

Pirandello e o teatro:

para uma gênese dos *Seis personagens à procura de um autor*

Martha Ribeiro / Universidade Federal Fluminense

Oh, o teatro dramático! Eu o conquistarei. Eu não consigo entrar lá sem deixar de experimentar uma emoção viva, sem deixar de experimentar uma sensação estranha, um excitação do sangue por todas as veias.¹

NESTA CARTA AOS familiares, escrita em novembro de 1887, Pirandello retoma o argumento de sua velha paixão, o teatro, e precocemente já revela alguns conceitos-chaves de sua futura poética²:

1. PIRANDELLO, Luigi. Cronologia. *Maschere Nude*. v. 1. Milão: Mondadori, 1986. p. XXXII. Tradução nossa, assim como as seguintes em que não se indica o nome do tradutor.
2. Recordamos que durante sua adolescência, em Girgenti (1875-1879), o escritor improvisou um teatrinho no jardim da sua casa. Junto com as irmãs e alguns amigos, Pirandello dirigia pequenos espetáculos, dramas, tragédias e comédias, em sua maioria de Goldoni, como também algumas

[...] nunca entro (no teatro) sozinho, mas sempre acompanhado pelos fantasmas da minha mente, pessoas que se agitam em um centro de ação, que ainda não está fechado, homens e mulheres do drama e da comédia, que vivem no meu cérebro, e que gostariam de imediatamente saltar sobre o palco. Normalmente me acontece de não ver e de não escutar aquilo que realmente se representa, mas de ver e escutar as cenas que estão na minha mente.³

O núcleo de criação da peça *Seis personagens à procura de um autor*, composta trinta e quatro anos mais tarde, já se apresenta aqui: personagens dramáticos, vivos, que o perseguem e que se agitam em um drama ainda “por fazer” e que gostariam de “saltar” imediatamente da fantasia para o palco. Trata-se de uma vocação teatral que se impôs cedo, desde 1886, quando já pensava na comédia *Gli uccelli dell’alto*: um trabalho “colossal” que significava uma batalha contra ele mesmo, escreveu Pirandello, uma luta contra a apatia, contra o seu desinteresse pela vida.

Com a descrição do argumento da peça se constata que o jovem dramaturgo vive o ato de escrever como se fosse um observatório de estudo da pretensa normalidade da vida alheia e, piedosamente ou malignamente, às contrapõe: “no contraste da vida como ela é, e da vida vivida por aqueles meus pássaros do alto”⁴. Como se vê, o exercício dramaturgic não foi uma experiên-

peças escritas por ele. Nesta época, Pirandello escreveu e encenou a tragédia *Barbaro* (perdida) e outro drama sem título e incompleto (o fragmento deste drama se pode examinar no Apêndice de *Maschere Nude*, v. 1, de 1986, organizado por Alessandro D’Amico).

3. Reportado em Cronologia. Op. cit., p. XXXII.

4. Ibidem, p. XXIX.

cia tardia em sua atividade artística, escrever para teatro não foi um acidente, ou um desvio de um escritor de romances e de novelas que na casa dos cinquenta anos resolveu se aventurar numa via nunca antes testada ou mesmo desejada. A publicação do *Epistolario familiare giovanile (1886-1898)*, organizado por Elio Providenti em 1986, já provou que entre os vinte e os trinta anos nosso autor tinha um particular interesse pela cena teatral. As cartas fornecem informações preciosas sobre as peças que Pirandello escreveu quando jovem e nos revelam a expectativa do escritor em vê-las representadas por atores famosos da época, como a atriz Eleonora Duse. O epistolário surpreende porque revela planos para a criação de uma linguagem subversiva ao tradicional jogo cênico, de superação da antiga barreira que opõe palco e plateia. Com *Gli uccelli dell'alto* o jovem Pirandello imaginou a seguinte cena: “Estou seguro que suscitará rumores favoráveis, seja pela novidade do conceito, seja pela novidade da ação. Imagina que no primeiro ato obrigo os espectadores do teatro a passar por atores na minha Comédia, e transporto a ação do palco para a orquestra”⁵. Sem dúvida nenhuma uma revolução para a época, mas que, no entanto, jamais foi executada no palco.

As tentativas do jovem Pirandello em conquistar o teatro foram todas fracassadas e a febre pelo teatro parece que se exaure em 1899. Com trinta anos já havia publicado quatro volumes de poesia (o primeiro, *Mal giocondo*, foi publicado em 1889), uma coleção de

5. Ibidem, p. XXIX.

novelas (*Amori senza amore*, de 1894) e nenhuma de suas peças tinha sido ainda montada. Ou seja, em 1899, depois de um longo e febril período que o fez compor vários atos únicos e comédias, que o levou a procurar atores e companhias para suas peças, Pirandello se fechou em um silêncio teatral que perdurou por mais de dez anos. De 1899 até 1910, Pirandello irá se dedicar quase exclusivamente à narrativa. Se ainda pensa em teatro é de uma forma totalmente diferente, com o olhar do crítico e do articulista. É deste período os ensaios *L'azione parlata* (1889); os fundamentais *L'umorismo* (*O Humorismo*) e *Illustratori, attori e traduttori* (ambos publicados em 1908); e mais alguns outros ensaios críticos a respeito do teatro da época.

Recordamos que 1910 será o ano da estreia de Pirandello no teatro. Nino Martoglio irá encenar duas peças curtas do autor: *La morsa*, inicialmente chamada *L'epilogo*, escrita em 1892 (um dos poucos textos do período que escapou da destruição); e *Lumie di Sicilia* escrita em 1910, especialmente para a ocasião; um tímido retorno à forma dramática, mas que jamais esmoreceu. A partir desta experiência, Pirandello passa então a se interessar um pouco mais pelo teatro, e, aparentemente sem nenhuma solicitação externa, escreveu pequenas peças de um ato: *Il dovere del medico*, de 1911 e *Cecé*, de 1913. A partir de 1915 o escritor passa a trabalhar mais intensamente e de modo contínuo na linguagem dramática, escrevendo até os anos 1920 mais de quinze peças teatrais.

O grande “mergulho” do escritor na atividade teatral acontece mesmo a partir dos anos vinte, com o grande sucesso de *Seis personagens à procura de um*

autor, e com a criação da companhia *Teatro de Arte de Roma*, em 1925. Seu retorno à forma dramática, até as vésperas de sua morte em 1936, não foi uma linha contínua de sucessos, foi uma construção feita de altos e baixos, com grandes momentos de crise existencial e de indignação com o estado da arte de seu país; mal-estar testemunhado por estas duas cartas, a primeira para o filho Stefano e a segunda para Marta Abba, jovem atriz por quem nutria uma grande admiração, ambas de 1935:

[...] o contato contínuo de três meses com esta gente que se ocupa de espetáculos, que vive de espetáculos, e que ofende brutalmente a arte, em tudo que ela tem de mais íntimo e secreto, me encheu de náusea. Tenho novamente saboreado o gosto da arte narrativa, que fala sem voz, de uma página escrita, diretamente a um leitor. Escrevi cinco novelas e trabalhei um pouco também no romance. Não quero saber de outra coisa agora.⁶

E para Marta:

Ouvi que Ruggeri anunciou a estreia de *Non si sa come* no Carignano de Torino para outubro. Espero me organizar para assistir aos ensaios; mas a ideia de enfrentar mais uma vez o julgamento do público me repugna. Gostaria de poder trabalhar quieto no meu romance (*Informazioni su un involontario soggiorno sulla terra*) e nas minhas novelas (parte delas reunidas no volume *Una giornata*). O desprezo que eu sentia no início pelo teatro voltou.⁷

6. D'AMICO, Maria Luisa Aguirre. In: PIRANDELLO, L. *Album Pirandello*. Milão: Mondadori, 1992. p. 294.

7. PIRANDELLO, Luigi. *Lettere a Marta Abba*. Milão: Mondadori, 1995, p. 1225 (carta de 23 de setembro de 1935).

O retorno do desprezo pelo teatro, como pode aparentar a primeira vista, não se relaciona com a questão da especificidade teatral. O mal-estar do *Maestro* se dá em razão do acúmulo de tentativas frustradas para fundar em seu país um teatro de arte independente e, principalmente, em razão das condições “insalubres” da arte dramática na Itália que, na visão do dramaturgo, estava dominada por empresários mal intencionados: “profissionais” inescrupulosos que almejavam com o teatro apenas o lucro. Segundo Pirandello, a visão mercadológica do teatro, de imposição de um teatro comercial em detrimento de um teatro de alto nível artístico, dedicado à criação original, era o grande responsável pelo quadro de falência da arte teatral italiana. Em todo o epistolário Pirandello-Abba, o dramaturgo delinea, segundo a sua visão, o “estado da arte” na Itália. Pirandello define o teatro na Itália como desastroso e subdesenvolvido. Isso advém, segundo ele, da exploração comercial de peças de sucesso popular e, principalmente, pela falta de uma política cultural séria, e de subsídios financeiros que estimulassem um teatro independente e de arte. Sua náusea, descrita nas cartas, não foi provocada pela especificidade do teatro, ou de um anacrônico pensamento quanto à representação teatral, pois em 1935 o dramaturgo já havia modificado e muito a sua visão do teatro.

A radical condenação ao mundo do teatro se anunciou com todas as suas cores, muito antes, em 1907, no fundamental ensaio *Illustratori, attori e traduttori*. Após um longo período tentando “conquistar o teatro dramático”, parecia que Pirandello havia se “curado” da febre teatral que nos últimos anos do século XIX o

impulsionou a procurar insistentemente por companhias e artistas da época. Roberto Alonge, na introdução ao livro *Pirandello: Il meglio del teatro*, observa que o “balde de água fria” no entusiasmo do jovem aspirante à dramaturgo acabou trazendo importantes consequências no confronto futuro de Pirandello com o teatro⁸. Para o crítico, a condenação do teatro, se explica no aborto prematuro de sua carreira de jovem dramaturgo. Mas é claro que em uma perspectiva mais ampla, para além de uma simples amargura, observa-se que esta sua radical posição se coaduna com as tensões do novo século que se abria com uma profunda crise do modelo teatral vigente. Nas poucas páginas do ensaio *Illustratori, attori e traduttori* o escritor tece duras análises sobre o fazer teatral e não reconhece na representação cênica uma forma de arte, ela seria nada mais do que uma cópia degradada, uma simples “tradução cênica”, mera necessidade prática e material da obra escrita e idealizada pelo poeta: o ensaio tenciona de forma aguda a relação nem um pouco serena entre texto e espetáculo, entre autor e ator: “Um é o drama, obra de arte já expressa e viva em sua ideologia essencial e característica; outro é a representação cênica, tradução ou interpretação desta, cópia mais ou menos semelhante que vive em uma realidade material e por isso mesmo fictícia e ilusória”⁹.

Pirandello vai afirmar de modo eloquente que o trabalho do ator é somente uma mediação (incômoda, mas

8. ALONGE, Roberto. Introduzione. In: PIRANDELLO, L. *Pirandello: il meglio del teatro*. Milão: Mondadori, 1993. p. VII.

9. PIRANDELLO, Luigi. *Illustratori, attori e traduttori*. In: VECCHIO-MUSTI, M. *Saggi, poesie e scritti vari*. Milão: Mondadori, 1965, v. 6, p. 224.

necessária) entre o personagem e o público: “Sempre, infelizmente, entre o autor dramático e sua criação, na materialidade da representação, se introduz necessariamente um terceiro elemento imprescindível: o ator”¹⁰. Esta radical condenação ao ator, concebido como um “terceiro elemento” ilustrador da forma dramática, é muito relevante não só para compreendermos as bases do seu fazer dramaturgico, como também para dimensionarmos o tamanho da evolução reflexiva sobre o fenômeno teatral operado durante seus últimos trabalhos. No artigo *Il problema del teatro nell’opera di Pirandello*, de 1990, Vicentini propõe que *Seis Personagens* seria a ilustração precisa e fiel, quase didascálica, das considerações pirandellianas contra o teatro desenvolvidas em *Illustratori, attori e traduttori*. Tese bastante pertinente se considerarmos como possível interpretação para a obra, a história de uma tentativa fracassada de representação: “Tragédia que impõe, de toda maneira, sua representação e, finalmente, a comédia que sempre surge da tentativa vã de uma representação cênica feita de improviso”¹¹.

Em vários momentos é possível reconhecer esta familiaridade contextual entre os pressupostos do ensaio e a peça. Por exemplo, em *Illustratori, attori e traduttori* Pirandello propõe que o leitor imagine, por algum prodígio, personagens de romance ou de novela pulando *vivos* do livro diante de nós, falando com sua própria voz, se movendo em completa independência das

10. Ibidem, p. 215.

11. PIRANDELLO, Luigi. Prefácio do autor. In: PIRANDELLO, L. *Seis personagens à procura de um autor*. Op. cit., p.10.

páginas escritas. Este “acontecimento” surpreendente será a mola propulsora do drama das seis personagens que, recusadas pelo autor, se dirigem ao palco para ver seu drama representado. Outra passagem do ensaio que não deixa dúvidas quanto a *Seis personagens* ser uma “tradução em módulos dramaturgicos das velhas convicções do ensaio *Illustratori, attori e traduttori*”¹², encontra-se na afirmação de que o ator, por mais que se esforce, jamais poderá sentir o personagem da mesma forma que o autor o sente. O ator sempre dará, quando muito, uma ideia aproximada do personagem concebido pelo autor. Que ingrata surpresa para o escritor ver sua obra assim deformada diante do público, seu desejo seria gritar: “Não! Assim não! Assim não!”, enfatiza Pirandello. É com uma reação como esta que os personagens recusados reagem aos atores escalados para representá-los no palco:

A Enteada: (divertindo-se) Como? Como? Eu, aquela ali? *Desatará numa gargalhada.* [...] Mas não era por sua causa, creia-me!, era por mim, que não me vejo em absoluto na senhora, é isso.

[...]

O Pai: [...] a representação que o senhor fará, mesmo forçando-se com a maquiagem a parecer-se comigo... – quero dizer, com esta estatura... (*todos os atores rirão*) dificilmente poderá ser uma representação de mim, como realmente sou. Será antes – deixando de lado a aparência – será antes sua interpretação de como sou, de como me sente – se é que me sente – e não como eu me sinto dentro de mim.¹³

12. ALONGE, Roberto. Introduzione. In: PIRANDELLO, L. *Pirandello: Il meglio del teatro*. Milão: Mondadori 1993, p. XXIII.

13. PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens à procura de um autor. In: GUINSBURG, J. *Pirandello do Teatro no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 210-212.

A peça, fiel aos argumentos do ensaio, também exhibe atores superficiais, frívolos, inconsistentes e limitados. O embate entre o Diretor e o Pai, confirma a radical condenação do espetáculo teatral. O dramaturgo carrega nas cores ao descrever o aspecto risível, e até ridículo, de qualquer tentativa de representação por parte dos atores daqueles seis personagens. O fato é que, quando Pirandello escrevia seu ensaio, figurava no meio intelectual da época a ideia do teatro como arte “dependente”, ou seja, enquanto fruto da realização cênica de um texto literário, este sim dotado de autonomia e valor próprios, podendo ser apreciado plenamente através da simples leitura.

O conceito de submissão do teatro ao texto teatral foi um dos pressupostos da revolução cênica conduzida pelos experimentos do teatro naturalista do último decênio do século XIX, sendo, inclusive, a plataforma teórica que, ao final do século XIX e início do XX, acabou favorecendo a consolidação da figura do encenador sobre os palcos europeus. Uma contradição profunda entre o texto e a cena animava as experiências teatrais ao início do século XX, com uma extrema consequência: se o teatro era uma arte impossível, por que fazê-lo? A solução encontrada por Pirandello para sair do longo silêncio em que se fechou entre os anos de 1899 e 1910 foi aceitar o teatro como arte degradada e fazer da representação uma paródia e escárnio de si mesma, promovendo assim sua própria autodestruição.

Segundo Pirandello, o grande problema, tanto do teatro das comédias leves quanto do teatro literário, era a tentativa de estabelecer na forma dramática um domínio absoluto do seu meio de expressão: no teatro de

boulevard é o ator quem impõe seu *estilo* pessoal sobre o personagem dramático; no teatro literário é o autor quem se impõe sobre o personagem dramático. Ambos, ator e autor, aprisionariam a única coisa viva da obra de arte: os personagens do drama. No ensaio *Teatro e letteratura*, observa Pirandello: faltaria ao escritor dramático, especialmente Gabriele D'Annunzio, saber renunciar ao seu estilo, ao seu modo particular de expressão em prol da personagem dramática. Se o autor impõe seu estilo, a obra parece demasiadamente feita pelo autor e pouco nascida dos personagens do drama. Os personagens (para serem verdadeiramente *vivos*) precisam de uma individualidade própria, ou seja, a obra dramática deve parecer escrita por muitos e não só por um autor, ou melhor, “composta pelos personagens no fogo da ação, e não por seu autor”¹⁴.

A solução de Pirandello para por um fim à “ditadura” do estilo se dá através de dois procedimentos: a plena autonomia dos personagens em relação ao autor e a aceitação do aspecto desviante do trabalho artístico. Com estas medidas, se desenvolve a capacidade do teatro em reduzir a “aura” da literatura, ao mesmo tempo em que projeta formas capazes de se autocontestarem, o resultado será o debate interno no próprio jogo teatral. O objetivo de Pirandello é duplo: fazer com que tanto o autor, quanto os atores redimensionem sua importância em prol da parte *viva* da obra, os personagens, que, por sua vez, se estabeleceriam como o terceiro lado de uma relação triangular

14. PIRANDELLO, Luigi. Teatro e letteratura. In: PIRANDELLO, L. *Ensayos*. Madrid: Guadarrama, 1968, p. 259.

conflitante (autor-personagem-ator). Autonomia do personagem em relação ao seu criador, e autonomia do personagem em relação ao seu intérprete; este é o duplo compromisso firmado por Pirandello.

Se a grande questão estética de Pirandello foi introduzir o contraste e a decomposição no mundo harmônico da obra de arte, na narrativa humorística ainda existia um elemento chave para a coesão formal da obra: o narrador. Por mais que a obra narrativa apresentasse contrastes, detalhes triviais e digressões, ainda assim, ela contava com um eu narrador responsável por expor os fatos, as situações, os lugares e os personagens. É exatamente esta consciência unitária (do eu narrador) que constitui a maior expressão de unidade interna na obra. A solução prática para este problema surge de forma clara com a obra *Tragedia di un personaggio*, escrito três anos depois do ensaio *O Humorismo*. O doutor Fileno se apresenta como um personagem insatisfeito com o seu antigo autor, pois, segundo ele, o *personagem* é o único responsável por toda a obra de arte, é dele a iniciativa do processo criativo: “é o personagem que se prende, como um embrião, na fantasia do escritor, assume a própria iniciativa de seu desenvolvimento, se defende da nefasta influência do autor, para finalmente se realizar como um ser perfeito, completo e imortal, absolutamente superior a realidade das pessoas humanas”¹⁵.

O personagem se torna tão independente que pode, depois de nascido, abandonar a obra de origem e se

15. VICENTINI, Cláudio. *Pirandello, il disagio del teatro*. Venezia: Marsilio Editori, 1993, p. 42.

insinuar para outro autor. Não será a trama a estabelecer o caráter do personagem, será o personagem, com suas características particulares a determinar os acontecimentos. Os personagens se apresentam na imaginação do escritor e entre eles criam um espaço comum (a obra de arte): “a obra nasce, do início ao fim, do jogo de uma pluralidade de iniciativas que pertencem a diferentes individualidades”¹⁶. O resultado, no contraste de tantas vontades, só pode ser uma obra polifônica; segundo uma expressão usada por Pirandello no ensaio *Arte e coscienza d’oggi*, uma obra que se define por uma “luta de vozes dissonantes”.

A obra de arte construída a partir desta profusão de vozes, com tantos personagens independentes e contrastantes precisa de uma construção literária dramática, ou seja, dialógica e direta, em vez de narrativa. O discurso direto ganha assim uma importância particular neste sistema que exige a não interferência do autor. Se o personagem é o “embrião” da criação artística, se é dele a iniciativa da obra de arte, as palavras devem partir diretamente dele: as palavras do texto devem coincidir com suas ações. Em resumo, é a partir do *personagem-estrutura* que a obra humorística se delineia e se desenvolve; sua forma ideal é o discurso direto, o diálogo sem a interferência do eu narrador; características estas que pertencem essencialmente ao texto teatral. Uma situação paradoxal, pois, se por um lado, com o desenvolvimento das teorias do humorismo, o escritor se vê inexoravelmente coligado ao modelo do texto teatral, à forma dramática, por outro, sua

16. Ibidem, p. 49.

condenação à representação teatral, ao teatro, que acompanha seus escritos teóricos, permanece de forma inalterada. Para Pirandello, a passagem da obra dramática, considerada uma realidade superior, para a realidade material da cena significava um desvio, ou mesmo uma traição ao próprio personagem.

Como dito pelo personagem o Pai na peça *Seis personagens à procura do autor*: “se nasce para a vida de muitos modos, de muitas formas – [...]. E também se nasce personagem! [...] quem tem a ventura de nascer personagem viva, pode rir-se até mesmo da morte”.¹⁷ Entre outras coisas, *Seis personagens* é a representação do encontro falido entre o mundo da realidade cotidiana (o palco e os atores) com uma realidade superior, ideal e, contudo, similar a nossa: o mundo da arte. Como analisado por Vicentini, o dramaturgo secretamente produzia sobre o palco as condições para que o mundo fantástico da arte pudesse efetivamente se unir com a realidade da vida material. Quando o espetáculo termina, os personagens estão sozinhos em cena, projetados em “grandes e destacadas sombras”, o que Pirandello está insinuando (e afirmando) é que estes seis personagens, *vivos*, pertencem ao teatro. E o teatro destes seis personagens não deve ser de forma alguma um teatro fechado nos limites da convenção mimético-representativa, não deve ser apenas a reprodução ou o reflexo da realidade, ele é, sobretudo, *produção poética*, e como tal, possui sua verdade interna. Acreditando no grito do Pai ao final do terceiro ato, “Que

17. PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens à procura de um autor. In: GUINSBURG, J. (org.) *Pirandello do teatro no teatro*. Op. cit., p. 190-191.

ficção qual nada! Realidade! Realidade, senhores! Realidade!”¹⁸, Pirandello faz da fantasia uma realidade “viva”, talvez mais “real” do que a realidade falsa e artificial do mundo cotidiano.

Pode-se dizer que *Seis personagens* se caracteriza enquanto uma revolução formal do gênero, pois pela primeira vez um texto teatral foi concebido como matéria de reflexão sobre as características, limites e significados da cena teatral. Com a fórmula do “teatro no teatro”, o dramaturgo não só formaliza sua condenação ao mundo teatral como também, ao transformar esta operação em uma representação teatral que se desenvolve concretamente no palco, em frente aos olhos do público, propõe algumas coincidências que colocam em risco a convencional fronteira entre *teatro e vida*, transbordando assim os limites entre realidade e ficção. O lugar imaginado pelo texto e o lugar real, o palco onde se desenrola a ação, são idênticos. A peça descreve uma representação teatral que se desenvolve no teatro, e é no teatro que esta ação será representada. E, principalmente, os atores possuem a mesma identidade do eu espetacular: os atores representam a si mesmos, isto é, representam atores. Em princípio nada muito diferente de todo teatro que se utiliza desta fórmula.

Enquanto o texto proclama a existência de uma fratura inconciliável entre o mundo fantástico da arte e o mundo real da cena, com uma perda irreparável da potencialidade e da qualidade do primeiro, se este vem a ser representado sobre o palco, sua estrutura indica

18. Ibidem, p. 238.

instigantes pontos de contato e de fusão entre estes dois mundos: entre o teatro e a cena imaginada pelo autor. Esta tensão interna entre o texto e o procedimento dramático indica, ainda que de forma embrionária (já que o dramaturgo não visualizava um modelo alternativo ao paradigma do dramático), um possível ponto de contato entre o universo material da realidade do palco (o teatro) e o reino da arte (*vida superior*): a sobreposição do palco imaginário com o palco real, com atores que se autorrepresentam, é uma tentativa, sem dúvida nenhuma, de aproximar teatro e *vida*.

Mas que tipo de vida seria esta? De maneira nenhuma se trata da vida cotidiana ou da realidade social, totalmente condenável como inautêntica e artificial; a *realidade superior*, de que fala Pirandello, são as máscaras teatrais, isto é, os personagens do drama. O teatro pode coincidir com o mundo imaginado pelo autor, quando, por um prodígio, conseguir ser *vida*, isto é, quando se projetar como espaço-tempo da autenticidade e da sinceridade, desmascarando com sua *verdade* as mentiras do dia a dia. Esta “revelação” se anuncia com a chegada dos seis personagens. Contrapondo sua “realidade superior” com a vida cotidiana, com o espetáculo da aparência, eles fazem cair, mesmo que temporariamente, as máscaras da hipocrisia, revelando assim a “verdade” do indivíduo ou da comunidade que eles fazem parte. Como dirá o Pai: “É isso! Muito bem! É dar vida a seres vivos, mais vivos do que aqueles que respiram e vestem roupas! Menos reais, talvez! Porém mais verdadeiros!”¹⁹.

19. Ibidem, p. 190.

Emblemática do pensamento pirandelliano, *Seis personagens* foi o primeiro trabalho apresentado pela Companhia de Pirandello (*O Teatro de Arte*) fora da Itália; nada mais coerente se pensarmos que a última consequência da peça é uma declaração de falimento do teatro dramático. Apresentada em 18 de maio de 1925 no teatro Odescalchi, a peça seguiu em uma longa temporada de apresentações ao exterior (ao todo foram 13 cidades), com Marta Abba no papel da Enteadada e Lamberto Picasso no papel do Pai, transformando-se no espetáculo-símbolo da companhia. Conforme demonstrado pelos novos estudos pirandellianos, houve uma influência decisiva da cena sobre a escritura final. A partir do contato com os atores, das interferências da realidade cênica e da influência de outras encenações, Pirandello “editou” uma nova versão do próprio texto. E não foram simples ajustes de melhoria nos diálogos, foram mudanças significativas, de ordem estrutural, isto é, foram mudanças relacionadas aos elementos e aos procedimentos de concepção do próprio texto: houve um considerável aumento das didascálias, que se enriqueceram com novas indicações sobre a movimentação, e mudanças na caracterização dos seis personagens, que assumem uma maquiagem mais acentuada, um pouco expressionista, com figurinos estilizados.

Tinterri e D’Amico, no livro *Pirandello capocomico*, observam pelo menos três significativas mudanças para esta nova montagem, que contrastam com as famosas edições anteriores (os espetáculos de Berlim, Paris e Nova York; respectivamente Reinhardt, Pitoëff e

Pemberton na direção)²⁰: os seis personagens não surgem mais dos camarins, eles se apresentam pelas costas do público, e sobem no palco depois de atravessar toda a plateia. Sobre a escada que liga o palco e a plateia, se desenvolve um novo e agitado vaivém do Diretor. Ao final do espetáculo, a Enteadá-Marta Abba sai de cena por este mesmo caminho, enquanto os outros personagens são reduzidos a silhuetas por trás do fundo transparente do palco. A versão final da peça se parece com um “caderno de direção”, onde se podem reconhecer traços da encenação realizada por Pirandello para o Odescalchi, como a indicação das duas escadinhas que o dramaturgo mandou construir para a reforma do teatro e toda esta nova movimentação dos seis personagens e do Diretor²¹. As didascálias da versão de 1925 se desenvolvem a partir da cena, absorvendo também algumas das soluções cênicas sugeridas por Pitoëff em 1923. Em uma entrevista a Léopold Lacour para a revista *Comoedia* de Paris, Pirandello declarou: “O senhor Pitoëf desceu os meus seis personagens sobre o palco por um elevador e se isto me pareceu num primeiro momento muito arbitrário, eu acabei aprovando-o”²².

20. Para uma análise completa das mudanças operadas em *Sei personaggi* consultar VICENTINI, Claudio. Pirandello riscrive i “Sei personaggi in cerca d’autore”. In: _____. *Pirandello, il disagio del teatro*. Op. cit., p. 73-117.

21. Cf. TINTERI, Alessandro. Pirandello regista del suo teatro: 1925-1928. *Quaderni di teatro*, ano IX, n. 34, Firenze, Vallecchi, novembre, 1986, p. 54-64.

22. Reportado em La mise en scene di Pirandello. *L’arte drammatica*, n. 35, Milano, Colombo e Florio, p. 02.

A sensação de potencialidade provocada pela aparição singular dos seis personagens, como personagens “vivas” abandonadas pelo autor, justifica a aprovação do autor. Mas para sua própria encenação, Pirandello preferiu substituir o elevador por uma solução mais simples, pois, segundo ele, nesta mesma entrevista ao *Comoedia* de Paris, o cenário nunca deve chamar mais a atenção do espectador do que a obra em si. Fazê-los entrar pelo fundo da plateia e depois, aos olhos do público, fazê-los subir ao palco, proporciona uma maior aproximação entre a realidade e a ilusão teatral: rompendo com a fronteira palco/plateia não só se subverte a noção de quarta parede, como se cria um mecanismo de intensificação da “realidade” destes seis personagens, que, na concepção do autor, já nascem como personagens *vivos*. Não é que o autor desejasse, com este recurso, fazer dos seis personagens “pessoas humanas”, muito pelo contrário, ele queria impor estes personagens como *personagens vivos*, signo de uma realidade outra, muito diferente da realidade humana e por isso mais *verdadeiros*. Os seis personagens não são um prolongamento da vida humana, como queria a estética naturalista, eles são um prolongamento do teatro, do *teatro como vida*; como categoricamente nos sugere a didascália de sua apresentação:

As *Personagens* não deverão, com efeito, aparecer como *fantasmas*, mas como *realidades criadas*, elaborações imutáveis da fantasia e, portanto, mais reais e consistentes, do que a volúvel naturalidade dos Atores. As máscaras ajudarão a dar a impressão da figura construída por arte e imutavelmente fixada cada uma na expressão de seu próprio sentimento fundamental, que é o remorso para o *Pai*, a vingança para a *Enteada*, o desdém para o *Filho*, a dor para a *Mãe*,

que terá lágrimas fixas de cera na lividez das olheiras e ao longo das faces, como as que se vêem nas imagens esculpidas e pintadas da *Mater Dolorosa* das igrejas. Os vestuários também deverão ser de tecidos e modelos especiais, sem extravagância, com pregas rígidas e volume quase estatutário.²³

A recuperação da fórmula do teatro no teatro significou para Pirandello a possibilidade de restaurar a arte no mundo físico do teatro. O dramaturgo secretamente produzia sobre o palco as condições para que o mundo fantástico da arte pudesse efetivamente se unir com a realidade da vida material. Quando o espetáculo termina, os personagens estão sozinhos em cena, projetados em “grandes e destacadas sombras”, o que Pirandello está insinuando (e afirmando) é que estes seis personagens, *vivos*, pertencem ao teatro. Escreve Alonge: o elevador usado pelo encenador parisiense é um elemento de serviço da cena, ele pertence ao teatro, não é um adereço, ou um elemento cenográfico, ele é real. Os personagens em Pitoëff descem sim para a terra, para o palco, mas o céu deles é também o teto do teatro: “Os personagens chegam (e partem) por meio de um percurso típico da maquinaria cênica; de qualquer modo *pertencem ao teatro*”²⁴. E o teatro destes seis personagens não deve ser de forma alguma um teatro fechado nos limites da convenção mimético-representativa, não deve ser apenas a reprodução ou o reflexo

23. PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens à procura de um autor. In: GUINSBURG, J. (Org.) *Pirandello do Teatro no Teatro*. Op. cit., p. 188.

24. ALONGE, Roberto. Le messinscene dei Sei personaggi in cerca d'autore. In: LAURETTA, Enzo (Org.), *Testo e messa in scena in Pirandello*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1993, p. 71.

da realidade cotidiana, ele é, sobretudo, *produção*. Em outras palavras, não é a vida cotidiana que fornece o modelo para o teatro reproduzir, ao contrário, é o teatro que produz os modelos para a vida. Como dito tantas vezes por Pirandello: “a arte pode antecipar a vida”.

As mudanças no texto, cunhadas a partir das mediações oferecidas pelas encenações de Pitoëf e Reinhardt, e de sua própria experiência como encenador, são tão contundentes (ao ponto de Alessandro D’Amico afirmar que a escritura original de 1921 e a versão revista e corrigida da edição de 1925 são na verdade duas versões da mesma peça) que não deixam dúvidas quanto à decisiva influência da cena sobre a escritura pirandelliana. Diversos achados de Pitoëf foram absorvidos e adaptados por Pirandello para sua trupe, como, por exemplo, o uso de um piano, que não existia na edição original de 1921; o movimento de dança dos atores ao início do espetáculo, marcando o clima descompromissado e vivaz dos atores sem a presença do diretor; o grito que anuncia a chegada do diretor, como um sinal para o retorno da disciplina. Claro que mesmo absorvendo muitos aspectos da encenação de Pitoëf, Pirandello criou um espetáculo seu, a partir de suas próprias referências e experiências cênicas:

Pirandello *metteur en scène* define um modelo de espetáculo em difícil e frágil equilíbrio entre a tradição *nórdica* (de Pitoëf e de Reinhardt) e a tradição *mediterrânea* (essencialmente dos diretores italianos do segundo pós-guerra), entre a interpretação *filosófica* dos *Sei personaggi* e a sua releitura em chave *realística*. Desaparecido

Pirandello, se perde a hereditariedade do *Teatro de Arte*, aquele admirável e problemático ponto de equilíbrio se rompe.²⁵

O que Alonge observa não está muito longe do que Gramsci intuiu anos atrás: sendo o teatro o terreno mais próprio de Pirandello, a expressão mais completa de sua personalidade, muito se perde separando Pirandello encenador de sua obra escrita. Recordemos as palavras do próprio Gramsci:

Quando Pirandello escreve um drama, não expressa “literariamente” (isto é, com palavras) senão um aspecto parcial de sua personalidade artística. Ele “deve” integrar “a redação literária” com sua obra de ensaiador e de diretor. O drama de Pirandello adquire toda a sua expressividade somente na medida em que a montagem for dirigida por Pirandello ensaiador, isto é, na medida em que Pirandello suscitar nos atores em questão uma determinada expressão teatral e na medida em que Pirandello diretor criar uma determinada relação estética entre o complexo humano que representará e o aparato material do palco. Ou seja, o teatro pirandelliano é estreitamente ligado à personalidade física do escritor e não apenas aos valores artístico-literários “escritos”.²⁶

A interferência mediterrânea se observa na crítica de Gabriel Bouissy ao espetáculo: “Novamente, a companhia do Sr. Pirandello, desprezando os efeitos complicados ou fantasmagóricos, procura pela expressão do homem, somente a pessoa humana, o aspecto, o

25. Ibidem, p. 73.

26. GRAMSCI, Antonio. O teatro de Pirandello. In: _____. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 59.

rosto e a voz. Método essencialmente mediterrâneo”²⁷. O equilíbrio alcançado por Pirandello encenador se encontra em sua preferência pela simplicidade da forma cênica e na busca pelo realismo na interpretação dos atores. É no contraste entre a atmosfera surreal do texto e a forma cênica realista que reside a riqueza de Pirandello: a história extraordinária de *Seis personagens* se torna aos nossos olhos realmente possível. Sim, ela pertence ao sonho, à fantasia, mas, com a intervenção de seu método de trabalho, e na qualidade interpretativa dos atores envolvidos, aqueles fantásticos seis personagens (intrigantemente) ganham plausibilidade. Acreditando no grito do Pai ao final do terceiro ato, “Que ficção qual nada! Realidade! Realidade, senhores! Realidade!”²⁸, Pirandello faz da fantasia uma realidade mais viva, mais “real” do que a realidade falsa e artificial do mundo cotidiano. Observa-se que o modelo de espetáculo proposto por Pirandello, em chave realística, só foi realmente absorvido no segundo pós-guerra, primeiramente com as encenações de Orazio Costa (entre 1946 e 1949), que se esforçou para libertar *Seis personagens* do estigma cerebral, sofisticado. E depois, seguindo nesta mesma direção, o espetáculo de Strehler, diretor do *Piccolo Teatro di Milano*, de 1953, e mais contemporaneamente, com o encenador russo

27. BOUISSY, Gabriel. La Troupe italienne joue “Six personnages en quête d’un auteur”. *Comoedia*, 10 juillet 1925; reportado in D’AMICO, Alessandro; TINTERRI, Alessandro. *Pirandello Capocomico: la compagnia del Teatro d’Arte di Roma, 1925-1928*. Palermo: Sellerio, 1987, p. 143.

28. PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens à procura de um autor. In: GUINSBURG, J. (org.). *Pirandello do teatro no teatro*. Op. cit., p. 238.

Anatoli Vassiliev. Pirandello não pôde assistir a estes espetáculos, e a insatisfação em ver sua obra-prima interpretada de forma *filosófica*, cerebral, em ver os seis personagens interpretados sem a devida humanidade, o acompanhou até o fim de sua vida.

Por este princípio Pirandello não poderia deixar de estranhar a solução de Marx Reinhardt proposta para o espetáculo de 30 de dezembro de 1924 na cidade de Berlim. Na montagem, o diretor criou uma aura de mistério e de sombras, fazendo dos seis personagens fantasmas. Nada mais contrário aos desígnios do dramaturgo que, em sua encenação, acentuou nos seis personagens o aspecto concreto, realístico. Sem contar que para a Enteadada, personagem de Marta Abba, delineou um perfil bem mais sensual do que aquele proposto na versão de 1921. A atriz, entre todas aquelas que até o momento tinham interpretado o papel, Vera Vergani, Ludmilla Pitoëf, Franziska Kinz, foi a única que se apresentou com os braços nus com uma saia que lhe deixava uma parte das pernas descoberta. É no contraste entre o argumento textual e a forma cênica que Pirandello se afasta tanto de Reinhardt quanto de Pitoëf. Os atores da companhia *Teatro de Arte*, especialmente Lamberto Picasso (o Pai) e Marta Abba (a Enteadada), e aqui nos serviremos mais uma vez das observações de Gabriel Bouissy, dão aos personagens fictícios uma grande vida interior transformando-os em verdadeiros seres vivos “sombras que se transformam em homens pelo mistério da arte” e fazem com que os personagens reais (o Diretor e sua trupe) se revelem “nada mais do que marionetes, por sua deformação profissional”.

Ainda sobre *Seis personagens*, peça que deu fama mundial ao escritor, e que junto a *Cada um a seu modo* e *Esta noite se representa de improviso* formam a trilogia teatro no teatro, destacamos a seguinte situação dramática: um marido cruel que expulsa a mulher de casa a obrigando a viver com outro homem, que ele próprio escolheu para ser o amante. O perverso da situação é que este mesmo marido não irá desaparecer por completo da vida de sua esposa, ele, o Pai, a seguirá de longe, observando oculto, o modo como ela vive com sua nova família, chegando até mesmo a acompanhar o desenvolvimento da primeira filha do casal, a Enteadada (que depois da morte do seu verdadeiro pai se vê obrigada a prostituir-se como forma de remediar a miséria de sua família). Quando a menina completa dezoito anos, o Pai a procura na casa de Madame Pace, uma cafetina da cidade, famosa por propiciar encontros eróticos entre jovens e homens com idade para serem pais destas meninas. Embora a linguagem permaneça muito controlada, elusiva apenas, a indicação do desejo incestuoso, do olhar voraz de um adulto sobre a imagem de uma jovem-mulher é muito clara, e liga o desejo *voyeur* com o tema da obsessão do incesto. Claro que em um escritor fundamentalmente *casto* como Pirandello, a indicação incestuosa se “abrandam” em um tipo de relação “pseudoincestuosa”, e não consumada, pois a Mãe intervém antes que alguma coisa de concreto suceda.

Se enveredarmos à procura do discurso subterrâneo e cifrado da escritura pirandelliana, a partir do qual os personagens aparecem como variantes independentes de um discurso oculto, constatamos que muito ainda existe para descobrir e individuar a respeito do mundo

secreto do autor. Para Roberto Alonge, o que se escava no subtexto da escritura pirandelliana, na sequência de homens maduros, de meia idade ou velhos, que de forma patológica se prostram diante de uma figura por assim dizer *filial*, é um fantasma substancialmente incestuoso. Do professor Toti de *Pensaci, Giacuminu!* ao tio Simone de *Liolá*, do Pai de *Sei personaggi* a Giuncano de *Diana e la Tuda*, de Salter de *Come tu mi vuoi* ao protagonista de *Quando si è qualcuno*, é a mesma imagem que se repete: um homem velho, *paternal*, que deseja e seduz, por sua fama, inteligência, poder ou “bondade”, uma jovem figura feminina; uma imagem tabu que se esconde por trás da construção triangular adúltera. O tema do incesto, decantado com *Seis personagens*, se reproduzirá de forma obsessiva a partir do encontro do autor com a atriz Marta Abba, musa inspiradora de toda sua obra tardia²⁹. Claudio Vicentini em seu excelente *Pirandello, il disagio del teatro*, ilumina de forma definitiva as raízes autobiográficas do drama dos seis personagens.

Em 1915 o ciúme patológico da mulher de Pirandello, Antonietta Portulano, se agrava de forma dramática. Transformado em um tipo de obsessão, a mulher se volta contra a própria filha, imaginando que entre Lietta e o pai exista uma relação do tipo incestuosa, obscura, e secreta. Com apenas dezoito anos, Lietta

29. RIBEIRO, Martha. *Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2010. No livro a autora analisa a dramaturgia dos últimos dez anos de vida de Luigi Pirandello (1926-1936), em especial os dramas escritos para a atriz Marta Abba, entendendo esta dramaturgia com forte cunho autobiográfico.

vive uma vida de inferno e perseguições, o delírio de sua mãe a obriga a se refugiar constantemente fora de casa. Desesperada, Lietta tenta o suicídio em abril de 1916 com um pequeno revólver e “por sorte”, escreve Pirandello à irmã Lina, “a bala do revólver não saiu porque a cápsula não explodiu”. No outono de 1918, depois de uma última fuga que a fez vagar por toda Roma, encontrando refúgio num colégio de freiras, Lietta se muda para Florença, para a casa da irmã de seu pai. Alguns meses depois, em fevereiro de 1919, Antonietta será internada em uma casa de repouso. Vicentini observa que se a angústia diante do ciúme de sua mulher era facilmente transferida de sua vida privada para as páginas escritas, bem mais difícil será proceder do mesmo modo com o tema da acusação de incesto. E, por isso, o fantasma do incesto se transforma em uma espécie de núcleo temático, o mais terrível e inconfessável de sua escritura.

Em um projeto de romance, pensado por volta de 1917, o escritor narra justamente a história de uma infeliz família, na qual o incesto entre o pai e a enteada, que por um terrível equívoco estava para ser consumado numa casa de tolerância, só é evitado no último momento. Da ideia do romance, restou um fragmento onde, por longas páginas, o escritor descreve os pensamentos que atravessam a mente do pai enquanto este caminha em direção à casa de Madame Pace, um bordel onde a enteada se prostitui. No entanto, o projeto não decola. Precisar o motivo pelo qual a obra não foi avante é impossível, porém, dirá Vicentini, sendo o tema do incesto o argumento mais delicado e angustiante de sua vida privada daqueles anos, não é difícil

pensar nas dificuldades sentidas pelo autor ao comparar seus próprios problemas com a forma narrativa. Ao mesmo tempo em que o tema se impunha com extrema violência, exatamente por concentrar as mesmas angústias que atormentavam o escritor, ele lhe parece repugnante, e por isso mesmo rejeitável. Assim, Pirandello tentará procurar uma “solução narrativa capaz de expressar, *ao mesmo tempo*, tanto a rejeição do autor quanto a exigência de escrever a narrativa”³⁰. Sua ideia foi associar a história desta família, de difícil narração, com o tema da visita dos personagens, criaturas de sua fantasia que o assediavam insistentemente e que inutilmente ele tentava se livrar.

Deste modo, resume Vicentini, Pirandello encontra a solução para expressar, superando sua própria dificuldade emocional, tanto a rejeição, na impossibilidade de narrar o drama, quanto à exigência em narrá-lo. A ideia do romance toma corpo em 1921, na forma do texto teatral: *Seis personagens à procura do autor*. Os seis personagens não irão mais perturbar um escritor, na quietude e solidão de seu escritório, eles irão se dirigir ao teatro, a uma companhia de atores, para convencê-los a interpretar no palco esta terrível história de suas vidas. De um romance “por fazer”, *Seis personagens* se transforma em uma “comédia por fazer”. Confrontando-se com a atividade dramatúrgica de Pirandello daqueles anos, a peça revelará outro desencontro: a exigência de uma escritura teatral e a resistência em aceitá-la; uma irresistível atração ao mundo teatral e a sua insistente condenação.

30. VICENTINI, C. Op. cit., p. 64.

Sob a condenação do teatro emerge o fantasma obsessivo do incesto. Um fantasma que no curso da ação, dirá Vicentini, se colore com referimentos precisos, embora mascarados, aos acontecimentos privados de Pirandello. Citamos: o tiro de revólver ao final do terceiro ato (mesma imagem que comparece no diário de Lietta³¹), concretizando o suicídio do filho mais jovem; a fuga e o vagar de Lietta por Roma encontram eco na fala da Enteada que declara não ver a hora de escapar, de fugir para longe de todo acontecimento infame; a separação do filho da mãe (a família do escritor por vários anos esteve separada, os filhos homens ficavam com Pirandello e Lietta morava com a mãe na Sicília). Um jogo de espelhos entre biografia e evento artístico que assume novos e inesperados reflexos no tratamento cinematográfico de *Seis personagens em 1928*³². O roteiro irá ultrapassar os elementos de referência biográfica da obra original, já que o próprio Pirandello será ator e autor dos seus personagens e de si mesmo. Uma das exigências do dramaturgo para a transposição cinematográfica era fazer dele mesmo o ator protagonista, o Pai, ao lado da atriz Marta Abba como a

31. Escreve Lietta em seu diário em outubro de 1915: “pousada sobre a superfície da escrivainha, retirada do prego, a minha pequena pistola. O cano está voltado para mim e eu olho aquele pequeno furo negro de onde eu posso libertar, basta querer, a morte” (Reportado em D’AMICO, Maria Luisa Aguirre. *Vivere con Pirandello*. Milano: Mondadori, 1989).

32. Em Berlim, Pirandello escreve, em colaboração com Adolf Lantz, o roteiro cinematográfico de *Sei personaggi*, o filme nunca foi realizado. Sobre o roteiro cinematográfico: Cf. TERMINE, L. *Pirandello e la drammaturgia del film*. Torino: Fionovelli, 1997; Cf. CALLARI, Francesco. *Pirandello e il cinema. Con un raccolta completa degli scritti teorici e creativi*. Venezia: Marsilio, 1991.

Enteada. É o desnudamento do nó de uma condição pessoal: Pirandello-Pai seduz e deseja Marta-Enteada, mas o pano de fundo escolhido para este amor será o terrível e repugnante incesto.

Se for verdade que não existe uma relação direta entre autobiografia e arte, é igualmente verdade que as duas dimensões se confundem, se diluem uma na outra. A tese de que não foi por acaso que Pirandello escolheu fazer ele mesmo o papel da personagem o Pai no roteiro cinematográfico já foi sustentada anteriormente por Roberto Tessari³³. O encontro do personagem Pirandello-Pai com a jovem Marta-Enteada é fundamental para entendermos o quão esfumado é biografia e arte no nosso autor. No roteiro, Pirandello rejeita a jovem que se oferece em seu escritório. Surpreendida com a atitude do poeta, ela se afasta para não deixá-lo perceber sua profunda infelicidade. Penosamente embaraçado com a situação, o poeta segue a jovem com o olhar absorto, para depois a deter na porta e lhe dizer: “Poderia te amar como uma criatura minha!”. A jovem não entende e vai embora. Angustiado o poeta caminha em direção a sua poltrona e se senta. Fuma um cigarro. A fumaça se mistura com a neblina que envolve o quarto e nela “se distingue a figura da jovem. Provocante, ela se aproxima e a ele se oferece”. Pleno de erotismo, o fragmento reproduz exatamente o que era para o autor Marta Abba:

33. TESSARI, Roberto. Sei persone in fuga da un autore. In: VITTORETTI, R. *Il trattamento cinematografico dei “Sei personaggi”*. *Testo inedito di Luigi Pirandello*. Firenze: Liberoscambio, 1984, p. 07-13.

“criatura imaginada e pessoa física milagrosamente fundida na mesma identidade”³⁴. Unânime em diagnosticar em *Seis personagens* elementos da vida privada do dramaturgo, a crítica pirandelliana dos últimos vinte anos tem apontado a peça como emblemática ao tema do incesto; um fantasma que irá retornar de forma obsessiva em quase toda produção pirandelliana dos últimos dez anos escrita para Marta Abba, sua *filha-espiritual*³⁵. É com os seis personagens que tudo termina e que tudo recomeça. Eles são a jornada da vida de Pirandello dentro do mundo da arte.

REFERÊNCIAS

- ALONGE, Roberto. Appunti su Pirandello, Marta Abba e il cinema. In: D'AMICO, Alessandro. *La passione teatrale. Tradizione, prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento*. Roma: Bulzoni, 1997.
- _____. *Madri, baldracche, amanti, la figura femminile nel teatro di Pirandello*. Milano: Costa & Nolan, 1997.
- _____. Introduzione. In: PIRANDELLO, L. *Pirandello: il meglio del teatro*. Milano: Mondadori, 1993.
- CÀLLARI, Francesco. *Pirandello e il cinema. Con un raccolta completa degli scritti teorici e creativi*. Venezia: Marsilio, 1991.
- D'AMICO, Maria Luisa Aguirre. *Vivere con Pirandello*. Milano: Mondadori, 1989.
- _____. *Album Pirandello*. Milano: Mondadori, 1992.

34. LETIZIA, Annarita. Le ultime figlie di Pirandello. *Angelo di fuoco*, anno III, 5, 2004, p. 25. Trad. Nossa.

35. RIBEIRO, Martha. *Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba*, Op. cit.

- D'AMICO, Alessandro; TINTERRI, Alessandro. *Pirandello Capocomico: la compagnia del Teatro d'Arte di Roma, 1925-1928*. Palermo: Sellerio, 1987.
- ENZO, Laretta (Org.). *Testo e messa in scena in Pirandello*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1993.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- LETIZIA, Annarita. Le ultime figlie di Pirandello. *Angelo di fuoco*, anno III, 5, 2004.
- PIRANDELLO, Luigi. *Maschere Nude*, v. 4. A cura di Alessandro D'Amico. Milano: Mondadori, 2007.
- _____. *Lettere a Marta Abba*. Milano: Mondadori, 1995.
- _____. *Saggi, poesie e scritti vari*. VECCHIO MUSTI, Manlio Lo (cura). Vol. 6, 2. ed. Milano: Mondadori, 1965.
- _____. *Lettere da Bonn, 1889-1891*. Introduzione e note di Elio Providenti. Roma: Bulzoni, 1984.
- _____. Prefácio do autor. In: _____. *Seis personagens à procura de um autor*. Trad. Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril, 1977.
- _____. *Lettere giovanili da Palermo e da Roma, 1886-1889*. Introduzione e note di Elio Providenti. Firenze: Le Monnier, 1986.
- _____. *Lettere della formazione 1891-1898*. Con appendice di lettere sparse 1899-1919. Introduzione e note di Elio Providenti. Roma: Bulzoni, 1996.
- _____. A tragédia dum personagem. *Antologia do conto moderno*. Trad. Carlos F. Barroso. Coimbra: Atlântida, 1953.
- GUINSBURG, J. *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RIBEIRO, Martha. *Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

TERMINE, L. *Pirandello e la drammaturgia del film*. Torino: Fionovelli, 1997.

TESSARI, Roberto. Sei persone in fuga da un autore. In: VITTORI, R. *Il trattamento cinematografico dei "Sei personaggi"*. *Testo inedito di Luigi Pirandello*. Firenze: Liberoscambio, 1984.

TINTERRI, Alessandro. Pirandello regista del suo teatro: 1925-1928. *Quaderni di teatro*, ano IX, n. 34. Firenze: Vallecchi, novembre, 1986.

VICENTINI, Claudio. *Pirandello. Il disagio del teatro*. Venezia: Marsilio editori, 1993.

VITTORI, Rossano. *Il trattamento cinematografico dei "Sei personaggi"*, testo inedito di Luigi Pirandello [e Adolf Lantz]. Firenze: Liberoscambio, 1984.