



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v17i2p289-303

Sala aberta

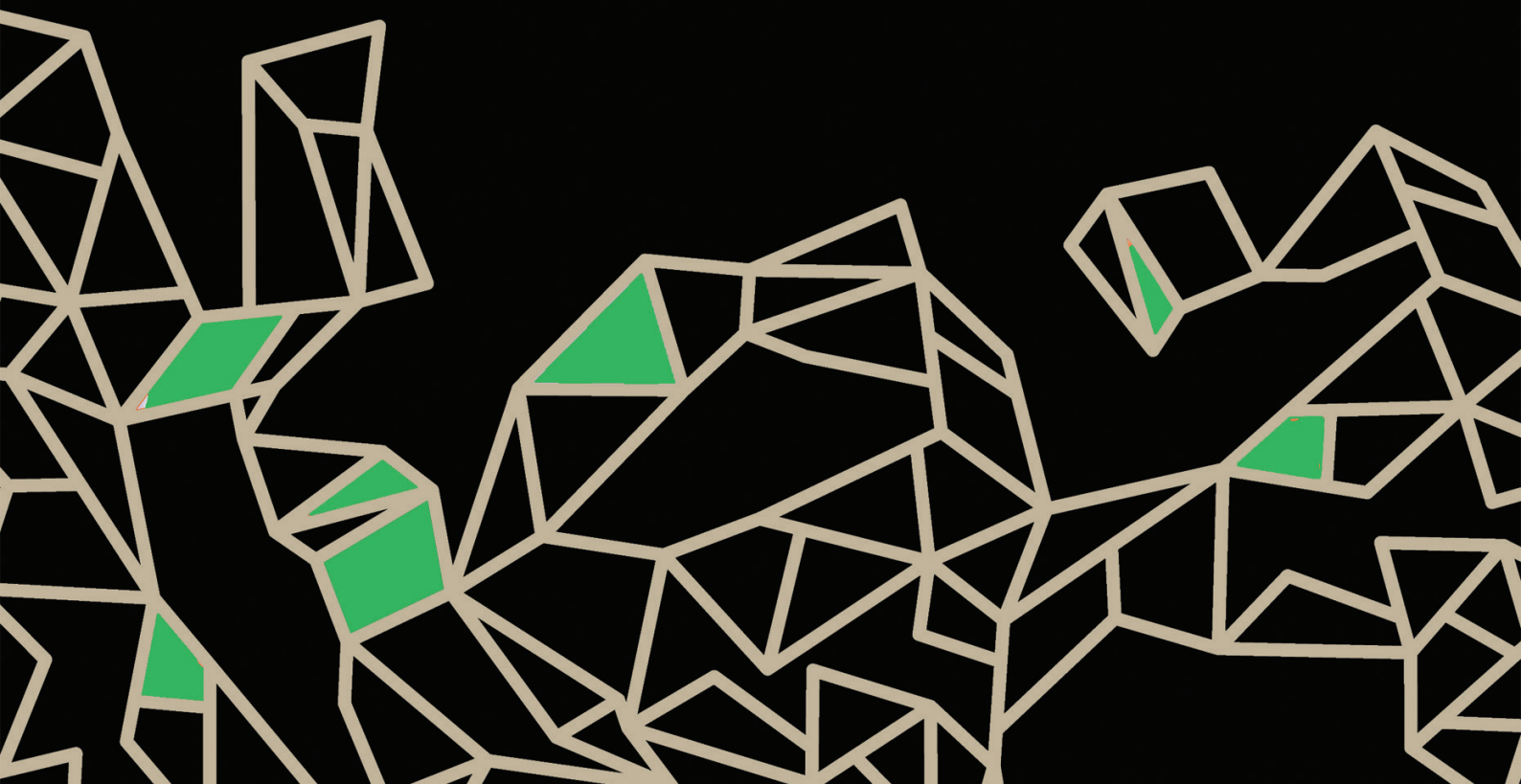
O ilustre Sr. Pirandello pegou o trem na Central do Brasil

*Illustrious Mr. Pirandello took the train in Central do
Brasil Station*

Alessandra Vannucci

Alessandra Vannucci

Professora da Escola de Comunicações e do PPGAC
da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).



Resumo

A passagem da Companhia Theatro d'Arte pelos palcos brasileiros, no triênio (1925-1928) em que Pirandello assumiu sua direção, provocou um debate rico de contaminações e polêmicas que perseveraram muito além do modernismo, acompanhando a fama do italiano ao longo da modernização do teatro no Brasil. Este ensaio enfoca a saída do literato do recinto das letras para entrar na arena do espetáculo, coincidindo com a sua empreitada latino-americana. Similarmente a outros ilustres viajantes, como Marinetti, que visitou o Brasil no ano anterior, em 1926, suas palestras e entrevistas (especialmente a que concedeu ao jovem Sérgio Buarque de Holanda) deram ocasião para percepções especulares do processo cultural brasileiro, cujo imaginário se definia também por contágio do olhar dos viajantes. A pesquisa contribui para a agenda de eventos em homenagem ao 150º aniversário do nascimento do autor.

Palavras-chave: Modernismo, Formação de plateia, Intelectuais no Brasil.

Abstract

The passage of Teatro d'Arte Company on Brazilian stages, in the triennium (1925-1928) when Pirandello assumed its direction, triggered a controversial debate that endured far beyond modernism, following the fame of the Italian along the modernization of theatre in Brazil. This essay focuses on the departure of the literate from the literary enclosure to enter show business, coinciding with the Latin American enterprise. As well as for other distinguished travellers, as Marinetti, who visited Brazil a year before, in 1926, his lectures and interviews (especially the one given to Sérgio Buarque de Holanda) gave occasion to mirror perceptions of the Brazilian cultural process, whose imaginary was also defined by contagion from traveller's opinions. This research contributes to calendar of events in honour of Pirandello's 150th birth anniversary.

Keywords: Modernism, Audience formation, Intellectuals in Brazil.

O Brasil das primeiras décadas do século XX era uma nação jovem que, por força dos feitos renovadores de sua história recente (proclamação da independência, abolição da escravatura, fim do regime imperial e entrada no regime republicano), projetava-se no imaginário internacional como nação

“nova”. Jornalistas e intelectuais se esforçavam para compreender qual futuro tal ideia (ser um país novo em tempos modernos) poderia implicar, enquanto o grande público se demorava em seus hábitos de consumo e referências tradicionais. Nas grandes cidades, os modos cosmopolitas e cordiais da burguesia conviviam tranquilamente com o paternalismo autoritário e armado dos militares positivistas e de um punhado de fazendeiros donos de propriedades rurais do tamanho da França. A partir de 1903 no Rio de Janeiro, que entre seus muitos epítetos ostentava o de “Paris dos trópicos”, o prefeito Pereira Passos promoveu obras monumentais, enterrando bairros inteiros e forçando os típicos morros a se encaixarem no desenho racionalista das avenidas, no estilo parisiense, o que implicaria remover qualquer vestígio do passado escravagista. Do lado de lá dos bulevares arborizados, a cidade colonial ainda pulsava caótica e malsã, sem chafarizes nem postes, sem bonde, sem lojas e sem teatros. O povo apelidou a violentíssima campanha civilizatória de “bota abaixo”; entretanto, as obras ofereceram aos visitantes uma capital aparentemente digna do futuro da nação.

O público sintetizava qualquer nova tendência nas artes com o termo “futurista”, e os poetas abrigados em todas as dobras do funcionalismo público não recusavam a qualificação – parecia vantagem serem julgados modernos. Em 1909, enquanto os futuristas em Paris invocavam a demolição dos museus, no Rio de Janeiro inaugurava-se um luxuoso templo da cultura, o Teatro Municipal, que havia sido pensado para sediar uma companhia estável de teatro nacional, mas lotou convenientemente a agenda com seguidas temporadas de companhias europeias. Era um hábito de consumo enraizado, mesmo que todos os gêneros apresentados implicassem o uso de línguas estrangeiras. Todo verão desde a década de 1880, coincidindo com os recessos dos teatros europeus, companhias de ópera, teatro dramático, dialetal e circo, formadas especialmente para esta empreitada, embarcavam na rota sul-americana que incluía as capitais da costa atlântica (só no começo do século passou a incluir São Paulo). O triunfo dessas temporadas provava a conveniência do negócio transatlântico. Boa parte do público metropolitano, em que pese o impacto da população de origem estrangeira, ainda gravitava na constelação do velho mundo, de onde procedia quase a totalidade das formas e produções culturais consumidas na ex-colônia. Em 1922, na revista



Careta, o jornalista Lima Barreto diagnosticou no público carioca uma moléstia típica: o “transatlantismo” de quem parece em perene espera do “navio que o resgate da ilha perdida na qual naufragou” (BARRETO, 1922). Uma tal proposta de futuro concretizava-se, naquele ano, na Exposição Internacional do Centenário da Independência, que pretendia promover universalmente o Rio de Janeiro, de corte imperial a cidade-modelo da nova república.

Enquanto isso, São Paulo, devido ao próspero crescimento do negócio do café, que atraía massas de trabalhadores imigrados¹, com conseqüente proliferação de construções civis, vinha perdendo as feições de aldeia colonial e se tornando um polo de investimentos e consumo no setor industrial, imobiliário e, não último, artístico. A cidade ansiava por entretenimentos. Bradando frases dos manifestos de Marinetti e *caligrammes* de Apollinaire como slogans, em desprezo a qualquer tradição, os intelectuais conseguiam dinheiro de quem o tivesse (industriais mecenas, como Paulo Prado, fazendeiros esclarecidos e banqueiros) para provar que São Paulo, que a rigor não tinha passado algum, mereceria o título de cidade do futuro. Na década de 1920, o *skyline* da cidade é modificado por intervenções prediais acima dos 14 andares permitidos pelo arranjo da cidade até aquele momento, quando a verticalização prova ser um lance irreversível – o edifício Martinelli, de 1928, tem 25 andares (CAMPOS, 2002, p. 228). As suas formas aprumadas (arranha-céus) e suspensas (viadutos) concretizavam uma imagem de metrópole futurista, enquanto o resto do Brasil, capitaneado pelo Rio de Janeiro, estaria se atrasando num inerte imaginário exótico, barroco, colonial. São Paulo, por hora, poderia ser capital da nação nova nos tempos modernos; sua arte poderia dispensar o legado do passado colonial e afirmar um estilo nacional afinado com as culturas híbridas das migrações e com as vanguardas europeias – isso “começando agora.” É o que recomendava, em 1920, o crítico Menotti del Picchia em suas crônicas na *Gazeta*: “Quem leia nossos livros, quem olhe nossas estátuas, quem contemple nossa arquitetura, encontra por tudo a arte europeia [...]. Tudo de empréstimo, tudo copiado, tudo decalcado. Por quê? O crítico superficial berrará que somos um povo de plagiários. Vejamos, se tem razão” (PICCHIA, 1920, p. 1).

1 A Lei do Povoamento, em 1907, atraiu 1 milhão de trabalhadores imigrantes nos primeiros 8 anos.

A Semana de Arte Moderna (1922) consolidou em São Paulo tal ânsia de protagonismo. Alguns intelectuais, inclusive descidos da capital para a ocasião – como o filósofo Graça Aranha, que se encarregou da conferência de abertura –, viveram o evento como uma “insurreição nos domínios da inteligência nacional” (ARANHA apud BOPP, 1966, p. 20). O que ocorreu no palco do Teatro Municipal foi o bastante para provocar, ao menos, a insurreição na plateia. Ainda que não chegasse a conquistar a opinião pública, o apostolado da modernidade foi acolhido pelos salões burgueses – o que revela uma tendência marcante para a história das políticas culturais na América Latina. Ou seja, a compreensão, por parte das classes abastadas, do mecenato como investimento, na forma do colecionismo de obras das vanguardas artísticas, que alimentaria, nos anos a seguir, empreendimentos de curadoria muito mais relevantes, enquanto seria deixada ao Estado a tarefa de salvaguardar o patrimônio (ver CANCLINI, 1997). Em força da agitação daqueles jovens e do apoio que recebiam, surgiram em São Paulo novas editoras, antecipando a impressionante proliferação de publicações, exposições permanentes e museus, teatros, casas de produção cinematográficas e emissoras de televisão, que no final da década de 40 manifestaram a prepotente vocação da cidade para ser epicentro continental da indústria do entretenimento.

Lá pela década de 1920, ciclos de palestras de afamados literatos europeus foram incluídas na programação dos espetáculos, tendo por cúmplices alguns empresários já ativos no mercado, como os italianos Nicolino Viggiani e Ottavio Scotto e o português Faustino de Rosa. A introdução de tal produto como a presença física de intelectuais “ilustres” e sua promoção em grandes mídias inaugurou uma zona de contato entre literatura escrita e literatura como espetáculo que, de imediato, provocou peculiares expectativas e reações bizarras, seja por parte dos espectadores, seja por parte dos autores que, de um dia para outro, viravam atração do show business. Começava a era da circulação global da cultura como bem de consumo potencialmente massivo, comportando ambiguidades e equívocos. Os empresários contratavam as celebridades mais em função da fama que do assunto sobre o qual poderiam discorrer na qualidade de especialistas; os intelectuais, mesmo que dominassem alguns temas especialmente, esforçavam-se para adequá-los às ignoradas expectativas da plateia e, por vezes, essa adequação ocorria ao



vivo, sob chuva de perguntas; a plateia, enfim, estava ali basicamente para se divertir diante da exibição do “ilustre” intelectual no palco². A saída dos literatos do recinto das letras implicou, para eles, mergulho repentino na performance ao vivo, em que um descontrole emotivo poderia resultar em polêmicas, dúvidas apropriações e outros percalços do diálogo intercultural, quando envolve o corpo. Suor, ruído de ventiladores, piadas inconsequentes, perguntas mal postas e cheiros estranhos, contaminando a produção de sentido pela impactante experiência da presença, motivavam alucinadas narrativas (até mesmo desabafos) por parte dos visitantes. Por outro lado, o “evento” da palestra (não necessariamente seu conteúdo, mas tudo que porventura aconteceria nela) poderia projetar, para os visitados, alguma nova percepção dos próprios processos culturais através do olhar e das opiniões extemporâneas do estrangeiro. Nesse espelho quebrado, surgem ideias e imagens da nova nação no século mais futurista de todos.

Exemplar é o caso da apropriação ambígua do futurismo italiano. Em 1922, algumas semanas antes da Semana da Arte Moderna, Sérgio Buarque de Holanda, então com dezenove anos, publicou um texto com o título “O futurismo paulista”, em que convidava o público a não ter medo de inovações estéticas tais quais as propostas por Brecheret, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida (HOLANDA, 1921). A reação foi desvairada; o próprio Menotti del Picchia, discursando na segunda noite da Semana, denunciou o uso errado do termo “futurista” para etiquetar um movimento que fez questão de se reforçar como nacional, dotado de uma estética própria e “guerreira” (A CONFERÊNCIA, 1922). Quatro anos mais tarde, a visita de Marinetti a São Paulo detonou a polêmica, não sem ser precedida por uma série de eventos públicos que consagraram o futurista italiano à condição de papa dos fiéis locais: acolhida triunfal (“fotografada” por Marinetti no texto *Velocità brasiliane*) por parte do time modernista no píer de Santos (constando Ronald de Carvalho, Sérgio Buarque de Holanda, Renato Almeida, Prudente de Moraes Neto, Manuel Bandeira, Henrique Pongetti, Tasso da Silveira, Agrippino Grieco, Graça Aranha – e faltando, apesar dos jornais anunciarem a sua presença, Mário de Andrade); fila destes e de muitos

2 Para uma análise do fenômeno na Argentina, ver MONTALDO, G. Museo del Consumo. Archivos de la cultura de massa en Argentina. Buenos Aires: Tierra Firme, 2016.

mais para autografar coletivamente, no lançamento em São Paulo, uma coletânea de textos em português (*Manifestos de Marinetti e seus companheiros*) com prefácio de Graça Aranha; repetidos comparecimentos do “ilustre” artista aos salões modernistas, como o da Dona Olívia Penteado. Em seu diário, Marinetti não deixou de registrar certa desafinação no coro: “Declamo *Bombardamento*. De Andrade, um tipo alto e rude, com aspecto de bom negro esbranquiçado, declama suspirosamente e leitosamente um de seus *Noturnos*” (apud CASTRO ROCHA, 2002). Foram-se mais quatro anos para que Mário de Andrade denunciasse, no *Diário Nacional*, o comportamento mimético dos modernistas, que haviam feito pose de futuristas para aparecer na foto, como “o maior de todos os mal-entendidos que prejudicaram a evolução e a aceitação do movimento moderno no Brasil” (apud SCHWARTZ, 1995). Mário se incluía no auto-de-fé, logo ele que o amigo Oswald havia consagrado como “meu poeta futurista” na ocasião do lançamento de *Paulicéia desvairada*, em São Paulo, em 1922; logo ele que, junto com Blaise Cendrars, Jean Cocteau e Jorge Luis Borges, Marinetti havia incluído em disputada lista de seguidores, no manifesto *O futurismo mundial* (de 1924).

Nesse clima borbulhante, no verão italiano de 1927, Luigi Pirandello visitou o Brasil na qualidade de *capocomico*, isto é, diretor artístico e ensaiador de sua companhia (Theatro d’Arte), engajada em longa temporada sul-americana. Empreendeu a viagem em obediência à uma dinâmica de promoção internacional que tentava capitalizar o sucesso estrondoso, embora escandaloso, alcançado enquanto autor em montagens dirigidas por nomes consagrados, como Max Reinhardt e Georges Pitoeff, a partir de 1921, nas capitais europeias. Era, porém, outra a razão que o fazia cobiçar especialmente essa viagem: visitar a filha Lietta, casada com um militar chileno e residente desde 1913 em Santiago. Após visitar Buenos Aires, Rosário e Córdoba, onde encontrou a filha, o mestre embarcou em Montevideu e aportou diretamente no Rio de Janeiro, pois o transatlântico Giulio Cesare não fez escala em Santos; daí pegou o trem na Central do Brasil para chegar a São Paulo, onde começaria a temporada; tudo com atraso de um dia, devido aos imponentes protestos promovidos pelos sindicatos portenhos após a condenação em Nova York dos anarquistas italianos Sacco e Vanzetti. Ficou nove dias em São Paulo e oito no Rio, apresentando no Teatro Municipal um repertório de catorze peças de



sua autoria, mais três de outros autores – número apavorante para qualquer temporada atual. Era praticamente a obra completa, àquela altura, do dramaturgo, incluindo as peças escritas especialmente para a atriz Marta Abba: *L'amica delle mogli*, *Diana e la Tuda*, *Due in una*, *Vestire gli ignudi* (esta última tirada às pressas do cartaz que ia ser apresentado no Brasil, após acusações de imoralidade em Montevideu por parte de setores católicos que pretendiam obrigar o autor a modificar cenas). E mais: *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Il giuoco delle parti*, *Così è (se vi pare)*, *Il berretto a sonagli*, *La vita che ti diedi*, *Ma non è una cosa seria*, *Il piacere dell'onestà*, *Come prima meglio di prima*, *Enrico IV*, *La morsa*. Eram tempos em que os artistas italianos, para concorrer com os colegas espanhóis e portugueses³ linguisticamente favorecidos nas capitais sul-americanas, comprometiam-se a lançar uma novidade por dia; tudo, obviamente, no idioma original; e os pontos enlouqueciam na caixa. Não faltavam pepinos para o *capocomico* às voltas com ciúmes do elenco, pânico das estreias, moleza dos cenotécnicos etc. Tampouco sobrava tempo para o dramaturgo se dedicar à escrita; mesmo assim, reza a lenda, foi em Montevideu que Pirandello esboçou as primeiras cenas de *Os gigantes da montanha*.

Nas viagens às quais o obrigava a nova função, Pirandello ia remodelando as peças, confrontando-as com as versões dos outros e experimentando-se como encenador, confrontado consigo mesmo, como um dos três autores encenados pela companhia (juntamente com Bontempelli e Prezzo-
lini). Durante os três anos em que atuou como encenador, a mais valia da presença foi ressaltada pelos comentadores aos quais, além da evidente inovação dramática, interessava observar a forma nova que o próprio autor daria aos textos, quiçá revelando na prática as suas intenções. Não surpreende que o seu empresário tenha se aproveitado da vinda do “ilustre” autor para marcar palestras, que lançou nos jornais em letras garrafais: “PIRANDELLO”, como evento imperdível no qual o artista prometia explicar o “mistério de sua arte” e o “significado artístico” de seu teatro. Pirandello se via forçado a aceitar

3 Segundo dados da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT, no período de 1927 a 1935, apresentaram-se no Municipal do Rio 5 companhias francesas, 5 portuguesas, 5 italianas, 4 espanholas, 1 inglesa e 1 alemã (sem contar as companhias de ópera, opereta, dialetal e circo) por ano.

esse tratamento, pois oferecera tais missões em troca de patrocínio para o Theatro d'Arte – que pleiteava, desde a sua fundação, um regime de exceção enquanto “teatro de Estado”. A proposta ao encontro das ambições de Mussolini no âmbito de uma política cultural nacionalista que promoveria o fascismo através dos artistas, das associações de emigrantes e dos consulados, apoiando toda espécie de exibição do gênio pátrio no exterior, tais como palestras, traduções, lançamentos e criação de uma rede de agentes internacionais para fomentar a expressão italiana pelo mundo afora.

Sendo membro do Partido Nacional Fascista, Pirandello estava precavido. Em Buenos Aires, a revista antifascista *Critica* polemizou sobre o favor concedido ao Theatro d'Arte; o autor negou publicamente estar “em missão de propaganda”⁴, porém jornais relataram que ele teria dito a frase: “no exterior não há fascistas nem antifascistas: somos todos italianos”. Na volta, foi convocado pelo Secretário do Partido; a sua mesa estava entulhada de recortes documentando sua postura pouco patriótica; tirou o título fascista do bolso, lançou-o em cima da mesa e saiu da sala furioso; o funcionário teve que correr-lhe atrás pedindo desculpas (ALVARO, 1956, p. 34). No entanto, Pirandello sabia que qualquer declaração podia ser lida sob a chave do mimetismo em tempos suspeitos, justamente quando a sobrevivência da companhia dependia do patrocínio do regime. Manteve-se em cima do muro até dezembro, quando publicou um longo “Colóquio com Pirandello fascista” em jornais de difusão local e nacional⁵.

No Brasil, sua obra literária era conhecida desde a publicação de *Novelle per un anno* (*Novelas escolhidas*, 1925) pela Livraria Italiana de São Paulo. As peças, mais do que objeto de encenação, eram objeto de espanto, como algo indubitavelmente “novo”, no sentido de surpreendente, polêmico e censurável – o que talvez inibisse montagens por parte artistas locais. Até a chegada do mestre em pessoa, o público havia assistido às versões italianas dos *Sei personaggi*, no Teatro Municipal do Rio, em 1923 pela Companhia Vera Vergani e em 1925 pela Companhia Niccodemi; *Il gioco delle parti*, em 1924 pela Companhia Mimí Aguglia e em 1926 pela Companhia Italia Almirante; *Così è (se vi pare)* e *Come prima, meglio di prima*, em 1924 pela Companhia Maria

4 La Nación, Buenos Aires, 14 jun. 1927.

5 Il Tevere, Roma, 12-13 dez. 1927 e La Stampa, Torino, 13 dez. 1927.



Melato. Alguns privilegiados haviam assistido aos grandes sucessos do autor no exterior, como Oswald de Andrade, que comentou os *Seis personagens* – visto no Theatre de Champs-Élysées, em Paris, na montagem dos Pitoeff e com Artaud no papel do ponto – como uma “assustadora reforma cênica”:

A primeira impressão de quem entra para ver, é que não há espetáculo. O teatro está aberto e nu. Pano levantado, bastidores de costas, mangueiras preparadas para um caso de incêndio, cartazes indicadores do horário dos artistas – toda a engrenagem anarquizada de uma caixa em dia de ensaio. E depois [...] o drama daquelas pessoas existe, precisa ser ordenado e levado a cabo [...] é de fato a vida que fala, o assunto sangrento, lama e estrelas, a febre da crua realidade. (ANDRADE, 1923, p. 3)

Antônio de Alcântara Machado, que nem mesmo o havia visto, escreveu: “a ação desenrola-se aos arrancos, sem coerência, sem lógica. Os personagens não falam, deliram. Tudo nesta peça bizarra vagueia entre o perceptível e o ignoto” (MACHADO, 1925 apud DE LARA, 1987, p. 101). Parecia desaconselhável montar Pirandello e, mais ainda, imitá-lo; mesmo assim, *pirandellismos* surgiam em todo canto, especialmente após a tradução do romance *Il fu Mattia Pascal* (*O falecido Mattia Pascal*, 1933)⁶. A única montagem brasileira até aquele momento, de *Così è (se vi pare)*, havia sido traduzida (com título: *Pois é isso*, 1924) e montada pela companhia Jaime Costa, o qual, para homenagear o mestre, no dia de sua chegada mandou publicar um lembrete no jornal onde gabava-se de ser “o único intérprete do teatro de Pirandello no Brasil” (A COMPANHIA, 1927, p. 9). Trocando cortêsias, Pirandello tirou a peça de cartaz da temporada carioca do Teatro d’Arte; alugou um fraque e compareceu à apresentação de gala do colega no Teatro Trianon. Dias depois, Pirandello

6 Principalmente o tema do duplo, com seus corolários grotescos, agradou autores como Guilherme Figueiredo e Joracy Camargo (cujo Deus lhe pague, no qual um milionário se finge miserável por causa de uma aposta, lotou as salas por uma década), Henrique Pongetti, Pedro Bloch (cujos monólogos e atos únicos em fluxo de consciência imitam de perto ambientes cerebrais no estilo de Pirandello), Edgar da Rocha Miranda (cujo Não sou eu imita Come tu mi vuoi), Raimundo Magalhães Jr., Agostinho Olavo, Hermilo Borba Filho etc. E naturalmente Nelson Rodrigues, que, anos depois, admite que “era, sempre, ainda, tempo de Pirandello: estava no ar, todo nós o respirávamos [...] qualquer peça de um nível mínimo, que não fosse débil mental, tinha que ser pirandelliana”, e que por isso, na estreia de *Mulher sem pecado*, achara melhor assumir “um ar de pirandelliano nato e hereditário” (RODRIGUES, 1993, p. 170).

foi à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) para verificar os direitos devidos; a prestação de contas não o deixou satisfeito⁷⁷. Já em Roma, pediu à Sociedade Italiana de Autores e Editores (SIAE) para exautorar a SBAT da arrecadação de seus direitos autorais – a SIAE prontamente obedeceu, estendendo o pedido a todos os autores italianos que no Brasil passaram a ser gerenciados por agente internacional. Esse fato foi conveniente às políticas de promoção do regime fascista, menos para a turma dos *pirandellianos*, como o tradutor de *Pois é isso*, Paulo Gonçalves, sobre o qual um amigo crítico, tempo antes, escrevera: “Um belo dia, Gonçalves leu Pirandello. Foi um deslumbramento. Reformou sua visão de teatro, ganhou alma nova, encheu-se de ideias inovadoras, reentrou em seu tempo” (MACHADO, 1925 apud DE LARA, 1987, p. 101).

Alcântara Machado, o amigo crítico, valorizava a obra de Pirandello por captar o “espírito do tempo”, algo que não se encaixaria nos parâmetros de formas dramáticas tradicionais. Manipulando a cena como um dispositivo “da demolição e da reconstrução”, a dramaturgia do mestre oscilava com metódica precisão “entre fantasia e realidade, visível e impalpável, o que os olhos enxergam e o que só a imaginação pode ver”, resultando na impossibilidade de imitá-lo, porque “não contente de renovar a forma, seu teatro é diverso na essência” (Ibid., p. 80). É o único espectador convencido de que seguir tal modelo geraria na dramaturgia nacional efeitos vigorosos, provando que valeria mais a pena serem modernos do que serem plagiários; no mais, consta o espanto diante da novidade da obra, “equivalente literário das grandes renovações da ciência moderna” (MOTTA FILHO, 1925). Dos inúmeros comentários publicados, destaco aqui duas observações reiteradas que mereceram resposta do autor na longa entrevista que concede a Sérgio Buarque de Holanda, publicada em dezembro de 1927. Uma das observações é uma ressalva ambígua: assume-se que o teatro de Pirandello é complicado, quase exotérico e que consistiria nisso o seu valor de modernidade. A outra observação é sintomática: destaca-se a novidade das soluções cênicas, incluindo figurinos, maquiagem e efeitos, ao lado da dramaturgia, identificando como “moderno” algo atualizado com as tendências em auge nas capitais europeias. Moderno

⁷⁷ Cf. Revista da SBAT, set. 1927.



é o que é difícil; moderno é o que está na moda: são equívocos formalistas que não paravam de assombrar o autor, a ponto de virar fala em *Seis personagens* – ironicamente, do personagem do Diretor, uma espécie de alter ego do próprio Pirandello *capocomico*. Ao Primeiro Ator, que se recusa a vestir o chapéu de cozinheiro conforme manda a rubrica, o Diretor objeta, apontando para o texto: “Parece que deve, não é?! Se está escrito aí!” E diante da insistência do Ator, replica, “erguendo-se furioso”: “O que o senhor quer que eu faça, se da França não vem nem uma peça que preste e só me resta encenar peças de Pirandello – parabéns quem as entende – feitas de propósito para que nem atores nem críticos nem público fiquem jamais satisfeitos?” (PIRANDELLO, 2009, p. 186).

Na insatisfação geral, um ou outro crítico resolve chutar o balde e manda publicar comentários como este: “*Pois é isso* é uma barafunda em três atos que, quando acaba, deixa o espectador no mesmo estado de ignorância da primeira cena” (HELLYESSE, 1927). Pouca gente compreende, admite Alcântara Machado, que

o que há de admirável em *Pois é isso* é o dinamismo tragicômico, produto e síntese do movimento que vivemos. Não se percebe que a forma reflete a essência. Se aquela é pitoresca e surpreendente, é porque procura resumir o estado de espírito atual, feito de incertezas, de contrastes, hesitações, arranques e descaídas. (MACHADO, 1925 apud DE LARA, p. 101)

Em resposta a tais observações desencontradas, Pirandello apresenta as suas peças como *comédie da fare*, ou seja, peças por fazer, metateatrais e incompletas, faltando início, faltando desfecho e fugindo aos limites da cena, porque assim é a vida, que não se edita senão com a morte. Ele repete como um mantra que tudo que é novo assombra o espectador, até este “criar ouvido” e se acostumar àquele “modo novo”. Um tanto contra a vontade, Pirandello admite estar na moda, mas renega qualquer intenção de ser moderno, se isto significar produzir uma obra exotérica e complicada – declara, pelo contrário, ser sua obra perfeitamente acessível ao senso comum. Não se identifica como nem deseja ser “filósofo”, como vinha sendo promovido pela mídia a partir da ponderação de pensadores influentes; se diz “artista”, e a

criação artística, explica, “não pode ser intencional. Limito-me a interpretar a vida como ela me aparece e mais diretamente possível. E não se vive com os olhos abertos, vive-se cegamente” (HOLANDA, 1988).

Entre os dramaturgos preferidos de Pirandello, se anima ao citar Jules Romain e Tchekov; na entrevista (Ibid.), quando é pronunciado o nome de Claudel faz um gesto de indiferença; mostra apreciar a cena alemã e americana; elogia G.B. Shaw, que descreve como “um grande amigo e um dos autores mais vivos que têm existido”. Porém, o “verdadeiro criador” para ele é Carlitos: “que extraordinária, que profunda tristeza ele exprime”. Perguntado sobre d’Annunzio, esquiva-se (“não seja indiscreto”), mas certamente se corrige em seguida, dizendo que é um poeta admirável ao mesmo modo do escritor mais anti-d’annunziano concebível, Giovanni Verga. De quebra, puxa a orelha do seu jovem (porém determinado) entrevistador pelo “mau hábito de procurar aproximações e influência onde podem ocorrer apenas coincidências” e garante que nunca leu Proust, embora haja quem encontre semelhanças. Perguntado sobre suas relações com o futurismo, prefere desassociar-se, embora valorize o movimento “como ação, não como criação”. Curiosamente, desmarca Marinetti: “uma das criaturas mais simpáticas que conheço”. Nesta altura da conversa, aproxima-se um diplomata italiano e elogia o progresso do país, incidentalmente referindo-se aos novos arranha-céus. Pirandello reage com ousadia:

Os arranha céus no Brasil revelam um equívoco profundo: não faz sentido numa terra rica de espaço esse sistema de construções que em outras cidades, em Nova Iorque, por exemplo, tem sua razão de ser. É uma imitação. Mas as formas da arte não resultam de uma vontade e, sim, de uma necessidade. Por isso, arranha-céus que não surgem espontaneamente da terra, são uma expressão falsa de arte, quase uma ofensa à paisagem. (Ibid.)

O juízo de Pirandello sobre os arranha-céus imitados é metonímia de uma intuição mais ampla dos processos antropofágicos em curso nas culturas pós-coloniais, como a brasileira, diante das tarefas postas pela história recente de emancipação e busca por identidade. Talvez percebendo o risco de que sua opinião seja apropriada, quiçá de modo ambíguo e equívoco, na



disputa pelo pódio da modernidade, Pirandello opta por elevar o alcance de sua observação para além das fronteiras nacionais:

Deve-se procurar sempre uma linha correspondente à da natureza. Espero que se compreenda bem esta necessidade [...] pois sinto uma eferescência nos países sul-americanos e uma curiosidade bem confortadora. Em Montevideú sobretudo, esta impressão se impôs vivamente. E São Paulo me pareceu uma cidade cheia de vida. Notei um interesse intenso por questões de arte. (Ibid.)

A lúcida impressão do que ele vê remete a uma compreensão não secundária, para um *capocomico* que bem sabe o quanto a arte depende do mercado e este, dos hábitos do público. Trata-se da análise dos números da temporada de espetáculos e palestras que em Buenos Aires, Rosário, Montevideú e São Paulo havia resultado em grandes êxitos; enquanto isso, no Rio de Janeiro, apesar das queixas dos intelectuais nos jornais, resultou na cena deprimente de casa meio vazia e de bilheteria livre mesmo na última noite de apresentação.

Dentro de dois dias abandonará Pirandello o nosso paiz, saindo da capital da Republica, sem ter tido o prazer de ver, ao menos uma noite, o teatro cheio. Aliás, é sempre assim. O público, quer elle seja deste ou de qualquer outro paiz, não aceita com facilidade certas revoluções. (TEMPORADA PIRANDELLO, 1927, grafia original).

Fuçando nos recortes dos jornais cariocas, nota-se que, em compensação, a seção Moda comenta pontualmente os acessórios da *primadonna* – elogiados por serem último modelo dos grandes magazines italianos – e a barbicha de Pirandello domina as charges. Ainda se descobre que, no dia 7 de setembro, o escritor foi homenageado pela Academia Brasileira de Letras, em sessão solene para comemoração da Independência; aguentou de pé a saudação solene declamada com eloquência lusitana por Cláudio de Souza e foi convidado a presidir (logo ele) as celebrações fúnebres do d'Annunzio local: aquele Coelho Neto que se proclamava “o último elleno” e cujo nome deve ter-lhe sugerido uma piada intempestiva⁸.

⁸ Dito em italiano, o nome parece coglionetto, isto é: babaca.

Referências bibliográficas

- A COMPANHIA Jaime Costa representou “così é... se vi pare”, em homenagem a Luigi Pirandello. **Folha da Manhã**, São Paulo, 8 set. 1927. n. 833, p. 9
- A CONFERÊNCIA do dr. Menotti Del Picchia no Municipal. **Correio Paulistano**, São Paulo, 17 fev. 1922. n. 21058, p. 2.
- ALVARO, C. Introdução. In: PIRANDELLO, L. **Novelle per un anno**. Milano: Mondadori, 1956.
- ANDRADE, O. Anúnciação de Pirandello. **Correio Paulistano**, São Paulo, 29 jun. 1923. n. 21542, p. 3.
- BARRETO, L. Transatlantismo. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XV, n. 733, 8 jul. 1922
- BOPP, R. **Movimentos modernistas no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.
- CAMPOS, C. **Os rumos da cidade. Urbanismo e modernização em São Paulo**. São Paulo: Senac, 2002.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1997.
- DE LARA, C. **De Pirandello a Piolim. Alcântara Machado e o teatro no modernismo**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1987.
- HELLYESSE. Sete dias de teatro. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 set. 1927. n. 10018, p. 15.
- HOLANDA, S. B. O futurismo paulista. **Revista Fon-Fon**, Rio de Janeiro, n. 50, 10 dez. 1921.
- _____. Conversando com Pirandello. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 31 dez. 1988. p. 46.
- MOTTA FILHO, C. Introdução. In: PIRANDELLO, L. **Novelas escolhidas**. São Paulo: [s.n.], 1925.
- PICCHIA, M. Da esthetica. Seremos plagiários? **Correio Paulistano**, São Paulo, 10 abr. 1920. n. 20391, p. 1.
- PIRANDELLO, L. **Do teatro no teatro**. Organização Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009
- RODRIGUES, N. **A menina sem estrelas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARTZ, J. **Vanguardas latino-americanas: polêmicas manifestos e textos críticos**. São Paulo: Edusp, 1995.
- TEMPORADA Pirandello, no Municipal. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 16 set. 1927. n. 10022, p. 5.

Recebido em 03/10/2017
Aprovado em 21/10/2017
Publicado em 26/12/2017

