonho e magia, a sua utilização serve sobretudo a necessidade de fazer uma

¹ Tradução de Rita Marnoto.

distinção clara entre Actores e Personagens. O texto acrescentado à didascália sobre a entrada das Personagens, em 1925, não especifica o tipo de luz que deverá iluminar o grupo familiar enquanto atravessa a sala de espectáculo ou quando se detém numa das escadinhas, mas anuncia que, mal se instale no palco, deverá ser iluminado por projectores «com uma coloração luminosa diferente» e, quando finalmente o grupo se reúne em cena ocupando o lado oposto àquele em que se encontram os actores, acrescenta que esse lado do palco «se iluminará com uma fantástica luz», que merece o aplauso dos actores «como se se tratasse de um espectáculo que lhes tivesse sido oferecido». Quando finalmente todos os intervenientes se reúnem em cena, temos, portanto, o lado esquerdo do palco iluminado por uma luz «branca e viva» e o lado direito iluminado por uma luz «fantástica» com uma coloração diferente e, na zona de fronteira entre os dois territórios, o candeeiro do Ponto. Esta iluminação vai manter-se até ao fim da primeira parte.

Na edição de 21, não temos qualquer indicação quanto à luz da segunda parte. Já na edição de 25, Pirandello acrescenta uma didascália, indicando o regresso da iluminação anterior. O regresso da luz é, no entanto, posterior à entrada dos actores, que deverão voltar ao palco apenas com a luz da sala.

Estranhamente, não há, nem na primeira nem na quarta edições, qualquer indicação sobre a luz para a entrada de Madama Pace e dificilmente se pode perceber como é que a instalação do cenário do «quarto dos fundos» poderá caber nesta organização bipartida da palco, luz branca para os Actores, luz fantástica colorida para as Personagens, uma vez que irão usar, uns e outros, o mesmo espaço para a representação da «cena» em casa de Madama Pace.

Não há, em qualquer dos textos, nenhuma indicação para a mudança de luz no início da terceira parte. De qualquer forma, também não haveria qualquer razão que justificasse a sua alteração, uma vez que o baixar do pano no final da segunda parte é um equívoco do maquinista e não implica qualquer corte na acção.

A luz volta a ter um papel decisivo no fim da edição de 1925. Em 1921, o pano caía depois da réplica em que o director se queixava do tempo perdido. Já em 1925, a luz é a verdadeira protagonista do final acrescentado:

IL DIRETTORE (*Non potendo più*) Finzione! Realtà! Andate al diavolo tutti quanti! Luce! Luce! Luce! (*D'un tratto, tutto il palcoscenico e tutta la sala del teatro sfolgeranno di vivissima luce. Il capocomico rifiaterà come liberato da un incubo, e tutti si guarderanno negli occhi, sospesi e smarriti*) Ah, non m'era mai capitata una cosa simile. M'hanno fatto perdere una giornata! (*Guarderà l'orologio*) Andate, andate! Che volete più fare adesso? Troppo tarde per ripigliare la prova. A questa sera! Ehi! Eletttricista, spegni tutto! (*non avrà finito di dirlo, che il teatro piomberà per un attimo nella più fita oscurità*) Eh, perdio! Lasciame almeno accesa una lampadina, per vedere dove metto i piedi! (*Subito, dietro il fondalino, come per uno sbaglio d'attacco, s'accenderà un riflettore, che proitterà, grandi e spiccate, le ombre dei Personaggi, meno il Giovinetto e la Bambina. Il Capocomico, vedendole, schizzerà del pascoscenico, atterrito. Contemporaneamente si spegnerà il riflettore dietro il fondalino, e si rifarà sul palcoscenico il notturno azzurro di prima. Lentamente, del lato destro della tela, verrà prima avanti il Figlio, seguito dalla Madre con le braccia protese verso di lui; poi dal lato sinistro il Padre. Si fermeranno a metà del palcoscenico, rimanendo lì come forme trasognate. Verrà fuori, ultima, da sinistra, la Figliastra che correrà verso una delle scalette; sul primo scalino si fermerà un momento a guardare gli altri tre e scoppierà in una stridula risata, precipitandosi poi giù per la scaletta; correrà attraverso il corridojo tra le poltrone; si fermerà ancora una volta e di nuovo riderà, guardando i tre rimasti lassù; scomparirà dalla sala, e ancora, dal ridotto, se ne udrà la risata. Poco dopo calerà la tela.*) (PIRANDELLO 2007: 757-758)

Depois do *blackout*, a alternância entre o azul nocturno da cena anterior, o efeito de sombra chinesa recortando as silhuetas das personagens e o regresso novamente ao azul nocturno acentua a impossibilitade de destrinçar a realidade da ficção.

Na quarta edição, está muito mais presente a preocupação de instalar os cenários à vista do espectador. Um primeiro exemplo é a cena inicial entre o maquinista e o director de cena. Mas é no início da terceira parte que se verifica a alteração mais significativa. Na edição de 1921, depois de subido o pano, o público podia ver desde logo instalado o cenário do jardim, necessário para a representação do segundo acto da *commedia da fare*:

«*in fondo al palcoscenico, due o tre spezzati d'alberi, tra cui si scorge un pezzo di vasca.*» (PIRANDELLO 2007: 1022)

Já na edição de 1925, o único elemento de cenário presente no início da segunda parte, talvez porque a sua instalação à vista, para além de mais pesada, seria menos aparatosa, é o pequeno lago de jardim. Os outros elementos descerão da teia, imediatamente antes da cena do afogamento da Menina, cena que entretanto foi deslocada do início da segunda parte para o final da terceira:

IL DIRETTORE [...] Ehi, càlami qualche spezzato d'alberi! Due cipressetti qua davante a questa vasca!

Si vedranno calare dall'alto del palcoscenico due cipressetti. Il Machinista, accorrendo, fermerà coi chiodi i due pedani.

IL CAPOCOMICO (*alla Figliastro*) Così alla meglio, adesso, per dare una idea. (*Richiamerà per nome l'Apparatore*) Ehi, dammi ora un po' di cielo!

L'APPARATORE (*dall'alto*) Che cosa?

IL CAPOCOMICO Un po' di cielo! Un fondalino, che cada qua dietro questa vasca! *Si vedrà calare dall'alto del palcoscenico una tela bianca.*

IL CAPOCOMICO Ma non bianco! T'ho detto cielo! Non fa nulla, lascia; rimedierò io.

(*chiamando*) Ehi, elettricista, spegni tutto e dammi un po' d'atmosfera... atmosfera lunare... blu, blu alle bilance, e blu sulla tela, col riflettore... Così! Basta!

Sara fatta, a comando, una misteriosa scena lunare, che indurrà gli Attori a parlare e muoversi come di sera, in un giardino, sotto la luna.» (PIRANDELLO 2007: 746-747)

Na primeira edição também não estava prevista qualquer alteração da luz para a cena do jardim. A luz que, no texto de 1925, remedeia a inexistência de um pano de fundo azul, tem, no entanto, uma importância decisiva não só na criação de uma atmosfera nocturna, quase de pesadelo, mas também no jogo dos actores, agora estrangidos pelo seu carácter misterioso e inesperado, uma vez que a cena da morte evocada pela Enteada, a criança brincando junto ao lago, é uma cena diurna.

Arranjos cénicos e direcção de actores

Para além da utilização do espaço da sala de espectáculo para entradas e saídas e para as circulações do encenador, a ocupação diferenciada do palco é muito nítida na quarta edição. Na primeira edição, a ocupação do espaço é mais anárquica: Actores e Personagens evoluem de forma mais ou menos livre no palco, excepção feita à entrada em conjunto do grupo familiar, à proximidade

constante das duas crianças que seguem de perto a Mãe e ao afastamento voluntário do filho mais velho, sempre a recusar a sua participação no drama. Em 1925, tal como acontece com a luz, a organização do espaço é muito mais rígida. No início do ensaio de *Il Giuoco delle parte*, a didascália da primeira edição propõe a distribuição dos actores dos dois lados do palco, enquanto que a quarta edição prepara já o espaço destinado às Personagens instalando os actores apenas de um dos lados.

O início da terceira parte obedece ao mesmo princípio organizador:

Edição de 1921

Da un canto, a destra, siede la Madre, e le sono a fianco i due piccoli. Il Figlio se ne sta, nello stesso canto, anche lui seduto, ma in disparte, più che seccato, pieno d'onta. Sono seduti anche sul davanti la Figliastro e il Padre; e, nell'altro lato, a sinistra, gli Attori, press'a poco come erano prima che il sipario fosse abbassato.

Edição de 1925

Da una parte del palcoscenico, staranno seduti in fila gli Attori e, dall'altra, i Personaggi.(PIRANDELLO 2007: 1022)

Enquanto que a primeira edição valoriza o arranjo do grupo familiar, na quarta, é, também do ponto de vista da ocupação do espaço, o princípio da oposição entre os dois grupos que impera.

A componente metateatral, para além dos acrescentos da primeira sequência, é ainda desenvolvida na segunda parte, no ensaio da cena do quarto dos fundos de Madama Pace. Em 1921, a intervenção do Capocomico, enquanto director de actores, não era tão pormenorizada, nem tão carregada de comicidade:

Edição de 1921

IL DIRETTORE [...] Prosegua, prosegua... Ecco, forse un po' meno caricato: (*rifacendo lui la parte*)

Edição de 1925

IL CAPOCOMICO [...] Prosegua, prosegua... Ecco forse un po' meno caricato. Ecco glielo farò io, stia a vedere... (*risalirà su il palcoscenico, poi, rifacendo lui la parte fin dall'entrata*)

«Non sarà la prima volta, è vero? che lei viene qua...» (*Alla prima attrice*)

E lei: «No, signore».

– «Buon giorno, signorina...»
LA PRIMA ATTRICE «Buon giorno.»
IL CAPOCOMICO «Ah... ma... dico...»
(*rivolgendosi al Primo Attore per fargli notare il modo com' avrà guardato la Prima Attrice di sotto al capellino*) «Non sarà la prima volta, è vero? Che lei viene qua...» (*Di nuovo, volgendosi con uno sguardo d'intelligenza al Primo Attore*)
Mispiego? (*Alla Prima Attrice*) E lei: «No, signore.» (*Di nuovo al Primo Attore*)
Insomma comme debo dire? Souplesse! (*E riscenderà del palcoscenico.*)
(PIRANDELLO 2007: 1013)

A comicidade da situação metateatral é acentuada ainda pelo facto de as intervenções do Ponto, na edição de 1925, serem audíveis para o público durante toda a tentativa de representação da cena: «*Ouvir-se-á da caixa a voz do Ponto*» (PIRANDELLO 2007: 1011). Em 1921 pressupunha-se apenas que era ouvido pelos actores devido aos equívocos gerados pela sua actividade, mas não havia a desmontagem sistemática da representação que a duplicação do texto permite.

A quarta edição tem ainda a particularidade de apresentar inúmeras didascálias que afirmam a necessidade de um jogo dos actores mais psicologicamente interiorizado. Essa necessidade percebe-se claramente em momentos em que a acção se interrompe para que as personagens possam abandonar-se aos seus sentimentos. Um dos exemplos desse tipo de proposta de jogo é a didascália acrescentada depois do grito da Mãe, que não suporta assistir à representação do seu drama:

Edição de 21

LA MADRE Oh Dio!...Oh dio!...
IL PADRE (*seguita, galante*)

Edição de 25

LA MADRE Dio mio!
IL PADRE (*resterà al gemito come impietrato per un lungo momento; poi riprenderà col tono di prima*)
(PIRANDELLO 2007:1008)

Da mesma natureza é a didascália que antecede a resposta da Enteadada, quando interrogada sobre os outros homens com quem teria estado em casa de Madama Pace:

Edição de 21

LA FIGLIASTRA (*abbassando il capo, riconosce com profonda voce*) È vero! Ma pensi che quegli altri sono egualmente lui, per me.

Edição de 25

LA FIGLIASTRA (*abassando il capo, com profunda voce, dopo una pausa di ricoglimento*) È vero! Ma pensi che quegli altri sono egualmente lui, per me. (PIRANDELLO 2007: 1018)

Os sortilégios das Personagens

O grupo familiar, na edição de 25, exerce um poder quase hipnótico, sobre todos os elementos da companhia. Depois de entrar no palco, conduzido pelo Pai «com uma certa solenidade trágica», iluminado pela «luz fantástica» que merece o aplauso dos actores, há uma tentativa mal sucedida de o expulsar, depois de uma ordem do encenador. O Director de cena tenta cumprir a ordem mas não consegue, paralisado por uma espécie de torpor:

Il Direttore di scena (facendosi avanti, ma poi fermandosi, come trattenuto da uno strano sgomento) Via! Via! (PIRANDELLO 2007: 682)

Mas, de todo o grupo, é sem dúvida a personagem da Enteadada que exerce um maior fascínio sobre os actores:

Gli Attori, segnatamente i giovani, mentre ella canterà e ballerà, come attratti da un fascino strano, si moveranno verso lei e leveranno appena le mani quasi a ghermirla. Ella sfuggirà; e, quando gli Attori scopieranno in applausi, resterà, alla riprensione del Capocomico, come astratta e lontana. (PIRANDELLO 2007: 685)

O estranho comportamento da jovem, quase alienado, regressará quando novamente admoestada pelo encenador:

Subito, di nuovo, alla riprensione del Capocomico, ella resterà come assorta e lontana, con la risata a mezzo. (PIRANDELLO 2007: 695)

O fascínio da Enteadada não se exerce apenas em relação à companhia, mas também dentro do próprio grupo familiar. Quando o Filho se recusa

terminantemente a representar, ela procede a uma demonstração do seu poder mágico para o manter no palco, não deixando que atravesse o proscênio:

Edição de 1921

«IL FIGLIO (*subito, risoluto, fieramente*)
Io non rappresento nulla! E l' ho
dichiarato fin da principio! (*Al Direttore*)
Me ne lasci andare!

LA FIGLIASTRA (*accorendo al
Direttore*) Permette, signore? (*Gli fa
abbassare le braccia, com cui trattiene il
Figlio*) Lo lasci! (*Poi rivolgendosi a lui,
appena il Direttore lo avrà lasciato*)
Ebbene, vattene! (*Il figlio resta,
guardandola con sprezzo, anzi con odio.
Ella ride e dice:*) Non puo, vede? Non
puo, signore! Deve restar qui, per forza
legato alla catena, indissolubilmente!

Edição de 1925

IL FIGLIO (*subito, risoluto, fieramente*)
Io non rappresento nulla! (*Al Direttore*) E
l'ho dichiarato fin dal principio! (*Al
Direttore*) Me ne lasci andare!

LA FIGLIASTRA (*acorendo al
Direttore*) Permette, signore? (*gli farà
abbassare le braccia, com cui trattiene il
Figlio*) Lo lasci! (*poi rivolgendosi a lui,
appena il Direttore lo avrà lasciato*)
Ebbene, vattene! (***Il Figlio resterà proteso
verso la scaletta, ma, come legato da un
potere occulto, non potrà scenderne gli
scalini; poi tra lo stupore e lo sgomento
ansioso degli Attori, si moverà
lentamente, lungo la ribalta, diretto a
l'altra scaletta del palcoscenico; ma,
giuntovi, resterà anche lì, proteso, senza
poter discendere. La Figliastro, che lo
avrà seguito com gli occhi in
atteggiamento di sfida, scoppierà a ridere*)
Non puo, vede? Non puo! Deve restar qui,
per forza, legato alla catena,
indissolubilmente! (PIRANDELLO 2007:
1037-1038)**

A Enteadá usará ainda o seu poder hipnótico, uma última vez, para levar a Mãe, também ela reticente, a representar a sua cena com o Filho. Enquanto que na edição de 21 se limitava a chamá-la com a mão, na edição de 25, deve atraí-la «quase por virtude mágica».

O poder hipnótico serve mais uma vez para criar uma distinção clara entre os dois grupos em cena, mas, lembrêmo-lo, ele começa por se exercer sobre o próprio autor e as novelas dão claro testemunho desse fascínio. Que a Enteadá, de entre todos os outros, o exerça de uma forma mais irresistível dá também prova o desabafo do autor que interrompe o fragmento de romance. Não será, no entanto, de excluir a hipótese de que o papel da Enteadá tenha sido reformulado por razões muito diversas das que acabei de apontar. A personagem iria ser

desempenhada por Marta Abba, a jovem actriz que Pirandello insistira em contratar para o Teatro d'Arte di Roma depois de ter sabido da forma brilhante como representara *A Gaivota* de Tchekov. Prova de que a actriz e a personagem são agora indissociáveis para o autor são as cartas que viria a dirigir-lhe e a recusa de contratos de adaptação de *Seis personagens* ao cinema que não incluíssem a especificação de que deveria ser Marta Abba a representar o papel da Enteada.

Cortes

Entre 1921 e 1925, Pirandello irá proceder a grandes cortes no texto. Na edição de 1923 já tinham sido suprimidos longos excertos das réplicas da personagem do Pai. Alessandro D'Amico¹ põe mesmo a hipótese de Pirandello ter levado a cabo esses cortes em 1921, com a peça ainda em cartaz no Teatro Valle, citando o testemunho de Luigi Almirante, o actor que desempenhou o papel na encenação de Nicodemi, e que lhe terá confirmado pessoalmente a eliminação de algumas partes do seu texto porque a acção estagnava. A reacção do público durante a estreia, sobretudo na segunda e terceira partes, poderá ter ditado esta tentativa de salvar o espectáculo depois do seu começo pouco auspicioso. O sucesso alcançado pela companhia em Milão, poucos meses depois, poderia resultar já desse «apertar» da acção.

Vários são os comentários da crítica da época sobre o carácter repetitivo do texto a partir da segunda parte. Adriano Tilgher usava a expressão «*piétiner sur la place*» para falar da impossibilidade de fazer a acção avançar e da tendência para substituir a acção pelo seu comentário. Por outro lado, assinalava-se ainda de forma negativa o pendor para a filosofia na personagem do Pai, que assumia em larga medida o papel de porta-voz das ideias do autor. Os que acusavam o teatro de Pirandello de excessivo «cerebralismo» encontraram nas longas dissertações do Pai motivo para novas arremetidas.

¹ Alessandro D'Amico, «De la stupeur à la terreur» in *Théâtre en Europe*, nº10, Abril de 1986.

Vejamos então quais poderão ser os cortes que procedem dessa tentativa de «resgatar» a acção.

1. «Lei ragiona troppo, caro signore»

O mais longo foi operado na terceira parte e suprimia uma linha de pensamento largamente desenvolvida em *L'Umorismo*: a necessidade de não eliminar a reflexão no acto criativo. Na obra humorística, diz Pirandello, a reflexão não se esconde é antes o espelho do sofrimento. E o mesmo se deve passar com as personagens humorísticas. Ora, a reflexão, o constante «*ragionare*», é, neste excerto, a condenação de quem sofre e sofre para a eternidade porque assim lho impõe a sua condição de personagem, isto é, de criação cuja realidade não muda nunca, ao contrário do que acontece com a vida:

«IL PADRE (*com un grido*) Ma la nostra no, signore! Vede? La differenza è questa! Non cangia; non puo cangiare, nè esser altra, mai, perchè già fissata – così – «questa» - per sempre – (è terribile, signore!) realtà immutabile, che dovrebbe dar loro un brivido nell'accostarsi a noi, **se veramente han coscienza che la loro è invece, nel tempo, una trasitoria e fuggevolissima ilusione, quale inconsciamente se la fingono, oggi in un modo e domani... chi sa come: illusioni de realtà, rappresentate in questa fatua commedia della vita che non conclude, nè può concludere mai, perché se domani conclude - addio – è finita!**

IL DIRETTORE In nome di Dio, ma la finisca lei «almeno» con codesta filosofia, e vediamo di concludere «almeno» questa commedia che loro stesso mi hanno portato qua! – Lei ragiona troppo, caro signore! – Sa che, quasi, quasi, mi pare un... (*S'interrompe; lo squadra da capo a piedi*) Ma già! A proposito: mi s'è presentato qua come un – diciamo così - «personnagio» creato da un autore che non volle poi cavare dai casi suoi un dramma, è vero?

IL PADRE È la pura verità, signore!

IL DIRETTORE La smetta, via! Nessuno di noi ci crede, perché non son cose – lo riconoscerà – che si possono credere sul serio. Sa piuttosto che mi sembra? che lei voglia atteggiarsi alla maniera di un certo autore ch'io singolarmente detesto – gliel' avverto – quantunque, purtroppo, mi sià impegnato a rappresentare anch'io qualche lavoro. Ne avevo giusto in prova uno, quando loro son venuti. (*Rivolgendosi agli Attori.*) E ci abbiamo fatto questo bel guadagno! Cascati della padella nella brace!

IL PADRE Non so, signore, a quale autore lei voglia alludere. Ma creda ch'io «sento», «sento», quello que penso, e sembra che io ragioni soltanto a chi non pensa a quello que sente, perché nel proprio sentimento s'acceca. So, so che a tanti questo accecarsi sembra molto più «umano»; ma è vero il contrario, signore; perché l'uomo non ragiona mai tanto (o sragiona, che è lo stesso), come

quando soffre, perché delle sue sofferenze vuol vedere la causa, e chi gliel'ha date e se sia stato giusto o ingiusto il dargliele; mentre, quando gode, si piglia il godimento e non ragiona più, come se godere fosse suo diritto. Delle bestia è il soffrire senza ragionare. Faccia que un uomo, soffrendo, ragioni. Non s'amette! Soffra come una bestia; e allora, sì, ecco – è «umano»!

IL DIRETTORE Ma vede, vede intanto que lei seguita a ragionare?

IL PADRE Perché soffro, signore! Io non ragiono; grido così il perché delle mie sofferenze!

IL DIRETTORE (*con uno scatto, parandogli si davanti per una idea che gli sorgerà all'improvviso*) Io vorrei sapere però, quando mai s'è visto un personaggio che, uscendo della sua parte, si sia messo a perorarla così come fa lei, e a proporla, a spiegarla.» (PIRANDELLO 2007: 1028-1029)¹

«Eu sinto o que penso» é justamente o protesto de todas as personagens humorísticas. Comentando o grito de Marmeladoff, a personagem que, em *Crime e castigo* de Dostoievski, enfrenta as risadas dos clientes bêbedos da estalagem e afirma que o seu sofrimento não é ridículo porque o sente, Pirandello constata que «esse grito é precisamente o protesto doloroso e desesperado de uma personagem humorística contra quem, perante ela, se contenta com uma primeira impressão superficial e não consegue ver mais do que comicidade» (PIRANDELLO 1993c: 127-128).

Por outro lado, cortando este excerto, o escritor elimina ainda o comentário sobre a proximidade entre o discurso da personagem e o seu próprio discurso, um apontamento cheio de auto-ironia semelhante aos que, na primeira parte, põe na boca do Director.

2. «Il drama è azione, azione e non filosofia»

Na terceira parte, foi ainda suprimido um breve diálogo em que o Pai volta a pôr a questão da impossibilidade de representar «factos», já que cada personagem tem uma perspectiva diferente dos acontecimentos. E, mais uma vez, o Director chama a atenção para a incompatibilidade entre os «tormentos» das personagens e as exigências da acção:

¹ O negrito assinala o texto cortado na edição de 1925.

LA FIGLIASTRA Ma che! Se egli stesso m'ha voluta così! (*verrà presso al Direttore per dirgli come in confidenza*) Io credo che fu piuttosto, signore, per avvilito o per sdegno del teatro, così come il pubblico solitamente lo vede e lo vuole...

IL FIGLIO (*dall'angolo dove se ne sta appartato*) **Proprio così! Proprio così, signore!**

IL PADRE Ma nient'affatto, non ci creda! Dia ascolto a me: lei farà benissimo a contenere, com'ha detto, gli eccessi tanto di questa qui che vuol far troppo, quanto di quello lì che non vuol far...

IL FIGLIO Nulla!

IL DIRETTORE Ah, ma anche i suoi, caro signore; anche i suoi! Lei eccede più di tutti, glielo dico io!

IL PADRE Io? dove? quando?

IL DIRETTORE Ma sempre! ma continuamente! Ma codesta perversità con cui s'obstina a farsi creder un personaggio! E bisogna che ragioni meno, ecco, ragioni meno!

IL PADRE Eh, ma se mi toglie di rappresentare il tormento del mio spirito che non si dà pace, lei mi sopprime, badi! Ogni vero uomo, signore, che sia un po' più su delle pietre, delle piante, delle bestie, non vive per vivere, senza saper di vivere; ma per dare uno suo senso e un suo valore alla vita! E per me è questo il valore che le do. Non posso rinunziarvi, per rappresentare soltanto un «fatto», come vorrebbe costei (*Indica la Figliastro*) perché nel «fatto» è la sua vendetta! Non posso e non debbo: per quello che io sono!

IL DIRETTORE Ah, ecco, vede? Di bene in meglio! Adesso non ci sta più lei, è vero? Un po' l'uno e un po' l'altro! Benone! Andiamo avanti così, che arriveremo presto alla fine!

IL PADRE No, no: faccia, faccia lei! Purché dentro i limiti della parte che ci assegnerà, ecco, il sacrificio per ciascuno di noi non sia troppo!

IL DIRETTORE Capirà ch'io non possa lasciarla arzigogolare a suo piacere! Il drama è azione, azione e non filosofia!

IL PADRE Va bene; vuol dire che ne farò quel tanto che ne fa ciascuno, quando vuol rendersi conto dei suoi tormenti.

IL DIRETTORE E quando l'azione lo comporterà! Andiamo avanti, andiamo avanti, santo Dio, e veniamo al fatto, signore miei! (PIRANDELLO 2007: 1032-1033)¹

Mas nem todos os cortes, como veremos, procedem dessa tentativa de encontrar um encadeamento mais fluido das acções e de atenuar na figura do Pai a tendência para se perder em considerações filosóficas sobre o seu próprio drama e sobre as condições que quer impor à representação.

3. «Il dèmone del esperimento»

Danièle Sallenave define *Sei personaggi* como a «tragédia da família, do casal, da sexualidade, sob a sombra ameaçadora do fascismo nos seus começos»

¹ O texto a negrito foi cortado em 1925.

(SALLENAVE 1986: 36). Há, com efeito, na forma como esta família, ou melhor, estas famílias, já que as seis personagens se dividem em dois núcleos familiares, foram constituídas qualquer coisa de aberrante. A primeira, corresponde a um projecto exclusivamente paterno: o Pai casa com uma rapariga de origem humilde, com a qual não tem qualquer afinidade, para que ela lhe possa dar filhos robustos. Contudo, depois do nascimento do filho, receando que a esposa não seja suficientemente saudável para o criar, entrega-o a uma mulher do campo para que cresça forte. O Pai justifica a sua conduta com a aspiração a uma «certa sólida virtude moral». Do ponto de vista ideológico, esta forma de proceder está muito próxima do desígnio fascista da criação de um «homem novo». Como afirma George L. Mosse, «o ideal que o fascismo projectava com tanta força, e com o qual simbolizava o progresso e a ordem (ou a virilidade e a disciplina, para usar os termos usados pelos fascistas), era um ideal de agressiva masculinidade. De facto Mussolini fundava as suas esperanças para o futuro na base do homem novo, forte e belo, criado pelo fascismo. A beleza do corpo simbolizava uma mente disciplinada e obediente»¹. Dadas as opções políticas de Pirandello, não seria de excluir a hipótese de uma identificação com o ideário fascista, não fosse o facto de o escritor apresentar o projecto do Pai como um projecto falhado. O filho nascido desta união não corresponde, nem intelectual nem fisicamente, ao modelo de robustez física e sólida virtude moral defendido pelo Pai, provocando mesmo um comentário escarninho por parte da irmã nascida do casamento ilegítimo. A essa sua ligação com uma mulher que lhe é completamente estranha, mas que corresponde ao modelo necessário ao seu projecto procriativo, chamará o Pai, usando uma expressão mais tarde suprimida na edição de 1925, um «parêntese de aberração».

Mas a constituição do segundo núcleo familiar apresenta características não menos aberrantes. Falhada a primeira tentativa de procriar o «homem novo», o Pai prossegue a sua experiência com uma tentativa quase laboratorial:

¹ AA.VV. *A Estética no fascismo*. Lisboa: Ed. Sá da Costa, 1999, p. 9.

trata-se agora de criar, fora do casamento, uma outra família constituída pela própria esposa e pelo seu secretário, entre os quais vê nascer uma real afinidade. Dedicar-se depois à observação do novo lar e dos filhos que entretanto nasceram. A essa sua actividade de criação e observação quase voyeurística de um agregado familiar presidirá «o demónio da experimentação». Em 1925, a expressão será usada, apenas uma vez, com profundo desprezo, pelo filho legítimo, sem encontrar posterior explicitação no texto. Já em 1921, Pirandello desenvolve a ideia de que os acontecimentos trágicos em que a família se tinha visto envolvida procediam da vingança do demónio da experimentação:

IL PADRE [...] Perché il dramma, veda, consiste in questo, alla fine: che reintrando questa madre nella mia casa, la famiglia di lei nata fuori e, per così dire sovrapposta, con la morte della bambina, con la tragedia di quel ragazzo, con la fuga della maggiore, finisce, non può susistere perché estranea! Cosiché, dopo tanto tormento, restiamo noi tre – io, la madre, quel figlio – resi, dalla scomparsa di quella famiglia estranea, estranei anche noi l'uno a l'altro, in una desolazione morale, che è la vendetta, veda, come a detto quello lì derisoriamente, del Dèmone del Esperimento che è in me, purtroppo: cioè, dell'attuazione da un bene impossibile, signore, quando manche la fede assoluta que ci fa accettare umilmente la vita com'è; e noi orgogliosamente intendiamo di sostituirci ad essa, creando per gli altri una realtà che crediamo a modo loro; mentre non è, signore, perché ciascuno a in sé la própria realtà che va rispettata in Dio, anche quindi sià nociva a noi! (PIRANDELLO 2007: 983-984)

Na sua crítica à estreia do Teatro Valle, Fausto Maria Martini atribui, no entanto, à expressão «dèmone del esperimento» uma conotação particularmente curiosa, retirando-a da esfera da criação da família para a esfera da criação literária:

«Quem quer que, no limite das suas possibilidades, tenha sofrido os trabalhos da criação sabe por experiência própria quão tormentosa é a verdade daquela formidável batalha de larvas e fantasmas que a genialidade de Pirandello intuiu e exprimiu no primeiro acto de *Sei personaggi in cerca d'autore*. Pode objectar-se que este «demónio da experimentação» é um agitador dramático, se é que é lícito chamá-lo assim, demasiado particular para que a massa dos espectadores possa interessar-se pelos organismos e pelos espasmos das criaturas que ele criou, mas a mim parece-me que, sobretudo naquele primeiro acto, Luigi Pirandello conseguiu – todos poderão perceber com que titânico esforço de engenho – dar sangue, carne, veias tumultuosas àqueles fantasmas da sua cerebralidade mais exasperada.» (PIRANDELLO 1993d: 222)

À associação Autor-Deus, explorada nos antecedentes narrativos da peça, acrescenta-se agora uma outra. O Pirandello - «Padre eterno onnipotente» das novelas transforma-se em agitador dramático, questionando justamente os propósitos e as regras da criação e tornando-se ainda mais responsável pelas suas criaturas, criadas fora da norma, e, de certa forma, «aberrantes».

4. A cena que «não poderia ter existido»

A eliminação da cena entre a Mãe e o Filho, no início da segunda parte, terá obedecido porventura a razões de natureza muito diversa dos cortes anteriormente analisados. Trata-se de uma curta troca de réplicas em que as duas personagens, sempre divididas pelo desprezo a que o Filho vota a progenitora e a sua família nascida fora do casamento, estão em sintonia ao rejeitarem a representação do seu drama.

A recusa veemente da representação do drama familiar por parte do Filho, tinha sido apontada pela crítica, em 1921, como uma das razões do fiasco da estreia. Para Fausto Maria Martini, do *La tribuna*, a terceira parte falha porque, ao invés de fornecer a «solução do drama», o envolve em mistério, não explicitando o motivo dessa recusa. «Por vezes, os prodígios da criação artística fazem com que a obscuridade desses mistérios coincida com a obscuridade de um ventre de miraculosas fecundidades imprevistas. Mas, em qualquer dos casos, a obscuridade deste motivo que deveria ter-se tornado fundamental na economia da comédia, no terceiro acto, resultou tanto mais grave, quanto tornou inacessível o valor preciso da sua solução» (PIRANDELLO 1993d: 211). Adriano Tilgher mostra-se mesmo indignado: «A comédia não consegue vir à luz. Porquê? Porque o filho se insurge contra a sua participação na comédia, porque ele não nasceu para representar nos palcos. A coisa permanece obscura e injustificada. [...] Que imperativo, que necessidade havia de fazer com que a comédia não resultasse?» (PIRANDELLO 1992: 211).

O desagrado de alguma crítica, aquando da estreia do Teatro Valle, teria sido, sem dúvida, ainda maior, se o texto desta «cena» tivesse sido cortado como veio a acontecer em 1925, tornando a recusa do Filho ainda mais nebulosa:

Il Padre, il Direttore e la Figliastra rientrano frettolosi nel camerino, per un momento; mentre ne escono prima il Figlio e poi, subito dopo, la Madre.

IL FIGLIO (*guardando i tre che entrano nel camerino*) Che spasso! Che spasso! E non poterne andare!

La madre tenta di guardarlo, ma abbassa subito gli occhi, perché egli si volta e si scosta. Allora viene a sedere. Il Giovinetto e la Bambina le si accostano. Ella si prova a guardare di nuovo il Figlio e dice, umile, con la speranza di potere attaccar discorso con lei.

LA MADRE E non è peggior condanna la mia? (*E poiché il figlio dimostra chiaramente com suo contegno di non voler curarsi di lei, esclama*) Ah Dio! Perché dare uno spettacolo di tanta crudeltà? Non bastava che uno avesse avuto viva l'immagine di tanto strazio? Anche questa frenesia, ora, di darlo a vedere agli altri!

IL FIGLIO (*tra sé, ma con l'intenzione che la Madre lo senta*) Rappresentare!... Ci fosse almeno un perché! Ma ce l'ha cavato, lui, il senso. Come se ciascuno, da ogni caso della vita, non potesse cavarci il suo, secondo come l'assume: per un proverbio opposto. (*Pausa*) Si lamenta, lui, d'essere stato scoperto dove e come non doveva esser veduto, in un atto della sua vita che doveva restar nascosto, fuori da quella realtà che doveva conservare per gli altri. E io? Non ha fatto forse in modo che toccasse anche a me di scoprire ciò che nessun figlio mai dovrebbe scoprire? come il padre e la madre vivono e sono uomo e donna, per sé, fuori di quella realtà di padre e di madre che noi diamo loro; perché appena questa realtà si scopre, la nostra vita non resta più attaccata che per un solo punto a quell'uomo e a quella donna – tale da far loro vergogna, se noi lo vediamo?

La madre si nasconde il volto con le mani. (PIRANDELLO 2007: 989- 990)

«Descobrir o que nenhum filho deve descobrir». A fórmula ambígua, mas carregada de insinuações, sugere a existência de motivos profundamente enraizados para a eliminação, na edição de 25, do breve diálogo, apesar de as críticas incidirem precisamente sobre o mistério que se adensava em torno dos motivos da recusa obstinada da personagem do Filho.

No célebre prefácio, Pirandello faz questão de negar qualquer afinidade entre «o drama da sua experiência pessoal» e o drama vivido pelas personagens. Essa negação é, no entanto, demasiado insistente para não deixar lugar a todas as dúvidas. Algumas expressões traem mesmo a sua impossibilidade de fugir ao drama familiar no qual, aparentemente, não encontrava nenhum sentido que

pudesse interessar-lhe: «E, così pensando, li allontanava da me. O piuttosto, facevo di tutto per allontanarmi» (PIRANDELLO 2007: 655).

Com efeito, autores como Jean-Michel Gardair e Andrea Camilleri, fazem uma leitura da recusa do Filho fundada sobre um episódio da vida de Pirandello, ainda adolescente, que permite interpretar a peça como uma «encenação da censura», do recalcamento e, ao mesmo tempo, um «ritual de confissão pública». O episódio, que envolve o pai do autor, tem lugar num convento siciliano sob a protecção da madre superiora, uma sua parenta: «Ao corrente (como toda a família) da ligação adúltera que o pai mantém com uma jovem sobrinha, Luigi, então com catorze anos, vai apanhá-lo em flagrante delito: o pai esconde-se atrás de um reposteiro e o filho cospe na cara da amante» (GARDAIR 1972: 117).

Andrea Camilleri, num dos capítulos da sua *Biografia del figlio cambiato*, vê neste episódio a chave da interpretação da atitude do Filho em *Seis personagens*, ela «está indissoluvelmente ligada a um gesto: o de Luigi a cuspir na cara da amante do pai enquanto este se esconde atrás de um reposteiro com as pontas dos sapatos à vista. Trata-se agora de arrancar aquele reposteiro, de levar até à ribalta aquele que está lá atrás, recriá-lo como personagem vista não já com os olhos do filho ofendido, mas com os de autor, com outros olhos». Mais adiante, acrescenta ainda: «Certamente os motivos da abolição da figura paterna foram muitos, mas o ponto fulcral é representado pelo facto de Luigi ter enganchado e suspenso o pai no acto de o ter surpreendido com a amante» (CAMILLERI, 2000: 220). O episódio do convento foi também abordado numa novela publicada em 1923 com o título *Ritorno*. Aí se vislumbra, na personagem de Paolo Marra, a vergonha do filho pelo comportamento sexual do pai, mas também a vergonha por não ter sido capaz do gesto que lhe permitiria olhá-lo de frente. Anos depois da morte do progenitor, Paolo Marra vive ainda dividido entre o desprezo e o remorso, sentimentos que, como sabemos, as personagens do Pai e do Filho personificam em *Seis personagens*.

Tanto um autor como o outro chamam, no entanto, a atenção para o facto de que «essa confissão pública» do drama da sua existência pessoal ter como resultado, não tanto um gesto acusatório, mas uma estratégia de desculpabilização da personagem do Pai. A peça é justamente a apresentação, no tribunal do teatro, da defesa do Pai e da tentativa de conseguir a sua absolvição. Pelo contrário, o afastamento do Filho, o seu mutismo agressivo mais não são do que a assumpção da vergonha e da impotência face ao comportamento paterno. Lembremos que a morte de don Stephano, o pai do autor, ocorrera dois anos antes da estreia da peça e que a loucura de Antonietta Portulano, tinha feito com que o próprio Pirandello tivesse passado pouco tempo antes pela acusação de incesto com a própria filha.

Essa tentativa de desculpabilização do Pai, identificável no texto estreado em 21, continuaria ainda a manifestar-se na edição definitiva com a eliminação da cena em que o Filho alude ao episódio traumático da descoberta dos progenitores enquanto seres com uma vida sexual marcada pelo adultério e pelo incesto.

Alteração do início da segunda parte

Talvez a alteração que mais cause perplexidade seja a mudança da cena inicial da segunda parte, entre a Enteada e a Menina, para o final da terceira parte na edição de 1925. O teatro explicado às crianças será recuperado de forma mais elaborada numa outra peça da «trilogia do teatro dentro do teatro», *Esta noite improvisa-se*, na cena que antecede a morte de Mommina. Aqui, no entanto, não tem como objectivo maravilhar a criança com uma visão deslumbrante do teatro e proporcionar-lhe a fuga do espaço de clausura através da imaginação, mas sim prepará-la para a representação da sua própria morte.

A cena, que hoje se situa imediatamente antes da morte do Adolescente, estava, em 1921, colocada numa situação de excepção: juntamente com a cena entre a Mãe e o Filho, posteriormente eliminada, constituía o único momento em

que as Personagens não partilhavam o palco com os Actores e o Director, entretanto ocupados com a preparação, nos camarins, de um roteiro para o segundo acto da peça a representar. O único público previsto era o que deveria sentar-se na sala de espectáculos. A acção decorria exclusivamente no palco onde ainda estava montado o cenário da saleta dos fundos da casa de Madama Pace, não estando à vista qualquer apontamento cenográfico que pudesse sinalizar o jardim onde o afogamento da Menina teve (vai ter) lugar. Os três filhos ilegítimos surgem no palco, vindos do camarim. A mais velha acaba de se rebelar contra o roteiro que está a ser elaborado em bastidores:

I campanelli del teatro avviseranno che la rappresentazione ricomincia. Dal camerino del Direttore uscirà, insieme con la Bambina e co il Giovinetto, la Figliastro, dopo aver gridato sulla soglia del camerino:

LA FIGLIASTRA Ma che! Fate voi! fate voi! Non voglio saperne io, di codesti pasticci! (*Rivolgendosi alla Bambina, e venendo con lei di corsa sul palcoscenico*) Vieni, vieni, Rosetta, corriamo, corriamo!

Il Giovinetto le segue, perplesso, pian piano, a distanza.

LA FIGLIASTRA (*fermandosi, chinandosi davanti alla bambina e prendendole la faccina tra le mani*) Povero amorino mio, tu guardi smarrita con codesti ochioni belli: chi sa dove ti par di essere! Siamo su un palcoscenico, sai? (*Fingendo di rispondere a una domanda della piccina*) Che è il palcoscenico? Mah! Vedi? Un luogo dove si giuoca a far sul serio. Ci si fa la commedia. E noi faremo ora la commedia. Sul serio, sai! Anche tu... (PIRANDELLO 2007: 987-988)

A réplica da Enteada difere nas duas edições também pelo facto de o cenário do jardim não ter sido ainda instalado. Em 1921, a irmã mais velha propunha à pequenina um jogo de pura imaginação:

Edição de 1921

Oh amorino mio, amorino mio, che brutta commedia, che brutta commedia farai tu! che cosa orribile è stata pensata per te! Un giardino... una vasca... Guarda: come se fosse qua! – Dove, dici? – Qua, qua in mezzo.. – Eh, finta, si sa! Il guajo è questo, carina; che tutto è finto, qua! Meglio immaginarsela; perché, tanto, se te la fanno, sarà di carta dipinta: di carta la roccia in giro, di carta l'acqua, di carta le piante... Ah, ma già forse a te, bambina,

Edição de 1925

Oh amorino mio, amorino mio, che brutta commedia farai tu! che cosa orribile è stata pensata per te! Il giardino, la vasca... Eh, finta, si sa! Il guajo è questo, carina: che tutto è finto, qua!

piacerebbe più una vasca finta che una vera; per poterci giocare, eh? Ma no! sarà per gli altri un giuoco; non per te, purtroppo, che sei vera, amorino, e che giuochi per davvero in una vasca vera, bella, grande, verde con tanti bambu che vi fanno l'ombra spiechiandovisi, e tante, tante anatre che vi nuotano sopra, rompendo quest'ombra...

(PIRANDELLO 2007: 988)

Ah, ma già forse a te, bambina, piace più una vasca finta che una vera; per poterci giocare, eh? Ma no, sarà per gli altri un giuoco; non per te, purtroppo, che sei vera, amorino, e che giochi per d'avvero in una vasca vera, bella, grande, verde, con tanti bambu che vi fanno l'ombra, spiechiandovisi, e tante anatre, rompendo quest'ombra.

(PIRANDELLO 2007: 1039-1040)

O final difere ainda nas duas edições porque em 1921 a cena não culminava com a representação da morte da Menina, mas com o regresso do Pai e do Director:

Sopraviene, dal camerino, il Padre, tutto infervorato del lavoro compiuto. Lo segue il Direttore.

IL PADRE Su, su, cara, vieni, vieni un momento! Abbiamo tutto stabilito, tutto concertato!

IL DIRETTORE (*infervorato anche lui*) La prego, signorina: per fissare bene ancora qualche punto: venga!

LA FIGLIASTRA (*seguendoli verso il camerino*) Auff! Ma se avete già combinato tutti voi altri!

Il Padre, il Direttore e la Figliastro rientrano frettolosi nel camerino, per un momento; mentre ne escono il Figlio e poi, subito dopo, la Madre. (PIRANDELLO 2007: 989)

Já em 1925, depois de ter ocultado a Menina no lago de jardim e o adolescente atrás de um cipreste, a Enteada permanece em cena, junto ao lago:

«Infine, si accascerà lì, col volto tra le braccia appoggiate all'orlo della vasca»

(PIRANDELLO 2007: 989)

O final absurdo

Na sua crítica de 11 de Maio de 1921, no *Il Tempo*, Tilgher, embora enaltecendo «a espantosa ciência técnica, a consumada experiência teatral, graças à qual Pirandello agarrou pelos cabelos um público desorientado e perplexo, o obrigou a ouvi-lo e a aplaudi-lo, o manteve quieto até ao fim», não poupa o terceiro acto da peça e o seu desenlace «que, demasiado absurdo como

é, desencadeou uma verdadeira tempestade.»¹ Alguns dias depois, no *Il Messaggero*, voltava ao ataque: «o terceiro acto, o mais fraco de todos, e que acaba de modo absurdo, desencadeou uma tempestade»². Tilgher convocava a autoridade de Hegel para apoiar a sua opinião. Com efeito, para o autor da *Estética*, o desenlace deve dar solução definitiva ao drama: «o conflito principal, aquele à volta do qual a obra gira, deve encontrar na conclusão desta o seu apaziguamento definitivo» (HEGEL 1993: 634). Para Tilgher o motivo principal da peça era a realização cénica do trabalho de síntese da criação artística e, portanto, a obra falhava precisamente porque esse motivo primeiro não fechava, porque o final em aberto defraudava as expectativas do público: «No segundo e terceiro actos, o motivo fundamental da comédia interfere com um motivo secundário que o obscurece e o fragmenta. Nós já não assistimos à realização cénica do trabalho de síntese artística»³. A impossibilidade de fechar a acção resultava da recusa do Filho, o que, como vimos, foi considerado pela maioria da crítica como inexplicável e inadmissível. O preceito hegeliano de que o desenlace devia ser «simultaneamente subjectivo e objectivo» também não se applicava a *Seis personagens*, uma vez que as próprias personagens não aceitavam representar «factos», tendo cada uma delas uma perspectiva diversa e uma sua verdade vivida de forma muito subjectiva. A incerteza sobre a acção impedia um final objectiva e subjectivamente aceite.

O final, no entanto, é diferente nas duas edições, não só pelo novo alinhamento das cenas, como pelo acrescento de uma curta sequência final. O realinhamento das cenas parece apontar para uma necessidade de o autor se curvar perante as exigências da estética hegeliana. Como já foi dito, a sequência inicial da terceira parte mudou de lugar e ocupa, no texto definitivo, uma posição que é o sinal de que Pirandello está agora preocupado com a apresentação mais linear dos acontecimentos trágicos do drama familiar.

¹ Crítica editada por Guido Davico Bonino in *Sei personaggi in cerca d'autore*. Roma: Einaudi, 1992, p. 212.

² Ibid. p. 213.

³ Ibid. p. 213.

Tentando fazer o levantamento do guião da comédia «*da fare*» ou, melhor dizendo, da tragédia «*da fare*», teríamos assim, para falar em termos aristotélicos, primeiro, a peripécia com reconhecimento, «a mais bela de todas», isto é, a cena no quarto dos fundos de Madama Pace, e depois, no segundo acto, um alinhamento de cenas, cuja representação se tenta fazer na terceira parte da peça e que corresponderia à catástrofe: afogamento da Menina, suicídio do Adolescente e fuga da Enteada.

Estaria Pirandello à procura de um final mais catártico? As intervenções na cena da Enteada sugerem que sim, mas não nos esqueçamos que, qualquer que fosse o alinhamento das cenas, esta catástrofe não segue o cânone aristotélico porque começou por ter lugar antes da tentativa de representação do drama. Trata-se, para usar uma expressão de Jean-Pierre Sarrazac, de uma «catástrofe inaugural», não de uma catástrofe final que resolva o conflito. Na obra *Poétique du drame moderne* chama-se a atenção precisamente para esta mudança de paradigma no início do século XX: «perante o apagamento, ou estilhaçamento da acção, a fragmentação e hibridação da escrita, a catástrofe, que se tornou risível ou supérflua, podia desaparecer para sobreviver num segundo grau» (SARRAZAC 2001: 23-24).

Mas, mesmo que o realinhamento e reescrita das cenas da terceira parte aponte para um desenlace do drama familiar e, portanto, para um recuo de Pirandello na sua questionação do cânone aristotélico-hegeliano, é preciso não esquecer que o final acrescentado em 1925 desenvolve a ideia de inacabamento pela intersecção, ainda mais acentuada, entre o plano do drama familiar e o plano das condições da sua representação.

21 ou 25?

Escrita em três manhãs com o intuito de encerrar o «parêntese do teatro», que começava agora a parecer excessivamente longo ao autor, *Seis personagens*, segundo declarações do próprio Pirandello, deveria ser o seu último texto

dramático. Transformou-se, pelo contrário, num definitivo impulso para a carreira do dramaturgo. Primeira peça a garantir renome internacional ao autor, no entanto, talvez tenha confrontado Pirandello mais do que qualquer outra com a solidão do autor dramático face às suas criações, a solidão de que fala o doutor Hinkfuss em *Esta noite improvisa-se*: «cheguei mesmo a pensar com sentimentos angustiosos, senão de pavor, na eternidade de uma obra de arte como numa inacessível e divina solidão da qual o poeta é excluído, no momento em que acaba de a criar; ele, um mortal, excluído desta imortalidade.» (PIRANDELLO 1974: 44)¹.

Se, por um lado, Pirandello tinha apostado, desde *L’Azione parlata*, na autonomia e na vitalidade das suas personagens de teatro, cedo se dará conta de que a sua existência no palco resultava empobrecida pelo facto de estar sujeita a inúmeras mediações. No ensaio *Traduttori, attori, illustratori*, Pirandello deixava bem claras as suas reservas quanto ao trabalho de interpretação, subalternizando-o quando comparado com a obra do poeta. Mas, mais até do que o trabalho do actor, a encenação, a figura emergente do encenador deixavam-no de pé atrás. No entanto, como observa Bernard Dort², a reacção do autor de *Seis personagens* face «aos castelos de cartas da encenação» tem a particularidade de tornar mais nítidas as suas propostas cénicas, acentuando na sua escrita uma tendência para a proliferação das didascálias, para uma descrição cada vez mais detalhada dos cenários, movimentos e jogo dos actores e para uma proposta muito mais cuidada do trabalho da luz.

Embora Pirandello não tivesse tido a experiência da encenação antes do Teatro d’Arte di Roma, são muitos os testemunhos de amigos e colaboradores que o observaram a subir ao palco para dirigir os actores, sempre que a sua presença era solicitada pelos directores de companhia, a braços com a difícil empresa de encenar os seus textos. A sua presença e comentários nas sessões de

¹ Tradução de J. A. Osório Mateus e Luís Miguel Cintra.

² Bernard Dort, «Une écriture de la représentation», in *Théâtre en Europe* n° 10, Abril de 1986, pp. 18-21.

trabalho pareciam ter o poder de galvanizar os ensaios. Não é, portanto, de espantar que, ultrapassada a sua hostilidade relativamente ao meio teatral, o próximo passo fosse a encenação. A representação de *Seis personagens* pela sua companhia recém formada ter-lhe-á dado a oportunidade de se exercitar num domínio que até então lhe suscitara todas as desconfianças e de se demarcar das abordagens a que o texto tinha sido sujeito. Pirandello terá visto aí a possibilidade de eliminar pelo menos um mediador entre o texto e a cena. Dominaria, no entanto, a linguagem do palco a ponto de recriar em cena, sem a trair, a sua concepção da obra? Não posso deixar de notar nas intervenções feitas na edição de 1925 um deslumbramento com os meios técnicos então disponíveis que sobrecarrega o texto. Terá Pirandello incorrido na arrogância de Hinkfuss?

Guido Davico Bonino, o responsável pela reedição, em 1993, do texto representado no Teatro Valle, referindo-se aos cortes, realinhamentos e novo final da edição de 1925, afirma que o confronto das duas edições dá sempre vantagem à última. No entanto, será legítimo, numa obra cuja modernidade se afirmou pela recusa do código aristotélico-hegeliano, pelo fazer emperrar a acção, substituindo-a pelo seu comentário ou pela narração, pelo pôr em questão da noção de desenlace, pela afirmação da contaminação do género cómico e do género trágico, preterir o texto de 1921 afirmando a superioridade do de 1925, texto em que justamente esses aspectos se encontram mais atenuados e mais pacificamente acomodados ao modelo que então imperava? É certo que o aprofundamento da dimensão metateatral, na quarta edição, resulta num questionar da mimese que é de grande eficácia, mas creio que, pelo que fica dito, a primeira versão merece, no mínimo, o benefício da dúvida.

IV
Os guiões para o cinema

Breve cronologia de um projecto falhado

Apesar das suas reservas relativamente ao cinema, Pirandello escreve, ao que tudo indica em 1926, um *Prologo ai Sei Personaggi, racconto cinematografico*, não se sabe exactamente se destinado às produtoras italianas se a empresas internacionais, mas, como veremos, a pensar em Murnau como realizador. Embora seja impossível precisar a data da sua redacção, o *Racconto cinematografico* é sem dúvida a primeira tentativa de adaptação de *Seis personagens* ao cinema. A revista *Cinema* edita-o em 1941 juntamente com uma nota que remetia a sua publicação para quinze anos antes, num jornal da época de que não se indica o nome e que até agora não foi identificado pelos investigadores que se têm dedicado ao estudo das relações entre Pirandello e o cinema.

Ao *Prologo ai Sei personaggi* seguir-se-ão ainda duas tentativas de adaptação da peça ao cinema: da primeira resultará um guião para um filme mudo, escrito em alemão, e, da segunda, um outro guião para um filme sonoro, em inglês, que deveria ser realizado por Max Reinhardt. Pirandello contou com a colaboração respectivamente de Adolf Lantz e de Saul Collin. A participação destes dois colaboradores, no entanto, terá sido mais linguística e técnica do que propriamente artística, como se depreende de algumas das cartas de Pirandello. O *Prologo ai Sei personaggi* virá a ser recuperado quase sem alterações no segundo e terceiro guiões.

Em Outubro de 1928, o escritor parte para a Alemanha, com um contrato assinado com a Felner und Samle, que impunha a participação de Pirandello como actor, representando-se a si próprio, de Marta Abba¹, no papel da Enteada,

¹ Pirandello chega mesmo a considerar a hipótese de partilhar a autoria do guião com a actriz, que considerava uma «escritora nata». Numa carta datada de 13 de Julho de 1928, propõe-lhe essa parceria: «Não julgues que não pensei demoradamente e sempre com maior proveito na encenação cinematográfica de *Seis personagens*. Agora, já a tenho quase toda na cabeça; e assim que estivermos juntos, em Génova, hei-de expor-ta para ter a tua aprovação e, quem sabe, a tua colaboração, porque quero que por tudo e em tudo este trabalho seja NOSSO, nascido de nós os dois, uma só coisa e NOSSA. Verás que coisas pensei e como vai resultar bem; e como será claro e de uma extraordinária potência fantástica e dramática!» *Lettere a Marta Abba*. Milão: Mondadori, 1995, p. 46.

e, finalmente, a exigência de poder ter Murnau como realizador. Chegado a Berlim, depara-se com a impossibilidade de contar com a sua colaboração, inviabilizada pela partida para os Estados Unidos, onde assinara um contrato com a Fox. No final do mês de Outubro, redige, com a colaboração de Adolf Lantz, o argumentista que colaborara na adaptação ao cinema do *Henrique IV*, um guião que publicará no ano seguinte com o título *Film-novelle*, juntamente com o prefácio às *Seis Personagens*.

A conclusão da *Film-novelle* coincide com um período caótico da história do cinema. O primeiro filme falado, *The jazz singer*, estreia em 1929. Pirandello vai vê-lo a Londres com Adolf Lantz, a convite da British International, que mostrara interesse pela adaptação cinematográfica das *Seis personagens*, e fica horrorizado. A produtora alemã com quem assinara contrato mantinha o escritor num impasse, o guião para um filme mudo não lhe interessava, agora que o cinema tomava um novo rumo devido a esta inovação técnica. Apesar de tudo, Pirandello pensa ter encontrado uma solução artística para ultrapassar as dificuldades técnicas do sonoro. Numa carta a Marta Abba fala deste seu novo projecto:

Terás lido o que penso dos filmes falados. E apesar deste meu juízo contrário, farei, farei um filme falado; mas que será contra os filmes falados. Fica atenta. Uma ideia originalíssima. O homem deu à máquina a sua voz, e a máquina agora fala, fala com uma voz que se tornou sua, e já não é humana; como se um diabo tivesse entrado dentro dela; e diverte-se, falando, a comentar a acção do filme mudo com as suas sombras em movimento; chama-as, empurra-as, fá-las parar, sugere-lhes este ou aquele acto, engana-as, troça delas; revela um segredo, desvenda uma trama, faz tudo o que lhe apetece. Será um filme falado; mas só a máquina há-de falar; e então a voz de ventríloquo já não será ofensiva, porque já não pretenderá ser uma voz humana, mas a voz da máquina, e tudo estará salvaguardado. A ideia é magnífica. Tenho de a oferecer em primeiro lugar a estes senhores da British International que pagaram as despesas da minha viagem a Londres. (PIRANDELLO 1995: 141-142)

O escritor deixa a Alemanha sem conseguir ver realizado o filme das *Seis personagens* e instala-se em Paris onde dá início a um novo processo de negociações. A Marta Abba, que continua a acreditar na possibilidade da realização do projecto em Itália, anuncia agora o caminho do futuro:

Não te iludas com o filme italiano em Itália. O filme *italiano* há-de fazer-se no estrangeiro, e esta é uma das minhas maiores esperanças para te fazer sair de Itália: há-de ser feito parte em Paris, parte na América. O futuro da arte dramática e também dos escritores de teatro agora reside aí - acredita - é preciso que nos orientemos para uma nova expressão de arte: o filme falado. Era contrário; mudei de opinião. (PIRANDELLO 1995: 491)

Em 1935, parte para os Estados Unidos, dando continuação a negociações que iniciara ainda em Paris com Saul Collin, o representante da Warner Brothers. É com a sua colaboração que irá refazer a *Film-novelle*, destinando-a agora a Max Reinhardt, que entretanto tivera de deixar a Alemanha devido à sua origem judaica.

Pirandello morre no ano seguinte sem ver concluído o projecto cinematográfico em que mais claramente se empenhou.

Em 1991, os três guiões foram publicados, em italiano, no estudo de Francesco Callari intitulado *Pirandello e il Cinema*¹ e, em 1995, no ensaio *Pirandello & film*, de Jana O’Keefe Bazzoni e Nina da Vinci Nichols, desta feita em inglês e alemão.

Pirandello e a vida a metro

«- Quantos metros?

O director, em função do comprimento da cena, diz-me aproximadamente o número de metros de película de que precisamos e depois grita aos actores:

-Estamos a rodar!

E eu ponho a girar a manivela.

Podia ter a ilusão de, ao girar a manivela, ser eu a fazer mover aqueles actores, mais ou menos como um tocador de realejo faz sons ao girar o manípulo. Mas nem sequer essa ilusão tenho, e continuo a girar até a cena estar acabada; depois olho para a maquina e anuncio ao director:

-Dezoito metros. – Ou então: - Trinta e cinco.

É só isto.»

Quaderni di Seraffino Gubbio, operatore.

As primeiras reflexões de Pirandello sobre a sétima arte têm a forma de romance. Em 1915, Pirandello dá à estampa *Si gira!*, uma incursão pelo mundo do cinema, que mais tarde reeditará com o título *Quaderni di Seraffino Gubbio*,

¹ O livro de Callari, tem ainda a particularidade de recolher documentação preciosa, de que me socorri largamente neste capítulo, sobre as relações entre Pirandello e a sétima arte, quer se trate de correspondência, contratos ou entrevistas.

operatore. Durante os anos anteriores, o autor tinha visitado alguns estúdios, nomeadamente a Cines Film Company, mais tarde Cinecittà, durante a rodagem de adaptações de novelas suas para o cinema realizadas por Nino Martoglio, o amigo que o fizera dar início a uma carreira como dramaturgo. O romance é escrito na primeira pessoa e o narrador é um operador de câmara de uma grande produtora cinematográfica, a «Kosmograph». Seraffino Gubbio, tem desde há algum tempo a consciência de ser apenas uma mão que gira a manivela da sua câmara. Reflectindo sobre o trabalho na «Kosmograph», dá-se conta de como a sua actividade profissional é degradante e situa-a mesmo no extremo oposto à actividade dos poetas:

O homem que ao princípio, poeta, endeusava os seus sentimentos e os adorava, rejeitados os sentimentos, estorvo não só inútil mas prejudicial, tornando-se sábio e industrioso, pôs-se a fabricar de ferro, de aço as suas novas divindades e tornou-se o seu servo e escravo.

Viva a máquina que mecaniza a vida! [...] A máquina foi feita para girar, para se mover precisa de engolir a nossa vida. Mas como querem que elas, as máquinas, nos devolvam a alma e a vida em produções centuplicadas e contínuas? Pois, aí têm: em pedaços, em bocados, todos de um mesmo formato, estúpidos e precisos. (PIRANDELLO 1993b: 703)

Questionado sobre a verdadeira necessidade da existência de uma mão para girar a manivela da câmara de filmar e sobre a possibilidade de vir a ser substituído por um qualquer mecanismo de captação de imagens que dispensasse a presença do homem, Gubbio confronta-se com a hipótese de, no futuro, a sua actividade se tornar completamente desnecessária: «Para dizer a verdade, a principal qualidade que se exige a alguém que exerça a minha profissão é a impassibilidade perante a acção que se desenrola em frente da máquina. Um mecanismo, neste caso, seria sem dúvida mais apropriado e preferível a um homem.» (PIRANDELLO 1993b: 702). Nada de mais contrário à poética do autor de *L'Umorismo* do que esta impassibilidade. Já em 1908 Pirandello se insurgira contra o princípio da *impersonalità*, central na estética verista, contrapondo-lhe um novo modelo de escritor que partilhasse o sofrimento das

suas personagens, cada vez mais autónomas relativamente ao seu criador, a ponto de as querer como elas se querem.

Em *Si gira!*, a vida acaba por vingar-se do responsável pela sua captação mecânica e fotográfica e, com efeito, Seraffino Gubbio é punido de forma atroz pela sua impassibilidade. Continuando a girar impavidamente a manivela da sua câmara durante uma cena em que o actor principal, ao invés de abater um tigre numa selva recriada no estúdio de cinema, dispara sobre a vedeta feminina por motivo de ciúme, acabando ele próprio por ser devorado pelo enorme felino, Gubbio perde a voz para sempre, restando-lhe apenas a escrita como forma de comunicar com os outros. Tal como os actores de cinema cuja imagem a câmara, que assente no seu tripé de pernas extensíveis é comparada a uma enorme aranha, captou, também ele experimenta «uma sensação indefinível de vazio, a impressão de que o seu corpo foi quase subtraído, suprimido, privado da sua realidade, da sua respiração, da sua voz» (PIRANDELLO 1993: 703).

Walter Benjamin, no ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* reconhece o carácter pioneiro destas reflexões de Pirandello:

As observações que faz no seu romance *Filma-se!*¹ continuam válidas apesar de ele se limitar a realçar o lado negativo da questão e de se referir apenas ao cinema mudo. Porque o cinema sonoro pouco alterou esta questão. [...] Pode caracterizar-se o mesmo facto da seguinte forma: pela primeira vez – e isso é obra do cinema – o homem vê-se na situação de actuar com a sua totalidade de pessoa viva, mas sem a sua aura. Porque a aura está ligada ao aqui e agora. Dela não existe cópia. A aura que se manifesta em torno de um Macbeth não pode ser separada da que, para um público ao vivo, rodeia o actor que representa aquele personagem. A especificidade do registo em estúdio reside no facto de colocar o equipamento no lugar do público. Assim, a aura que envolve o actor tem de desaparecer e, por conseguinte, também a do personagem representado. [...] Para a obra de arte que surge integralmente da sua reprodução técnica – como o filme – não há maior contraste que o palco. (BENJAMIN 1991: 91-92)

Apesar de reconhecer que o cinema era, ao tempo, o espectáculo de massas por excelência, «o problema de satisfazer esta sede quotidiana de espectáculos que agora o povo sente, por ora, só pode ser resolvida pelo cinema» (PIRANDELLO 1993: 1040), Pirandello, no seu ensaio *Se il film parlante abolirà il teatro*,

¹ Trata-se de *Si gira!*.

escrito em 1929, aponta ainda outras razões para o seu descontentamento em relação ao cinema em geral e ao cinema mudo em particular:

O erro fundamental do cinema é ter-se metido, desde o princípio, por uma falsa via, uma via que não lhe é própria, a da literatura (narração ou drama). Por esta via tinha forçosamente de se deparar com uma dupla impossibilidade, isto é:

- 1) a impossibilidade de substituir a palavra;
- 2) a impossibilidade de passar sem ela.

E com isto um duplo dano:

- 1) um dano para si, por não encontrar a sua própria expressão independente da palavra (expressa ou subentendida);
- 2) um dano para a literatura, que, reduzida apenas à visão, acaba por ver diminuídos todos os seus valores espirituais, que, para serem totalmente expressos, têm necessidade do meio expressivo mais complexo que lhe é próprio, isto é, a palavra. (PIRANDELLO 1993c: 1032)

Se a inclusão da palavra impressa na película, entrecortando a acção, lhe parece inaceitável, rejeita também a sua inclusão no cinema falado (e Pirandello faz uma distinção clara entre filme falado e filme sonoro) porque o transforma numa má cópia do teatro: «Como poderá o filme falado abolir o teatro se quer ser uma cópia mecânica e fotográfica do teatro? E quando tiver conseguido ser essa cópia, fará nascer mais do que nunca o desejo pelo original, isto é, o verdadeiro teatro» (PIRANDELLO 1995: 150).

As deficiências do som, a dessincronização, o carácter mecânico da reprodução da voz humana exasperavam o autor: «a voz sai grotescamente da máquina, voz de máquina e não humana, grosseiro rosar de ventríloquos, acompanhado pelo zumbido e pelo frigir do gramofone» (PIRANDELLO 1993c: 1035). Mesmo que o futuro viesse a eliminar esses problemas de ordem técnica, o escritor não admitia a palavra no cinema por causa daquele erro de base que residia na confusão entre literatura e cinema: «A cinematografia tem de se libertar da literatura para encontrar a sua verdadeira expressão e então completará a sua verdadeira revolução. Deixe a narração para o romance e o drama para o teatro. A literatura não é o elemento que lhe é próprio, o elemento que lhe é próprio é a música» (PIRANDELLO 1993c: 1035).

Pirandello cria mesmo um conceito muito particular de filme sonoro que exclui até a adaptação do teatro lírico ao cinema por ser ainda, em larga medida, palavra, literatura: trata-se da *cinemelografia*, a associação da imagem à música. As cartas de Pirandello a Marta Abba, durante o primeiro ano que passa em Berlim, revelam que o autor está muito empenhado neste seu projecto, ouvindo música clássica e informando-se sobre Bethoven: «Comprei em Roma tantos livros sobre Bethoven, para aquela ideia que Tu sabes; e pus-me a lê-los. Hão-de surgir visões fantásticas, e coisas nunca vistas» (PIRANDELLO 1995: 36-37).

Apesar de o projecto não ter tido posteriores desenvolvimentos teóricos ou práticos, o conceito de «cinemelografia» tem, no entanto, a particularidade de estabelecer aquilo que Pirandello considerava ser o verdadeiro desígnio do cinema: agir sobre o subconsciente.

Aí tendes: pura música e pura visão. Os dois sentidos estéticos por excelência, o olho e o ouvido, unidos num único gozo: os olhos que vêem, o ouvido que ouve e o coração que sente a verdadeira beleza e a variedade dos sentimentos que os sons exprimem, representados nas imagens que estes sentimentos suscitam e evocam, agitando o subconsciente que há em todos, imagens impensadas que podem ser terríveis como nos pesadelos, misteriosas e mutáveis, como nos sonhos, em vertiginosa sucessão ou suaves e repousantes, com o movimento do próprio ritmo musical. Cinemelografia, aí tendes o nome da verdadeira revolução: linguagem visível da música. (PIRANDELLO 1993c: 1036).

A rejeição do cinema por parte de Pirandello, pela sua natureza de reprodução mecânica da vida, pela sua incapacidade de criar uma via própria, não o impede, no entanto, de aceitar, logo no ano seguinte à publicação de *Si gira!*, o cargo de consultor literário da Tespis Films, dirigida por Arnaldo Frateilli, outro dos seus amigos próximos. As motivações de Pirandello poderão ter-se ficado a dever ao interesse crescente das produtoras cinematográficas pelas suas obras, por um lado, e, por outro, à necessidade de acompanhar de perto o processo da sua adaptação ao cinema.

Em 1928, a estas motivações soma-se uma outra: o Teatro d'Arte di Roma, a braços com graves dificuldades económicas, fecha as portas. A experiência como encenador durante os três anos de funcionamento da

companhia complementara a actividade do dramaturgo e, confrontado com a impossibilidade de continuar a fazer teatro, Pirandello equacionou a hipótese de preencher esse vazio com a adaptação ao cinema de obras suas e mesmo com a tentativa de se dedicar à direcção cinematográfica, campo de actividade onde acreditou poder levar a revolução encetada com *Seis personagens*. No entanto, cedo se dará conta de que não poderá fazê-lo em Itália. Mussolini apostava de facto no cinema mas com intenções claramente propagandísticas. Desde 1926, o *duce* tinha imposto uma directiva aos directores das salas de cinema exigindo-lhes a apresentação de um filme italiano por cada dez filmes estrangeiros. Com o pretexto de corrigir o gosto do público, determinava que esses filmes de produção nacional tivessem um carácter científico e patriótico. Não se enquadrando neste desígnio, os projectos de adaptação de novelas e peças de Pirandello arrastam-se indefinidamente. Entre eles está o de *Seis personagens*.

Em Outubro de 1928, numa carta a Marta Abba, Pirandello fala da sua desilusão com o rumo dos acontecimentos políticos em Itália e manifesta o desejo de se exilar. A possibilidade de fuga era-lhe oferecida precisamente pelas propostas de adaptação de obras suas ao cinema que lhe chegavam da Alemanha:

Sim, Marta, podem fazer-se coisas verdadeiramente maravilhosas com o cinematógrafo; há já algum tempo que estou certo disso; e verás que hei-de fazer coisas de pasmar se me meter nisso. Tenho em mente coisas extraordinárias. E não vejo a hora de as realizar para me pôr a andar deste nosso país onde estão a acontecer coisas inauditas que não te posso dizer por carta, mas de que hei-de falar-te em Génova. Falei disto demoradamente com o Interlandi¹, de quem as soube precisamente; e cada vez mais se enraíza em mim a ideia de me expatriar, convencido como estou agora, de que para alguém como eu não é possível continuar a viver em Itália. Regressarei, se regressar, quando já não precisar de ninguém. Entretanto, era bom que, em Génova, tratasses do teu passaporte. (PIRANDELLO 1995: 44)

Já em Berlim, em Dezembro de 1928, numa carta dirigida ao filho Steffano, Pirandello aponta uma das razões que o terão levado a optar por realizar o filme fora da Itália, insurgindo-se contra a Terrafilm, a produtora que inicialmente se

¹ Telesio Interlandi, jornalista e escritor siciliano, amigo de Pirandello.

tinha mostrado interessada em realizar o filme das *Seis personagens*: «O director da *Terrafilm* faz-me trabalhar cinco dias para acrescentar o guião de *Seis personagens* e afinal recusa-me o trabalho porque demasiado artístico e inadequado à mentalidade da maioria dos espectadores dos cinematógrafos»¹.

Imediatamente antes da partida para Berlim, Pirandello tinha concedido uma entrevista a Enrico Rocca, redactor do *Il Popolo d'Italia*, que viria a ser publicada a 4 de Outubro de 1928 sob o título *L. Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche*. Quando questionado sobre os seus projectos para o cinema, o escritor refere a adaptação de duas novelas, *Il Pipistrello* e *Nel segno*, e de duas peças, *La nuova colonia* e *Sei personaggi*. É neste último projecto que deposita todas as esperanças, tendo escolhido já o realizador mais em sintonia com a sua forma de encarar o cinema: Friedrich Wilhelm Murnau. A confiança que deposita no realizador é total e Pirandello anuncia mesmo a intenção de, na eventualidade de a produtora alemã para a qual Murnau trabalhava não o disponibilizar para o projecto, ir com o realizador para a América na tentativa de fechar um contrato com outra produtora, «Murnau há-de seguir-me com certeza, há-de ajudar-me a encontrar os grandes capitais que são necessários para realizar o que já está definido dentro de mim»². Acrescenta ainda que *Seis personagens*, com Murnau como realizador, só poderão ganhar em «evidência e originalidade».

Nesta entrevista, reproduzida por Francesco Callari no seu ensaio, Pirandello, para além de dar como certa a sua participação no filme, como actor, representando-se a si próprio: «vou participar no trabalho na qualidade de actor, isto é, como autor que na realidade sou»³, apresenta ainda as linhas gerais do projecto de adaptação de *Seis personagens*:

O que está subentendido na obra, ver-se-á a acontecer real e sucessivamente no filme. O senhor lembra-se do ponto de partida de *Seis personagens*? Eu concebi uma acção teatral, mas depois as dificuldades para traduzi-la em obra de arte fizeram-me

¹ Citado por Francesco Callari, in *Pirandello e il cinema*. Venezia: Marsilio Editore, 1991, p. 43.

² Entrevista publicada por Francesco Callari no ensaio acima citado, p.39.

³ Ibid. p. 38.

renunciar a qualquer posterior tentativa de realização. Apesar disso, as personagens dessa acção, por mim recusada, não param de assediá-lo a ponto de se tornarem um verdadeiro pesadelo. Tudo isto se verá. Isto é, ver-se-á como eu me confronto com o ponto de partida que depois deverá dar-me a vontade de transformar o facto bruto em forma de arte. Pode imaginar (dou-lhe um exemplo ao acaso, porque os detalhes hei-de trabalhá-los com Murnau), pode imaginar que me encontro numa suja viela com uma rapariga que roça por mim ao dirigir-se a uma casa equívoca. Esta rapariga – que eu depois venho a conhecer e com a qual, por piedade, por interesse, continuo a manter uma relação – permanece na realidade com o seu drama, com as suas preocupações. Mas entretanto, em mim, o seu drama transforma-se em fantasma artístico: ao lado desta rapariga, uma outra surge: o seu duplo, o seu sócio artístico, neste caso, a jovem que em *Seis personagens* se encontra com o padrasto em casa de Madama Pace. Cinematograficamente, o senhor pode imaginar que eu, no meu escritório, tenho em frente de mim, sentada, a rapariga da viela que me conta o seu caso. Conta, mas enquanto conta, nasce uma outra ao seu lado que se lhe assemelha, quer dizer, visivelmente, um fantasma ainda pálido, a personagem da fábula imaginada, que retira da personagem real, mas também da minha fantasia, o seu alimento. E assim, a narração do caso daquela rapariga - do caso verdadeiro - suscita outros análogos - fantásticos - e deles e de tudo o que em mim, autor, evocam por associação, nascem logo esboçadas as seis personagens e a sua vida. O senhor pode imaginar-me em seguida – ansioso, angustiado - procurando com desespero fazer alguma coisa com elas, ficar obcecado por elas, engodado, assediado de perto. [...] Até que, excluídas do mundo da arte [...] depois de me terem perseguido a mim, autor, vão para o palco pedindo ao encenador que dê vida ao seu caso, mas cada uma delas tentando vivê-lo sem renunciar a uma migalha, sem ceder nada aos seus companheiros de vida e de cativeiro... [...] e rebelando-se contra o encenador que deles só quer mostrar o que é representável. Ora, o senhor compreende como tudo isto pode ser dado pelo filme com simultaneidade e intersecção dos diversos planos – o mundo do autor e das personagens que lhe fornecem o ponto de partida (plano da realidade); o das personagens, primeiro, pálidas como fantasmas, depois, cada vez mais distintas e, por fim, superreais e de corpo imponente, estatuário, dominador (plano fantástico); e o mundo dos actores (plano teatral). [...] Tenho as minhas ideias. Vai ver. Em teatro fui um revolucionário. Gostaria, se pudesse, e estou certo de que poderei, de levar também ao campo cinematográfico a revolução com que sonho.¹

Esta última afirmação mostra claramente que, se, num primeiro impulso, os projectos cinematográficos no estrangeiro se confundem com a necessidade de se exilar para poder voltar depois a Itália «sem precisar de ninguém», as intenções de Pirandello em matéria de cinema iam muito para além de um expediente que lhe garantisse o reconhecimento internacional.

¹ Ibid. pp. 37-38.

Auto-retrato com seis personagens em fundo

No seu ensaio *Illustattori, attori e traduttori*, o escritor defende a primazia da imagem no início do processo criativo¹: «o fenómeno mais elementar que se encontra na execução de toda a obra de arte é o seguinte: uma imagem (a saber, essa espécie de ser imaterial e no entanto vivo que o artista concebeu e desenvolveu pela actividade criativa do espírito), uma imagem que tende a transformar-se [...] no movimento que a torna efectiva e real, no exterior, fora do artista» (PIRANDELLO 1993c: 214). Não seria de espantar, portanto, que na tentativa de captar, num momento anterior à palavra, o carácter mágico do surgimento dessas criaturas da sua imaginação, depois da narrativa e do teatro, pusesse a hipótese de recorrer à «imagem em movimento».

Não deixa, no entanto, de causar perplexidade o facto de Pirandello depositar todas as suas esperanças na adaptação cinematográfica de um texto em que a palavra e os seus equívocos são centrais. Mas estará o autor a pensar verdadeiramente numa adaptação? Como veremos, o estudo dos três guiões parece apontar outro rumo: a escolha do cinema como o 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 sua 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 sucessivas tentativas de adaptação de *Seis personagens* ao cinema. A hipótese que gostaria de aqui colocar é a de que a escrita dos três guiões que a seguir apresentarei tenha a ver com o facto de o autor ter tido a intuição de que o cinema era o meio por excelência para se auto-

¹ Lembremos aqui que, paralelamente à sua actividade como escritor, o autor se dedicou à pintura durante toda a vida. Andrea Camilleri, na sua *Biografia del figlio cambiato*, afirma mesmo: «Pirandello, que dizia a Lúcio d'Ambrà, eu não sou comediógrafo, sentia-se, pelo contrário, pintor».

retratar no momento mais fulgurante da sua actividade criativa, isto é, enquanto autor das *Seis personagens*.

O Prologo ai Sei personaggi, racconto cinematografico, ou o plano da realidade

Tudo indica que este primeiro *Racconto cinematografico* tenha sido feito já a pensar em Murnau, com quem deverá ter travado conhecimento, com toda a probabilidade, aquando da digressão internacional do Teatro d'Arte di Roma, em 1926, ano em que conhece igualmente Max Reinhardt e Erwin Piscator. Murnau estreará nesse ano o seu *Fausto*, obra que poderá ter sido decisiva para que a escolha de Pirandello recaísse no realizador alemão.

Este guião, escrito na primeira pessoa, pretende, tal como o autor afirma na entrevista concedida a Enrico Rocca, tornar evidente aquilo que na peça era propositadamente escamoteado, o momento em que o autor se confronta pela primeira vez com as suas personagens, aquilo a que chama «o plano da realidade», isto é, o seu primeiro contacto com o «facto bruto» que o impele para a actividade ficcional. Esse primeiro momento é marcado por uma actividade voyeurística que tem por vezes laivos de vampirismo. Em o *Homem da flor na boca* e no seu antecedente narrativo, a novela *Caffè notturno*, Pirandello abordara já, através da estranha personagem do homem que ilude a morte colando-se à vida dos outros através da imaginação «como uma trepadeira às barras de um gradeamento», a necessidade compulsiva de espiar comportamentos alheios para depois deixar a imaginação «trabalhar livremente, mas não à rédea solta, antes tendo em conta a mínima aparência descoberta neste ou naquele» (PIRANDELLO 1998: 25). Este prólogo coloca o autor numa situação em tudo idêntica, apresentando os acontecimentos maioritariamente sob o ponto do narrador-voyeur, com excepção de uma curta cena entre a mãe e a filha:

Noite dentro, uma viela deserta. Iluminada apenas por um fraco lampião. Eu passo por lá. É o caminho mais curto para voltar a minha casa.

A certa altura, quando estou perto do lampião, vejo passar rente a mim, ao longo do muro, uma rapariguinha à volta dos dezasseis anos, vestida de negro como que por luto recente, mas de uma maneira equívoca.

Ao passar, olha-me obliquamente.

Eu sigo-a.

Um pouco mais à frente, diante do sujo portãozinho de uma velha casa dessa viela, distingo na obscuridade uma pobre mãe enlutada, que espera na noite.

E eis que a rapariguinha corre ao seu encontro; lhe deita os braços à volta do pescoço, chorando convulsivamente; e as duas, mãe e filha, abraçadas desesperadamente, entram em casa e desaparecem por aquele sujo portãozinho...

Profundamente perturbado por tudo o que vi, paro por um instante em frente daquele portãozinho; levanto a cabeça para olhar as janelas da velha casa.

Uma das janelas ilumina-se. A luz vê-se através das réguas da persiana fechada.

Um cubículo, onde cabem apenas uma caminha que se vê ao longo da parede e uma velha cadeira de palhinha ao canto.

O cubículo ilumina-se com o reflexo da luz acesa no quarto ao lado, através da porta entreaberta.

Um rapazito pálido, todo olhos e cabelo, com a luz que entra subitamente no cubículo, senta-se de um salto na pequena cama; fica um tempo à escuta e depois chama: -Mãe!

A mãe, no quarto ao lado, ao ouvir a voz, desprende-se do abraço da filha, fica à escuta. O quarto é pobre: há uma máquina de costura e tecidos ricos que estão a ser trabalhados, duas pequenas camas, numa das quais dorme uma menina loura de quatro anos.

A mãe vai até à porta entreaberta, espreita, e diz ao rapazito que se sentou na cama: Não faças barulho, dorme!

E volta a fechar a porta.

Na viela, eu, que fiquei a olhar para aquela janela iluminada, baixo a cabeça e apresso-me em direcção à minha casa que ainda fica longe.

A mãe volta-se para a filha, que se deitou numa das camas e chora com o rosto escondido na almofada; sacode-a.

A filha levanta o torso, mostra à mãe os olhos cheios de lágrimas, mas incendiados pelo desespero e por uma raiva imensa, abre com as mãos convulsa a bolsinha que está ao seu lado; tira lá de dentro três notas de cem; amachuca-as e atira-as com nojo para cima da cama, depois volta a esconder o rosto na almofada.

A Mãe olha para aquelas três notas amarfanhadas e depois esconde o rosto com as mãos.

Continuando o seu caminho, o escritor é perseguido por uma primeira visão do grupo familiar:

Eu saio entretanto daquela viela e entro numa rua larga iluminada pela lua, com grandes árvores e uma longa fila de candeeiros eléctricos. Mas trago ainda comigo a visão daquela viela e é como se a própria viela, com as suas paredes sujas continuasse comigo.

Lá está o lampião que mal a ilumina, e de novo aquela Rapariguinha, que passa ao meu lado, vestida de negro, olhando-me obliquamente, e mais à frente a Mãe enlutada à frente do portãozinho, e a Rapariguinha que corre a lançar-lhe os braços ao

pESCOÇO, as duas a desaparecerem por aquele portãozinho. A visão desvanece-se. (CALLARI 1991: 204)

Tal como acontecia nas três novelas já referidas, no *Prologo*, Pirandello insiste em auto-representar-se, anulando o hiato entre mundo real e universo ficcional. Essa ambiguidade viria a acentuar-se ainda mais no segundo guião, uma vez que Pirandello, entretanto, tomara a decisão de participar no filme como actor, representando-se a si próprio. A crescente irrealidade da personagem Pirandello/narrador insinua-se através de um jogo de sombras, como se começasse a partilhar da natureza fantasmal das suas criaturas: «Eu continuo a andar, perturbado, pela rua. E, ao caminhar, observo agora duas sombras do meu próprio corpo no chão: uma mais longa e ténue, gerada pela lua; a outra mais curta, gerada pelas luzes eléctricas: movem-se à minha volta. Qual de nós mais sombra?» (CALLARI 1991: 204).

À chegada a casa, a presença espectral de personagens já criadas em obras anteriores ou ainda em gestação na fantasia do poeta surge pela primeira vez quando o escritor abre o portão do pequeno jardim da sua casa, guardada por dois enormes pinheiros sob a luz do luar:

Um antigo candeeiro de ferro forjado acende-se na esquina da vivenda sobre a escadaria por onde subo agora.

A luz do candeeiro aceso projecta no patamar da escadaria como que uma estranha alucinação, entre o cinzento e o violáceo, uma ténue névoa de imprecisos fantasmas vaporosos e mutáveis. Pesadelo de uma tristeza indefinida a que não é estranha a loucura.

Encontro-a sempre na soleira da minha casa deserta e solitária.

Quando abro a porta, esta névoa de fantasmas, evaporando-se, entra comigo.

No escuro, antes que eu acenda a luz no interior, os fantasmas tornam-se um pouco mais nítidos, quase graças a uma fraca luz que lhes é consubstancial: são Henrique IV, Donna Anna Luna de *A Vida que te dei*, o Senhor Ponza e a Senhora Frola de *Assim é (se vos parece)*, um digníssimo senhor mas com olhos de louco que usa a cadelita como um carrinho de mão, segurando-a pelas patitas de trás e fazendo-a andar com as da frente¹, a esquelada Condessa como uma estatueta em cima da mão de um dos gigantes da montanha: personagens que tenho em mente. (CALLARI 1991: 205-206)

Dentro da casa assombrada, o assédio destas personagens continua até que a luz que o escritor acende no vasto escritório as escorraça para o vestíbulo. Mas o

¹ Trata-se da personagem central da novela *La Carriola*.

momento de acalmia que se segue ao seu afastamento é breve, porque logo surgem recentíssimas criações da sua imaginação, duplos artísticos das figuras há pouco observadas na ruela escura:

Sacudo-me, com uma respiração profunda; passo a mão pela fronte e pelos olhos; os fantasmas evaporam-se.

Mas mal retiro a mão dos olhos e olho para a frente, absorto, logo me surge num canto do escritório, mas ainda evanescente, o fantasma da Rapariguita encontrada pouco antes na viela. Não é a mesma da realidade; aparece como que mergulhada num halo de poesia para se tornar fantasma de arte; como eu, em suma, agora a vejo, possível personagem à qual dar vida, apesar de, por agora, não saber sugerir-me outro gesto que não seja o de lançar os braços em torno do pescoço da Mãe, que logo nasce ao seu lado, também ela transfigurada, se bem que ainda não definida.

Volto a sacudir-me, abanando a cabeça como para não cair na tentação de acolher em mim mais estes fantasmas de arte. (CALLARI 1991: 206)

Não se vislumbra ainda neste curto *Racconto cinematografico*, nesta espécie de prefácio em imagens, uma posterior articulação com o texto dramático tal como o conhecemos. Pelo contrário, podemos observar que o escritor regressa a um universo ficcional já explorado nas três novelas analisadas, mas suprimido no texto dramático, recuperando-se assim a centralidade da figura do autor.

A Film-novelle

Neste guião, o autor abandona a escrita na primeira pessoa e parece estar agora mais perto da construção de um seu duplo literário, «o poeta Pirandello», porque, como observa Philippe Lejeune, o emprego do nome próprio «ao mesmo tempo que dissipa toda a ambiguidade, acentua o carácter figurado da enunciação (pelo menos na nossa civilização, em que o costume não é o de falarmos de nós próprios nomeando-nos constantemente)» (LEJEUNE 1980: 41). Por outro lado, a sua participação como actor é dada agora como definitiva logo nas primeiras linhas da *Film-novelle*: «A personagem do Poeta na narrativa que se segue é o próprio Luigi Pirandello e deverá ser por ele interpretada no filme». (CALLARI, 1991: 207) Ainda segundo Philippe Lejeune, há em cada autor que se dedica a uma escrita de cariz autobiográfico um actor potencial, com a particularidade de representar o papel que escreveu para si próprio:

Bertolt Brecht propunha aos actores a transposição do seu papel para a terceira pessoa e para o passado. Tratava-se de exercícios que se limitavam aos ensaios e visavam favorecer a distanciação. Os autobiógrafos são, também eles, actores. E acontece que alguns deles se entreguem a sério a esse jogo. Mas como são ao mesmo tempo os autores do papel que interpretam, o procedimento tem para eles uma função muito diferente. Serve-lhes para exprimir os seus problemas de identidade e para seduzir o seu público.» (LEJEUNE 1980: 32)

No caso de Pirandello, no entanto, não se trata apenas da constituição de um duplo literário, mas da criação de um auto-retrato cinematográfico, num processo verdadeiramente vertiginoso em que assume cumulativamente as funções de autor, personagem e actor. Como este projecto nunca viria a ser levado à prática, resta-nos imaginar a que mirabolantes exercícios de distanciação o Pirandello-actor se entregaria na construção da personagem do Poeta Pirandello. Seja como for, representar-se a si próprio, como actor, no ecrã, teria sido garantir para sempre, por virtude das possibilidades da «reprodutibilidade técnica», a imortalidade desse duplo de si mesmo, escolhendo como pano de fundo o momento mais fecundo da sua actividade criativa, a génese do drama das *Seis personagens*.

Estratégias de envolvimento do autor no drama familiar

A cena inicial, neste segundo guião, passa-se no gabinete do poeta e conta com uma nova personagem, o seu secretário:

O poeta Luigi Pirandello está sentado na secretária do seu escritório.

Confia ao seu jovem secretário algumas cartas e um maço de folhas. O secretário saúda-o respeitosamente e apressa-se a sair; com gesto rápido, mas cordial, o poeta aperta-lhe a mão.

Em seguida encosta-se à janela e olha para fora.

O crepúsculo, com a sua luz fraca, ilumina a vivenda do bairro suburbano.

O poeta afasta-se da janela e anda para cá e para lá no escritório como que absorto em profundos pensamentos.

Depois senta-se.

O escritório enche-se de uma espécie de névoa da qual afloram a pouco e pouco figuras imprecisas, vagas, mutáveis e fantásticas. Apertam-se à sua volta e parecem oprimi-lo como um pesadelo, uma infinita tristeza.

Na obscuridade estas figuras começam a iluminar-se. (CALLARI 1991: 207)

Esta primeira cena, a que se segue quase sem alterações o *Prologo ai Sei personaggi*, acentua o carácter repetitivo do assédio das personagens e justifica a necessidade de fuga do escritor que o faz sair de casa para logo se cruzar com a jovem de olhar equívoco e o seu drama. Apresenta-nos ainda a personagem que irá permitir um constante vaivém entre o grupo familiar e o autor. Ele é o mensageiro que acaba por se ver enredado no desfecho trágico dos acontecimentos.

Como veremos, a *Film-novelle* excede largamente a tentativa de reintegração da figura do autor esboçada no *Prologo cinematografico* pela reconstituição do momento inicial do processo criativo. Neste segundo guião, o grande excluído de *Seis personagens*, estará presente em todos os planos: o da realidade, o da criação e o do teatro. A inclusão do autor determina agora um plano estratégico muito mais elaborado de que procurarei seguir a enredada trama.

Um dos estratagemas usados tem a ver com a localização do atelier de costura de Madama Pace, agora Madame Melloni¹, em frente da casa do poeta Pirandello. Essa vizinhança vai fazê-lo reencontrar inopinadamente a rapariga de luto com quem se cruzou na viela escura. Depois da cena crepuscular no gabinete do escritor e deste encontro nocturno, que dá desde logo origem a um princípio de efabulação nos mesmos moldes em que é retratado no *Racconto cinematografico*, Pirandello descreve agora uma soalheira manhã, com uma senhora elegante a bater-lhe à porta para procurar saber se é ali a casa da conhecida modista de «robes et manteaux». Apercebendo-se de que está a bater à porta do poeta Pirandello, interroga o empregado sobre a possibilidade de obter um autógrafo do conhecido escritor e, depois de ele se recusar a interceder a seu favor, consegue que a modista se preste a obter o desejado autógrafo. Mas Madame Melloni tem o seu próprio plano e durante a visita que faz ao autor deixa cair uma série de fotografias dos seus modelos:

¹ Antigo nome de uma das ruas em que o autor viveu.

Madame Melloni agradece e vai para sair quando se lhe escapa da mão uma bolsinha. Saem dela algumas fotografias de raparigas belas e simpáticas. Madame Melloni finge estar espantada, apanha do chão as fotografias. Ergue-se com um sorriso vulgar e ambíguo. Brinca com as fotografias, dispõe-as em leque para as mostrar ao poeta e pisca o olho maliciosamente: uma alcoviteira refinada. Sorridente, ele observa as fotografias dispostas em leque. Depois, inesperadamente, é surpreendido por um rosto. É o rosto da rapariga encontrada ao passar pela viela. (CALLARI 1991: 211)

Perante o interesse do poeta, a modista decide mandar-lhe imediatamente a rapariga de luto, apesar de esta se recusar veementemente. Tem então lugar uma cena entre a jovem e o poeta que não deixa de evocar o encontro entre o Pai e a Enteadada no quarto dos fundos de Madama Pace:

O poeta convida-a a sentar-se numa das poltronas de pele que se encontram em frente da secretária. A rapariga a princípio está intimidada. Ele pergunta-lhe: -Trabalha como costureira?- A rapariga abana a cabeça: -Não, como manequim! A minha mãe é que costura para a Madame Melloni!

Ao dizer isto, faz uma tentativa para abraçá-lo, mas tão desajeitada que evidencia a sua inexperiência na arte da prostituição.

O poeta subtrai-se a uma tal aproximação, levantando-se e dizendo-lhe: -Não é esse o motivo do meu convite!

A rapariga tem uma expressão de incredulidade e, espantada, responde: -Mas é precisamente por esse motivo que me mandaram cá!

E afasta-se para que o poeta não possa ver a profunda infelicidade estampada no seu rosto.

Penosamente perturbado pela situação, ele manda embora a rapariga e segue-a com o olhar absorto. Mas junto à porta fã-la parar, olha-a longamente no rosto e perscrutando-o, diz-lhe: -Poderia amá-la como uma das minhas criaturas!

A rapariga não o entende e escapa-se precipitadamente. (CALLARI 1991: 212-213)

É uma preocupação de natureza moral que faz com que o poeta Pirandello envie o secretário a casa da rapariga para pedir à mãe que venha vê-lo. A sua intenção é a de a informar sobre ocupação equívoca da filha em casa de Madame Melloni. A conversa entre os dois põe o poeta ao corrente do *antefatto* do drama familiar, ao mesmo tempo que faz despoletar a sua imaginação, criando para cada plano da memória evocada pela mãe um seu duplo, que se lhe sobrepõe, transfigurado pela fantasia do poeta:

Casei com um homem rico, mas muito estranho. Levava uma vida bizarra no meio dos seus livros...

Primeiro plano da cabeça da mãe, que está a contar.

Em sobreposição aparece o primeiro marido da mãe, tal como ela o recorda.

É do tipo do intelectual despótico, tem uma expressão atormentada (semelhante a uma máscara bethoveniana). Está sentado, rodeado de livros, estudando a caveira de uma criança.

Em primeiro plano aparece a cabeça do poeta, que ouve atentamente o que a Mãe lhe conta.

A imagem da cabeça do poeta esfuma-se permanecendo, no entanto, nebulosamente visível. Por cima dela, em sobreposição, aparece o primeiro marido da Mãe, visto pela fantasia do poeta, de acordo com o relato que lhe é feito: um homem distinto, do tipo do professor universitário, portanto, em contraste com o a realidade de há pouco no relato da Mãe, diferindo do homem com a máscara bethoveniana. A caveira com ar escarninho que está a estudar é a de um adulto.

A mãe continua a sua narrativa.

Sobre o seu rosto, ao falar, surge em dissolvência o título: «Tínhamos um rapazinho...» Reaparece o homem (com a expressão de máscara bethoveniana) à secretária. Aproxima-se dele a correr um menino com cerca de três anos que perturba o seu trabalho. As suas mãozinhas seguram a caveira de criança.

E as imagens transformam-se de novo no rosto do poeta à escuta, sobre o qual se sobrepõe agora a continuação desta cena familiar: o homem (do tipo professor universitário) tem um menino sentado ao colo, faz girar a caveira como um globo e tateando a sua superfície com os dedos, descobre de modo visível as reentrâncias, as protuberâncias e as enseadas de um tal microcosmo: o rosto do universo.

Reaparece o rosto da mãe que conta. (CALLARI 1991:213-214)

A morbidez do jogo com a caveira aterroriza a esposa e o secretário do marido. Descobrimo indiscutíveis afinidades entre os dois, o marido incentiva-os a que constituam uma nova família, tal como acontece em *Seis personagens*.

Entretanto, posta ao corrente da dupla actividade da filha em casa de Madame Melloni, a mãe recusa-se a acreditar na palavra do poeta. Mas apesar de tudo, apodera-se dela o pensamento que lhe é incutido pelo escritor: «E se o primeiro marido vivesse ainda? Se um dia fosse ter a casa de Madame Melloni e lá encontrasse a enteada sem saber quem ela é na realidade?» (CALLARI 1991: 215) A ideia do possível incesto domina por completo a imaginação do escritor: «Esta é a imagem que obceca o poeta. A ideia de que o padrasto possa um dia ir parar à casa de Madame Melloni e aí encontrar a filha da própria mulher, nascida de um segundo casamento, sem saber quem ela seja» (CALLARI 1991: 217).

Ao ouvir a narrativa da mãe, o poeta deixa-se suggestionar pelas inúmeras soluções que o destino daquela mulher suscita na sua fantasia. Mas as

inquietações da fantasia do poeta têm consequências devastadoras na vida do pequeno grupo familiar. As dúvidas da mãe persistem apesar do desmentido categórico da filha e levam-na a casa de Madame Melloni, onde, depois de uma violenta discussão com a modista, força a porta do quarto onde a filha recebe um homem que, num primeiro momento, a mãe só vê de costas para depois se dar conta de que é o próprio poeta. Segue-se um pedido de desculpas pelo equívoco, mas Madame Melloni é implacável: mãe e filha perdem o emprego.

A família vive na mais absoluta miséria, o escritor inquieta-se, encarrega o secretário de o manter ao corrente do destino daquela gente, dando origem sem se dar conta a uma nova tragédia. Entre a jovem e o secretário desenvolve-se agora uma relação amorosa. Ambos culpam a imaginação desregrada do poeta pelos acontecimentos. Ao escutar uma conversa do par de namorados, o irmão da rapariga dirige-se a casa do escritor, com a irmã mais nova pela mão, para descobrir a verdade. Enquanto espera para ser recebido vislumbra uma pistola dentro de uma gaveta. Finalmente consegue falar com o poeta, mas durante a conversa quase acontece uma desgraça. No jardim da casa há um lago e a irmã, deixada sozinha, corre o risco de se afogar. Chegado a casa, o adolescente encontra a irmã mais velha com o secretário e, confundindo a cena afectuosa entre os dois com prostituição, suicida-se no quarto ao lado com a pistola que trouxe de casa do escritor. Sobre o afecto que crescia entre o jovem casal pesa agora a morte do adolescente. O secretário confronta o poeta: é a sua imaginação que está a contaminar a vida daquela família com consequências trágicas, e deixa a sua casa amaldiçoando-o. Abandonado pelo secretário, o poeta está agora sozinho, presa dos seus fantasmas. Em cima da secretária há uma folha de papel em branco, a sua mão escreve:

«SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE AUTOR

A mão sublinha estas palavras.

Então o poeta acrescenta:

UMA COMÉDIA

de Luigi Pirandello

O título escrito à mão dissolve-se no cartaz de teatro das

Finalmente, desenha-se a articulação com o «plano do teatro», que não chegava a acontecer no *Prologo ai Sei personaggi*, e seria legítimo esperar que a partir desse momento a presença do autor se apagasse, tal como acontece no texto dramático, para que as personagens pudessem representar o seu drama recusado em total autonomia. Pelo contrário, ela vai continuar a fazer-se sentir também no plano da representação. Desde logo, porque neste guião para cinema, nem as personagens nem o seu drama são recusados. São as personagens que se recusam a viver como personagens do drama imaginado pelo autor, porque a sua fantasia exacerbada lhes contaminou a vida.

No «plano da realidade», a rapariga, que agora se prostitui assumidamente, depara-se com o cartaz que anuncia a peça. Mais tarde, acompanhada por um cavalheiro que lhe paga um vestido em casa de Madame Melloni, irá assistir à estreia. Entretanto, decorrem os ensaios, Pirandello assiste nos bastidores, dá indicações sobre a forma de representar as cenas, cumprimenta os actores. Durante a estreia, a rapariga, tal como acontece com Amellia Moreno em *Ciascuno a suo modo*, desmaia num camarote ao reconhecer o seu próprio drama no drama representado pelos actores. Ao seu lado está o cavalheiro que a acompanhou a casa de Madame Melloni e que, por um momento, sob o impacto do que vê em cena, lhe surge transfigurado no homem da máscara bethoveniana, isto é, na figura do primeiro marido da sua mãe tal como o poeta o ficcionou.

Presente até ao último minuto, ligado de forma indissociável às suas personagens, Pirandello agradece à frente do pano o aplauso frenético do público.

Pirandello, Murnau e Goethe

Tanto o *Prologo ai Sei personaggi* como a *Film-novelle* foram escritos a pensar em Murnau. Não se sabe exactamente o momento e as circunstâncias do

encontro dos dois homens, mas só pode ter acontecido em Janeiro de 1926, por ocasião da *tournée* do Teatro d'Arte di Roma a Berlim. Murnau tinha sido discípulo de Max Reinhardt, o principal responsável pela divulgação do teatro de Pirandello na Alemanha e é portanto muito provável que esse encontro tenha sido propiciado pelo encenador austríaco. Como já foi referido, o realizador acabava de assinar com a Fox um contrato para realizar quatro filmes no preciso momento em que quando Pirandello parte para o exílio berlinense. O escritor devia suspeitar dessa eventualidade, uma vez que refere na entrevista a Enrico Rocca estar disposto a segui-lo até aos Estados Unidos, perspectivando até encontrar aí mais facilmente «os grandes capitais» que seriam necessários para fazer o filme. As suas expectativas serão totalmente goradas. Convirá, no entanto, analisar com algum detalhe as possíveis implicações que a escolha do realizador terá tido na escrita dos dois guiões.

Francesco Callari aponta algumas das razões que poderão ter sido determinantes nesta escolha: «Pirandello não devia ignorar - por convergência ideológica - o [seu] credo cinematográfico, virado para a recusa de tudo o que não entrasse no verdadeiro campo da «fotografia em movimento», de tudo aquilo que proviesse de outras fontes como a narrativa e o teatro, o livro, a palavra, isto é, o não-cinema» (CALLARI 1991: 40). Nina da Vinci Nichols e Jana O'Keefe Bazzoni, no entanto, seguem outro rumo ao tentarem estabelecer interesses comuns entre o autor siciliano e o realizador alemão: «a forma como Murnau trata a demência, o demonismo e o vampirismo, representam uma contribuição crucial para as origens do filme de terror, cujos atractivos seria de esperar que estivessem na base do desígnio de Pirandello» (NICHOLS; BAZZONI 1995: 64). Relativamente a este último ponto de vista, é de notar que dificilmente se poderá afirmar que o nosso autor nutrisse um verdadeiro e profundo interesse por tais assuntos. Basta lembrar *O Falecido Matias Pascal*, com as suas pretensas sessões de espiritismo e as referências mordazes às sociedades de teosofia, tão em voga no princípio do séc. XX, para nos darmos

conta da ironia com que aborda estes temas, desde que não se trate de instrumentalizar essas imagens esotéricas em favor de uma recriação do carácter prodigioso do surgimento das personagens na mente do escritor, isto é, como metáfora do seu nascimento por geração espontânea.

Mas as duas autoras vão mesmo mais longe: «Interrogamo-nos, em suma, se as [suas] deliberadas investigações sobre o irracional não teriam resultado em expressões tão extravagantes no terreno do filme, excedendo a sua típica contenção e sensatez, simplesmente porque o cinema lhe permitia os meios para o fazer» (NICHOLS; BAZZONI 1995: 64-65). Estou em crer, no entanto, que não se trata propriamente de uma espécie de deslumbramento de Pirandello perante as possibilidades do novo meio. Recordemos aqui que em *Os Gigantes da montanha*, cuja escrita se arrasta por uma década e é contemporânea do processo dos guiões para cinema, Pirandello não se coíbe de recriar no teatro, de forma profusa e sistemática, efeitos que remetem para um universo fantástico, independentemente das dificuldades que o meio oferece, certamente ainda mais impositivas nos anos vinte. Lembro ainda que processos de transmutação do rosto em máscara e vice-versa, como os utilizados neste guião, visando criar sucessivamente imagens do plano da memória, da fantasia, ou ainda do inconsciente, semelhantes aos usados para a recriação das cenas evocadas pela personagem da mãe, no segundo guião, e imediatamente fantasiadas pelo poeta, foram largamente explorados, no mesmo período, numa peça como *Sonho (mas talvez não)*. É certo que este é o período em que o cinema lança mão de soluções técnicas até aí por inventar, transparências que permitiam sobreposições de imagens, dissolvências, imagens projectadas em espelhos, algumas delas introduzidas pelo próprio Murnau, que garantiam a possibilidade de gerar efeitos fantasmagóricos cada vez mais surpreendentes, mas nem por isso Pirandello deixou de apostar no teatro como meio capaz de dar forma ao seu universo fantástico.

Não terá, no entanto, escapado ao autor de *Si gira!* uma inovação técnica introduzida por Murnau, em 1928, ano em que Pirandello parte para Berlim decidido a entregar-lhe a realização de *Seis personagens*. Como refere Jean Mitry, já em *Fausto* (1926) o operador de câmara ganhara um estatuto de maior relevância: «apesar da excepcional beleza dos cenários, *Fausto* marca o momento em que os operadores suplantam os arquitectos junto do realizador todo poderoso» (MITRY 1969: 198), mas é em *O último dos homens*¹ que, pela primeira vez, o operador de câmara deixa de ser, graças a uma inovação técnica, apenas uma mão que gira a manivela:

Para além das suas qualidades formais *O Último dos homens* trazia uma invenção sensacional: a captação móvel de imagens. Em vez de estar fixa num *charriot*, a câmara, levada à mão, seguia as deslocações do operador. [...] a câmara podia agora mover-se em todos os sentidos colocar-se entre as personagens imóveis, simulando a suposta deslocação de uma qualquer personagem do drama (câmara subjectiva) ou, mais simplesmente, o de um espectador imaginário. [...] Sem dúvida já se tinha sonhado com libertar a câmara do seu tripé mas, para isso, tendo de segurar a câmara, o operador não “podia girar a manivela”. Era preciso encontrar um sistema de enrolamento mecânico ou eléctrico, dotado de uma cadência regular. Só a incorporação de um motor correspondendo a estas exigências permitiu [...] as captações de imagens adequadas. (MITRY 1969: 212-213)

Ao contrário do que Pirandello renunciara em *Si gira!*, a substituição da mão do homem por um mecanismo abria agora novas perspectivas ao operador de câmara permitindo-lhe abandonar a sua posição de impassibilidade.

Gostaria, no entanto, de sugerir uma outra abordagem da relação Pirandello-Murnau, valorizando afinidades descobertas no preciso momento em que os dois homens se encontram em Berlim, afinidades que poderão ter acabado por definir um território comum. A cronologia dos acontecimentos parece apontar nesse sentido: é no momento em que a companhia de Pirandello se encontra em Berlim que as intermináveis filmagens do *Fausto* decorrem nos estúdios da UFA. Por outro lado, ao que tudo indica, o *Prologo ai Sei personaggi* terá sido escrito durante o primeiro semestre de 1926, período em que decorre a rodagem do filme.

¹ Filme estreado em 1928.

Embora a abordagem do mito de Fausto por parte do realizador apresente claras divergências relativamente à peça de Goethe, não é de espantar que esta obra tivesse constituído um factor de aproximação entre os dois criadores. Com efeito, Pirandello, que fizera a sua formação académica na Alemanha, traduzira as *Elegias romanas* em 1896. O *Fausto*, em particular, com o seu «prelúdio no teatro» e a discussão sobre as bases de uma nova poética, seria certamente do agrado do autor da trilogia do «*teatro nel teatro*». Uma confirmação indirecta de que Pirandello tem em mente o texto de Goethe, tanto na escrita do *Prologo ai Sei personaggi* como no plano que está então a gizar para a *Film-nouvelle*, é-nos fornecida na entrevista concedida a Enrico Rocca antes da partida para a Alemanha, quando o entrevistador compara, com a concordância de Pirandello, as personagens que assediam o autor aos espíritos que depois de convocados por Fausto já não lhe dão tréguas. Com efeito as aparições espectrais destas figuras têm, no segundo guião, particularidades que as tornam mais próximas do texto de Goethe. Elas são, tal como a sombra do cão que subitamente ganha proporções desmesuradas no gabinete do velho sábio, ora minúsculas ora gigantescas:

O gabinete volta a encher-se da já conhecida névoa na qual surge a ronda espectral das seis personagens, isto é, a rapariga, a mãe, o filho de catorze anos, o pai como o vê o poeta e Madame Melloni. As figuras tornam-se gigantescas e dançam à sua volta, pouco a pouco, tornando-se mais pequenas e imersas em uma luz espectral, agrupam-se por fim. Sobre uma mão enorme, a mão do poeta. A mão do poeta sobe, guia os espíritos e, ao subir lentamente, regressa às suas dimensões normais. E, por fim, pousa sobre a frente do poeta onde faz entrar as seis personagens. (CALLARI 1991: 216)

Para além das imagens fantasmagóricas das personagens que assombram a casa do poeta, usadas já no *Prologo* e desenvolvidas inúmeras vezes na *Film-nouvelle* com um grau de elaboração sempre maior, alguns detalhes surgem neste segundo guião que aludem de forma mais explícita à obra de Goethe, mostrando ao mesmo tempo como, partindo de uma mesma matriz, Pirandello e Murnau chegam a soluções estéticas muito diversas. Escolho dois momentos do segundo

guião, que julgo poderem servir de esteio à hipótese de leitura que aqui proponho.

Num excerto já acima citado, a Mãe evoca o seu primeiro casamento. O cenário dessa evocação é o gabinete do marido e o objecto mais impressionante que o decora, uma caveira. É aliás a presença dessa caveira que apavora a esposa, determinando o seu afastamento do lar e a fundação de uma nova família. Esta justificação difere radicalmente da que é apresentada na peça, mesmo tendo em conta as variações entre a edição de 1921 e 1925. Se atentarmos no primeiro momento do *Fausto* de Goethe, o velho sábio no seu gabinete de estudo interroga justamente uma caveira de expressão escarninha, sinal de perturbação, de loucura:

Que outra coisa me diz, caveira, esse esgar,
A não ser que o teu cérebro, também perturbado,
Num lúgubre poente se pôs a procurar
O dia claro e errou na busca da verdade? (GOETHE 1999: 62)

No texto de Goethe, ainda na mesma cena nocturna, Fausto consulta «o livro do último selo», «abre o livro e depara com o signo do Macrocosmo» (GOETHE 1999: 52). No guião de Pirandello, as duas imagens fundem-se numa só: o primeiro marido procura no crânio, esse microcosmo, protuberâncias, depressões, enseadas e descobre o rosto do universo, isto é, do macrocosmo.

Uma das liberdades que Murnau se permite ao adaptar ao cinema a peça de Goethe tem a ver com o tratamento da célebre cena do espelho. Na cozinha da bruxa, Fausto olha longamente para o espelho e distingue nele a jovem Margarita, o objecto do seu desejo. O realizador, no entanto, opta por uma solução diferente, a imagem reflectida é agora a do jovem Fausto, a do Fausto que iniciará a sua longa viagem com Mefistófeles. Pirandello segue mais de perto o modelo goethiano mas procede a uma curiosa alteração. Imediatamente antes de ir ter com o poeta por ordem de Madame Melloni, a jovem que ele avistou na viela escura tem uma estranha visão:

No vestiário dos manequins, a rapariga vestida de luto, com um efeito estranhamente equívoco, ajusta o chapéu em frente do espelho.

O espelho ofusca-se, como se embaciado por um sopro diabólico, e aparece a imagem indistinta de um velho sátiro que zomba obscena e repugnantemente.

A rapariga baixa a cabeça cobrindo os olhos com as mãos. (CALLARI 1991: 212)

Embora invertida a imagem está, sem dúvida, mais próxima do texto de Goethe do que de outras cenas ao espelho, tão ao gosto de Pirandello e que provocam invariavelmente um desencontro das personagens consigo mesmas, como acontece ao Laudisi de *Assim é (se lhe parece)* ou a Vitelangelo Moscarda no romance *Um, nenhum e cem mil*.

Mas talvez a referência velada ao *Fausto* de Goethe obedeça a um desígnio, também ele, de carácter autobiográfico. Numa carta datada de 25 de Agosto de 1928 e dirigida a Marta Abba, Pirandello fala do tormento que se tornou para ele olhar-se ao espelho:

Não falemos de melancolia! É que acabei de fazer a barba e de me ver ao espelho. Era preciso que eu não olhasse mais para o espelho e me visse apenas tal como sou e me sinto, com a potência do meu cérebro, com o vigor do meu ânimo e a força prodigiosa dos meus nervos. (PIRANDELLO 1995: 54)

A carta, de ressonância faustiana evidente, a que não falta sequer a referência à melancolia, é escrita dois meses antes da partida para Berlim, na posse de um contrato de adaptação de *Seis personagens* que, como já foi referido, impunha a sua participação como actor, representando-se a si próprio, e a de Marta no papel da jovem da viela escura. A insistência nesta contracena improvável, já que Pirandello não era actor, leva a crer que o escritor, então com sessenta anos, estava de facto a pensar no seu auto-retrato cinematográfico mais do que propriamente numa adaptação da peça ao cinema. Como vimos, a simples conversão do drama em filme não poderia ser para o autor de *Seis personagens* mais do que a aposta na degradação do modelo original. Já a possibilidade de se retratar, para sempre, em plena actividade criativa, indissociavelmente ligado a Marta Abba, pode ter constituído uma forte motivação para a aposta na realização do filme das *Seis personagens*.

Pietro Frassica, num artigo sobre as cartas de Pirandello a Marta Abba, afirma mesmo que a adaptação cinematográfica¹ das *Seis personagens* transforma Pirandello no mais autobiográfico autor da literatura italiana:

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 Enteada-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. (FRASSICA 2007: 88)

Permitindo-me embora discordar da forma como Pietro Frassica subalterniza a temática do incesto, ou como faz depender exclusivamente da relação com Marta Abba o desejo de se criar como personagem das suas ficções, não posso deixar de admitir que, neste segundo guião, Pirandello enfrenta de forma mais resoluta, pela constituição de um duplo literário, os seus medos, desejos e angústias mais profundos. Afinal, não era justamente ao cinema que o nosso autor atribuía, mais do que a qualquer outra forma de arte, a capacidade de sondar o subconsciente?

Um filme falado

Depois da morte de Murnau, e apesar das reservas que a encenação de *Seis personagens* pelo realizador austríaco Ihe tinha suscitado, Reinhardt era certamente entre os realizadores a trabalhar nos Estados Unidos o que mais de perto conhecia a sua obra e as divergências artísticas não tinham abalado a amizade entre os dois homens.

Escrito em inglês, este último guião, é precedido de uma dedicatória: «Ulisses, Dom Quixote, Hamlet, Oncle Tom, etc., são todas personagens

¹ Pietro Frassica não esclarece a qual dos guiões se refere.

nascidas de autores geniais. Estas personagens são mais vivas do que a gente real, mas como surgiram na mente dos respectivos autores permanece um problema insolúvel. Este filme pode ser dedicado à força criativa dos autores» (CALLARI 1991: 234). De um modo geral, podemos dizer que se trata de uma versão simplificada da *Film-nouvelle*. Há que ter em conta, no entanto, algumas alterações. A primeira é a eliminação do nome do autor: o «poeta Pirandello» da *Film-nouvelle* é substituído por «um autor famoso». Essa omissão não significa a desistência de um projecto de auto-retrato. Dois anos antes Pirandello publicara a peça *Quando se é alguém*, considerada já na altura «demasiado evidentemente autobiográfica» por Gaspare Giudice¹, que tem como personagem central um escritor famoso cujo nome se omite, representando-o graficamente por três asteriscos. De qualquer forma o «escritor famoso» deste último guião é apresentado sem qualquer sombra de dúvida como sendo o autor de *Seis personagens* e Pirandello mantém a firme intenção de se representar a si próprio. Pela primeira vez, no entanto, a participação de Marta Abba não está prevista, devendo o restante elenco ser constituído exclusivamente por actores americanos. Embora a acção do filme se passe agora num país que não a Itália, Pirandello-autor não admite que a voz do Pirandello-actor seja dobrada, falará em italiano e terá um secretário que lhe servirá não apenas de mensageiro mas de intérprete sempre que tiver de falar com as outras personagens.

A forma como as visões fantasmagóricas das personagens são apresentadas é também muito diversa. Enquanto que na *Film-nouvelle* estão associadas a sombras que se formam no escuro, a uma névoa imprecisa que atravessa as paredes da casa do autor, ou se enrolam no fumo do cigarro que ele está a fumar, no *Film treatment* essas aparições surgem num ponto específico do gabinete do autor: seis cadeiras góticas de espaldar alto: «As cadeiras góticas estão ocupadas pelas próprias personagens, mas como se o autor começasse a concebê-las». Por vezes, as imagens são dobradas pelos seus duplos artísticos,

¹ Citado por Robert Perroud em Luigi Pirandello, *Théâtre complet*. Paris:Gallimard, 1985, p. 1532.

tal como acontecia nos dois primeiros guiões, mas o quadro em que aparecem é sempre o mesmo: «Durante todo o tempo em que a mãe conta a sua história, a imagem do primeiro marido, tal como o conhece, surge numa das seis cadeiras góticas e, por detrás da cadeira, a do marido tal como o autor o imagina». Mesmo quando as dimensões das imagens se alteram drasticamente, as cadeiras góticas estão sempre presentes: «O autor está no seu gabinete. É atormentado pela imagem aumentada das suas personagens nas cadeiras góticas, assumindo por vezes proporções imensas e parecendo ocupar todo a divisão e circundando outras vezes toda a casa» (CALLARI 1991: 232). Esta insistência na presença das cadeiras góticas, absolutamente deslocadas no gabinete do autor, parece evocar uma outra sua peça, *Henrique IV*, e talvez possa ser lida como uma dedicatória a Reinhardt, que também encenara este texto escrito imediatamente a seguir a *Seis personagens*.

A implicação do autor no drama familiar é levada ainda mais longe neste projecto americano. Ao ascendente que tem sobre as personagens no «plano da realidade», soma-se um dom premonitório que faz com que mal a sua imaginação se ponha em marcha faça realmente acontecer aquilo que imaginou:

A mãe chega ao teatro para ser contratada como figurante. Tem uma carta de recomendação de um dos amigos da filha. Tem de esperar pelo administrador que está ocupado. Mas não conhece a peça que está a ser ensaiada. Está sentada num camarote, no teatro vazio. No ponto culminante da cena (*a actriz que representa a mãe, a menina que representa a menina, o actor que interpreta o secretário: todos em cena*) a mãe irrompe histericamente pelo proscénio e procura interromper o ensaio. A presença da mãe corta a respiração a todos. «Também querem matar a minha menina?». O autor fica profundamente afectado.

No gabinete do autor. Sentado à secretária, é um homem destruído. De repente, vê numa das cadeiras góticas a imagem da menina morta e decide pôr um fim à comédia.

O administrador do teatro não compreende a decisão do autor. Explica-lhe que está a ser perseguido por seis personagens que se parecem com as personagens do autor e que está certo de não poder fugir-lhes.

No dia seguinte, o administrador, posto ao corrente de uma possível perda económica, se se pusesse fim ao espectáculo, e perseguido pelas personagens, adoece, o autor decide continuar ele próprio com os ensaios.

Alguns dias antes da estreia.

O primeiro marido da mãe, encontrado pelo secretário e informado por ele de toda a situação, vem ver o autor. Esta é a prova material de que o autor previu os

acontecimentos. Ele quer ajudar a mãe e sugere-lhe (ao primeiro marido) que fique com a menina e socorra a mãe.

No dia seguinte a menina é encontrada morta, afogada acidentalmente num pequeno lago.

O desespero da mãe é profundo. Talvez vá viver com o primeiro marido e o filho de vinte e cinco anos, que ela não voltou a ver depois do segundo casamento. (CALLARI 1991: 222-223)

O processo da imaginação ultrapassa qualquer possibilidade de intervenção consciente do escritor, o destino da família cumpre-se apesar da sua tentativa para lhe alterar o rumo. A ficção sobrepõe-se ao plano da realidade e anula mesmo as prerrogativas que tradicionalmente se atribuem ao autor. Há nesta última tentativa de auto-retrato a descoberta surpreendente do poder destrutivo da imaginação, de contaminação letal da vida, tão prodigioso e inexplicável quanto o seu poder criador. Lembremos aqui que esse tema se encontrava já de forma latente em *O Homem da flor na boca*. O cancro, a flor que a morte cravou na boca do homem dotado de uma imaginação tão assustadoramente prolífica que contamina tudo aquilo que observa, parece ser a metáfora da própria condição do poeta. Pirandello regressa à mesma imagem de destruição e de contaminação também em *Os Gigantes da montanha*: a palavra do poeta está a destruir a companhia da Ilse Paulsen «como um cancro».

Pirandello não deu como definitivo o guião e acrescenta-lhe alguns esclarecimentos que deveriam orientar o posterior trabalho com Reinhardt. Alguns deles apontam para o abandono de linhas de trabalho que vinha desenvolvendo pelo menos desde a edição de 1925, nomeadamente a representação das personagens num estágio intermédio entre o «plano da realidade» e o «plano teatral», isto é, como «fantasmas de arte». Por outro lado, apresentando a história da família de forma mais linear, seria também eliminada a sua representação enquanto memória evocada pela Mãe.

1. Teria sido melhor começar a história da família com rápidos flashes, antes de o Autor encontrar as suas personagens. (Com alusões à história da própria família contada pela mãe).

2. A influência do Autor sobre as personagens reais e a sua vida deve ser mostrada muito mais claramente.

3. Eventualmente as personagens podem ser apresentadas de duas e não de três formas diferentes. Isto é, deixar de fora as personagens tal como o Autor as imagina.
4. Temos de mostrar a rapariga sob uma luz muito simpática. Ela não deve ser uma prostituta mas dar a entender que a vida a obriga a seguir por mau caminho.
5. É preciso mostrar a morte da menina. Está à beira de uma bela fonte. Nunca viu coisa tão maravilhosa quer apanhar o patinho de brincar que lhe foge, cai e afoga-se.
6. É preciso explicar o suicídio do Adolescente do seguinte modo: ele está pesaroso por causa da irmã mais velha, sente-se responsável pela irmã mais nova e comete suicídio. (CALLARI 1991: 232-233)

Assim como não se vislumbra na *Film-novelle*, criada ainda a pensar no cinema mudo, qualquer vestígio do seu projecto de «cinemelografia», também no *Film treatment*, destinado ao sonoro, não se detecta a presença dessa voz que deveria comentar a acção e revelar os pensamentos mais insondáveis das personagens. Também não se identifica na peça a representar o texto de *Seis personagens* tal como o conhecemos, mas apenas variações que remetem para o universo da obra que tornou célebre o nosso autor. Tão pouco se recuperam, neste guião para um filme falado, fragmentos dos diálogos que incendiaram as plateias dos teatros. Sabe-se, no entanto, que Reinhardt, que também encenara a peça nos Estados Unidos, insistia na inclusão de algumas das suas cenas.

O falecido Luigi Pirandello, autor de *Seis personagens*

«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...»

Fernando Pessoa, *O Marinheiro*

No seu discurso perante a Academia Pirandello afirmava com mágoa a incompatibilidade entre a vida e a escrita. Há em *Vestir os nus*, peça que para Gerard Genot se constitui como uma continuação e um comentário de *Seis personagens*, um escritor, Ludovico Nota, disposto a fazer essa tentativa, a viver o romance das suas potenciais personagens: «Um romance, minha querida, ou se escreve ou se vive. Eu disse-te que me senti completamente arrebatado mas não para o escrever: para o viver!». Pirandello, também ele, não resiste à tentação de se deixar engolir pela sua própria ficção, afinal a única forma de vida que admite

ter vivido. Na impossibilidade de viver, só restaria ao escritor ficcionar um seu duplo, criar um mundo e dissolver-se nele como o Marinheiro de Pessoa.

A supressão do seu nome no último guião, bem como em *Quando se é alguém*, anuncia o princípio da desapareição da personagem que se habituara a representar na vida e, mais do que isso, é a marca de uma forma de suicídio. Jean-Michel Gardair, defendendo a tese de que a obra de Pirandello é toda ela uma forma activa de suicídio, afirma que esta peça apresenta uma: «última figura do Pirandello morto-vivo: auto-retrato, em que, na mais autobiográfica das suas obras, [...] ele se anula em ***». Esta afirmação, que poderá estender-se ao conjunto dos três guiões, é particularmente aplicável no caso do *Film treatment*.

Curiosamente, a ideia de suicídio, associada ao perpetuar-se numa imagem cinematográfica, teve em *Si gira!* um tratamento verdadeiramente insólito. O actor que planeia para o dia seguinte o seu próprio suicídio no *plateau* do estúdio de cinema, particularmente impressionado com um plano do filme que o «apresenta sozinho, por um momento, destacado do quadro, ampliado, com um dedo assim sobre a boca, no acto de pensar», visita Seraffino Gubbio na sala de montagem e interroga-o, ansioso, sobre a perenidade da película cinematográfica, deixando por um momento perturbado o impassível operador de câmara:

-Quanto pode durar uma película?

Já não se dirigia a mim como a alguém com quem lhe desse prazer conversar; mas a mim como operador. O tom da sua voz era tão diferente, tão mudada a expressão do seu rosto, que eu senti de novo mudar-se dentro de mim o desprezo que alimento há algum tempo contra tudo e contra todos. Por que queria saber quanto pode durar uma película? Tinha-se aproximado de mim para se informar sobre aquilo, ou pelo gosto de me impressionar, dando-me a entender que tencionava realizar algum despropósito no dia seguinte [...] para que eu tivesse de ficar com uma trágica recordação ou um remorso? (PIRANDELLO 1993b: 799-800)

Não podemos deixar de colocar a hipótese de que a adaptação cinematográfica de *Seis personagens* possa ter sido pensada, tal como acontece em *Si gira!*,

como uma espécie de testamento ou de epitáfio de quem repetidamente se declara morto em vida.

V

O velho oleiro e os estranhos moldes

Tentar um balanço do processo da génese e das reformulações de *Seis personagens* é, necessariamente, querer simplificar uma questão que atravessa quase toda a obra de Pirandello, como novelista, dramaturgo, ensaísta, encenador e guionista de cinema. Quer se trate de abordar as relações entre o narrativo e o dramático, a escrita dramática e a encenação, o teatro e o cinema, o trabalho de Pirandello parece seguir, no entanto, um padrão. Se, num primeiro momento, teoriza a separação das águas, entre narração e o drama, a escrita dramática e a encenação, o teatro e o cinema, o princípio da contaminação e da corrosão dos cânones, acaba por imperar, segundo a fórmula de que «em arte o que nasce novo permanece novo para sempre» (PIRANDELLO 1993c: 242). Da afirmação da necessidade de abolir todos os fundamentos narrativos na escrita dramática, passa à adaptação compulsiva de novelas, minando os fundamentos da acção e transformando as personagens em narradoras do seu próprio drama; da afirmação da anterioridade e autonomia das suas personagens passa ao estilhaçar da própria noção de personagem. Segundo o mesmo princípio contraditório, abraça a encenação dos seus próprios textos depois de ter sustentado que a condição do poeta dramático é a solidão, a exclusão face à obra criada e, finalmente, depois de insistir na irradicação do drama do universo do cinema, aposta em adaptar à sétima arte a peça que o consagrou.

No entanto, apesar de todas as suas contradições, Pirandello permaneceu sempre fiel à ideia de que as personagens nascem de forma prodigiosa e seguem um rumo próprio, independente do seu criador. Esse é o motivo fundador da sua obra e não apenas de *Seis personagens*. O itinerário que tentei traçar da génese e reformulações, do tema e das fugas, deste motivo e motor da obra vai também revelando a profunda inquietude do criador, que passa sucessivamente de manipulador onipotente a grande excluído, recuperando depois a sua autoridade sobre a obra criada pela assumpção da actividade de encenador e, por fim, tentando desesperadamente embrenhar-se pela sua própria ficção, construindo um seu duplo literário e cinematográfico, destinado a sobreviver

para sempre na película. Este itinerário revela ainda o lado oficinal da escrita pirandelliana, em flagrante contraste com a afirmação constante do carácter prodigioso da criação artística.

Pirandello comparava os cânones estéticos a pequenos potes de barro de formas mais ou menos regulares e duradouras que o tempo, como um velho oleiro, pacientemente vai criando, alterando-lhe de longe em longe a forma e a capacidade. Concebia, no entanto, que essa actividade pesada e morosa pudesse conhecer por vezes anárquicos processos de aceleração:

Sobrevêm, no entanto, ao velho oleiro momentos de delírio febril, nos quais, descontente com os velhos potezinhos, se põe a tentar freneticamente os mais estranhos moldes para dar forma aos novos, e amassa e volta a amassar numa grande confusão. Já ninguém entende nada. Os potezinhos ficam vazios: os pensamentos e as emoções, que deviam estar dentro deles, ficam à sua volta como um licor entornado. (PIRANDELLO 1993c: 185)

A imagem do delírio febril é sem dúvida aplicável à actividade criadora do próprio Pirandello, à sua necessidade de questionar modelos herdados, de criar destruindo, de, no confronto com diferentes géneros, modos e meios os subverter, sabotando-lhe os fundamentos. Wladimir Krysinski chega a afirmar a este propósito:

A ideologia pirandelliana forma-se contra a ideologia dominante do teatro burguês, isto é, contra a mimese imperturbada, contra a verbalidade, o diálogo e a psicologia operando por dentro da lengalenga textual. O sinal distintivo dessa ideologia em gestação ou em mutação, que seria a marca de uma nova teatralidade, é a persistência, certamente involuntária, no delírio. O personagem pirandelliano emblemático é ao mesmo tempo *homo psychologicus* e *homo mente captus*. (KRYNSINSKI 1989: 210)

O princípio do «sentimento do contrário», do «fora de tom», que teoriza em *L'Umorismo*, aplica-se tanto às personagens como ao autor. A criação aberrante, fora das normas do seu tempo, «a que não é estranha a loucura», como se afirma nos guiões, é uma vertigem constante. O olhar que lança sobre tudo e todos altera o modo de ver, descobrindo em cada a ser, em cada realidade, contradições e estranhezas a explorar. Mas esse olhar desfasado e deformante é

talvez a marca da sua contemporaneidade. Giorgio Agamben fala justamente da condição do autor contemporâneo como desfaseamento e anacronismo: «Aquele que pertence verdadeiramente ao seu tempo, o verdadeiro contemporâneo, é o que não coincide completamente com ele nem adere às suas pretensões, e se define, nesse sentido, como inactual; mas precisamente por essa razão, precisamente por esse desfaseamento e anacronismo, está mais apto a perceber e a captar o seu tempo» (AGAMBEN 2008: 10).

VI
BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primária:

PIRANDELLO, Luigi

- 1945 *O falecido Matias Pascal*. Lisboa: Inquérito.
- 1962 *Seis personagens em busca de autor*. Lisboa: Contraponto.
- 1968a *Choix d'essais*. Paris: Denoël.
- 1968b *Écrits sur le théâtre et la littérature*. Paris, Denoël.
- 1974 *Esta noite improvisa-se*. Lisboa: Estampa-Seara nova.
- 1977 *Théâtre complet*. Paris: Gallimard.
- 1988 *L'Humour et autres essais*. Paris, Éditions Michel de Maule.
- 1992 *L'Umorismo*. Milão: Arnoldo Mondadori.
- 1993a *Maschere nude*. Roma: Newton Compton Editori
- 1993b *Tutti i romanzi*. Roma: Newton Compton Editori
- 1993c *Saggi, poesie, scritti varii*. Milão: Mondadori.
- 1993d *Sei personaggi in cerca d'autore*. Turim: Einaudi.
- 1994 *Novelle per un anno*. Florença: Giunti.
- 1995 *Lettere a Marta Abba*. Milão: Mondadori.
- 1998 *O Homem da flor na boca, seguido de Sonho (mas talvez não)*.
Lisboa: Cotovia e TNSJ.
- 1998b *Os Gigantes da Montanha*. Lisboa: Cotovia e TNSJ
- 2000 *Nouvelles complètes*. Paris: Gallimard.
- 2005 *Maschere Nude*. Milão: Mondadori.
- 2007 *Maschere Nude*. Milão: Mondadori.
- 2008 *40 Novelas de Luigi Pirandello*. São Paulo: Editora Schwartz
Ltda.

Bibliografia secundária:

AJETA, Barbara de Miro d'

1988 «I Temi del Berretto a sonagli: genesi e sceneggiatura», in *Rivista di Studi Pirandelliani*, VI série, nº1, Dezembro, pp. 79-86.

AMICO, Alessandro d'

1986 «De la stupeur à la terreur» in *Théâtre en Europe* nº 10, Abril, pp. 31-34.

ARTIOLI, Umberto

1989 *L'Officina segreta di Pirandello*. Bari: Laterza.

BARBOSA, Pedro

1982 *Pirandello; um autor à procura do teatro*. Tese de doutoramento apresentada na Fac. de Letras da Univ. do Porto (Texto policopiado).

BARATTO, Mário

1960 «Le Théâtre de Pirandello» in *Réalisme et Poésie*. Paris: CNRS, pp. 132-194.

BENJAMIN, Walter

1992 *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'água.

BOUGNOUX, Daniel

1986 «Au passé inachevé» in *Théâtre en Europe* nº 10, Abril, pp. 39-42.

BUDOR, Dominique

1968 «Les romans de Pirandello» in *Pirandello 1867-1967*. Paris: Minard, pp. 17-61.

CALLARI, Andrea

1991 *Pirandello e il cinema*. Venezia: Marsilio Editori.

CASTRIS, Arcangelo Leone de

1975 *Storia di Pirandello*. Bari: Laterza.

CHIARINI, Paolo

- 1967 «Brecht e Pirandello» in *Atti del Congresso di Studi Pirandelliani 2-5 Ottobre, 1961*. Roma: Istituto di Studi Pirandelliani, pp. 317-341.

CODIGNOLA, Luciano

- 1987 «La crisi della struttura drammatica in Strindberg e in Pirandello», in *Alle origini della drammaturgia moderna*. Génova: Costa e Nolan, pp. 63-73.

DORT, Bernard

- 1967 *Théâtre Public*. Paris: Seuil.
- 1986 «Une écriture de la représentation» in *Théâtre en Europe*, n° 10, Abril, pp. 18-21.

DUMUR, Guy

- 1967 *Le théâtre de Pirandello*. Paris: L'Arche.

FRASSICA, Pietro

- 2007 «“A Marta Abba, para não morrer”» in Rita Marnoto (coord.), *Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal*. Coimbra: Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 83-104.

GARDAIR, Jean-Michel

- 1972 *Pirandello: fantasmes et logique du double*. Paris: Librairie Larousse.

GENOT, Gérard

- 1993 *Pirandello: un théâtre combinatoire*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.

JONARD, Norbert

- 1978 «Le temps dans le théâtre de Pirandello» in *Revue des Études Italiennes* n° 1-2 de Janeiro-Março, pp. 25-41.
- 1997 *Introduction au théâtre de Pirandello*. Paris: PUF.

- JOMARON, Jacqueline de
 1979 *Georges Pitoëff, metteur en scène*. Lausana: L'Age d'homme.
- KESICH, Tullio
 1986 «Cinéphobe ou cinéphile?» in *Théâtre en Europe*, n° 10, Avril, pp. 23-27.
- KRISINSKI, Wladimir
 1989 *Le paradigme inquiet: Pirandello et le champ de la modernité*. Montreal: Les éditions du Préambule.
- LISTA, Giovanni
 S.d. *Lo spettacolo futurista*. Firenze: Cantini.
- MACCHIA, Giovanni
 1986 «Le Personnage sequestré» in *Théâtre en Europe*. n° 10, Avril, pp. 11-17.
- MAZZACURATI, Giancarlo
 1995 *Pirandello nel romanzo europeo*. Bolonha: Il Mulino.
- NICHOLS, Nina Davinci; BAZZONI, Jana O'Keefe
 1995 *Pirandello and film*. Lincoln e Londres: University of Nebraska Press.
- PERRUS, Claude
 1968 «Les nouvelles de Pirandello» in *Pirandello 1867-1967*. Paris: Minard, pp. 63-94.
- PLAISANCE, Michel
 1968 «De la nouvelle au théâtre» in *Pirandello 1867-1967*. Paris: Minard, pp. 95-113.
- PIROUÉ, Georges
 1967 *Pirandello*. Paris: Denoël.
- PULLINI, Giorgio
 1991 «Cosi è (se vi pare): dalla novela al drama» in *Saggi di linguistica e di letteratura*. Pádua: Antenore, pp. 619-628.

PUPPA, Paolo

1986 «Une mise en scène de la nuit» in *Théâtre en Europe* n° 10, Abril, pp. 57-66.

RENUCCI, Paul

1968 «Comique de réflexion et comique de réfraction dans les Six personnages en quête d'auteur» in *Pirandello 1867-1967*, pp. 167-178.

ROCHON, André

1961 «Pirandello adaptateur de Pirandello: Le bonnet du fou» in *Revue des sciences humaines*, Nova série, Fasc. 104, Outubro-Dezembro, pp. 585-606.

SALLENAVE, Danièle

1986 «Lire la préface» in *Théâtre en Europe* n° 10, Abril, pp. 35-39.

SCIASCIA, Leonardo

1980 *Pirandello et la Sicile*. Paris: Éditions Grasset.

SPIZZO, Jean

1974 «Répétition et reformulation du texte pirandellien: «Tutto per bene», de la forme narrative à la forme dramatique» in *Revue des Études Italiennes* n° 1-2, Janeiro-Junho, pp. 74-104.

TERZA, Dante della

1989 «Pirandello, dalla novela al teatro: technique del racconto e itinerário della rappresentazione scenica» in *Rivista di Studi Pirandelliani*, VII série, n° 2, Junho, pp. 9-21.

VALONE, Aldo

1967 «Le didascalie nel teatro di Pirandello» in *Atti del Congresso di Studi Pirandelliani, 2-5 Ottobre, 1961*. Roma: Istituto di Studi pirandelliani, pp. 501-507.

VIRDIA, Ferdinando

1983 *Invito alla lettura di Pirandello*. Milão: Mursia.

Bibliografia genérica:

AA. VV. *Estética Teatral*. Lisboa: Fund. Gulbenkian, 1996

AGAMBEN, Giorgio

2006 *Profanações*. Lisboa: Livros Cotovia.

2008 *Qu'est-ce que le contemporain?*. Paris: Rivage.

ARISTÓTELES

1994 *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

ABIRACHED, Robert

1994 *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard.

BAKHTINE, Mikhail

1973 «Épopée et roman: l'étude du roman - question de méthodologie» in *Recherches internationales à la lumière du marxisme*. n° 76, terceiro trimestre, pp. 1-39.

2003 *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.

BECQUE, Henry

1899 *La Parisienne*. Paris: Calmann Lévy, éditeur.

BERGSON, Henry

1993 *O Riso, ensaio sobre o significado do cómico*. Lisboa: Guimarães editores.

DANAN, Joseph; RYNGAERT, Jean-Pierre

1997 *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*. Paris: Dunod.

D' ANNUNZIO,

1927 *Il Martirio di San Sebastiano*. Milão: Treves.

FISCHER-LICHTE, Erika

2002 *History of European Drama and Theatre*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

FOUCAULT, Michel

1992 *O que é um autor?*. Lisboa: Vega.

GENETTE, Gérard

1969 *Figures II: essais*. Paris: Seuil.

1982 *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil.

GILLMAN, Richard

1974 *The Making of modern drama*. New York: Farar, Strauss and Giroux Ed.

GOETHE

1999 *Fausto*. Lisboa: Relógio d'água.

GOLDONI

2001 *O Teatro cómico*. Texto policopiado, traduzido por Luís Nogueira para a encenação de Gil Salgueiro Nave no CENDREV.

HEGEL, G. W. F.

1993 *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores.

LEJEUNE, Philippe

1980 *Je est un autre*. Paris: Seuil.

MAKARYK, Irena R. (org.)

1993 *Encyclopedia of contemporary literary theory*. Toronto, Bufalo, Londres: University of Toronto Press.

MITRY, Jean

1969 *Histoire du cinema*. Paris: Editions Universitaires.

MOSSE, George

1999 «Estética fascista e sociedade», in *A estética no fascismo*. Lisboa: Sá da Costa, pp. 3-12.

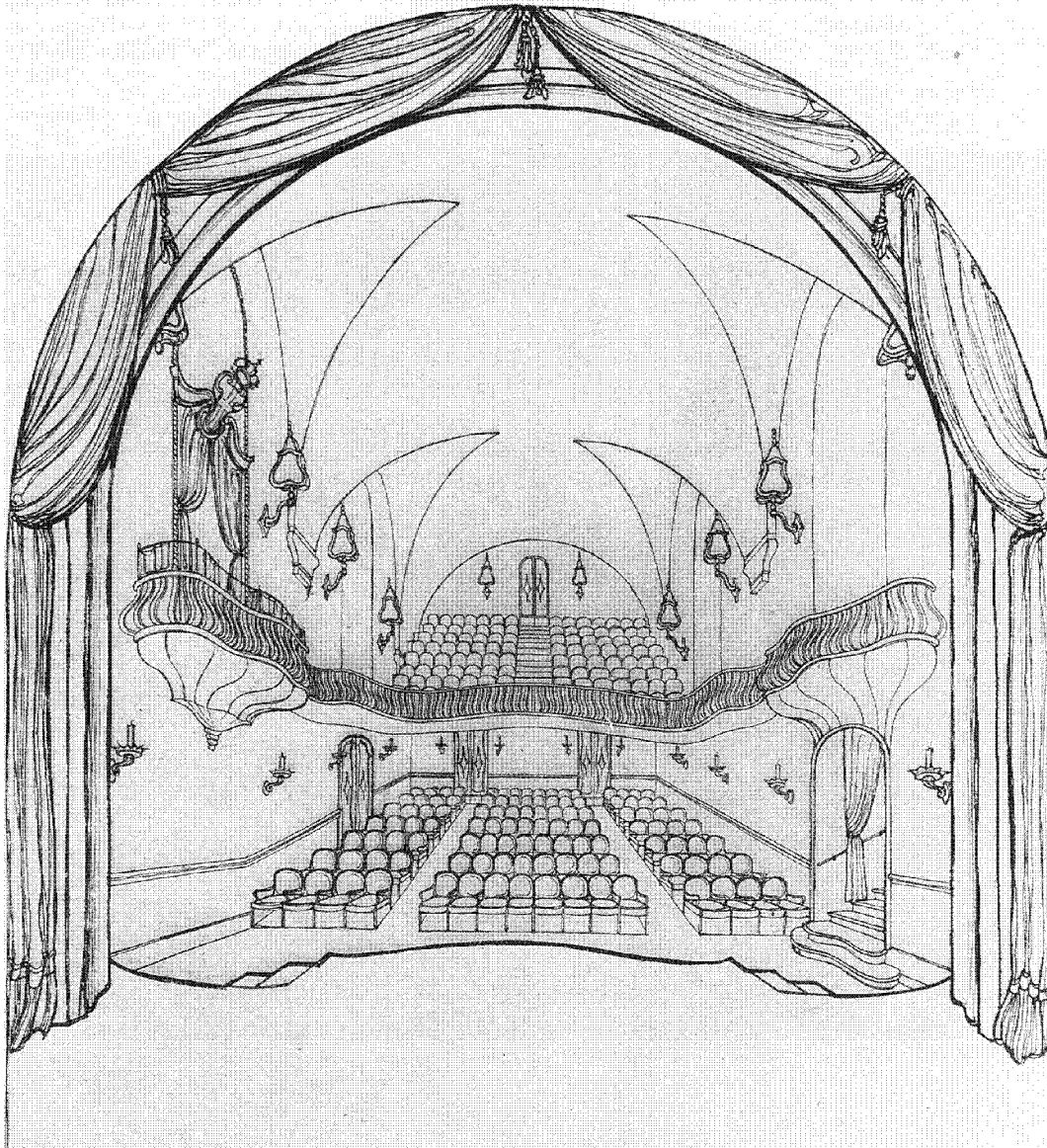
SARRAZAC, Jean-Pierre (org.)

2001 *Poétique du drame moderne et contemporain: lexique d'une recherche*. Lovaina-Paris: Centres d'études théâtrales de l'Université de Louvain- Institut d'Études Théâtrales de l'Université de Paris III.

- 1989 *Théâtres intimes*. Arles: Actes Sud.
- 1995 *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Rouen: Éditions Médiannes.
- SEGRE, Cesare
- 1984 *Teatro e romanzo*. Turin: Einaudi.
- STEINER, George
- 2002 *Gramáticas da criação*. Lisboa: Relógio d'água.
- SZONDI, Peter
- 1983 *Théorie du drame moderne 1880-1950*. Lausanne: L'Âge d'homme.
- TIEGHEM, Philippe van
- 1965 *Histoire du théâtre italien*. Paris: PUF.
- UBERSFELD, Anne
- 1978 *Lire le théâtre*. Paris: Éditions sociales.

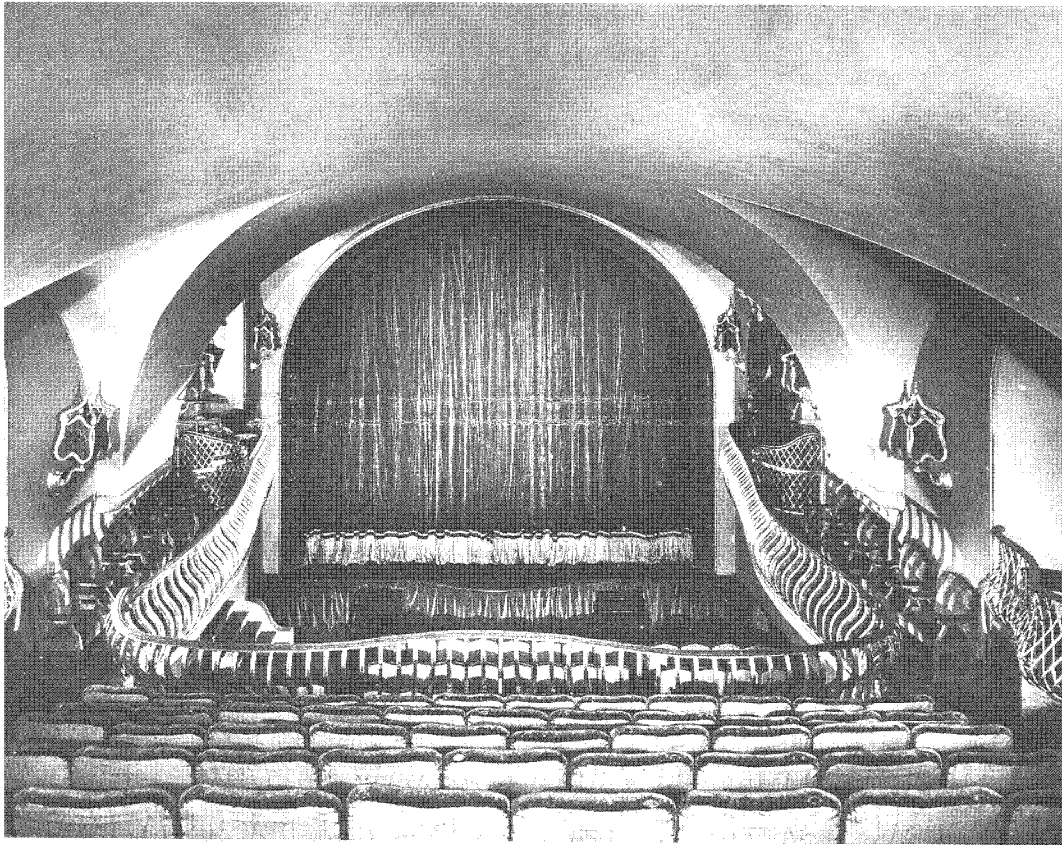
ANEXOS

Anexo 1



A sala do Teatro d'Arte di Roma, desenho do arquitecto Virgilio Marchi.
(Origem da fotografia: *Théâtre en Europe*, nº 10)

Anexo 2



A sala do Teatro d'Arte di Roma.
(Origem da fotografia: *Théâtre en Europe* n° 10)

Anexo 3



Encenação de Luigi Pirandello, Teatro d'Arte di Roma.
(Origem da fotografia: *Pirandello & film* de Nina da Vinci Nichols e Jana O'Keefe Bazzoni)



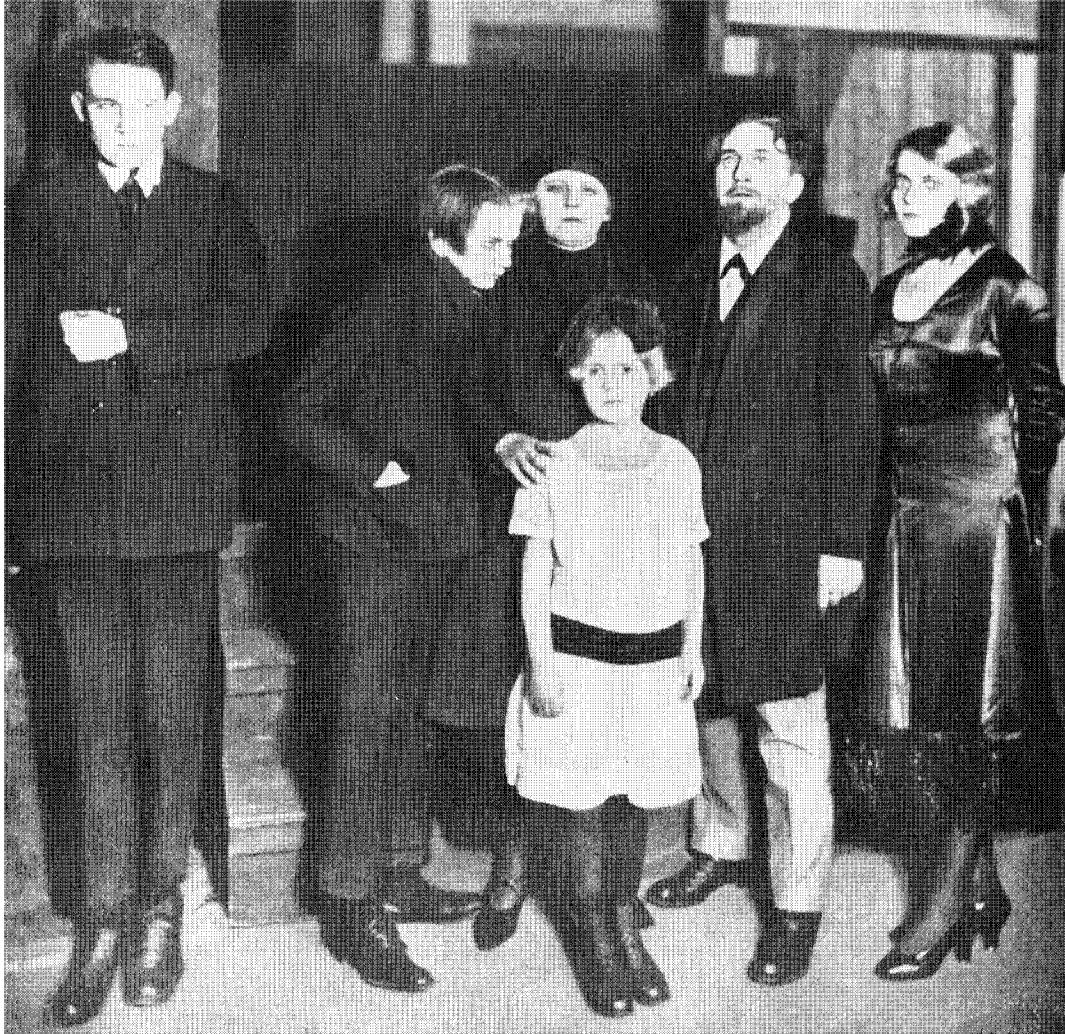
Encenação de Luigi Pirandello, Teatro d'Arte di Roma.
(Origem da fotografia: *Théâtre en Europe* n° 10)

Anexo 4



Encenação de Georges Pitoëff, Théâtre des Mathurins.
(Origem da fotografia: *Théâtre en Europe* n° 10)

Anexo 5



Encenação de Max Reinhardt, Komödie de Berlin.
(Origem da fotografia: Théâtre en Europe n° 10)