

# O “canteiro” Pirandello

Dominique Budor

Tradução Viviane Araujo Alves da Costa Pereira

## O “CANTEIRO” GENÉTICO

O TERMO e, sobretudo, a noção de “canteiro” há muito tempo fazem parte do campo operatório da crítica genética, na medida em que, por compilação e classificação, conjectura e verificação, indução e análise, esta se esforça, a partir de traços disponíveis e de documentos existentes, para reconstruir o fazer e o devir de uma escritura. Sob esta ótica, enquanto objeto de estudo, o dossiê Pirandello aparece comparável a muitos outros, ainda que concentre de maneira intensa todas as dificuldades do exercício.

Em qual situação de busca se encontra, de fato, o geneticista que decide se interessar por esse dramaturgo? Situar os testemunhos conservados a respeito das obras projetadas ou realizadas tornou-se muito aleatório devido à grande dispersão de vários fundos que, embora com importantes progressos, ainda não se comunicam de forma suficientemente eficaz<sup>1</sup>. A coleta,

1. A maior parte dos arquivos pertence, em vários níveis geracionais e em vários lugares privados ou tornados públicos, a membros da família:

inevitavelmente lacunar, de documentos o mais frequentemente não datados pode levar a uma classificação discutível das versões de um mesmo texto, até mesmo a uma atribuição duvidosa. Assim a história literária e a crítica das fontes – recuperando ao longo do tempo publicações ignoradas, cartas, contratos, documentos autógrafos de naturezas diferentes... – estabeleceram a importância dessa escritura chamada “pirandelliana”, porque assinada por Luigi Pirandello, mas na verdade resultante da colaboração com seu filho Stefano, que se tornou ele próprio narrador e dramaturgo sob o pseudônimo de Stefano Landi. Essa colaboração produziu resultados diversos: tal um artigo escrito a quatro mãos, ou um cenário de filme ditado por Luigi a Stefano que o desenvolve antes que Luigi lhe dê um título e o assinhe, até mesmo a possível captação em nome do pai de obras apócrifas devidas ao filho...

Ora, além do texto singular e da noção da autoria, e mesmo de propriedade literária, algumas descobertas recolocam em questão o que podia ter sido percebido como uma intencionalidade global de toda a obra e encarado como o fio condutor do estudo dos processos

especialmente aqueles inicialmente conservados pelas duas irmãs de Pirandello e por seus três filhos. A atriz Marta Abba que foi, como disse o próprio Pirandello, sua “filha eleita”, transferiu para os Estados Unidos certo número de cartas, direitos e manuscritos ou datilogramas das peças escritas para ela ou que lhe foram dedicadas. O que foi encontrado no gabinete de trabalho de Pirandello na rua Bosio, 15, em Roma, quando da morte do autor em 10 de dezembro de 1936, originou nesse mesmo lugar o “Istituto di Studi Pirandelliani”. Enfim, outros elementos dados em vida por Pirandello a amigos, escritores ou membros de sua família mais distante não se encontram, no atual estado da questão, todos repertoriados. Um primeiro inventário desses fundos foi efetuado por Alessandro D’Amico, quando ele estabeleceu a edição crítica de referência do teatro *Maschere nude*/[*Máscaras nuas*]. Milão: Mondadori (I Meridiani), 4 v., 1986-2007.

genéticos. Assim, o famoso prefácio de *Sei personaggi in cerca d'autore/Seis personagens à procura de autor*<sup>2</sup>, publicado em *Comoedia* em janeiro de 1925 sob a assinatura de Luigi Pirandello e sob o título “Come e perché ho scritto i *Sei personaggi*” [“Como e por que escrevi os *Seis personagens*”], que é um dos paratextos mais frequentemente afirmados pela crítica como documento fundador da poética pirandelliana, mas que – no estado atual de reconstrução do dossiê genético<sup>3</sup> – parece poder apenas parcialmente ser atribuído a Luigi Pirandello, a sequência tendo sido redigida por Stefano, de modo que uma exposição considerada autoral e programática não seria mais do que um comentário externo. Isso permitiria então resolver a incoerência teórica que se constata quanto ao estatuto da Arte na dialética Vida/Forma, entre o que declara o prefácio em 1925 (no final do parágrafo 42) e a peça *Diana e la Tuda* [*Diana e Tuda*], bastante autobiográfica e primeira das peças dedicadas por Pirandello a Marta Abba<sup>4</sup>:

2. NT: Os títulos das peças citadas ao longo do artigo aparecem traduzidos e com a referência à tradução para o português em nota de rodapé, introduzida por NT, quando houver. As obras que não foram traduzidas têm seu título em português entre colchetes e são citadas em italiano nas reincidências. Como é habitual em relação à literatura dramática, muitas peças de Pirandello foram traduzidas em função de montagens específicas, mas não publicadas, como é o caso, por exemplo, da peça *Trovare/Encontrar-se*, que o escritor Millôr Fernandes traduziu em 1985.
3. Ver as notas sobre a peça redigidas por Alessandro D'AMICO. In: PIRANDELLO, Luigi. *Maschere nude/[Máscara nua]*. Op. cit., II, p. 937-941.
4. A peça está ligada diretamente ao problema amoroso de Pirandello, no momento em que a atriz recém-chegada ao Teatro d'Arte entra em sua vida e, sobretudo, ao trauma da “noite atroz passada em Côme”, ou seja, ao que parece, ao fracasso de uma relação sexual entre o velho *Maestro* e a jovem atriz: ver carta a Marta Abba de 20 de agosto de 1926, em PIRANDELLO, L. *Lettere a Marta Abba/[Cartas a Marta Abba]*. Milão: Mondadori (I Meridiani), 1995, p. 20.

mesmo se é verdade que esse descompasso, registrado *a posteriori* pela crítica, não tenha sido percebido pelos espectadores quando a peça, encenada em Zurique em 20 de novembro de 1926 em uma versão em língua alemã, foi então precedida por um leitura do tal prefácio. Sem dúvida, nessa mesma linha de revisão, é preciso reconsiderar o texto em que Stefano expõe o quarto momento dos *Giganti della Montagna/Os gigantes da montanha*<sup>5</sup> a partir do que lhe teria dito seu pai na véspera de sua morte, especialmente no que concerne a oliveira *hermès* (NT: *ulivo saraceno* no original, a oliveira *hermès* que sustentaria a cortina no ato final da peça é analisada como componente cenográfico por Jean Spizzo em *Pirandello, dissolution et genèse du théâtre*):

Soube dele, naquela manhã, apenas isto: que ele tivera a ideia de uma oliveira *hermès* muito alta. “Há, disse-me sorrindo, uma oliveira *hermès* de grande envergadura, no meio do palco: por este meio, eu resolvi tudo.” E como eu não compreendia muito bem, ele acrescentou: “Para pendurar aí a cortina...”<sup>6</sup>

A reconstituição do final, tomada pela suspeita e escapando por aí da genética textual, cujo domínio de intervenção (as várias versões ao longo dos manuscritos e dos datilogramas autênticos) acaba depois do segundo ato sobre um autêntico inacabamento, permanece, no entanto, um germe visual, e portanto técnico,

5. NT: *Os gigantes da montanha*. Trad. Beti Rabetti. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

6. Citado a partir da tradução francesa de Paul Renucci. In: PIRANDELLO, L. *Théâtre complet/[Teatro completo]* II. Paris: NRF Gallimard, 1985, p. 1595.

que os diretores tiveram que registrara cada um a seu modo. Deslocando sua eficácia no tempo e compondo progressivamente uma memória, de alguma maneira, percorrida pelas materializações em cena, a restituição de Stefano interessa a partir daí a outro percurso genético: aquele do devir cênico do mito pirandelliano, sempre ligado ao texto fonte, mas determinado, em cada conjuntura, pelo contexto de produção e recepção do espetáculo. Vou me ater, para situar a extensão do campo das possibilidades, a citar as realizações mais marcantes: no espetáculo de Giorgio Strehler no Piccolo Teatro de Milão em 16 de outubro de 1947, uma cortina preta precedia a leitura do texto de Stefano, depois a cortina de ferro do teatro caía e, esmagando a charrete dos comediantes que levavam o corpo de Ilse, sancionava assim o fracasso da Poesia; conservado até o quarto espetáculo de Strehler, esse dispositivo assustador provocava o público, mas, pelo que poderia significar a destruição do “velho teatro” aos olhos dos espectadores do Teatro Lirico de Milão em 1966, ele trazia também uma esperança de resistência e de renovação do teatro. A cortina-lençol do teatro de sombras chinesas sobre a qual, na interpretação de Orazio Costa no Teatro nacional de Bruxellas em 1963, foi representada a morte de Ilse, antes do retorno à cena da atriz que se escondia nas dobras da cortina rasgada, concentrava essa mesma tensão entre tradição e inovação. Mas talvez seja a encenação de Mario Missiroli no Teatro Stabile de Turin durante a temporada 1979-1980 que delimitou da maneira mais significativa a zona de encontro/conflito entre o texto dramático e o imaginário cênico. Recusando-se a dramatizar o ato que faltava para se ater fielmente ao que Pirandello tinha escrito

de próprio punho, Missiroli escolhe, pelo contrário – com toda a liberdade criativa – representar a paisagem que o dramaturgo havia muito concretamente precisado ao longo de diferentes estados autógrafos das didascálias, por uma cenografia resolutamente abstrata: o espaço cênico todo se tornava um praticável no onde, simbolicamente, os atores não cessavam de ser precipitados em direção ao fundo.

Por outro lado, além dos escritos-testemunho efetivamente disponíveis, o que sabemos das relações que Pirandello dizia estabelecer, e, mais ainda, estabelecia de fato, com os livros de sua biblioteca, suas notas, as versões prontas para impressão e as edições de seus livros, as diversas versões de seus manuscritos e datilogramas... quer dizer, com todos os elementos doravante úteis aos geneticistas? Várias de suas declarações – é preciso, no entanto, notar que elas datam com frequência das duas fases de exílio voluntário: em Berlim, de outubro de 1928 a maio de 1930, e em Paris, de dezembro de 1930 a março de 1933 – endossaram a ideia do “viajante” sem lar que, indo de hotel a locação mobiliada, destrói tudo e não conserva nenhum traço; e a crítica, notadamente sob a influência do escritor Conrado Alvaro, amigo de Pirandello, e de Manlio Lo Vecchio Musti, primeiro compilador dos textos publicados e dos inéditos encomendados a partir de 1937 pelo editor Mondadori, confortou amplamente essa postura do autor. Poder-se-ia certamente deduzir, de maneira ingênua, que Pirandello fosse desprovido de qualquer fetichismo, até mesmo de todo respeito pelo escrito, se as descobertas posteriores de diversos objetos testemunhos não obrigassem a nuançar o caráter peremptório dessas afirmações. Pois nos rascunhos e

documentos encontrados, coexistem todos os tipos de dados minúsculos e fragmentários (raridades linguísticas, fragmentos de diálogos ou réplicas, uma receita de cozinha, nomes, descrições de “tipos” humanos ou paisagens, as entradas de dinheiro e as despesas, citações...), enquanto que certas ausências consequentes não deixam de impressionar. Assim, quando em 1925 Pirandello empreende revisar completamente o romance *Suo marito*/[*Seu marido*] que publicou em 1911, ele não dispõe mais nem do manuscrito inicial em suas diferentes versões nem do passado a limpo submetido ao editor Quattrini: ele trabalha então sobre um exemplar da edição primitiva rasurando-o, substituindo, acrescentando, depois dobrando e colando sobre as páginas do livro folhas de papel manuscritas que trazem reescrituras ou grandes inserções; depois, em sua máquina de escrever e com, na primeira página, um título novo e irônico, *Giustino Roncella nato Boggìòlo*/[*Giustino Roncella nascido Boggìòlo*], datilografa novamente as páginas que estão muito sobrecarregadas para torná-las legíveis antes de submetê-las, por sua vez, a uma fase de correção às vezes cursiva à máquina e, depois de releitura, à mão. Do mesmo modo, Pirandello remaneja o segundo ato de *Gigantes*, fazendo correções à caneta sobre a versão disponível em sua biblioteca: um dos três exemplares que conservava do número 19 da revista *Quadrante* no qual, em novembro de 1934, tinha sido publicado esse ato. Considero aqui apenas a simples materialidade dos suportes de elaboração e voltarei posteriormente à importância essencial que esses dois textos assumem na gênese do teatro pirandelliano. É preciso notar apenas, por enquanto, que a perda ou a destruição dos traços do trabalho

redacional parece coincidir com o final de uma campanha de escritura, quando as hesitações foram resolvidas e culminaram em uma versão provisoriamente aceita, que o suporte de fixação seja um datilograma recopiado para passado a limpo, uma publicação parcial ou uma edição completa.

No início, sempre há, sobre qualquer suporte, o registro verbal ou icônico – Pirandello desenhava e pintava com talento, como vários membros de sua família – de um elemento exterior retendo a atenção ou chocando a sensibilidade do leitor ou do viajante que, por esse traço, atesta que ele já está em uma posição de *scriptor*. O desenvolvimento da apropriação é diverso: de um rosto visto, de um nome ou palavra ouvidos que determinarão a fisionomia de uma personagem, até a retranscrição de parágrafos inteiros a partir de uma obra lida, as sugestões e os empréstimos confluem nas novelas, nos romances, nas peças de teatro. Daí a importância de todas as notas autógrafas que foram encontradas. Uma página do *Taccuino di Coazze*/[*Caderno de Coazze*] – começado em 1901 quando de uma estadia de verão – comporta indicações sobre a vila, a vida dos camponeses, o bosque de castanheiros... mas também um desenho do campanário da velha catedral cujo relógio traz a inscrição “ognuno a suo modo”, que se tornará em 1924 o título da segunda peça do que se chama a “trilogia”, aquela que encena as relações do teatro com o público, *Ciascuno a suo modo*/[*Cada um a seu modo*]<sup>7</sup>.

7. O título *Ciascuno a suo modo* é uma variante de “ognuno a suo modo”, mas absolutamente sinônima (cada um a seu modo).



No entanto, entre 1901 e 1924, os traços do caminho genético se perderam. Apenas uma relação permanece: o episódio “Cargiore”, no romance *Suo marito*, já mencionado. A protagonista, Silvia, aparece aí como um *alter ego* ficcional e apurado de Pirandello: é uma romancista incitada a abandonar a narração pelo teatro (que na época se revela mais rentável na Itália), livre de qualquer contaminação da criação pelo mundo (seu marido se impôs como seu empresário), e totalmente atormentada pelo “demônio” da criação que lhe sugere que a vida (sua maternidade) só pode escapar à “estupidez” tornando-se “uma bela criação”. Ter-se-á reconhecido algumas das temáticas-núcleo e dos sofrimentos fundadores em Pirandello. Mas o que importa aqui é que a reaparição da inscrição sobre o relógio do campanário, “ognuno a suo modo” – a extensão e as modalidades da utilização por Pirandello das notas de 1901 indicam que não se trata de um súbito aflorar da memória, mas de uma consulta voluntária a seu caderno – serve, na ficção romanesca, para desencadear a pulsão criativa. E é preciso notar que, entre 1909, data em que começa a escritura do *Suo marito*, e os anos 30, quando Pirandello revisa completamente o romance, se por um lado algumas indicações teatrais devem ser retificadas<sup>8</sup>, por outro lado, essa passagem não foi modi-

8. No romance publicado em 1911, Pirandello atribui à protagonista o argumento de duas peças que escreverá posteriormente: *La nuova colonia* / [A nova colônia], que fará representar por uma encenação concebida por ele mesmo em 24 de março de 1928, e *Se non così* / [Se não é assim], que publicará em revista em 1916 e em volume em 1918, mas que estará em cartaz durante a temporada 1919-1920 sob o título *La ragione degli altri* / A razão dos outros (NT: *A razão dos outros*. Trad. Davi Pessoa. São Paulo: Lumme, 2009). Por razões evidentes ligadas ao estatuto do romance (que emerge de um autobiografismo ficcional, mas não é uma

ficada de maneira alguma: a exaltação da fase de inspiração e da “alegria divina” que o acompanha perdura. Essa imagem espontaneísta da criação que Pirandello deseja instaurar seria o que engendra, na vida do autor, não o acaso da perda dos traços do laborioso e doloroso programa redacional posterior, mas uma prática real de destruição? Em todo caso, o geneticista é forçado a admitir que, longe de dispor sempre dos manuscritos portadores de todo o processo de escritura, lhe é preciso, com frequência, a partir daquilo que a obra publicada o limita a considerar como elemento genético, esforçar-se para reconstituir às avessas o movimento escritural e seus caminhos: daí importantes questões que concernem à dose de teleologia que a crítica genética pode (e deve?), sem distorção, admitir.

Ou tratar-se-ia ainda de dissimulação das fontes e de apagar o eventual roubo? O dossiê genético de *Enrico IV/Henrique IV*<sup>9</sup>, que corresponde a várias campanhas

autobiografia canônica), os títulos das obras do autor-personagem e as do autor real não podem coincidir na versão remanejada do romance: ver, pl. XVII-1, a rasura e a substituição bastante interessantes na linha 14 (“La nuova colonia”/“l’isola nuova”) e o acréscimo autógrafa na linha 18 (“L’isola nuova”). A escolha de um sinônimo, evocado no exemplo precedente, emerge da mesma lógica).

9. O dossiê comporta oitenta e seis fólhos recto-verso que foram recopiados e trazem novas correções, os estados primitivos, cujo número e a natureza não podem ser estabelecidos, tendo desaparecido; ele concerne de maneira desigual os três atos, conforme o hábito pirandelliano de fracionar cronologicamente e de visar a matéria de seu trabalho redacional. Não se trata, de forma alguma, de um dos dois exemplares de passado a limpo destinados a um copista, o de *Seis personagens* e o de *Henrique IV*, que Pirandello, em junho de 1931, procurava recuperar para os vendê-los no mercado parisiense, pois ele estimava seu “enorme valor” em “centenas e centenas de milhares de liras”. E acrescentava, em um momento de autocelebração ou de pressentimento crítico: “são duas preciosas relíquias para a história do teatro mundial”. Ver PIRANDELLO, L. carta de 8 de junho de 1931, em *Lettere a Marta Abba*. Op. cit., p.

de escritura a partir de 1921, mostra que tal razão seria, em todo caso, absolutamente insuficiente, sendo a percepção pirandelliana da propriedade literária – longe da concepção atual, muito rígida no âmbito jurídico – aquela, ainda fluida, de sua época, e também aquela, muito pessoal, da apropriação por simpatia ou necessidade. Aliás, todas as indicações da história medieval emprestadas pelo autor, e reproduzidas de maneira às vezes literal, dos manuais e obras históricas consultados na tradução em italiano, não são objeto de nenhuma reelaboração específica após sua primeira inclusão nos diálogos. E é sobre a base dessa intertextualidade de forma muito elementar e que se tornou, por absorção, elemento intratextual, que Pirandello inicia a fase seguinte de seu trabalho: a adaptação de seu texto na versão de 1922 destinada a Ruggero Ruggeri, um dos principais diretores de trupe e atores italianos que encarnaram, a partir de 1890, a passagem da primazia da prestação individual ligada à concepção do “grande ator” em direção ao jogo mais coral do *mattatore*, fazendo do texto o ponto de articulação entre o autor, a coletividade cênica e o público. Trata-se especialmente da distribuição dos diálogos informativos entre as personagens, assim como da supressão de passagens muito discursivas para corresponder, além disso, à definição do teatro como “ação falada”, afirmada por Pirandello desde a publicação do ensaio homônimo em 1899. Assim, os desaparecimentos que afetam o dossiê genético de *Henrique IV* confirmam,

mais do que os primeiros rascunhos, serem portadores de uma intimidade criadora estritamente privada; nesse sentido, eles são consumidos desde que sua função escritural é esgotada pelo registro de um estado posterior: podem, então, ser destruídos, quer dizer, mantidos em sua estrita utilização de rascunhos “por si”.

#### A ESCRITURA-“CANTEIRO” DE LUIGI PIRANDELLO

Como logo se tornou evidente na delimitação do campo pirandelliano, uma vez que a genética teatral não pode ter por único horizonte a homogeneidade da linguagem verbal, os recursos teóricos que entram em discussão, assim como a oscilação das noções de conjunto significativo, de instância escritural e de responsabilidade autoral, levam a notar um tipo de consubstancialidade entre a obra inteira de Pirandello, qualificada com pertinência como enorme “canteiro”, e o trabalho de exploração das gêneses teatrais. Ao longo do período entre 1969 a 1973 – e desejo lembrar aqui, para sublinhar os pontos comuns entre abordagens críticas diferentes, que foi em 1968 que nasceu, sob iniciativa de Louis Hay, a primeira equipe de geneticistas –, o historiador do teatro e pesquisador da área de francês Giovanni Macchia definia assim, no *Essai sur Luigi Pirandello*/[*Ensaio sobre Luigi Pirandello*], a especificidade da obra:

[...] o caráter compósito de toda a produção de Pirandello, feita de *pièces* que estão ligadas uma à outra em vista de um hipotético conjunto, assim como pela vontade constante de experimentar formas diversas [...]. Ele [Pirandello] compõe e decompõe: coloca um su-

porte aqui, mas o utiliza tal qual em outro lugar. Ele constrói, parece satisfeito, mas em seguida, com os mesmos materiais, esboçados de maneira diversa e diversamente colocados, ele recomeça uma outra construção. É um grande canteiro que não conhece descanso algum, como em Balzac [...]. (grifos do autor)<sup>10</sup>

Ora essa estrutura de canteiro que a obra apresenta modifica fortemente o campo submetido ao questionamento genético. Esse imenso reservatório constantemente utilizável de elementos – títulos, temas, motivos, personagens, enunciados mais ou menos extensos... – que, mutantes e migrantes por natureza, são transferidos de um texto a outro, mas também de um gênero a outro (prosa narrativa/drama), coloca prontamente a dificuldade de circunscrever um elemento “teatral” que se poderia isolar para fins de análise: é a própria noção de “teatralidade” que se encontra questionada, quando, por exemplo, sob a encomenda de Anton Giulio Bragaglia, a novela dialogada *Caffè notturno*/[*Café noturno*] se transforma, em alguns minutos (trata-se de um testemunho ou de uma lenda?) – graças ao acréscimo de nove didascálias, duas ou três réplicas e vinte e oito pausas ou silêncios que Pirandello efetua com lápis vermelho sobre o volume que contem essa novela – no ato único *L'uomo dal fiore in boca*/*O homem da flor na boca*<sup>11</sup>, estreada em 1923 no

10. MACCHIA, Giovanni. “Saggio su Luigi Pirandello, II. Il gusto della scomposizione”. In: *La Caduta della luna*. Milão: Arnaldo Mondadori Editore, 1973, p. 226-227. Tradução do português a partir da versão da autora do original italiano para o francês (é preciso notar que *pièces* está em francês no texto original).

11. NT: *O homem da flor na boca*. Trad. Maria José de Carvalho. Exemplar disponível na Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes – ECA/USP.

Teatro degli Independenti pelos atores Nino Meloni e Eugenio Cappabianca. E compreende-se assim que a famosa questão da derivação no teatro de Pirandello – as peças das *Masquere nude* adaptadas pelo autor a partir de novelas ou romances – é apenas um grau particular, aliás, em alguns casos reversível, de uma escritura transgênero e não constitui, de maneira alguma, uma forma de textualização absolutamente distinta. Do mesmo modo que os abandonos, as pausas ou os atrasos na composição das peças nunca se devem a uma impossibilidade de existência formal ligada ao gênero dramático, mas a uma conjuntura ou a uma desmotivação pessoal<sup>12</sup>. A perspectiva temporal do estudo é também modificada: esse *work in progress* impõe a cada vez, em sua própria intencionalidade, uma contextualização diacrônica, fazendo simultaneamente necessária a apreensão sincrônica. Ainda mais porque – como indica Macchia, ressaltando, por contraste, em Balzac, o enorme gasto de energia criativa em direção a uma construção gigantesca – Pirandello tende à economia de meios: pois ele não cessa de reciclar os mesmos elementos, que tira da matriz única apenas para lhes dar uma montagem muito provisória nesta ou naquela forma. O efêmero que caracteriza a representação em cena, e que frequentemente participa do prazer do espectador, já que faz do diálogo entre o drama e o público um

12. Sobre esses pontos, faço referência a um artigo precedente: BUDOR, Dominique. “Sur quelques ‘avortons’ pirandelliens”/[Sobre alguns “abortos” pirandellianos]. In: *Objets inachevés de l’écriture*. BUDOR, D; FERRARIS, D. (Dir.). Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 2011, p. 83-98.

processo dialético não reprodutível, se coloca assim, de maneira particular no teatro de Pirandello, como projeto da obra inteira e não como simples atributo do espetáculo e do *medium*.

Vou me dedicar aqui, produzindo muito rapidamente os resultados de algumas análises, a formular as principais constatações, questionamentos ou limites que essas características da escritura pirandelliana impõem ao geneticista. Primeiro, a análise se inscreve necessariamente durante os anos da vida do autor, até 1936, portanto, a fim de que seja respeitada uma dupla coerência contextual: a de um teatro pirandelliano sempre sob o olhar do autor e a da abordagem crítica pertinente. A atividade criativa de Pirandello se situa, com efeito, ao menos em sua dimensão italiana, em uma fase da história do teatro na qual estão em plena evolução a estruturação dos papéis nas companhias, assim como a organização material (os grupos são com frequência itinerantes, o que reduz consideravelmente as possibilidades plásticas) e a responsabilidade do trabalho em cena. A terminologia teatral utilizada em *Seis personagens à procura de um autor* é, a esse propósito, esclarecedora; mesmo as correções feitas por Pirandello ao longo das edições (de 1921 a 1924 e 1933) mostram que as funções de “*Direttore-capocomico*/diretor de atores” e de “*Direttore di scena*/regente” ainda não estão concentradas no poder global daquele que a Itália chamará apenas mais tarde de “*regista*/diretor”, mas de quem Pirandello terá experimentado a dominação na cena berlinense nos anos de sua expatriação voluntária, considerando os espetáculos de Max Reinhardt, Gustav Hartung, Leopold Jessner ou mesmo Erwin Piscator. A margem

de interpretação que implica a passagem para a cena em relação às previsões textuais é por certo registrada na correção do tempo verbal das didascálias que, frequentemente, mas não exclusivamente e sem flexibilidade, passam do presente (a eternidade abstrata do texto) ao futuro (a variabilidade do espetáculo: espaço cênico, cenário, jogo dos atores...). O conflito autoral, quando da fabricação do espetáculo, induzido pela multiplicidade dos interventores é percebido de maneira intensa: a perda dolorosa para o dramaturgo de seu “texto-criatura”, quando este se desprende dele para nascer outro sobre o palco, já tinha sido narrada no romance *Suo marito* em 1911; e a transfiguração desse rompimento constituirá a própria essência de *Questa sera si recita a soggetto*/[*Esta noite se improvisa*] em 1929, no momento em que Hinkfuss encarna um (ou o) “regente” confiscando o poder de dar ordens a todos sobre o palco e se atribuindo, como afirma no prólogo, o direito de utilizar a obra do escritor (esse “quase nada”) como simples esboço ou cenário reduzido a ser a “matéria de [sua] criação cênica”. Essa tensão constitutiva da representação, entretanto, ainda não levou, tanto no nível dos dramaturgos quanto dos cronistas ou do público, ao pleno reconhecimento da representação, concebida e orquestrada pelo “diretor”, como uma criação autônoma deste último. Eis a razão pela qual as encenações posteriores à morte de Pirandello, que não são mais suscetíveis de repercutir sobre sua concepção dramaturgica, não me parece pertencerem ao conjunto chamado “pirandelliano”, mas a outros *corpora*, de cada diretor-criador. Antes de 1936 também, os testemunhos disponíveis em matéria de



representação teatral (enunciados verbais de todas as naturezas, croquis de cenários, figurinos ou personagens, maquetes, fotografias de cena, cartazes, várias críticas de imprensa escrita...) privam o arquivamento da materialidade cênica de toda sonoridade e movimento<sup>13</sup>. Se, portanto, a análise não conseguiria seguir qualquer linearidade mistificadora que levaria da produção do texto dramático à representação da peça, é preciso ao menos registrar uma evidente focalização sobre a estrutura da peça e sobre o texto que corresponde aos dados institucionais do teatro da época e ao modo como era percebido.

A dimensão técnica e de espetáculo da escritura, entretanto, se acentua no dramaturgo quando sua experiência do teatro aparece quase total<sup>14</sup>, após a fundação em outubro de 1924, na companhia de onze sócios, do Teatro d'Arte di Roma, do qual assume a direção voluntária e do qual Marta Abba é a “Primeira Atriz”<sup>15</sup>. Aí, Pirandello experimenta concretamente todas as limitações técnicas (quando da dispendiosa

13. É evidente que a grande mudança de natureza dos documentos no período mais contemporâneo (captações em vídeo de ensaios ou de representações, filmes de teatro...) autoriza e necessita de outros métodos críticos assim como de instrumentos de pesquisa adaptados à multimídia.

14. Mesmo se, como indica Alessandro D'AMICO (In: “Cronologia”, *Maschere nude*, III, op. cit., p. XXVIII), Pirandello leu em cena em 23 de janeiro de 1926 as réplicas de Baldovino em *Il piacere dell'onestà*/[*A volúpia da honra*] (Lamberto Picasso tendo sido impedido), o escritor nunca foi ator. Sem dúvida, é essa frustração que o impulsiona – ao menos em parte – a se atribuir o papel do dramaturgo na “Histoire pour l'écran”/[*História para a tela*], adaptada de *Seis personagens* por ele mesmo e Adolf Lantz em 1928 e destinada ao célebre F. W. Murnau, a fim de controlar todas as suas implicações. O filme, no entanto, nunca foi realizado.

15. Ver D'AMICO, Alessandro; TINTERRI, Alessandro. *Pirandello capocomico*. Palermo: Sellerio, 1987.

reestruturação do Teatro Odescalchi pelo arquiteto Virgilio Marchi, por exemplo), as dificuldades financeiras (o impossível equilíbrio das contas, os imprevistos das turnês) e as condições humanas do trabalho coletivo (as rivalidades entre atores pesando sobre a atribuição dos papéis e a escolha do repertório). Sonhando que seu teatro se transformasse em “Teatro de Estado”, Pirandello se torna o premente solicitador que permanecerá próximo de Mussolini, mas sofre o peso dos “trusts” e da estrutura oficial até a dissolução da trupe em agosto de 1928... Falta espaço aqui para avaliar o peso desses condicionamentos externos sobre a gênese posterior da dramaturgia pirandelliana e vou me limitar ao essencial. Evidentemente, trata-se da noção de uma escritura muito penetrada pelo autobiografismo e concebida *para* Marta Abba (além mesmo da questão dos direitos que lhe são oferecidos): didascálias descrevendo a protagonista em termos que reproduzem o aspecto físico de Marta (a começar por *Diana e la Tuda* em 1926) até a concepção de peças inspiradas por ela e destinadas a ser interpretadas por ela (do papel de Mommina em *Questa sera si recita a soggetto* ao de Donata Genzi em *Trovarsi/[Encontrar-se]*). A tensão amorosa tem por efeito maior situar a gênese dessas peças em uma coincidência “criatura” do autor/atriz/personagem que, de fato, dissolve o conflito engendrado pela estrutura ternária de cada voz teatral e anteriormente vivido por Pirandello como uma autêntica tortura (vale reler, a esse propósito, *Suo marito* e várias cartas). Em seguida, mesmo se sabendo com certeza que a atividade do dramaturgo foi precoce, que à primeira tentativa ela visou à dimensão da representa-

ção e que só as recusas opostas ao autor tornaram impossível qualquer acesso aos palcos antes de 1910, essa intencionalidade cênica é evidentemente acentuada ao longo da carreira do dramaturgo. Trata-se de integrar, na fase de produção, as necessidades concretas da recepção, fundadas sobre a experiência prática dos ensaios aos quais Pirandello assistia regularmente, e sobre a realidade do contato com o público italiano ou estrangeiro. As correções sobre os manuscritos conservados, as modificações levadas ao texto frequentemente encenado antes de qualquer publicação, as variantes registradas de uma edição a outra, corroboram o que, por testemunhos diversos, se conhece dos hábitos de Pirandello: a imediata leitura em voz alta do segmento escrito para experimentar as condições de sua articulação (daí, nos manuscritos, as frequentes correções de pontuação que correspondem às diretivas quanto ao ritmo da voz); a leitura da peça pelo próprio autor, para indicar aos atores o tom da dicção, antes que estes falem o texto; a aptidão de Pirandello em encontrar o metro dramático adaptado a uma encomenda. Assim *Sogno (ma forse no)*/[*Sonho (mas talvez não)*], que o ator preferido do dramaturgo, Ruggero Ruggeri, queria incluir em uma turnê americana em 1929 sob a forma de um espetáculo de meia hora, é escrito em dois meses em um ato único com dois personagens, mais um empregado que não fala, e em direção a uma queda que prolonga a atenção do espectador consagrando o triunfo verbal do não-dito. E, sobretudo, a invasão do texto dialogado pelas didascálias que elaboram verdadeiramente um plano de implantação, além dos índices de direção interna, marcam nitidamente – mesmo se o

geneticista, em caso de ausência do manuscrito, elo essencial dessa reunificação do poder cênico entre as mãos do autor do texto escrito, é às vezes reduzido à simples constatação – que, recompondo as funções que ele assumiu no Teatro de Arte, Pirandello pensa controlar todos os aspectos do teatro concebido como arte total: cenário e maquinaria, figurino, posicionamento e movimentos dos atores sobre o palco, tom da voz, jogo, iluminação, sons... Em várias peças, as didascálias constituem, nesse sentido, uma verdadeira protoencenação. Vê-se assim que a importância crescente do que se pode chamar de “dramaturgia preventiva”<sup>16</sup> corresponde à tentativa de Pirandello – sobretudo após o contato com as encenações expressionistas em Berlim – de precaver seu texto de qualquer confiscação posterior pela figura emergente do “diretor”, ou seja, de toda corrupção da representação e de sua necessária “fidelidade” à obra por uma técnica perfeita, mas ameaçada pelo risco de se tornar um fim em si. Enfim, é atestada a consciência do autor dos limites práticos, objetivos, nos quais se opera daí em diante a concepção ideal, seja a da visualização exigente e inovadora que ele prevê para o final de *Quando si è qualcuno*/[*Quando se é alguém*] – primeiro concebida em Berlim a partir de 1930, a peça é, após uma lenta gestação, escrita no outono de 1932 e encenada em 1933 apenas em Buenos Aires: na didascália final, as rasuras manuscritas sobre o datilograma, que

16. Os termos de “*drammaturgia preventiva*” e de “*drammaturgia consuntiva*” fazem parte da terminologia usual da pesquisa em teatro universitária na Itália, depois de propostas pelo crítico Siro FERRONE: *La dramaturgia consuntiva*. In: *Non cala il sipario. Lo stato del teatro*. Bari: Laterza; Jader Jacobelli, 1972, p. 97-102.

simplificam os efeitos óticos e portanto o funcionamento da maquinaria, o demonstram claramente.

Desde então, a separação texto/cena se torna resolutamente caduca e dá lugar, na escritura, a uma interdependência multidirecional em que, se uma fixação provisória destina uma versão textual a um espetáculo particular, não é menos verdade que o texto está permanentemente aberto à modificação e pode registrar em contrapartida, retrabalhando-as, as sugestões que lhe propõe ou impõe a concretude da cena. Pirandello pratica, portanto, também uma “dramaturgia de balanço”. Evocarei apenas um exemplo, dos mais esclarecedores. A maquiagem acentuada das “personagens”, na encenação de *Seis personagens à procura de um autor* que Pirandello realiza para sua trupe do Teatro d’Arte em 18 de maio de 1925, ou as máscaras especiais que o dramaturgo os faz vestir, de acordo com as correções textuais da quarta e praticamente definitiva edição da peça em 1925, fazem constar o “efeito” produzido sobre o público pela iluminação de cena esverdeada quando da aparição da família e pela tez pálida das seis personagens, na encenação de Georges Pitoëff, na *Comédie des Champs-Élysées*, em 10 de abril de 1923. Pirandello certamente acolhe a sugestão em termos de elementos cenográficos, mas ele prevê sua realização de maneira que ela produza uma significação retificada quanto ao poder da arte: a verdade essencial das “personagens”, contradizendo a natureza espectral da qual as havia afetado o diretor russo<sup>17</sup>, denuncia a partir de então o artifício dos “atores”.

17. *Maschere nude*, II. Op. cit., p. 953-954.

Sob o signo da prudência científica, mas também do obsedante aforismo pirandelliano (“a vida não conclui”), desejo terminar este breve exame genético – de vocação introdutória – do teatro de Pirandello por duas propostas de interpretação. A primeira emerge de uma constatação. As duas maiores obras de Pirandello que se interrogam sobre o próprio estatuto da arte teatral – o romance *Giustino Boggìolo* sobre o conflito texto-representação e a peça *Os gigantes da montanha* sobre a Arte como realização dos sonhos ou como endereço a um público bruto e violento que não sabe mais ouvir poesia – permanecem inacabadas malgrado longos anos de gênese<sup>18</sup>. Esse suspense da determinação, esse caráter de indecisão e testamento da alternativa não seriam o nó íntimo e secreto que, desqualificando toda motivação conjuntural da interrupção do processo de escritura, impede o acabamento desses textos? A segunda consideração está ligada ao que manifesta a materialidade das presenças e das ausências nos dossiês genéticos pirandellianos: a constante disponibilidade do autor em recolher germes de criação de toda natureza; a euforia da forma incoativa a cada campanha de escritura, enquanto são mantidas intactas todas as virtualidades; a destruição ou perda de testemunhos do trabalho redacional desde o momento em que sua carga vital foi fixada e sua eficácia foi ultrapassada; as dolorosas paradas ou panes do processo de escritura

18. A esse propósito, os diretores (Laurent Laffargue em 2006, por exemplo), que decidem interromper *Os gigantes* no ponto em que termina a escritura dramática de Pirandello, me parecem respeitosos do projeto global do questionamento pirandelliano.

quando a motivação vem a faltar. Também se poderia pensar que, se os dossiês genéticos são muito regularmente lacunares, é bem menos porque a fábrica teatral se tornou a própria matéria dos textos dramáticos de Pirandello – ela é exibida especialmente na trilogia – do que em razão da percepção do próprio *scriptor*: o que importa, além da obra que o autor criará, é a força pulsional da escritura em ato ou, em outros termos, a pulsão de vida. Então ganha todo o sentido a dedicatória com a qual Pirandello oferece *Diana e la Tuda* à sua musa: “Para Marta Abba, para não morrer”.

Tradução