

Numa festa de carnaval, cada convidado representa uma personagem histórica da época do imperador Henrique IV. Uma queda do cavalo faz com que o jovem fantasiado de Henrique IV perca a razão e passe a acreditar que é de fato o imperador. Este é o ponto de partida da peça Henrique IV, de Luigi Pirandello, um instigante jogo de espelhos dividido em infinitos fragmentos, cada qual contendo parcelas de verdades e deformações. Pirandello foi mestre na crítica ao mundo das aparências, convenções ridículas e grotescas, que ele retirava da vida na Itália do fim do século.

Com o lançamento de Henrique IV e Pirandello – que inicia a coleção Criação & Crítica – a Edusp coloca à disposição do leitor brasileiro uma das peças mais representativas de Pirandello. Acompanha a tradução um ensaio da tradutora ("Roteiro para uma Leitura") que não se limita a peça traduzida, mas propõe uma visão das linhas essenciais da contribuição pirandelliana na dramaturgia, no romance e no conto.

Próximo lançamento:

O Tabuleiro Antigo
Maria Helena Nery Garcez

HENRIQUE IV E PIRANDELLO - Aurora Fornoni Bernardini

1
CRIAÇÃO & CRÍTICA

HENRIQUE IV E PIRANDELLO

Aurora Fornoni
Bernardini

HENRIQUE IV
E PIRANDELLO

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE



21300004041



Reitor: Roberto Leal Lobo e Silva Filho
Vice-reitor: Ruy Laurenti

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Presidente: João Alexandre Barbosa
Assessor da Presidência: Duda Machado
Diretor Editorial: Plínio Martins Filho

Comissão Editorial:

Presidente: João Alexandre Barbosa. Membros: Celso Lafer, José E. Mindlin, Luiz Bernardo F. Clauzet e Oswaldo Paulo Forattini.

Equipe de Realização:

Revisão: Vera Lucia Belluzzo Bolognani. Composição: Lourdes Guacira da Silva. Artes: Marina Mayumi Watanabe e Adriana Ap. Garcia. Capa: Marina Mayumi Watanabe e Plínio Martins Filho.



Edusp

HENRIQUE IV E PIRANDELLO

ROTEIRO PARA UMA LEITURA

SBD-FFLCH-USP



148326

Aurora Fornoni
Bernardini

150157953
Michelle
Amy
2002

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Bernardini, Aurora Fornoni.

Henrique IV e Pirandello: roteiro para uma leitura / Aurora Fornoni Bernardini. — São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990. — (Criação & Crítica; v. 1)

Bibliografia.

1. Pirandello, Luigi, 1867-1935 – Crítica e interpretação 2. Pirandello, Luigi, 1867-1936. Henrique IV – Crítica e interpretação 3. Teatro italiano I. Pirandello, Luigi, 1867-1936. Henrique IV. II. Henrique IV. III. Título. IV. Série.

ISBN: 85-314-0012-0

CDD-852.09
-852

90-0903

Índices para catálogo sistemático:

1. Teatro: Literatura italiana 852
2. Teatro: Literatura italiana: História e crítica 852.09

Direitos reservados à:

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo
Av. Prof. Luciano Gualberto, Travessa J, nº 374
6º andar – Ed. da Antiga Reitoria – Cidade Universitária
05580 – São Paulo – SP Fax: (011) 211-6988
Tel.: (011) 813-8837/813-3222 r. 2633

1990

SUMÁRIO

Pequenas Anotações Desconexas – Em Parte Discordantes – À Margem de um Ensaio Brilhante – <i>Gianni Ratto</i>	9
Introdução	17
1. Da Formação à Forma	21
2. Política e Poética	31
3. Da Máscara à Personagem	35
4. Do Conto à Peça	43
5. O Trágico Imperador	51
6. O Drama e as Seis Personagens	59
7. Encontrar-se	63
8. Pirandello: Crítica à Visão Política	69
HENRIQUE IV – <i>Luigi Pirandello</i>	75
Personagens	77
Primeiro ato	81

8 SUMÁRIO

Segundo ato	125
Terceiro ato	157
Depoimentos	173
Pirandello: Biobibliografia Sucinta	175

PEQUENAS ANOTAÇÕES DESCONEXAS
- EM PARTE DISCORDANTES -
À MARGEM DE UM ENSAIO BRILHANTE

Se alguém quiser empreender uma viagem coordenada, sistemática e inteligente pela obra de Pirandello, nada melhor, para embrenhar-se em seu mundo de desconcertante criatividade crítica, do que acompanhar este "Roteiro para uma Leitura", que Aurora Fornoni Bernardini faz preceder à sua tradução de *Henrique IV*.

Traduzir Pirandello é tarefa realmente árdua: algo, embora em outros termos, como a linguagem de Guimarães Rosa para um tradutor inglês. Quem quiser traduzir Pirandello precisa ser ele mesmo autor, assim como Antônio Callado/Gabriel García Marquez, ou Aurora Fornoni Bernardini-Homero Freitas de Andrade/Umberto Eco.

O ensaio de Aurora transcende o simples estudo coordenado de uma obra e alcança o valor criativo de uma intuição estética traduzida em termos formais. Não tenho o hábito de ler antecipadamente este tipo de análise: sempre prefiro formar e organizar minhas próprias opiniões sem me deixar influenciar pelas alheias que, todavia, não hesito, depois, em consultar. Mas desta vez fiquei realmente encanta-

do e, melhor, me senti impelido a reler a obra inteira de Pirandello, tendo descoberto em mim lacunas imperdoáveis e redescobrimdo recantos esquecidos.

No jogo de espelhos quebrados sobre o qual se estrutura o teatro de Pirandello, cada fragmento poderá sugerir uma, nenhuma ou cem mil interpretações: todas plausíveis, nenhuma definitiva.

Esta surpreendente, intrigante multiplicidade de imagens, cada uma das quais contendo parcelas de verdades e deformações; esta fantasmagórica lógica criativa e destruidora de códigos banais e preestabelecidos; esta crueldade racional perante a qual nenhuma argumentação imediatista sobrevive; este descarnar sarcástico, grotesco e todavia apiedado do homem burguês amarrado a seus hábitos e silêncios cúmplices e culpados, à sua metodicidade autoprotetora; este descarnar rompe no inesperado de individualidades que clamam para serem ouvidas e sobreviverem. Tudo isto, multiplicado, poliangular e lançado em seu hábitat inevitável – o palco – constitui parte do universo de Pirandello, homem e autor de inequívoca independência e apartidário.

O binômio mito-burguesia, aparentemente inconciliável, é a tônica mágica que surge de temas que sempre tinham vivido à margem de dramaturgias mais atentas a solicitações líricas, realistas ou sociais.

Numa tentativa de demonstração por absurdo, poderíamos admitir que a tragédia pertence ao povo, assim como o drama à burguesia e a farsa, aos nobres e potentados: somente um jogo de espelhos quebrados poderia romper as estruturas aparentemente inabaláveis das aparências.

O teatro de Pirandello é atemporal: seu tempo e seu espaço não pertencem nem à realidade do tempo teatral vivido pelo espectador, nem ao tempo fictício de uma ação imaginária, nem à dramaturgia do cotidiano.

Antididático por excelência, o autor leva o espectador, numa participação polêmica e emocional, a acompanhar fascinado a vida de personagens que se autogeraram, cada uma criadora de um destino que ela mesma analisa: completa em sua definição, inabalável em sua estrutura.

Senhores, juro que não premeditei meu teatro.

O autor não “inventa”, ele gera, “vítima” de uma polinização não identificada.

... quando estava escrevendo meus *Seis Personagens à Procura de um Autor* ... em frente à minha casa estavam sendo levantados os andaimes para a construção de um novo edifício... Um dia fui surpreendido por uma vintena de pedreiros que, às gargalhadas, estavam me olhando... Tempos mais tarde, descobri que, vendo-me gesticular, acharam que eu fosse um louco e que minhas caretas tinham despertado sua hilaridade.

Juro que naquele momento eu não era Luigi Pirandello.

Eu estava criando, não sei como, personagens que eu estava encarnando.

(Paris-*Presse*, 16 de março de 1930)

Na temporada de 1952-53, o Piccolo Teatro de Milão levou Paris, em sua primeira temporada européia, três espetáculos entre os quais uma nova edição de *Seis Personagens à Procura de um Autor*, com direção de Giorgio Strehler e “cenografia” minha; o enfoque do espetáculo era “realista, liberto de qualquer simbologia”, segundo a definição da revista *Sipário*. Dentro dessa ótica e com a solicitante provocação de ter na companhia um ator – Checco Rissone, que trinta anos atrás tinha interpretado o papel da criança no Teatro Quirino de Roma – foi pensada uma anticenografia: reconstruímos, em termos de ilusionismo perspetivo, o palco no qual a estréia da peça de Pirandello fora realizada.

Trinta anos atrás, também em Paris, no palco vazio do Théâtre des Champs-Élysées, Georges Pitoeff tinha apresentado, numa interpretação genial e inesquecível, o mesmo

texto, num espetáculo que se tornou antológico e marco na história do teatro contemporâneo e que havia sido entusiástica e comovidamente aplaudido pelo próprio autor.

Enquanto estava preparando nosso "espaço dramático" no palco do teatro de Jean-Louis Barrault, a diretora do teatro, Mme. Valere, se não me engano, sentou ao meu lado e perguntou para qual peça serviria o cenário que estava sendo montado; expliquei do que se tratava e ela, um tanto escandalizada, afirmou, mais do que perguntou: "Mas por que um cenário se Pitoeff somente precisou de um palco vazio?" Tentei explicar que não se tratava de um cenário e sim da reconstituição de um espaço ideal no qual a ação original tinha se passado trinta anos atrás: a tentativa de reencontrar nele (o espaço) as polivalências e os conflitos das personagens e dos atores. O diálogo não continuou: a sombra de Pitoeff — Giorgio, assim como Strehler — era forte demais; nossa ousadia beirava a irreverência. E, afinal, não convenceu ninguém.

O que vou dizer agora, neste prefácio que não o é, nada tem a ver com a qualidade e a importância do "Roteiro" em questão. É opinião minha, portanto subjetiva, que não pretende assumir posições críticas perante um trabalho tão sério e bem circunstanciado mas que, todavia, a meu ver, joga uma sombra, embora levíssima e transitória, sobre uma obra e uma vida acima de qualquer suspeita.

Estou me referindo à última parte deste ensaio: "Pirandello: Crítica à Visão Política". Assim como Aurora Forni, vou transcrevendo e anotando, sem pretender mais do que uma pequena, amigável e respeitosa polêmica.

Um carro fúnebre dos mais simples, daqueles usados para os indigentes. Nu. E que ninguém me acompanhe, nem parentes nem amigos. O carro, o cavalo, o cocheiro, nada mais.

Quero ser cremado. E quando meu corpo for consumido, seja ele atirado aos ventos, porque eu quero que nada permaneça de mim, nem mesmo minhas cinzas.

(Do testamento de Luigi Pirandello)

Quando ele morreu, eu tinha vinte anos; os jornais noticiaram sua morte em poucas linhas e com alguns dias de proposital atraso: ao pudor hipócrita da imprensa fascista (as disposições dele contrariavam as "honestas" convenções católicas e burguesas) aliava-se a decepção do Partido que pedia a oportunidade de lucrar com um defunto daquela dimensão.

Li a notícia em Gênova, no *Secolo XIX*; estava chovendo. Não sei por que, mas visualizei uma rua vazia, um pequeno carro sacolejando com a carga de um caixão paupérrimo que ameaçava cair a cada instante, andando ao lado de uma calçada delimitada por uma grade de um verde desbotado que a separava de um jardim. Estava juvenilmente emocionado e ouvia, parece hoje, o tamancuear das patas de um cavalo certamente magro no chão de pedra de uma madrugada romana cheia de ecos. Estava estudando direção de cinema e me pareceu que aquele som e aquela imagem poderiam ser o começo de uma bonita seqüência dramática, de um filme cujo roteiro estivesse afastado de qualquer preocupação política.

Para falar a verdade, não existe concepção na arte dramática.

Somente as peças de tendência política ou social são planejadas. Fundamentadas sobre a observação de um acontecimento, de um abuso a ser combatido, o próprio argumento define seu caminho; mas são textos que morrem com o desaparecimento do abuso que eles estigmatizavam.

As obras que permanecem são o resultado de um processo que um dramaturgo autêntico ignora.

(Entrevista a *Paris-Press*, 1º de março de 1930)

O filme *Acciaio*, dirigido em 1933 por Walter Ruttmann, teve a participação de Pirandello como argumentista. O processo de trabalho previa, além do argumento propriamente dito, um *trattamento* cinematográfico e uma decupagem, sem falar dos diálogos que tanto poderiam pertencer à segunda como à terceira fase e serem escritos por “especialistas”. Pirandello, suponho, só forneceu o argumento.

Francesco Pasinetti, em sua *Storia del Cinema dalle origini ad oggi*, Ed. Bianco e Nero, 1939, p. 262, assim escreve:

Acciaio foi produzido por Emilio Cecchi e foi dirigido por Walter Ruttmann. O argumento era de Luigi Pirandello. A fotografia, de Massimo Terzano; a música, de G. Francesco Malipiero. A realização de um documentarista como Walter Ruttmann entregava-se quase totalmente às imagens e às vezes o documentário sobrepujava a narração. Havia esplêndidas seqüências descritivas como – por exemplo – a visão do trabalho nas usinas de aço de Terni, a festa popular, a corrida de bicicletas. O enredo era estruturado sobre o contraste não evidente entre dois homens apaixonados pela mesma mulher. (...) Com os atores, estavam presentes os próprios operários da usina.

Concordo: Liolà não poderia se metamorfosear em Giovanni (a personagem de *Acciaio*), assim como os faunos não se transformaram em camponeses; mas os assalariados das minas de enxofre ou das salinas, contemporâneos de Liolà, sim; principalmente se considerarmos o fato de que os camponeses da planície do rio Pó, da Lombardia ou do Piemonte tinham tido uma formação política que os da Sicília desconheciam. Não é Liolà que se transforma no anti-herói de *Acciaio*, mas o homem faminto e revoltado da lendária Trinácia, não mais terra de mitos mas imenso latifúndio avassalador. A própria divisão norte-sul (cultural e econômica) da Itália impede o trabalhador siciliano de ter uma consciência política e seu destino somente pode ser o de aspirar inutilmente a uma vida melhor do que a vivida por ele e por seus filhos: custe o que custar.

Para o homem explorado da Sicília, desprovido de visão política, se transformar em *Mimi*, o *Metalúrgico*, a Segunda Guerra Mundial e a mediação do neo-realismo do cinema italiano serão indispensáveis.

Não consigo me convencer que Pirandello tenha escrito os diálogos em questão; se o fez, sua inevitável noção do grotesco – relacionamento sentimentalóide e piegas patrão-operário, o paternalismo protetor e compreensivo, as diferenças de classe superadas na intuição de valores humanos superiores, o relógio de ouro que premia uma vida de dedicação e sacrifício, toda a parafernália retórica em volta da mão calosa – deve ter sido inevitavelmente, e de propósito, deturpada, ou ignorada, durante sua realização.

No jogo de luzes e sombras de um palco, a moralidade de uma personagem nunca poderá ser atribuída ao ator que a encarna (cf. *Trovarsi*).

As palavras, os diálogos, os conceitos de um trecho isolado de um texto dramático não identificam necessariamente o pensamento ou as posições de um autor.

Penso que o fato de não pertencer a um partido político não leva necessariamente a posturas negativas ou reacionárias; analisar em profundidade o ser humano e sua problemática constitui-se numa ação tão participante quanto a de um teórico da sociedade contemporânea.

Se estiver equivocado, valham para mim as palavras do autor em suas *Anotações Biográficas*, 1909:

Minha arte está repleta de compaixão para com todos aqueles que se enganam, mas esta compaixão não pode deixar de estar acompanhada pela feroz irrisão do destino que condena o homem ao engano.

Gianni Ratto

INTRODUÇÃO

Não vou ser impessoal ao escrever sobre Pirandello. O tom distante de um tratado não caberia nestas poucas páginas. Além do mais, tenho comigo que uma das melhores críticas é o discurso de quem descobre afinidades, de quem as sente se avolumarem como a seiva que engrossa raízes comuns, naturais ou eletivas que sejam.

A descoberta de Pirandello é literariamente recente para mim — comecei a lê-lo intensamente há uns dois anos, quando resolvi escrever este ensaio e interpretar sua obra num curso de pós-graduação da Universidade de São Paulo. No entanto, é como se o tivesse conhecido desde sempre. Sem querer ser determinista, há razões que explicam alguma dessas afinidades: temos a mesma origem e somos, de certo modo, da mesma circunstância. Pirandello viveu no limiar de duas épocas, duas concepções de mundo, indiscutivelmente contrastantes — faltou-lhe, no dizer de alguns críticos, o salto da dialética para integrá-las, viveu os momentos do drama sem resolvê-lo, e mesmo que no fim (*Os Gigantes da Montanha*) tenha esboçado os caminhos de uma metafísica,

onde há o mito de um universo móvel que assume a forma do estado de espírito dos protagonistas, tornando-se quem sabe profeta de uma utopia de tempos e espaços futuros (*A Nova Colônia* e o mito da revolta da natureza), permaneceu, contudo, basicamente preso ao fio sutil de uma pungente saudade por tudo o que foi passando sem poder deter-se, de tudo o que foi sendo sem conseguir viver. Golfadas de íntimos arrancamentos do que era e não foi, sofrimento da "forma" que dá vida e a tira, ao mesmo tempo. Assim, nesse paradoxo inelutável, repassa ele a infância, a juventude, o amor e a própria morte.

Eu, quase um século depois, vivo, como muitos emigrados, no limiar de dois mundos. Há tantos anos vinda, não me identifiquei no salto da integração. Apesar da enfática adoção, vivo a nostalgia dos espaços, dos cheiros, das cores que me fizeram, dos humores da terra e das pessoas. Ainda sinto o contraste entre os preceitos de um passado assimilado e a sua não fluência num presente deslocado. Uma espécie de exílio: esta, a afinidade.

Um último reparo, antes de começar.

Andava, algum tempo atrás, à procura de uma crítica que desse conta do que sentira ao ler o prodigioso Gadda. Deparei, a um certo momento, com um ensaio que me surpreendeu por sua feliz adequação. Vinha acompanhando em sua escrita o mesmo estilo de Gadda, a mesma histriônica habilidade, cujo autor no fim descobri ser Arbasino, agudo observador e jornalista vivíssimo, que reconhecidamente havia adotado a "personalidade" de Gadda. Como tentativa, resolvi adotar um procedimento semelhante: escrever este relato um pouco como Pirandello escrevia seus ensaios; cheios de digressões e numa fala muito pessoal, caseira quase, "familiar", como diria ele.

Meu primeiro encontro real com Pirandello deu-se aos quinze anos, época em que, tendo esgotado a biblioteca do Sr. Patinhas em São Caetano do Sul, dirigi-me à Municipal de São Paulo. Seu teatro foi um dos primeiros livros que re-

tirei. Lembro-me de que lia sofregamente aqueles diálogos tão vivos sem guardar o enredo das peças, pulando rubricas e nomes: a fala, no sentido literal, me fascinava. Guardei bem uma comédia em particular, *O Enxerto*. Uma história tão engenhosa me pareceu, tão bem urdida e com um tremendo poder de amplificação. Viria a saber que Pirandello foi um dos dramaturgos mais profundamente psicanalíticos e que as peripécias pelas quais fizera passar a protagonista eram um modelo de ginástica do ego em sua tentativa de equilibrar-se entre o id e o superego, e etc.

A ductilidade foi a grande lição dessa peça, a capacidade de juntar coisas *aparentemente* díspares e delas tirar um inesperado proveito. No caso, depois de um encontro casual entre a condessa e o jardineiro da mansão, fica ela sabendo que não é em qualquer enxerto que as roseiras vingam. É preciso que elas estejam num particular estado de seiva, que em seu rude linguajar o camponês denominou *cio*. Se não foi luz, foi certamente *lumina* (termo curiosíssimo que Pirandello explica num de seus ensaios sobre Dante, em hilariante polêmica com um certo professor Gardella) que se fez na mente da jovem em apuros: conseguir ligar os fios de seu drama pessoal (espera um filho de um marginal que a atacou nos jardins da mansão) com coincidências fortuitas e obter disso o máximo de efeito que as condições permitiam (fazer com que o marido aceitasse o filho como sendo, em parte, também dele).

Por esse caminho andaré o método escolhido para acompanhar Pirandello neste ensaio: existe, é claro, um esboço dos temas importantes dos quais espero falar – a ordem de seu aparecimento, porém, será função da oportunidade feliz, um modo de se colher o ensejo, de se ligar naturalmente uma coisa à outra, subliminar homenagem a Pirandello, limitada ao gesto, entenda-se, porque de qualquer ângulo que se analisem suas peças, por baixo dessa espontaneidade viva existe o estrategista atento que ata e desata, arma e desarma, induz e sobretudo conduz.

O resultado dessa abordagem será um roteiro comentado para uma leitura de Pirandello. Leitura essa não exaustiva, é claro, mas amarrada, orgânica e, espero, não academicamente cansativa. Para tanto limitei as notas bibliográficas a referências incorporadas ao texto, o mesmo fazendo com as citações. A cada momento significativo, segundo minha abordagem, da vida ou da obra do autor, haverá indicações, entre parênteses, do conto, do ensaio ou da peça mais sintomática, escolhidos como paradigma, como modelo, como explicação.

1. DA FORMAÇÃO À FORMA

É verdade: de algum tempo para cá aconteceu um grande deslocamento nos ideais.

Apontamentos de Bonn, 1891.

Um velho italiano, que poderia muito bem ser uma personagem de Pirandello, reparava outro dia: "Incrível, incrível! quem diria que tudo, mas tudo o que nos ensinaram é exatamente o oposto do que se tem hoje como conveniente" — sacudindo a cabeça, mais para o divertido que para o perplexo.

Custa certo esforço, realmente, apesar dos bons propósitos, a nós que transitamos por essa civilização do "peido e do arroto" (parafraseando Eco em *O Nome da Rosa*) compreender como é que Pirandello, tão lúcido, tão desencantadamente atual, tenha podido não digo acreditar, mas tão-somente acatar certos condicionamentos que lhe amoldaram a existência e a de suas personagens. É existencialmente uma questão de formação que, esteticamente, tem algo a ver com sua noção de "forma", de que se falará mais adiante.

Luigi Pirandello nasceu em Agrigento (28.06.1867) de uma família de origem lígure. Para o italiano é importante essa descendência regional. Isso explica certos traços de Pirandello – como conseguiu ele, apesar de siciliano de nascimento, certo distanciamento em relação a características sicilianamente atávicas, quais o ciúme, por exemplo, que perseguiu até a insânia sua própria mulher.

O pai, filho de um garibaldino (isso também é importante, pois a este fato se remeterá com orgulho Pirandello, atribuindo a suas personagens ímpetus de sincero patriotismo), era dono de uma mina de enxofre; rico, para os padrões da época, pôde dar aos filhos uma educação esmerada. O pouco que se sabe da mãe, através do próprio Pirandello, é que era doce e submissa: “em seu íntimo ainda estava intata a convincente voz materna que em anos longínquos o persuadirá à pureza dos mitos do *risorgimento* e dos heroísmos perpetrados em nome do ideal” (*Uma Herança Oitocentista*, G. Giudice, p. 265).

A infância de Pirandello, por todas as poéticas recorrências que sua obra deixa entrever, parece ter sido particularmente feliz – com isso entenda-se não apenas um tesouro de encantamentos e de sensações, mas um tenaz inculcar de valores e princípios que o exemplo consagrou e que se tornariam *leitmotiv* de suas obras: o amor materno, o senso da autoridade, o sentido do dever, a família e o poder das convenções, o espírito de sacrifício, a sutileza e o pudor dos sentimentos (manifestos em pequenos gestos), a diferença de classes e a fidalguia interior, a virgindade, o adultério, a “perdição” da mulher.

A todos esses valores, positivos ou negativos (o elenco foi feito a partir de seus contos, onde de um modo ou de outro estão encarnados), corresponde exatamente o seu contrário numa divisão maniqueísta entre o bem e o mal, o certo e o errado, como era próprio da mentalidade burguesa da época em que se tornou adolescente.

A força de transmutação da arte de Pirandello – pela qual seus protagonistas, pinçados na pequena burguesia de fins do século XIX, com seus costumes medíocres, suas convenções ridículas, sua desoladora impotência assumem de repente o papel de precursores do homem novo, tornam-se seu modelo complexo, clássico, em certos aspectos – deve-se (cito Corrado Alvaro, “Pirandello, prêmio Nobel 1934”, um dos críticos mais convincentes do Autor) justamente ao fato de que ele, menino e adolescente, acreditou naqueles mesmos preconceitos, na herança de sua cepa burguesa: o bem e o mal, o decoro provinciano, o sacrifício obscuro, a pureza e a honestidade, a faculdade de admirar e crer, certa dose inclusive de malvadeza e inveja, de orgulho e cultivo das aparências, de ideais e impulsos secretos e quando, como suas personagens, chegou à descoberta do mundo, revoltou-se, indignado. O mundo devia ser outro, os próprios protagonistas queriam poder ser outros. Mas eles só se definem quando começam a falar: o ato da palavra torna-se forma de confissão, expiação e consciência que determina o destino. Para chegar a isso era preciso um escritor penetrado pelos mesmos profundos elementos indefinidos, marcado pelo peso dos mesmos preconceitos que tecem os destinos dos dramas antigos e formam o fundo da psicologia popular, de sua justiça e de suas leis obscuras.

Data da infância também a experiência religiosa do jovem Luigi. Seus biógrafos contam como ele foi levado à igreja, quase às escondidas, por uma empregada da família. De seu êxtase e ulterior abrupto desencanto narra ele num conto pungente (“A Pequena Madona”) e, ora aqui, ora ali, numa série de outros (“A Ave Maria de Bobbio”, “Canta a Epístola” etc.). Apesar de sua desilusão e do anticlericalismo do pai, homem autoritário e *sanguigno*, que desfazia abertamente da hipocrisia provinciana de certos padres e não hesitava em atirar nos sinos com seu fuzil, quando estes retiniam de forma a provocar sua ira, Pirandello guardará pela vida inteira a pungente nostalgia desta fé perdida e a

quimera inalcançável de seu mundo de verdades imutáveis. Existe, em particular, um conto que se denomina justamente "A Fé" e que está relacionado com uma de suas convicções mais fundamentais.

A vida – considera Pirandello – não tendo fatalmente para a razão humana um fim claro e determinado, implica, para que não nos percamos no vazio, ter, para cada um de nós, um fim particular, fictício, baixo ou alto que seja: pouco importa, já que não é nem pode ser o fim verdadeiro que todos procuram com afã e que ninguém encontra, quem sabe por que, de fato não exista ("Um Crítico Fantástico" – *Ensaio*, p. 375).

Em "A Fé" D. Angelino, jovem padre agregado à paróquia de D. Pietro, decidiu largar a batina pois perdeu a fé e a confiança no sacerdócio, naqueles seus colegas sacerdotes "que teria querido agarrar pelas costas e sacudir, os seus colegas sacerdotes que mantinham naquela abjeção de fé tantos miseráveis e com essa mesma abjeção faziam comércio". O fato é que uma pobre velha "com aqueles horríveis olhos ensanguentados" viera pagar uma missa a S. Calogero com oferendas obtidas a preço de um sacrifício tão extremo, que D. Angelino, humanamente, não pode aceitar. Eis então esboçado o conflito:

– Mas como! o que está dizendo? Que promessa é a minha, então? Se não dou o que prometi, para que vale? Desculpe, mas com quem estou falando? Não é por acaso com um padre? E por que, então, me trata assim? Por que não acredita que dou a S. Calogero milagroso aquilo que prometi com todo o coração? Oh, Deus, Deus meu! Será que é por que contei o que sofri para juntá-lo?

Comovido e cheio de remorsos por aquele lamento, D. Angelino resolve rezar a missa assim mesmo, sobrepujado de repente por um respeito que quase o acabrunha, por aquela velha que chora diante dele por sua fé ofendida. E aqui está o impasse.

Essa caridade de uma missa, que ele faz à velha, para ter o valor que a tornaria aceita, não requeria algo que ele já não tinha mais dentro de si?

Que caridade era aquela, se, por todos aqueles sofrimentos ele não celebrasse a missa com o mais sincero e ardente fervor?

E assim D. Angelino cria uma fé fictícia, tocado, no íntimo, pela fé verdadeira que ele reconhece na dor prostrada daquela infeliz e sobe ao altar "exaltado de tanta caridade". E em nome dessa exaltação ele continuará sacerdote. Assim, ao menos, parece indicar o conto.

Sobre suas atividades de ginásio e ligado a sua empolgação pelos "atos heróicos", românticos, ou arrebatados que seja, há uma história quase rocambolesca que o próprio Pirandello conta num fragmento de sua autobiografia (1893). Sem o pai saber, havia se transferido da escola técnica de Agrigento para o ginásio, que ao contrário da primeira, não entregava boletins a cada dois meses para o pai assinar.

Diante do medo da ira paterna, Pirandello resolveu fugir de casa. Embarcou com uma boa desculpa no navio de um conhecido da família que levava um carregamento de enxofre para Como, mas na metade da viagem sentiu um remorso tão grande pelo sofrimento que infligiria especialmente à mãe, que confessou tudo ao conhecido e um telegrama foi enviado à família.

A alegria de Pirandello não teve limites quando chegou a resposta: o pai consentia que ele terminasse o curso ginasial em Como. Este parêntese de percepção juvenil de espaços e culturas tão diferentes como Agrigento e Como deveria marcar profundamente o rapaz. Para cursar o colégio, de acordo com o estabelecido, ele voltaria, porém, a Palermo, onde o aguardavam, ainda adolescentes, algumas experiências traumatizantes.

A partir dos quinze anos, Pirandello com a família se estabelece então na turbulenta capital da Sicília e é lá que Luigi se apaixona pela primeira vez. Porém, as moças da

capital são por demais desenvoltas e o tímido adolescente enlanguesce de amores, chegando a adoecer.

Entre as vertentes sutis e inexploradas pelas quais Pirandello soube penetrar no espírito feminino existe uma ribanceira na qual o Autor despenca muitas vezes em certas narrativas e peças *et pour cause* burguesas: a mulher que não presta.

Não se trata apenas da prostituta, pobre ser à deriva, socialmente injustiçada (vejam-se contos como "Os Leques" ou "A Babá"), já irremediavelmente contaminada e condenada pelo mundo que a tornou tal e que só o amor materno conseguirá redimir *in extremis* (cf. a peça *A Nova Colônia*), mas de qualquer mulher que se tenha "perdido", fora ou dentro dos laços do matrimônio.

Se a atitude que Pirandello irá desenvolver em relação às mulheres é complexa, naturalmente presa às suas experiências pessoais, e profundamente enraizada nos valores com que seu mundo foi sendo plasmado, por outro lado estará ligada durante muito tempo a um trauma sofrido justamente nessa idade.

Contam os biógrafos e ele mesmo relata ("A Volta") que o adolescente irrompeu um dia num local onde uma prima tinha um encontro amoroso nada menos que com o pai dela. Este escondeu-se por detrás de uma cortina, mas os pés que não foram dissimulados ficaram para sempre como símbolo da amargura precoce, não apenas pelo desmoronamento da autoridade paterna, quanto pela relativização de todo um mundo de aparências, nas quais era tão reconfortante poder acreditar. A partir daí se radicaliza sua atitude em relação à "fraqueza" das mulheres e à "bestialidade" dos homens (cf. "A Rosa", "O Chale Preto", "O Turbilhão", "O Prazer da Honestidade"), radicalismo esse que será atenuado só bem mais tarde pela idade e filtrado diferentemente de acordo com a diversidade de classe das personagens.

Um relato terrível, "O Despejo", escrito dois anos antes da sua morte, em 1933, é a única vez em que, explicitamente, é exposta a questão da igualdade dos direitos dos sexos pela qual os movimentos feministas viriam a lutar tanto, mais tarde. A moça, que caiu física e moralmente na mais baixa abjeção, recrimina o pai, que acaba de morrer no tugúrio de onde fora expulsa:

Você nunca quis entender, como foi, como é que a gente pode chegar a isso sem saber, sem pensar e a gente se acha presa, mesmo chorando, mesmo desesperada, porque o corpo, tocado sem intenção, sentiu sozinho uma doçura, viva, no meio do desespero, e te queima toda de repente, e todas as coisas que não se enxergam mais (...) mulher assim, que tenha que sentir prazer, não fui eu quem me fiz! Acendeu-se o sangue, de nós dois; e ele também, depois, ficou ali estendido, feito morto, do espanto de me ter possuído. E depois voltou para a mulher, o covarde, consolado, disse-me, por ter sabido por mim, que todas as mulheres são iguais, que não existe nenhuma honesta; iguais aos homens, a mesma carne e, que então, se um homem o faz tantas vezes, e não significa nada, não tem por quê, se a mulher o faz uma vez, tenha que parecer coisa tão grave a ponto de considerá-la perdida para sempre.

Esse conto foi rejeitado pelo Autor que não o incluiu em nenhuma coletânea. Por que será? Provavelmente por estar ele demasiadamente calcado num conceito de "realidade" que Pirandello não considera válido literariamente.

A explicação que Pirandello nos dá insistentemente para isso não implica apenas uma invectiva contra a poética do naturalismo que considera um equívoco, uma vez que confunde — diz ele — o fato físico, o fato psíquico e o fato estético, mas se prende diretamente ao conceito que o Autor tem da arte:

Lá fora, de uma maneira geral, as ações que põem em evidência um caráter qualquer recortam-se sobre um fundo de contingências sem valor, de detalhes comuns a todos. Obstáculos triviais, imprevistos, desviam as ações, deturpam os comportamentos: pequenas misérias acidentais freqüentemente diminuem o tamanho das pessoas. A arte liberta as coisas, os homens e suas ações destas contingências sem valor, desses detalhes corriqueiros, desses obstáculos vulgares, dessas misérias acidentais: num certo sentido, os abstrai.

É essa abstração, liberta da diluição entrópica da vida real, confusa e caótica, é essa aglutinação essencial em volta de sua concepção de "forma" que Pirandello atinge num outro conto sobre o mesmo tema: "Candelora", a história de uma moça "impura" que se apaixona pelo próprio marido o qual se valeu de seu corpo atraente para atingir o sucedido mas que, por isso mesmo, agora a rejeita:

Quer ser amada, agora, Loretta. Amada por ele, quem sabe pelo despeito que sente diante de sua indiferença. Isso não é loucura? Se a amasse realmente deveria matá-la. É necessária aquela indiferença como condição imprescindível para suportar a vergonha que ela representa a seu lado. Sair dessa vergonha? Mas como, se ela está dentro, fora, ao lado dos dois? Não há outro jeito. Ele continuando a pintar e ela se divertindo com o Chico, por enquanto, depois com outro, ou com o Chico e o outro, ao mesmo tempo. Coisas da vida, bobagens... De um modo ou de outro passam e não deixam marcas. Ri, no entanto, de todas as coisas mal-nascidas, que ficam aí penando em suas formas desajeitadas, obscuras, até que, com o tempo, acabam virando cinza. Cada coisa traz consigo a pena de sua própria forma. A pena de ser assim e de não poder mais ser diferente.

Está justamente nisso o novo de sua arte. Saber fazer sentir esta pena da forma. Ele sabe muito bem que todo corcunda tem que carregar sua carcova. E como as formas, assim são os fatos. Quando um fato é um fato, é aquele mesmo e não muda mais. Candelora, por mais que tente, não conseguirá jamais, por exemplo, voltar a ser pura como quando era pobre. Se bem que pura, talvez nunca o tenha sido, Candelora, nem quando criança.

Candelora acaba se suicidando. Mas o suicídio não é apenas o fim fatal e quase obrigatório de todo drama burguês. A morte, outro grande *leitmotiv*, se tornará em Pirandello a sanção do instinto, ao qual suas personagens voltam, abandonados os apetites, porque a um certo momento as leis morais adquirem a violência do instinto e golpeiam cegamente como o destino.

Dizer que em relação ao amor Pirandello foi um fraco ou um covarde não me parece justo. Digamos que foi coerente

com o desencanto que descreveu na poesia (sua primeira produção) e contou mais tarde, sobejamente, em prosa.

Apaixonado por uma prima da qual se tornou, em Palermo, oficialmente noivo, cansou-se depois possivelmente porque sua complexa e paradoxal maneira de ser não encontrou respaldo na simplicidade da moça e, separando-se finalmente da família, mudou-se para Roma, onde se matriculou no segundo ano da Faculdade de Letras.

Ele mesmo dá, rapidamente, o resumo do fim de sua "formação":

... na *Sapienza*, freqüentei as aulas do segundo ano da Faculdade de Letras, onde não tive sorte, por causa de um contratempo com o professor de língua e literatura latina, o professor Occioni, enquanto simpatizava comigo o professor Monaci, docente de filologia românica. Este, que compreendera o meu caráter tenaz, por bizarro que possa parecer, aconselhou-me a terminar a universidade na Alemanha e cortar assim qualquer desagradável ocasião de choque com o dito professor, que era também diretor da Faculdade de Letras. Resolvi, portanto, dirigir-me à douta Alemanha e escolhi a Universidade de Bonn, em cuja cidade e em cujo centro de estudos encontrei um ambiente muito adequado ao meu temperamento e às minhas pesquisas literárias e filosóficas. Tirei em março de 1891 o diploma de doutor em filologia românica para grande satisfação de meu inesquecível mestre romano Ernesto Monaci e no outro ano letivo fiquei ainda em Bonn na qualidade de leitor de língua italiana na universidade. Mas a saudade me apertava e sentia uma pungente ansiedade em relação à família, à Sicília, a Roma e esse ano não pude resistir e voltei à minha bela Itália mesmo sem saber, como realmente não sei, o que será de mim, nem o que farei...

2. POLÍTICA E POÉTICA

É verdade que a vida ou se vive ou se escreve e que, quando se escreve é difícil ao mesmo tempo, isto é, no meio da ação e da paixão, poder colocar-se naquelas condições que são próprias da arte: afastar-se do momento, superá-lo para contemplá-lo e dar-lhe um sentido universal e um valor eterno (...). Tudo, é claro, pode ser material da arte e o artista reflete, nem poderia deixar de fazê-lo, em sua obra, a vida de seu tempo, na medida em que ele mesmo é um produto da civilização e da vida moral de seu próprio tempo. Fazê-lo porém de propósito, isto é, com a intenção de que seja ação prática e intencional do momento, mesmo para as finalidades mais nobres, mas estranhas à arte, será fazer política e não arte.

Escritos sobre o Teatro, 1918.

De volta à Itália, aos vinte e cinco anos, Pirandello passa a colaborar ativamente em muitas revistas literárias. Em 1894 consente em casar-se com a filha de um rico sócio do pai: um casamento de interesse. Entre 1895 e 1899 nascem-lhe os três filhos. Em 1894 publica a primeira coletânea de seus contos *Amores sem Amor*, seguido em 1897 por sua

primeira peça *O Epílogo* e depois seus primeiros romances, *A Excluída* (1901), *O Turno* (1902) e *O Falecido Mattias Pascal* (1903), respectivamente.

Pirandello, que de sua formação insular, ligada a certa tradição "risorgimental" familiar, antibourbônica, próxima, por um lado do Partido d'Azione e, por outro, inclinada à moderação burguesa, havia passado, graças ao contato com o ambiente universitário de Palermo, a simpatizar com o círculo da Faculdade de Direito, cujos adeptos viriam a ser os organizadores dos primeiros *Fasci* sicilianos, de caráter marcadamente socialista, com Francesco de Luca à frente. Com a mudança para Roma, porém, vira seus ideais políticos vacilarem. Agora, com seu retorno definitivo à capital italiana, onde se estabelece com a família, ele os vê desmoronarem.

Essa Roma que ele reencontra após seu regresso de Bonn, a Roma do escândalo do Banco Romano e da declaração de estado de sítio na Sicília inteira (1894), como consequência das graves tensões sociais que assolaram a Itália e que culminam em 1900 com o assassinato de Humberto I, é a mesma que ele vai descrever mais tarde (1906-1908) em seu quarto romance, *Os Velhos e os Jovens*.

É o relato de uma grande "desilusão histórica", um relato da Sicília frustrada em suas expectativas e seus esforços, depois da unificação da Itália. É a confissão da desilusão moral e ideológica de Pirandello, que o levará a um pessimismo histórico irreversível.

Mesmo nos dez anos do governo Giolitti, líder da esquerda constitucional, tornada reformista, que se seguiram à queda do governo Zanardelli em 1903, e que foram marcados pelo progresso econômico e social da península com a industrialização do Norte da Itália e conseqüente ascensão da burguesia e florescimento dos pequenos proprietários (*gli anni felici*, equivalente da *belle époque* francesa), os camponeses e os operários continuam sendo cruamente explorados (basta lembrar o clima de um filme como *A Árvore dos*

Tamancos ou o próprio '900, fiel retrato das vítimas dessa época) e, o que é particularmente significativo para se entender o pessimismo pirandelliano, nada será feito para preencher a profunda lacuna que separa o Norte ascendente e o Sul cada vez mais abandonado à sua estrutura feudal.

Se a parte viva e contestatória da nação irá resistir, reduzida a uma minoria e levando adiante uma longa e penosa história de reivindicações e lutas de classe, expressas por todo o desenvolvimento partidário do século XX, a revolta de Pirandello não seguirá na direção político-econômica (a não ser em alguns casos isolados).

Sua consciência agudamente crítica e sua profunda descrença irão se exprimir pelo caminho da interiorização numa denúncia (crítica antiburguesa e revolta moral) que mergulha nas profundezas do ético-social e que implica a consideração dos valores e das relações humanas, morais e sentimentais mais íntimas.

Não soube, porque não era traço de seu caráter e possivelmente nem de seu tempo (cf. *Pirandello: Literatura e Teatro* de Lucio Lugnani), tentar superar a crise através da ação revolucionária. Ou melhor, quem sabe tenha sido uma tardia exigência de revolta libertária radical a que o aproximou, ainda que de passagem, num dos momentos mais críticos da história da Itália contemporânea (logo após o assassinato de Matteotti), do mal compreendido "anarquismo" fascista, em apoio a uma vontade de agir "forte" e determinada. Do mesmo modo, será igual anseio que o levará, mais tarde, a certas adesões ao fascismo já instalado, do qual não percebeu o alcance.

Em ambos os casos, trata-se sempre da manifestação de sua oscilatória contradição entre a profunda e sofrida consciência de uma ampla crise não resolvida e a nunca afrouxada tensão, para a recuperação de valores capazes de resolvê-la e de superá-la.

Concluindo, Pirandello, mais do que assumir a crise como termo definitivo, sofre-a até o fim e se, por um lado,

não dispõe de uma base certa para uma revolta política ou uma reivindicação social, por outro, consegue desenhá-la de tal forma que ela ultrapassa os limites de uma crise político-social e ideal da Itália do século XIX e torna-se a crise interior do homem do começo do século XX.

O "drama" que desenvolvem as personagens pirandellianas independe de sua origem e de suas conotações histórico-sociais, conseguindo alcançar uma verdade de parábola que o coloca além da história. A personagem pirandelliana, porém, reconhece e define *os outros* e os caracteriza tão bem que sua acusação acaba se concretizando em crítica social e análise psicológica, das mais incisivas e contundentes.

A passagem dos tipos de cunho ainda romântico ou "verista"-burguês, dos primeiros romances e de certos contos, até a complexidade da personagem de suas principais peças, é o roteiro da poética pirandelliana, é essa "vida" que ele escreveu e à qual voltamos, por etapas, após esse parêntese explicativo, focalizando, conforme o caso, o dilema *vida/forma*, os desdobramentos do *jogo das máscaras* ou o desnudamento do estranho conceito de *humorismo*, o sentimento do contrário.

3. DA MÁSCARA À PERSONAGEM

O dever representa quase sempre por si mesmo uma mentira do sentimento. Explico-me: o dever é obrigação de fazer, ora é a religião, ora a moral, ora as leis, ora nossa própria condição ou grau de civilização que impõem esta obrigação, que, aos poucos, foi se tornando instintiva em detrimento e opressão dos sentimentos espontâneos e naturais. O dever é sempre rígido, quase sempre impassível; ele está acima da natureza, corrige-a, vence-a: e Agamenon sacrifica Efigênia, e Lucrecia renuncia à vida, e Bruto condena à morte seus próprios filhos. Porém, note-se: a arte grega, humana, concebe também Clitemnestra, que vinga sua filha e antes trai e depois mata o marido; concebe Orestes que vinga o pai, e Antígona, ofendida pela lei em seu amor fraterno — e para eles a natureza, o sentimento supera o dever: mas porque excede, é punido.

Prosas Literárias, 1890.

As primeiras cartas de Pirandello a sua mulher eram não apenas compenetradas de seus deveres de marido e futuro pai (que cumpriu sempre, com dedicação exemplar) mas até mesmo inflamadas, ao menos literariamente, apesar do ca-

samento arranjado. Numa delas dizia-lhe que escolhesse o tipo de homem que queria. Brincalhão ou romântico, lírico ou sério: ele passaria a ser o que ela determinasse.

O que Pirandello não podia prever era a armadilha que a vida lhe preparava. A mulher, presa de um ciúme mórbido, tornou-se de uma agressividade histérica num *crescendo* até que em 1903, com a ruína financeira da família (um desmoronamento destruiu a mina de enxofre onde fora aplicada a fortuna do pai e o dote da própria mulher), atingiu as raízes da loucura, da qual não mais se recuperou.

Para sobreviver moralmente e atender às necessidades materiais da família já então numerosa, Pirandello trabalhará incessantemente, seja lecionando (só em 1908 será efetivado graças ao título obtido com os dois ensaios, "O Humorismo" e "Arte e Ciência", no Instituto de Magistério de Roma onde trabalhava desde 1897), seja escrevendo intensamente para revistas literárias e jornais (*Il Corriere della Sera*) que agora passam a pagar sua colaboração e, de um modo geral, mantendo sem arrefecer uma produção artística bastante fecunda.

Nessas circunstâncias Pirandello escreve *O Falecido Mattia Pascal*, o primeiro de seus romances a obter sucesso internacional.

O protagonista Mattia Pascal espelha as veleidades do Autor: um homem que tenta evadir-se da vida ingrata da rotina doméstica e profissional e que, por um lance do destino, consegue-o. Dado por morto, assume nova identidade e tenta começar uma nova vida sob o novo nome. Mas não consegue viver sem o consenso social, o reconhecimento dos outros, porque Mattia Pascal/Adriano Meis também espelha as contradições do Autor: o burguês que ele representa é presa de um convencionalismo atávico, de fundo siciliano, que não lhe permite, como aos outros burgueses mais lábeis, jogar o único jogo da vida (leia-se o fundamental "Quando se Entendeu o Jogo", depois transformado na peça *O Jogo dos Papéis*). Ferido e ofendido como homem, só consegue

sobreviver enquanto homem de bem (*galantuomo*), fiel ao reduto último de sua consciência. Se isso não lhe é permitido, reage com atos irrevogáveis.

Por isso, em sua maioria, os protagonistas de Pirandello têm um quê de trágico, quando tentam a passagem de máscara para personagem. Não por nada, é o momento em que na cultura européia triunfa o individualismo, com Bergson, Nietzsche, Proust e Gide.

Gilbert Bosetti, em seu exaustivo estudo *Pirandello* (Paris, Bordas, 1971), mostra como se poderia ilustrar toda a filosofia de Bergson com as idéias retiradas do universo de Pirandello. As duas concepções de moral, em particular, que Bergson opõe uma à outra, nós as encontramos no escritor.

De um lado há as exigências da razão que refletem a pressão da opinião pública e do juízo dos *outros*, moral convencional por excelência, que faz suas vítimas, no caso do primeiro Pirandello, principalmente entre as mulheres. Há uma enorme galeria de figuras que sucumbem, desde a "excluída" de seu primeiro romance, o terrível caso de Annicchia que também envolve uma dura crítica ao socialismo reformista em "A Babá" (1903) até "Servidão" (1914) que como "O Aquecedor" e "O Leque" (ambos de 1903) também é a crua descrição do estigma que pesa sobre as mais desgraçadas classes sociais: quanto mais miserável sua condição, mais inclemente e irrevogável se torna o peso da convenção. Nada se pode esperar de um ser a quem a sociedade negou acesso ao mínimo de dignidade a não ser barbárie e animalização. A alternativa, nesse sombrio caminho tão nosso contemporâneo, virá a ser o discurso político coletivo: mas ele será levado adiante, como veremos, pelo neo-realismo italiano.

Do outro lado, como quer Bergson, está a verdadeira moral, função do "instinto vital" e a "aspiração profunda do ser", que desponta, até tornar-se gritante, apesar da moral convencional. Nesse momento a perspectiva otimista de Bergson deixa, porém, de encontrar respaldo em Pirandello.

Os caminhos da afirmação de sua "verdade de cada um" são tortuosos, muitas vezes atormentados, não só porque estão em conflito com a convenção, mas também porque esse eu profundo que Schopenhauer chamou de vontade é, no começo, ainda incerto, vacilante.

Temos então, noutra série de contos, nova sequência de protagonistas. Adriana Braggi de "A Viagem" (1910) não agüenta a alegria de sua libertação. Parece-lhe demasiada ousadia e só consente em vivê-la na medida em que vem acompanhada pela morte. A jovem protagonista de "Superior Stabat Lupus" não consegue aceitar a libertação às custas da morte, talvez equívoca, do marido que a oprime. A jovem telegrafista de "A Rosa" (1914) vê sua possibilidade de tornar a ser amada desfazer-se por causa de uma simples frase infeliz. Os frutos negativos dessa vontade ainda tateante são incontáveis. Entretanto, quando ela consegue se firmar, ou por um ato de força como no hilariante "O Colete Apertado" ou porque a força da moral convencional é neutralizada ("O Torvelinho", 1913), ou mesmo tornada risível, quando se ascende nas classes sociais, como no caso da dupla traição da marquesa Angeletta Dinelli ("Na Dúvida"), já se estabelecem irônicas exceções. E um mergulho inesperado na pureza de "Liola" (1914) transforma a ironia em ludismo, a sátira em comédia.

À medida que o indivíduo, porém, começa a ter consciência do caráter multiforme e contraditório de sua verdade e a procurar-se na imagem que os outros fazem dele, desafiá-la e provar-se e ver-se viver, estamos chegando à Personagem e ao mundo do teatro, no dizer de muitos críticos, a verdadeira dimensão de Pirandello.

Para ele é o drama que define a personagem, drama que quer explodir a todo custo e que ela precisa viver para ser. Na medida em que esse drama se mantém e de alguma forma se resolve no íntimo do protagonista, ele não precisa de palco, a narrativa e a descrição do narrador dão conta dele.

Em "A Carriola", que a exemplo de "Candelora" deveria ser lido na íntegra para dar uma noção mais exata de como funciona essa "forma", que para Pirandello é o resíduo progressivo de todas as máscaras de cada um, um eminente jurista cai, como se diz, em si:

Foi diante de minha porta. De repente vi, diante daquela porta escura cor de bronze, com a tabuleta oval de latão onde está gravado meu nome, precedido de meus títulos e seguido de meus atributos científicos e profissionais. De repente eu vi, como que de fora de mim, a mim mesmo e à minha vida como se não fosse eu, como se não fosse minha (...). Minha tragédia é esta. Digo minha, mas quem sabe de quantos outros! Quem vive, quando vive, não se enxerga... Se alguém consegue ver a própria vida é sinal de que já não a vive mais: arrasta-a como coisa morta. Porque toda forma é uma morte. Poucos sabem disso; no mais, quase todos lutam, esforçam-se para atingir, como dizem, um *status*, uma forma; uma vez chegados a isso crêem ter conquistado sua vida e não percebem que começam a morrer.

O conto vai se abstraindo nos meandros da percepção dessa forma até que a um certo momento se torna insuportável:

E tenho náusea, horror, ódio disso que não sou, que nunca fui eu, dessa forma morta que me aprisiona (...), mas que representa o que eu sou para todos (...), e que todos querem que eu seja.

O final surpreendente do conto é ao mesmo tempo a vingança e o ato de absurdo que o jurista excogita, incógnito, para dar vazão ao peso de sua máscara:

Não faço nada de mal, não a machuco. Tão logo um cliente me deixa livre, por um momento, levanto-me devagar, com cuidado, de minha poltrona, para que ninguém perceba que minha sabedoria temida e cobiçada, meu fundamental saber de professor de Direito e de advogado, minha austera dignidade de marido, de pai, se tenham por pouco tempo afastado dessa poltrona: e na ponta dos pés vou espiar se não vem vindo ninguém no corredor; fecho a porta à chave só por um momentinho; meus olhos brilham de alegria, as mãos tremem da volúpia que me concedo de ser louco, louco por um instante, de sair por um instante desta forma morta, de destruir, anular por um momento de zombaria este saber, esta dignidade que me sufoca e me esmaga; corro até a ca-

chorra que dorme no tapete, devagar, com cuidado agarro suas patas traseiras e faço ela andar como um carrinho: faço com que ela dê uns oito ou dez passos, não mais, com as patas dianteiras, enquanto a seguro pelas traseiras.

Fechado o parêntese, bloqueia-se o drama, volta-se a viver a vida-morte da forma pirandelliana.

Começam a surgir casos, porém, em que o "herói" tenta desesperadamente viver o seu drama, sair desse bloqueio que o sufoca, tornando-se finalmente personagem. A ambiência dessa tentativa será o grande tema do teatro pirandelliano. Possivelmente, a chave-mestra do impasse é dada quando a personagem descobre e adquire consciência de seus *desdobramentos*. Nesse sentido é sintomático ver o que acontece em *A Senhora Morli, Um e Dois*.

Evelina Morli mora em Florença, há alguns anos, com o advogado Lello Carpani, que, apaixonado, ajudou-a a resolver a difícil situação em que a deixou, com uma criança recém-nascida, o marido, Ferrante Morli, que partira há quatorze anos e fora dado como desaparecido. Aos poucos Evelina foi se afeiçoando ao advogado de quem teve uma filha e leva agora a vida tranqüila e respeitável da gentil e discreta senhora Lina. Porém o marido reaparece repentinamente, vindo da América, rico e disposto a se estabelecer em Roma, sem idéia nenhuma de fazer exigências em relação à mulher e ao filho que sabe felizes numa nova família. Antes, decide, para evitar equívocos, ir ele próprio a Florença e informar disso aos interessados. Inesperadamente porém, o filho decide acompanhar o pai. Eis a constatação da primeira transformação de Evelina:

Ferrante Ah, minha pobre Eva, você se tornou uma verdadeira mamãe coruja e feroz, ao lado dele. Lembra? Iviú!

(Dará esse grito, que evidentemente era o modo como outrora a chamava, com uma luz estranha nos olhos e erguendo os dois braços.)

E você se atirava no meu pescoço...

(Evelina, que durante toda a cena tentou esconder a vida e

profunda perturbação, recompondo continuamente sua tristonha e austera dignidade, tanto mais velada de um certo ar de comicidade, quanto mais nela quer ser sincera, e que na defesa do filho pôs tanta agressividade contra a sorridente remissão do marido, porque nessa agressividade encontrava também uma defesa contra sua própria perturbação, agora ante o grito dele, para esconder mais uma vez essa perturbação, recorre a uma orgulhosa atitude de indiferença.)

Ferrante *(Notando logo essa atitude.)* Não! Chega... Desculpe... Parece impossível que, ainda que no aspecto seja quase a mesma, você tenha se tornado outra, tão...

Nesse ponto, Evelina sente que ainda ama o marido para quem, numa visita a Roma para rever o filho, se transformará novamente na "pequena e louca Eva" de antigamente. É assim que ela tenta explicar o "desdobramento" a Lello que, sintomaticamente, não consegue entender:

Evelina *(Detendo-se à frente dele, de repente.)* Você não é decerto o mesmo, desculpe, comigo e com uma outra mulher!

Lello *(Aturdido.)* Como? Eu? O que tenho eu com isso agora? Que mulher?

Evelina Qualquer uma, digo; uma mulher que por acaso... não digo que seja verdade, uma mulher que o fizesse ser diferente do que você é para mim...

Lello *(Sacudindo-se, sem entender.)* Como, diferente? Mas o que está dizendo?

Evelina Não, escute, escute o que andei pensando: você, para mim, sabe por que é assim? Parece fácil! uma bobagem. É assim, porque naturalmente o sentimento que eu lhe inspiro, o sentimento que você tem por mim o faz ser assim.

Lello Naturalmente.

Evelina Mas se amanhã eu lhe inspirasse um outro sentimento? Se você não sentisse por mim o que sente agora? Você se tornaria um outro.

Lello Porque não mais a amaria, pudera! Um outro, para você. Mas seria sempre eu.

Evelina Não! Não! É isso mesmo! Não é verdade! Porque você, mesmo agora, mesmo agora, poderia ter um sentimento diferente por uma outra mulher; e bastaria isso para que você fosse um com ela e outro comigo: diferente! Está vendo? É isso! Eu passei por isso, com todo o horror de ver em mim uma outra – aquela outra – além desta que sou aqui para você e para mim mesma: duas, numa só pessoa! Num só corpo, mas que poderia ser “desta” ou “daquela”, se não fosse parecer monstruoso e absurdo que, então, por si próprio, este corpo não seria mais nada, fora daquele sentimento que o faz ser ora “desta” e ora “daquela”; e com a memória ao mesmo tempo de uma e de outra – vê? isso é que é terrível! – terrível porque rompe a ilusão que cada um faz de si, lembrando seu “um”, sempre o mesmo. Não é verdade! Eu vi, eu passei por isso!...

O fato de “ver-se duas numa só pessoa” é terrível para Evelina justamente porque as situações são sobrepostas. No momento, porém, em que decide ficar em Florença, tudo se ajeita e nos é dado concluir que ficará sendo Lina para Lello, mas para o marido e o filho continuará sendo Eva.

Aos poucos, porém, “a tragédia de cada um” alastra-se e vai envolvendo também os outros protagonistas. Aí, a questão torna-se cada vez mais complexa e mais imprevisível será a sua solução. Cada peça será um caso diferente.

Nos é dado acompanhar o crescimento progressivo dessa complexidade em todos os níveis quando, por exemplo, passa-se do conto à peça de mesmo enredo. É o que veremos mais adiante com “A Vigília” e *Como Antes, Melhor do Que Antes*.

4. DO CONTO À PEÇA

Mas eis agora no que consiste a submissão indiscutível do teatro em relação à obra de arte que já teve sua expressão definitiva, única, nas páginas do escritor. Isso que já é forma, expressão, é necessário que se torne matéria: uma matéria à qual os atores, de acordo com seus meios e capacidade devem, por sua vez, dar forma. Pois o ator, se não quiser (e não pode querer) que as palavras escritas do drama lhe saiam da boca como de um alto-falante, é preciso que torne a conceber, à sua moda, a personagem; é preciso que a imagem já expressa volte a tornar-se orgânica dentro dele e tenda a transformar-se no movimento que a realiza e a torna real no palco. Para ele também, em suma, é preciso que a execução surja, viva da concepção, e somente por ela, isto é, graças aos movimentos vindos da própria imagem, viva e ativa, não apenas dentro dele, mas tornada seu corpo e sua alma.

Literatura e Teatro

Apesar da diferenciação em gênero não ser rigorosamente, em Pirandello, função de maior ou menor “amadurecimento” existencial, artístico (além do teatro, ele escreveu

contos admiráveis no final da vida), ela é, entretanto, para ele objeto de profunda reflexão, inclusive crítica.

Enquanto na narrativa o fato é descrito pelo escritor, que dele escolhe ângulos particulares e os interpreta de acordo com seu "sentimento", ou sensibilidade, procurando, é claro, um sentido mais filosófico e universal, no teatro a descrição é abolida, o fato não é narrado, mas é vivido pelas personagens que lhe interpretam o drama. O conto de mesmo enredo passa a funcionar, perante o teatro, como "antefato", como fábula que será transformada (e diferentemente elaborada, portanto) no novo gênero. A própria linguagem é modificada, do conto à peça: é tornada viva e pessoal enquanto fala e não enquanto escritura.

Nesse sentido, é apaixonante ler a anotação das expressões e dos "documentos da vida" que Pirandello colheu pelas diversas regiões da Itália e que depois colocou na boca de suas personagens, quando não criou as personagens para que as vivessem. Eis uma delas, retirada de seus "Folhetos Inéditos":

Limpeza, porém, vê lá, só o indispensável, com a água num balde de lata, daqueles de alça de ferro pra carregar dois de uma vez só, um para a cara e as mãos, outro para o cu e o saco (...)

outras, entre as traduzíveis, tiradas das "Anotações de Coazze":

Moça que se estragou
O leite incha e depois referve
Dedos rochosos
tranquilo feito tartaruga
Botar no penhor, pio, pio, pio;

e entre as não registradas pelo dicionário, retiradas aqui e ali, em suas obras: *springare*, *desugare*, *ranca ranca*, *zaffare*, *imporrito*, *marnoso*, *lunata* etc. etc.

Não se trata apenas de escrever bem em lugar de escrever bonito, coisa pela qual Pirandello sempre lutou (na época não foram poucas as críticas): essa tendência extremada em pesquisar as diferentes falas, em criar inclusive vocábulos novos para certos estados particulares, para certos matices insólitos, já era prenúncio de que o escritor estava à procura de uma nova dimensão, do gesto, como querem os críticos, que completasse o verbo.

Mas não foi só isso que levou Pirandello ao palco. Sua conceituação visual do "humorismo" (desenvolvida num longo ensaio, "O Humorismo"), um estranho fenômeno de associação pelo qual as imagens se apresentam em contraste e não associadas ("Cada imagem, cada grupo de imagens desperta e chama as contrárias – que dividem o espírito, pois ele não consegue fundi-las") estava a pedir sua realização justamente no drama. Sua técnica, já quase um instinto "fazendo (cor)responder à imagem, à forma ainda dentro de nós o movimento que a expressava" se manifestando como vontade dessa forma, independente de nosso querer, aproxima-o, por isso também, à noção de personagem. Finalmente, seu tipo de engenho ("aquela capacidade interior que faz o homem achar sozinho o que não aprendeu com os outros"), dirigindo-o cada vez mais à orquestração, à dosagem, aos efeitos e aos fatos da cena, levava-o a seu lugar privilegiado, que ele ocuparia na arte como dramaturgo e diretor de teatro.

Além dos ensaios críticos onde há longos escritos dedicados "ao teatro e literatura", nas próprias peças de Pirandello há referências diretas a esse "papel" que é função do *capocomico*, por exemplo, no clássico *Seis Personagens à Procura de um Autor*:

Ora, afinal, o seu! Tem o drama dos outros também, tenha paciência! Tem o dos outros também! O dele, o da mãe dele! Não pode ser desse jeito, uma personagem vai entrando, se metendo assim por cima das outras, invadindo a cena. É preciso conter todos dentro de um quadro harmonioso e representar o que se pode representar! Claro, eu sei que todos têm sua vida dentro de si e que gosta-

riam de pô-la para fora. Mas o difícil está justamente nisso: pôr para fora apenas o tanto necessário, em relação aos outros; e nesse pouco fazer com que se entenda toda a outra vida que ficou dentro! Seria muito cômodo, cada personagem vir aqui e num belo monólogo, ou... por que não... numa palestra de vez, se abrir toda, contar tudo para o público!

Procurando apontar esses elementos, vejamos então rapidamente como se processa a passagem do conto "A Vigília" para a peça *Como Antes, Melhor do que Antes*.

Em "A Vigília", a linguagem impecável do contista que se adequa à unidade do que está acontecendo (uma mulher – Fulvia Gelli – está morrendo numa pensãozinha, velada pelo último amante e pelo marido médico, a quem deixou treze anos antes) detém-se, freqüentemente, em descrições de vários gêneros; ambientais, psicológicas e "humorísticas", no sentido de Pirandello:

a aleijada foi até lá e todos, ao vê-la andar no meio deles, repararam no jeito que tinha ela de mexer as pernas tortas, assim, de lado: como se não tivesse outra coisa a fazer naquele momento.

E, realmente, cada um está circunscrito a seu próprio drama: Marco Mauri, o amante, à paixão que sente pela suicida e do remorso por suas fraquezas (ele acha que Fulvia matou-se por sua causa). Silvano Gelli, o marido, dividido entre o ressentimento e a piedade (só no fim esboça-se, a custo, também nele, o arrependimento). Fulvia Gelli, emblemática *in articulo mortis*, apenas permite que a verdade se insinue em cada um, mais complexa do que inicialmente aparentava ser.

A transposição para a peça articula organicamente os respectivos "dramas" num movimento que, não por nada, leva a modificações radicais, desde a fala até a trama. Fulvia justamente, "la signora... Si, dico – andata proprio a male. Roba... roba da guerra!" nas exclamações dos donos da pensão, que Pirandello andara pesquisando na região, não mais morre, mas, sob novo nome, acompanha o marido que ainda a deseja e que tem, agora, no íntimo, a consciência de

sua própria culpa e não pode, portanto, recriminar a mulher.

Ela será novamente a esposa, mas não poderá ser a mãe de Livia, a filha que ficou com o pai e a crê morta.

Fulvia não consegue ganhar a afeição da filha, mas suporta a penosa farsa na esperança de que a nova filha que ela espera será por ela aceita, como irmã.

Quando isso não ocorre e os conflitos que envolvem a família inteira (pai-mãe-filha-tia-empregada-ex-amante Mauri) se tornam insustentáveis, Fulvia tira a máscara:

Fulvia Quem sou eu? O que sabe você disso? – Ah, é? – Tem certeza? – E não vai tirar isso da cabeça? E acha que minha filha tem por mãe uma perdida? É? É? Eu lhe digo então que você também é filha de uma perdida!

Livia Não, não!

Fulvia Sim! Sim! Tal e qual! Filhas da mesma mãe! – E sou eu a sua mãe! – sou eu! sou eu! Está entendendo agora? Disse-ram para você que eu tinha morrido? Não é verdade! Olhe aqui! Sou a sua mãe! E aquilo que sou para ela, sou para você! – Sem diferença! Sem diferença! – Ah, agora eu me libertei! Agora estou viva!

Deixando novamente o marido e Livia (como antes, melhor do que antes), leva porém consigo a filha recém-nascida e parte com Marco Mauri, que realiza assim, finalmente, a sua obsessão.

É muito importante verificar que Pirandello em suas peças intuiu que são as mulheres que conseguem, mais facilmente que os homens, modificar sua identidade, no sentido de viver alguma vertente dela, algum ou mesmo vários desvios consecutivos, antecipando-se a uma série de estudos pós-freudianos, como o de J.K. Gardiner da Universidade de Chicago (*On Female Identity and Writing by Women*, 1981), onde a questão é brilhantemente focalizada em termos psicanalíticos contemporâneos: "A identidade feminina (à diferença da masculina) realça os aspectos fluidos e flexíveis das identidades primárias das mulheres".

Ao contrário dos homens, vítimas da "forma" que se fecha sobre a vida, nas mulheres é a vida que se afirma, rompendo mais facilmente a forma.

Os exemplos são inúmeros e constelam toda a produção teatral de Pirandello. Mesmo que a "nova vida" seja impossível e o futuro o mais comprometido (é o caso de *Vestir os Nus*, apresentado no Brasil há mais de vinte anos), a mulher não costuma retomar a máscara da forma quebrada, coisa que ao contrário parece acontecer com os protagonistas masculinos que, mesmo tendo consciência de seu equívoco, tendem a refugiar-se no passado convencional, ilusório ou mítico que seja, de acordo com um menor ou maior grau de estilização.

Em particular, há uma peça de Pirandello com o título sintomático de *Tutto per Bene*: a história de Martino Lori que vive a vida inteira no culto da mulher falecida, da qual teve uma filha. Quando a filha casa, descobre, de repente, que a mulher o traía com seu "protetor" e que a filha não é dele, mas do outro. Todos, naturalmente, sabiam disso, inclusive a filha, que o tratou sempre com evidente desprezo, para ele até pouco antes, inteiramente inexplicável. Mas o que faz Martino Lori diante dessa verdade que quebrou sua "forma" e da qual ele é uma vítima involuntária? Nada. Continua a portar-se como pai e marido devotado, com tanta compenetração que acaba sendo respeitado pela filha, pelo genro e pelo amigo que o traiu.

Do mesmo modo, Baldovino, de *O Prazer da Honestidade*, acaba, aos poucos, sendo amado pela mulher da qual exigira apenas as aparências deste amor.

São esses dois exemplos daquilo que o crítico Adriano Tilgher, famoso por sua teoria sobre o conflito vida/forma na obra de Pirandello, chamou de "o triunfo da forma": a possibilidade que a aparência tem, às vezes, de recuperar a vida.

Mas, de uma maneira geral, apesar de algumas exceções otimistas, a revanche do ser sobre o parecer é uma luta que

se trava no íntimo das personagens; lá fora a realidade é implacável, tanto para um quanto para outro sexo. E a perspectiva de Pirandello, se não completamente trágica, é marcadamente pessimista. É o que vamos ver com *Henrique IV*, uma das indiscutíveis obras-primas do dramaturgo.

5. O TRÁGICO IMPERADOR

... A alienação se produz quando não há mais uma separação nítida entre ficção e realidade, quando o sujeito foi assumindo lentamente uma personalidade segunda, quimérica, avassaladora, que reivindica direitos exorbitantes de uma realidade necessariamente incompatível com ela.

Michèle Gérard, *Jeu et Réalité*

Quanto mais leio *Henrique IV*, mais me surpreendo com a engenhosidade de sua construção. Aparentemente trata-se de uma quase história gótica: "um tratado germânico semifilosófico" e no meio dele, "um libreto de amor, ciúme e revanche" como a definiu Eric Bentley (*Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud - Jean Louis Barrault*, Paris, 1968). Durante o carnaval, numa festa a caráter, em que cada convidado escolheu representar uma figura histórica da época de Henrique IV (o imperador da Alemanha, conhecido pelo episódio de Canossa, de 1071), ocorre um acidente. O jovem fantasiado de Henrique IV cai do cavalo e perde parcialmente a razão: depois de socorrido ele continua a

acreditar que é Henrique IV. Sua irmã transforma a *villa* onde vivem, no palácio desse imperador, e seus moradores em outras tantas personagens que passam a constituir sua corte, secundados pelos amigos do jovem que concordam em se disfarçar toda vez que o visitam.

A irmã morre depois de alguns anos. Pouco antes, porém, tivera a impressão de que o já não tão jovem irmão poderia se recuperar de sua loucura e transmitira sua esperança ao filho dela, Carlo. Outros anos se passam.

Já são vinte os que separam nesse momento os acontecimentos do início da peça, do acidente que ocorreu durante a cavalcada fatal. A situação é essa. Carlo, já noivo de Frida, filha da mulher que vinte anos antes representara o papel de Matilde de Toscana (o amor secreto do falso-verdadeiro Henrique IV), chamou um psiquiatra ao palácio, satisfazendo o antigo desejo da mãe e porque, realmente, há indícios de sanidade nas falas entremeadas do imperador.

Há na parede da sala do palácio o retrato do "imperador" e da jovem Matilde que este amava, da época da fatídica cavalcada. Ao vê-los, o psiquiatra propõe o seguinte tratamento de choque: substituir os quadros dos protagonistas dos fatos de vinte anos antes por duas pessoas vivas vestidas a caráter, que por coincidência se parecem incrivelmente com os originais: o sobrinho Carlo como Henrique IV e sua noiva Frida como Matilde de Toscana.

Vendo-os e vendo simultaneamente a si próprio e à mãe da jovem já agora além da casa dos quarenta, Henrique IV recuperaria – pensa o psiquiatra – a noção do tempo e com ela a sanidade total.

É claro que o plano do médico não vai funcionar, pois já há doze anos, sem que ninguém o saiba, "Henrique IV" deixou de ser louco e só agora acaba de revelá-lo a seus valetes que correm a anunciá-lo a todo mundo.

Entretanto, a cena dos quadros ocorre antes que os disfarçados tenham podido ser informados pelos criados do equívoco e Henrique IV fica tão chocado com a jovem viva

no quadro, como se esta fosse realmente a sua Matilde de outrora. O amante da mãe da moça, Belcredi, antigo rival do jovem Henrique IV e que fora o causador da queda do cavalo, irrompe arrancando a jovem dos braços de quem, ele insiste, é perfeitamente são e capaz de controlar-se. São? – diz Henrique IV, atravessando-o com a espada. Agora não tem mais jeito. Será "louco" para sempre.

A intriga é essa. O que acontece à sua sombra é um dos mais ricos e complexos mananciais de fruição estética contemporânea. Pode ser visto, segundo Claudio Vicentini (*L'Estetica di Pirandello*, Mursia, 1970), como uma obra que se organiza, se desenvolve em torno de algumas sensações iniciais – as hegelianas encarnações de conceitos – "que desligando-se da indeterminação abstrata do pensamento puro, assumem uma força vital" e a obra torna-se então "pensamento condensado numa forma viva"; ou então, como faz Eric Bentley, em seu penetrante estudo sobre *Il Tragico Imperatore*, pode ser visto, no fundo histórico escolhido por Pirandello, como o desenvolvimento da relação amor-ódio de Henrique para com Matilde jovem, que aglutina à sua volta os acontecimentos e se oferece como a chave de uma interpretação possível da peça.

De fato, de acordo com a história, quando Henrique IV tinha 26 anos é que se deu o episódio de Canossa que o tornaria célebre.

O imperador alemão vira-se obrigado a implorar uma audiência ao papa Gregório VII (cuja aliada era justamente Matilde de Toscana) ajoelhado na neve, junto com sua mulher, a imperatriz Berta. "Eu queria – conta Pirandello – uma situação em que a personagem histórica estivesse apaixonada por uma mulher, sua inimiga." – "Nenhum historiador jamais fez menção à paixão secreta de Henrique IV" – estranha Landolfo, um dos valetes do imperador, e com esse reparo insere na trama o elemento histórico que faltava e que para a peça era fundamental.

Isso porque, continua Bentley, uma vez sabiamente traçado o caráter dos protagonistas (as rubricas, nesse sentido, são verdadeiros achados), Henrique IV é construído sobre a seqüência de certos momentos traumáticos, visões obcecantes, como as "cenas fundamentais" em psicanálise: primeiro a queda do cavalo do jovem fantasiado, depois o choque de recuperar a sanidade repentinamente, doze anos mais tarde, e verificar que não é o Imperador, em seguida, oito anos depois, a emoção de rever os protagonistas do drama de sua juventude. Finalmente o episódio dos quadros, a perturbação de ver em Frida a Matilde jovem, e o assassinio de Belcredi.

Por baixo desses traumas, finalmente, o mais importante de todos, sem o qual possivelmente os outros não teriam acontecido:

Ai, se vocês se aprofundassem, como eu, a considerar esta coisa horrível, de deixar realmente louco: estar ao lado de certa pessoa, fitá-la nos olhos – como eu fitava outrora certos olhos – e sentir-se como um mendigo diante de uma porta que jamais se abrirá para deixá-lo entrar...

Uma vez isso posto, qual é realmente o tema da peça? – pergunta Bentley. E num lance pirandelliano, assim o interpreta: é o tema da personagem em busca de um poeta trágico. Só que é o protagonista quem deseja a tragédia, não o autor.

Na peça toda, o desejo da personagem é sempre o de ser levada a sério, e o seu drama gira em torno do fato que isso não ocorre:

...Eles sim, todos os dias, a cada momento, pretendem que os outros sejam como eles querem; por acaso isso não é abuso? Mas que o quê! É assim que eles pensam, é assim que eles sentem; cada um tem seu modo de ver! Vocês também, não é? Certamente. Mas qual pode ser o seu? O do rebanho! Mesquinho, instável, hesitante... E eles se aproveitam, obrigam-nos a aceitar o deles, fazem vocês verem e sentirem como eles! Pelo menos, assim é que pensam! Por que afinal o que é que eles impõem? Palavras! Palavras que cada um entende e repete como quer. Mas é assim que se forma a chamada opinião corrente! Ai de

quem, um dia, se encontrar marcado por uma dessas palavras que todos ficam repetindo. Por exemplo, "louco"! – Por exemplo, que sei – "idiota"! Digam-me, pode-se ficar quieto pensando que existe alguém que insiste em convencer os outros, que você é como ele acha, e quer que os outros o julguem conforme o juízo que ele faz de você? – "Louco", "louco"! Não digo agora, que faço por brincadeira, mas antes, antes que batesse a cabeça ao cair do cavalo...

Tido como louco (de brincadeira, dirá Belcredi) antes de sê-lo realmente, o jovem sério, que olhava para Matilde com algo de "duradouro" no olhar, é por ela ridicularizado, por medo, por fraqueza. A partir desse momento, "todos os outros, imbecis, passam a zombar dele" e tudo o que acontece pode ser visto como uma brincadeira, boa ou má, que seja.

A idéia da cavalgada, a queda do cavalo, o travestimento inicial que se perpetua nos disfarces da *villa*, transformada em palácio de Goslar. A farsa dos quadros, o psiquiatra, digno doutor de Molière ou de Ben Jonson que age como um improvisador da *commedia dell'arte*, mais do que propriamente como médico, e Belcredi se incumbe de elucidá-lo. Os valetes que descobrem a farsa em que viveram no momento em que Henrique IV lhes revela a simulação da loucura. "Como viver depois de são – pergunta Henrique IV – com todos me apontando o dedo? Como viver, se todos já me achavam louco antes?" "Mas era por brincadeira" arre-matará Belcredi, achando que com isso tudo se resolve e, na verdade, deslancha as circunstâncias que para Henrique IV se preservam em toda a sua tragicidade, mesmo que o autor não queira.

Em particular, esse tema privilegiado permite-nos focalizar outros aspectos da "forma" pirandelliana à qual nos referimos previamente. Uma das máscaras, justamente, que irão compor a "forma" de Henrique IV, enquanto são, é constituída pela incorporação da imagem que os outros faziam dele.

Repare-se como Tito Belcredi o via, antes do desastre:

Não digo que simulasse a exaltação. Ao contrário; ele se exaltava, muitas vezes, de verdade. Mas poderia jurar, doutor, que ele se via logo, a si próprio, no ato de sua exaltação. É isso mesmo. E creio que isso devia lhe acontecer toda vez que tinha alguma reação espontânea. E digo mais: Estou certo de que devia sofrer por isso. Ele tinha, às vezes, acessos de raiva tão cômicos contra si próprio! (...) E por quê? A meu ver, porque aquela lucidez súbita de representação punha-o fora, de repente, de qualquer intimidade com seu próprio sentimento que lhe parecia – não fingido, uma vez que era sincero – mas como algo a que devesse atribuir incontinenti um valor... que sei? de um ato de inteligência, para suprir aquele calor de sinceridade cordial, que sentia faltar-lhe. E não improvisava, exagerava, se exaltava, é isso, para aturdir-se e parar de se ver. Dava a impressão de ser inconstante, leviano e... sim, realmente, também ridículo, às vezes...

O que ocorre com Henrique IV tem semelhanças com aquela antiga carta que Pirandello escrevera à mulher: ele se vê espelhado nos olhos dos outros e, mesmo que ele não queira, sofre as conseqüências desse reflexo: "Já que é isso o que você acha de mim, – é como se dissesse – vou sê-lo realmente, e com você!"

Esse é o desafio final e ao mesmo tempo a vingança de Henrique IV, quando, em nome justamente da "exaltação a frio" que lhe fora atribuída, ele mata Belcredi e não tendo outra saída, se refugia no mundo irresponsável da, agora pretensa, loucura.

Henrique IV está são, nesse momento, e perfeitamente lúcido. Apenas, por um lado, sucumbiu àquela exaltação súbita que vira nele Belcredi, e por outro, foi arrastado pela inércia daquela sua ficção que durara oito anos e que aqueles que o circundavam vacilam em aceitar como consciente.

É que a ilusão tem força ativa, diz Pirandello, ela vai forçando a formação de uma realidade de contornos fluidos, passíveis de serem continuamente borrados.

Veja-se o que ocorre, por exemplo, quando Henrique IV (já são) vê a jovem e assustada filha de Matilde, que acabou de sair da moldura do quadro:

É, você se assustou de verdade, menina, com a brincadeira que levaram você a fazer, sem entender que para mim não podia ser a brincadeira que eles pensavam, mas este terrível prodígio: o sonho que se torna vivo em você, mais do que nunca! Lá, você era uma imagem, agora, fizeram de você uma pessoa viva – minha, minha! por direito, minha!

Os atos da vida, assim como os seres, deixam de ser vistos tais como são "objetivamente", mas penetram no âmbito perturbado de Henrique IV, transformando-se e transformando, de acordo com as imagens que despertam.

É no momento em que Henrique IV manifesta seu amor por Matilde na imagem de sua filha e se vinga de Belcredi a quem não pode perdoar, matando-o, que ele está sendo visceralmente sincero. Só que a justiça dos homens não tolera sua verdade e para escapar dela terá que voltar ao mundo das aparências e retomar a máscara da loucura.

A figura deste trágico imperador condenado à aparência, que no começo é louco e parece louco, depois parece sem sê-lo e não é mais ninguém, pois os anos devoraram o que ele poderia ter sido, condensa dentro de si uma série de teorias caras a Pirandello, que conservam uma grande atualidade.

Tanto a teoria do conhecimento, para a qual Pirandello se apoiou na obra de A. Binet, *Les Alterations de la Personnalité* (1892), e, principalmente, na de G. Seailles, *Essai sur le Genre dans l'Art* (1883), quanto à teoria da ilusão, para a qual contribui grandemente *Le Finzioni dell'Anima* de G. Marchesini (1905), foram elaboradas por Pirandello a partir de seus próprios textos.

Compare-se um trecho de Marchesini (pp. 7 e 8):

(...) Se o indivíduo acredita ter de si próprio um conhecimento preciso, e assume como absolutamente válida e sincera aquela interpretação que ele dá de seu ser interior, não será impróprio afirmar que este estado de sua consciência – que dissimula, por ser superficial, o ser real e mais profundo que todavia se crê conhecido e plenamente consciente – é um estado em que domina a ficção (*finzione*), e que, em última análise, o indivíduo vive deste modo, não a realidade, mas a *metáfora* de si próprio;

com um trecho de Pirandello em *Cadernos de Serafino Gubbio Operador*:

Ah, se cada um de nós pudesse por um momento arrancar de si aquela metáfora de si próprio que, inevitavelmente, somos levados a criar por nossas inúmeras ficções; perceberia logo que este *ele é um outro*, um outro que nada tem a ver com ele, e que o verdadeiro ele é aquele que grita sua culpa, de dentro: o ser íntimo condenado freqüentemente por toda a vida a permanecer desconhecido! Queremos a qualquer custo salvar, manter de pé aquela metáfora de nós mesmos. E por essa metáfora sofremos o martírio e nos perdemos.

E, finalmente, em "Subjetivismo e Objetivismo na Arte Narrativa" (*Ensaio*, pp. 185 e 186), ainda Pirandello:

Freqüentemente acontece-nos ser, no fundo, substancialmente diferentes daquilo que nos acreditamos ser de boa fé, devido àquela ilusão ativa e mesmo assim inconsciente que não nos permite ver a nós mesmos em nossa verdadeira realidade, mas tais como gostaríamos de ser. Pensamos, agimos, vivemos, segundo uma interpretação fictícia de nós mesmos (...). De um escritor em tal estado, só poderá sair uma obra *não sincera*.

A essa crise do indivíduo que está ligada a tantos fatores subjetivos e variáveis é dada, porém, a chance última da explicitação. Será justamente no *drama* de cada um que ela vai poder se expressar e, conseguindo expressar-se, o indivíduo estará ao menos sendo.

6. O DRAMA E AS SEIS PERSONAGENS

Nisso se reafirma ainda o limite ideológico de Pirandello, a sua qualidade de intérprete agudo de uma crise substancialmente mais forte do que ele (e que perdurou para bem além de sua vida), que ele não consegue submeter à dialética madura que, sozinha, pode conduzir a uma verdadeira superação. O triunfo das Seis Personagens é o da personagem e de sua tragédia sobre o "caráter" romântico-verista e sobre a comédia burguesa, mas não nasce daí um homem novo capaz de impor-se realmente, com uma forte moralidade-humanidade, com o apoio de um ideal seguro, sobre o antigo manequim burguês.

Lucio Lugnani, Pirandello: letteratura e teatro.

O drama inicial das seis personagens é justamente o de que elas não conseguem representá-lo, diz o autor do prefácio a cuja porta vão bater, depois de terem sido recusadas por outrem e que finalmente as aceita como "recusadas".

Novamente é a peça pirandelliana apresentando-se sob a forma de comédia e nunca, explicitamente, sob uma etiqueta trágica. *Seis Personagens* é dada no programa como uma

peça a ser feita. Encontramo-nos, de fato, no teatro dentro do teatro porque, no palco, os atores estão ensaiando *O Jogo dos Papéis* de um certo Pirandello e, de repente, o vêem invadido por seis personagens melodramáticas, à procura de um autor e que insistem em representar seus papéis, visto que, após uma experiência, chegaram à conclusão de que os Atores da companhia que tentaram interpretá-las, não conseguiram captar o que para cada um delas era fundamental. Nas discussões entre Diretor, Atores e Personagens das personagens, a peça se faz espontaneamente. A grande contestadora é a filha, cujo drama se concentra numa cena que a atormenta: obrigada a se prostituir, pela miséria em que caiu a família, recebe o padrasto – que a mãe deixara por iniciativa dele – na saleta que acolhe, disfarçadamente, os clientes da felliniana Madame Pace, um dos ápices do gênio teatral de Pirandello.

A porta dos fundos se abre e Madame Pace dá alguns passos para a frente, megera de imenso tamanho, com uma pomposa peruca de lã cor de cenoura e uma rosa flamejante do lado, à espanhola; o cabelo tingido, uma roupa de seda encarnada com grosseira elegância, um leque de plumas numa mão e a outra mão levantada, segurando o cigarro aceso entre dois dedos.

O pai insiste em dar a sua versão da história ao Diretor, com todas as preciosas circunstâncias atenuantes:

Ah, senhor, cada um de nós, – por fora, na frente dos outros – está revestido de dignidade: mas dentro de si ele sabe muito bem o que se passa em sua intimidade, de inconfessável. Cede-se à tentação, para logo depois reerguer-se, com pressa até de recompor a nossa dignidade inteira e sólida, como uma pedra sobre um buraco, nossa dignidade que esconde e enterra aos nossos próprios olhos todo sinal, toda lembrança de vergonha. É assim com todos – só falta a coragem de dizê-las, certas coisas! (...) O drama para mim está todo nisso, senhor: na consciência que eu tenho de que cada um de nós – veja bem – se acredita “um”, mas não é verdade: é “muitos”, senhor, “muitos”, conforme todas as possibilidades de ser que estão dentro de nós: “um” com este, “um” com aquele – diversos! E com a ilusão, entretanto, de ser sempre “um para todos”, e sempre este “um” que acreditamos ser em cada nosso ato. Mas não é verdade! Bem que o descobrimos quando em algum dos nossos atos, por um maldito

azar, ficamos de repente presos, suspensos: percebemos, quero dizer, que não estamos contidos naquele ato, e que, portanto, seria uma injustiça atroz julgá-los por aquele só, manter-nos enganchados e suspensos, na berlinda, pela vida inteira como se toda ela se resumisse naquele ato!

Mas o Diretor não lhe permite contar sua versão – são todos “ante-fatos” do que ocorre antes de subir o pano. O antagonismo *personagem x ator* será a retomada do conflito *verdade de cada um x opinião corrente*.

O Pai ... digo, com aquela estatura (*Todos os Atores riem.*) dificilmente poderá ser uma representação minha, como eu sou realmente. Será isso sim – tamanho à parte – como ele me interpreta, como ele me sente – se é que consegue sentir-me – e não como eu me sinto, dentro de mim.

E agora, o diálogo dos Atores no fim da primeira parte:

- Mas não está brincando? O que pretende fazer?
- Isso é loucura total.
- Ele quer que a gente improvise um drama assim, de repente?
- Como os da *commedia dell'arte*!
- Ah, se ele pensa que eu vou topar essa brincadeira...
- Nem eu, imagine.
- Gostaria de saber quem são aqueles (*Aludindo às personagens.*)
- O que você acha? Loucos ou trapaceiros!

As disputas das personagens entre si movem-se, por outro lado, sobre dois níveis de linguagem: a linguagem corrosiva da personagem que fala a si própria com clareza absoluta (*máscara nua*, para usar uma expressão pirandelliana) e as razões que elas opõem uma à outra tentando, cada uma, fazer prevalecer sua imagem, concentrada num sentimento dominante, numa essencialidade que para o Pai significa castigo e para a Filha vingança, para o Filho desdém. Os demais, a Mãe, a Menina e o Jovem, têm consistência apenas enquanto “presenças”, funções do drama das outras personagens.

Esta segunda linguagem torna a arrastar as personagens à beira do compromisso pequeno-burguês: as justificativas para suas disputas são formulações próprias da moral corrente.

Mas quem vence é a primeira linguagem: e com isso consagra-se o destino de solidão, fatalmente trágico da personagem, alienada em sua própria consciência de revolta e de recusa, de uma crise mais forte do que ela, desejosa de uma vida nova, mas incapaz de qualquer tentativa de enérgica reconstrução. É nessa consciência lúcida e desmistificatória, nessa prodigiosa faculdade de observação crítica que atinge sua formulação máxima no momento do *drama*, da expressão de cada um, do embate com o outro que deve ser procurada a grandeza de Pirandello.

7. ENCONTRAR-SE

*Eterno imenso vário
compor um canto só, e toda nele
enclausurar a alma, qual aquele
belo vaso cinerário:
isto eu queria, mas antes das humanas gentes
recolher, para que o presente canto
delas retire viva voz e acento,
pensamentos, afetos, ódios e pranto.
Isto. E a ti, profunda noite, em vão
sobre nós chegando sem partida,
dizer no poderoso canto humano
da vanidade de seres infinita.*

Solitária

É importante neste momento entender o conceito que Pirandello faz da personagem, em contraste, por exemplo, com o ser "real":

O Pai (*Com dignidade, mas sem arrogância.*) Uma personagem, senhor, pode sempre perguntar a um homem quem é. Porque uma personagem tem verdadeiramente uma vida sua, marcada por características suas. Por isso ela sempre será alguém. Enquanto que um homem – não aludo ao senhor, agora – um homem, assim, em geral, pode não ser ninguém.

O fato de Pirandello querer afirmar a realidade e a verdade da *personagem*, sua unívoca concretude humana contra a variabilidade e a relatividade da *persona* e a concepção da *personagem* enquanto criatura artística, nos leva naturalmente a procurar a proposta ideal da poética pirandelliana numa síntese de humanismo e estetismo, que Claudio Vicentini vê desenvolvida na concepção estética da arte como mundo superior e mais verdadeiro – solução privilegiada do mundo da crise – e exigência de que a arte represente e expresse a condição crítica do homem.

Encontramos a figuração desse propósito, por exemplo, neste poema "Solitária" que serve de epígrafe e que fecha a coletânea *Mal Giocondo* publicada em 1889, quando o Autor contava apenas 22 anos, e que serve também de amostra da poesia pirandelliana. Nos *Saggi* estão reunidas suas líricas, em 500 páginas – falar delas seria um discurso à parte que ficará para outra oportunidade, visto as dimensões deste livro e visto a gradação dos valores que atribuímos a Pirandello: bom poeta, ótimo ensaísta, excelente contista, excepcional dramaturgo e ... por um desses azares que sempre rondaram sua vida, sofrível roteirista cinematográfico.

Mas antes disso, dizíamos, Claudio Vicentini aponta, nesse poema, a tarefa que Pirandello desde cedo se propusera: de compor um canto "eterno imenso vário" que "retire acentos" da vida dos homens e finalmente se imponha, enquanto arte, à finitude da existência.

Tanto *Henrique IV*, quanto os *Seis Personagens*, entre tantos outros, e emblematicamente Donata Genzi, da peça *Encontrar-se*, que vamos referir em seguida, representam justamente a revanche da arte sobre a vida, enquanto paradoxalmente dotados de vida verdadeira e imperecível que só a arte pode conferir. Nas personagens do teatro, em particular, o homem pode encontrar a plenitude do ser, pois elas revivem, a cada novo papel, sem serem condenadas por nenhuma "forma".

Donata Genzi é artista, ou seja, ela é tantas personagens quantos são os papéis que representa.

Mas quem é ela na realidade, por baixo desses papéis? Ou melhor, pode existir uma vida para ela enquanto mulher, desligada de suas ficções?

É isso que ela vai tentar descobrir, quando encontra o amor do jovem Elj. O drama surge quando ele vai vê-la no palco:

Oh, Deus, mas como, como é possível que ela tenha podido fazer uma coisa dessas? – Mostrar-se na intimidade mais secreta – como estivera comigo – aos olhos de todos! – Reconheci cada gesto, cada particular!

Se Elj, por um lado, não admite que ela seja de todos e abandona o espetáculo no terceiro ato, ela, por outro, falhou nos dois primeiros atos justamente porque se sabia vista *por ele* como único e especial, e não como *todos*, enquanto público. Com grande esforço, porém, consegue vencer seu constrangimento e triunfar no terceiro ato:

E de repente, não sei, um impulso aqui dentro e a libertação! Esqueci tudo – senti que ia sendo levada, levantada – recuperei todos os meus sentidos, tudo ficou claro e certo ... senti-me livre! – mas o que senti naquele momento de libertação, no meu íntimo foi isso: que amava... e que conquistava, naquela repentina superação de toda angústia, não apenas minha inteireza de artista, na arte, mas também minha inteireza de mulher, na vida!

Elj, porém, não agüentou. Jamais poderá aceitá-la enquanto atriz. E ela, na grande vitória que alcançou, encontra-se, por fim, sozinha:

Sim, é isso: no fim se está só. A sorte é que cada um fica com seus fantasmas, mais vivos e verdadeiros do que qualquer coisa viva e verdadeira, numa certeza que só nós podemos alcançar e que não pode nos faltar... E isso é verdade... E não é nada disso. O que realmente é verdade é que é preciso criar-se, criar! E então, só então, nos encontramos.

Se o artista pode encontrar-se na instância privilegiada

da criação, ele não deixa de sentir, por outro lado, a necessidade de tentar transmitir aos outros essa grande dádiva.

Ilse, a personagem da última e inacabada peça de Pirandello (*Os Gigantes da Montanha*), quer levar a arte aos homens, nem que isto lhe custe, como lhe custa, a vida. Os vãos afetos, o ódio, o pranto, a própria morte se desfazem na alegria vibrante, na reencontrada naturalidade da natureza, no encantamento da vida, na extrema ilusão da poesia.

Ao lado dela, o mágico Cotrone mostra-lhe sua vida, como contínua criação poética ou mágica da realidade, capaz de acolher milagres e desejos, uma vida que ultrapassa os limites da existência e na qual "entra o invisível", acontece o sonho e se realiza o infinito que o homem traz dentro de si:

(...) Não se deve mais raciocinar. Aqui vivemos disso. Privados de tudo, mas com todo o tempo para nós: riqueza indecifrável, ebulição de quimeras. As coisas à nossa volta falam e têm sentido somente no arbitrário em que, por desespero, as transformamos. Desespero à nossa moda, entenda-se! Somos antes plácidos e preguiçosos; sentados, concebemos enormidades, como dizer? mitológicas, bastante naturais, dado o tipo de nossa existência. Não se pode viver de nada; e então é uma contínua embriaguez celeste, respiramos um ar fabuloso. Os anjos podem sem mais nem menos calar aqui, entre nós; e todas as coisas que nascem dentro de nós são para nós mesmos uma estupefação. Ouvimos vozes, risos, vemos surgir encantamentos figurados por todo canto de sombra, criados pelas cores que permanecem misturadas em nossos olhos ofuscados pelo muito sol de nossa ilha. Não suportamos a surdez da sombra. Nem inventamos as figuras: são um desejo de nossos próprios olhos.

Quem sabe no surrealismo lírico em que vivem essas personagens se encontre a meta última de Pirandello: um mundo além dos cuidados humanos, além do racional desses cuidados, um mundo com a divina prerrogativa das crianças que levam a sério seus jogos e derramam a maravilha sobre as coisas com que jogam. Veja-se a conclusão de Cotrone:

E não é mais um jogo, mas uma realidade maravilhosa em que vivemos, alienados de tudo, até os excessos da demência. Pois bem, senhores: desatem os laços de seus calçados e deponham seu bordão. Chegaram à sua meta.

Quem sabe seja essa a vida que espera Henrique IV, após matar Belcredi, Mattia Pascal, após sua volta à terra e tantas outras personagens após a não-catar-se de sua tragédia.

É com essa visão na mente que morre Pirandello, de repente, aos 69 anos, dois anos depois de ter sido premiado com o Nobel, autor famoso no país e no estrangeiro.

Tal como o grito estertóreo de Ivan Ilitch, do velho conde Tolstói tão lido por ele, essa visão tem um valor profético: o peso de uma última vontade.

Agora que estamos chegando ao fim é que nos damos conta de quanta coisa importante ficou fora. Ainda deveriam ser mencionadas peças fundamentais como *Cada um a seu Modo* (1924) e *Essa Noite se Improvisa* (1930), que justamente com *Seis Personagens* formam a trilogia do metateatro de Pirandello e suscitam a conseqüente reflexão sobre Pirandello-diretor de teatro. Caberia uma análise de *Como Você me Quer* (1930) onde a desconhecida da peça poderia ser vista como a correspondente feminina de Henrique IV, um aprofundamento maior de *Vestir os Nus* (1921), onde se esboça, entre outras questões vivas e atuais, a problemática do homem famoso, cuja personalidade sofre de contínuos espelhamentos e que vem admiravelmente desenvolvida em *Quando se é Alguém* (1933). Um estudo detalhado da grande festa mítica que é *Liola* (1914), a peça preferida de Gramsci, e cujo pantefismo exultante é tão distante de certa tendenciosidade presente em *A Nova Colônia* (1928) e *Lázaro* (1929) e cuja total naturalidade destoa do artificialismo de *Diana e a Tuda* (1926). Três peças discutíveis, mas mesmo assim interessantes, e um roteiro cinematográfico infeliz como único aspecto negativo numa produção extensíssima como a de Pirandello que merecem ser considerados também, pois os erros ou defeitos que sejam servem para realçar os méritos e para esboçar com maior nitidez a figura humana do grande escritor.

Ficou fora ainda o romance-chave *Um, Ninguém e Cem Mil*, contos atualíssimos como "Notícias do Mundo", "Um

Dia", "Um Jardimzinho lá em Cima", "Ao Longe", "Pena de Viver Assim", "A Patente", "O Homem de Flor na Boca", "A Libertação do Rei", "Mundo de Papel", "Olhando para uma Gravura", "As Nossas Lembranças", "Há Alguém que Ri", "A Tragédia de uma Personagem", "A Captura"... Enfim, que fiquem ao menos como sugestões de leitura, como auspício de próximas traduções e de novas encenações. Isso para citar só alguns dos mais importantes. De uma maneira geral todos os contos de Pirandello são notáveis, elaborações esmeradas de uma fabulação privilegiada que consegue não se repetir em mais de duas mil páginas de narrativa e transformar em "achados" as cenas às vezes anônimas da vida corrente. Aqui também, claro, há aspectos que hoje consideráramos discutíveis: certo excesso de descrição, em alguns deles, a presença do narrador que às vezes se faz sentir em intromissões marcadas tão ao gosto do século passado, certos finais melodramáticos próprios da inevitável ambiência burguesa que diminuem, em lugar de aumentar, o impacto indiscutível de obras, por outro lado admiráveis, como "Em Silêncio", por exemplo. Mas Pirandello é um dos mais vivos testemunhos de crise de sua época cuja ambiência cultural teve seu início com Zola e Maupassant, Verga e Capuana, enriqueceu-se com obras de Dostoiévski, Flaubert, Ibsen, Strindberg, Tolstói, floresceu com Nietzsche, Bergson, Freud, Croce, Proust, Tchekhov e o Teatro de Arte de Moscou e, declinando, viu surgir Kafka, Breton e Brecht, Maiakóvski e Joyce, Ungaretti, Montale, Moravia etc. e cujas vicissitudes históricas iam do fim da *belle époque* à Primeira Guerra, da Revolução Russa à implantação do fascismo e do nazismo, da crise monetária mundial à Guerra de Espanha.

Quando ele morre, as ditaduras triunfam na Europa. Não poderia caber à ele a superação dessa nova e mais profunda crise. Estava por demais preso a seu passado para poder vislumbrar o futuro. É isso que tentaremos mostrar no último capítulo, relatando a mais dura crítica que paira sobre sua memória.

8. PIRANDELLO: CRÍTICA À VISÃO POLÍTICA

Gramsci em *Literatura e Vida Nacional* reconhece a Pirandello o mérito de ter contribuído para denunciar a hipocrisia da sociedade provinciana da Itália, pequeno-burguesa e carola e de ter destruído os mitos da literatura regionalista e as comportas que fechavam à Itália a cultura européia da época, tendo demonstrado a inexistência de uma cultura nacional unitária.

Imputa-lhe porém o fato de ter-se encalhado num discurso filosófico sem saída e não ter sido capaz de propor uma síntese italiana capaz de superar a antinomia provincianismo-cosmopolitismo e conseqüentemente um novo modelo de vida, no momento em que a Itália estava procurando a si própria e que em lugar de achar-se, acabaria se perdendo nos desvarios nacionalistas do fascismo.

Sciascia, siciliano como Pirandello, justifica-o da primeira imputação que lhe faz, primeiro de muitos, Gramsci, afirmando a "sicilianidade" de certa dialética filosófica de Pirandello, e portanto sua autenticidade e conseqüente valor.

Em particular – diz Sciascia (*Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta, 1961) – a famosa oposição forma/vida que Tilgher reduziu a dois conceitos filosóficos, existe originariamente na sociedade siciliana, da qual é filha e não de especulações abstratas. Não entraremos nessa questão já sobejamente esclarecida.

Hoje, passados cinquenta anos da morte do dramaturgo e uma vez consagrada pela crítica e pelo público, leitor ou espectador que seja, tanto a vitalidade exasperada da linguagem pirandelliana, quanto, em particular, pelos progressos da psicanálise, a universalidade das inquietações filosófico-existenciais de suas personagens, resta em aberto o último tópico da crítica gramsciana, ou seja, a dolente questão da visão política de Pirandello. Isto se constata bem pelo roteiro de cinema que, a poucos anos de sua morte, Pirandello resolve escrever, o único que ele não retirou de uma precedente obra narrativa ou teatral.

Não se sabe o espaço que teve no trabalho a colaboração do filho Stefano, escritor ele também, mas o fato é que em *Joga, Pedro* (assim se chamava o roteiro do qual em 1932 foi tirado o filme *Aço* de Walter Ruttmann), Pirandello, segundo a crítica, teria escrito a pior obra de toda a sua carreira.

Seres como Liolà, quando transplantados para o ambiente inesperado de uma fundição, não só não resistem (morrem sem vinganças, sem revoltas, sem mitos, vitimados pela lei comum da industrialização incipiente diante da qual são totalmente impotentes), mas nem sequer convencem de sua autenticidade. A história singela, pré-burguesa e pré-histórica, as evasões de sonho e os sopros da natureza, discreto encanto de *Liolà*, a única peça genuinamente mítica de Pirandello, tornam-se mistificadores e retóricos, no novo clima fabril.

Liolà não era um ser “integrado” tacitamente em seu grupo social, mas “uma áurea criatura mítica” que se impunha, na Sicília “arcádica”, ao contexto social.

Ora, Giovanni, o metalúrgico de *Joga, Pedro*, já deixou o mito para trás e entrou no território da história, nem idílica nem arcádica, mas contemporânea como o capitalismo burguês, o ciclo de produção, a competição, o lucro, a luta de classes. E a moral do mito não costuma coincidir com a moral da história: um Liolà na fábrica ou se torna um sindicalista revolucionário (ou idealista-utópico, que seja), ou acaba se tornando individualista ou “renegado”.

Giovanni sonha uma vida hedonística e livre mas a expressa em termos de uma aspiração alienada, amoral e a-social; gostaria de tornar-se artista cortejado ou campeão admirado. Não condiz com as pobres ambições do pai, o mestre Felipe, nem a dedicação conformada do amigo Pedro, mas não apresenta outra perspectiva a não ser a egoísta e utilitarista aspiração do proletário que quer ficar burguês, do servo que quer se tornar patrão e passar a gozar dos privilégios dos ricos, dos patrões.

E não é só isso. O desligamento despreocupado de Liolà torna-se, na fábrica, a voz de uma indiferença repugnante: quando um companheiro morre por acidente de trabalho, Giovanni canta no vestiário e a quem o recrimina responde: “Que é que há, hoje é ele, amanhã sou eu!”

Claro que para Pirandello, uma tirada dessas não era diferente daquela final de Liolà:

Não te afligas, pra que chorar? Dê para mim, quando nascer.
Três mais um são quatro! Ensina-o a cantar!

Mas, obviamente, as duas situações não podem ser intercambiáveis.

Até então, Pirandello em suas narrativas escolhera protagonistas vindos do campo ou vindos da cidade, com um substrato ético e humano que precedia e que era mais forte que sua consciência de classe. Sua problemática sócio-econômica é concreta, mas torna-se, nos escritos de Pirandello, devido a um peculiar deslocamento psicológico, fator

de uma tragédia também concreta, mas distante e como que separada deles. A pobreza e a exploração ("Ciaula", "A Babá", "Servidão") para as quais Pirandello nunca deixou de ser agudamente sensível, não se tornam o sujeito primeiro do drama, o seu movente, mas sim a sua ambiência. As personagens tendiam a se tornarem tipos e a permanecer numa zona genérica aquém de qualquer politização, impotentes diante da "lei" social corrente e da "moral" alienante.

A revolta das figuras burguesas e pré-burguesas do mundo pirandelliano não tem condições de se tornar revolução proletária anticapitalista e luta de classes e tende a permanecer um anseio genérico, lírico e moral.

Agora, porém, o momento histórico mudou e os problemas do operariado não são algo genérico e atemporal (apesar da assim chamada *Carta del Lavoro* fascista, que entregava ao Estado a gestão dos sindicatos e tirava dos trabalhadores, em direção corporativista, a salvaguarda de seus direitos), desconhecê-los ou não querer vê-los é, como mínimo, evasivo, acrítico e, finalmente, deslocado.

Felipe Genuardi, por exemplo, o pai de Giovanni, trabalha há quarenta anos nos altos-fornos. Um dia acontece-lhe errar no controle da corrida. É chamado na diretoria e advertido sumariamente. Mais um erro desses e será dispensado.

Alheio a uma prática social e a uma cultura histórico-política que lhe permitisse uma contundente análise sociológica, quando não uma análise de classe, Pirandello dá ao episódio a seguinte solução: Felipe cai numa forma clínica de melancolia e é temporariamente afastado do trabalho. Ao engenheiro que vai saber o que aconteceu, ele diz, sacudindo a cabeça: "A máquina quebrou, senhor Engenheiro..." Num momento em que sua mulher se afasta, porém, confidência:

Estou fingindo, senhor Engenheiro: não é verdade que estou doente. Não conte a ninguém, peço-lhe. Quero ser dispensado por doença. Não poderia suportar que me mandassem embora por causa do serviço, de algum descuido;

não agüentaria. Não foi desleixo, o meu. Sempre dediquei ao trabalho, até o fim, toda a minha atenção e todo o meu esforço. Quarenta anos de altos-fornos, senhor Engenheiro. Mas não sou um ajudante qualquer, que se pode chamar à atenção sem corar e pôr na rua assim, sem mais, um operário como eu sou tem sua dignidade.

É engraçado, o engenheiro, sem perceber, está com os olhos úmidos, realmente: e aperta a mão dele forte, forte, sacudindo-a longamente e faz-lhe entender que, ao dispensá-lo, calará com todos; de repente, beija-o em ambas as bochechas. Felipe não agüenta a comoção:

O senhor é um amigo. Posso dizer agora, que não sou mais seu subalterno, se o senhor não se ofende.

A amizade de um homem como você, só pode enaltecer a qualquer um.

Felipe concentra-se para exprimir a razão moral em que se ilumina toda a sua vida de trabalho: quase uma resposta para o filho, que ainda não conseguiu compreender por qual finalidade um homem pode sacrificar-se obscuramente e qual a compensação que disso tira:

Parece que o trabalho me traiu, reduzindo-me a isso, incapaz de continuá-lo. Mas eu o abençoo, porque esses sentimentos que eu tenho, é a ele que os devo, e são minha verdadeira riqueza. — E em voz baixa, grave, calmo: — Eu sou feliz comigo mesmo.

Por cima do ritmo leve das máquinas e do baque da forja, ao longe, ergue-se um canto amplo e sereno.

Esse comovido abraço entre diretor que dispensa e operário dispensado após quarenta anos de serviço bestial, essas mal contidas lágrimas de estima paritária entre superior e subordinado, só podem destoar frente à realidade que incumbe de repressão violenta, reivindicações e lutas de classe.

Mas não serão, é claro, estas (ou outras) poucas páginas "destoantes" que irão invalidar a contribuição de uma inte-

ra vida artística e de uma inquestionável fidelidade para com a mais profunda sinceridade e a mais lúcida, apesar de parcial, revolta individual.

Caberá à nova geração dar o salto que Pirandello não poderia ter dado. Na literatura prepara-se o genial Gadda, que continua tão pouco conhecido entre nós, e Moravia, Pavese, Pratolini, Vittorini, Levi e todo o neo-realismo italiano, mas será ironicamente o cinema o grande divisor de águas que explodirá a crise italiana em todas as telas do mundo.

Aurora Fornoni Bernardini

HENRIQUE IV

Luigi Pirandello

Tradução: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade

Nota

As citações dos textos de Luigi Pirandello foram feitas a partir dos 6 volumes das *Opere di Luigi Pirandello* (Milão, Ed. Mondadori, Milão, 1981), a saber:

- 1 - *Novelle per un anno I*
- 2 - *Novelle per un anno II*
- 3 - *Tutti i romanzi*
- 4 - *Maschere nude I*
- 5 - *Maschere nude II*
- 6 - *Saggi, Poesie, Scritti Varii*

A tradução dos trechos citados é de nossa autoria.

PERSONAGENS

... (HENRIQUE IV)

A Marquesa MATILDE SPINA

Sua filha FRIDA

O jovem Marquês CARLO DI NOLLI

O Barão TITO BELCREDI

O Doutor DIONISIO GENONI

Os quatro falsos Conselheiros Secretos:

1º LANDOLFO (Lolo)

2º ARIALDO (Franco)

3º ORDULFO (Momo)

4º BERTOLDO (Fino)

O velho copeiro GIOVANNI

DOIS VALETES devidamente trajados.

Numa casa de campo solitária no interior da Úmbria em nossos dias.

N.B. Aparecerá entre colchetes uma breve passagem do Primeiro Ato, que na representação da tragédia será conveniente omitir para a necessária rapidez da ação.

PRIMEIRO ATO

Salão na casa de campo severamente decorado de modo a representar aquela que podia ter sido a sala do trono de Henrique IV na casa imperial de Goslar. Porém, em meio à decoração antiga, destacam-se da parede do fundo dois grandes retratos a óleo modernos, em tamanho natural, colocados a uma pequena altura do chão sobre um rodapé de madeira entalhada que se estende ao longo da parede toda (largo e saliente de modo a permitir que se sente nele como num banco comprido), um à direita e outro à esquerda do trono que, no meio da parede, interrompe o rodapé e ali se insere com seu assento imperial e seu baldaquim baixo. Os dois retratos representam um cavaleiro e uma dama, ambos jovens, em trajes carnavalescos, um fantasiado de "Henrique IV" e a outra de "Marquesa Matilde de Toscana". Portas à direita e à esquerda.

Ao levantar-se o pano, os dois valetes, como que surpreendidos, pulam do banco do rodapé¹ onde estavam deitados e vão postar-se como estátuas, de um lado e de outro aos pés do trono, com suas alabardas. Logo depois, pela segunda porta à direita entram Arialdo, Landolfo, Ordulfo e Bertoldo: moços contratados pelo Marquês Carlo di Nolli para representarem os papéis de "Conselheiros Secretos", vassalos reais da pequena nobreza na Corte de Henrique IV. Por isso, estão vestidos com trajes de cavaleiros germânicos do século XI. O último, Bertoldo, chamado Fino, é a primeira vez que entra em serviço. Os três companheiros dão-lhe informações detalhadas e caçoam dele. Toda a cena deve ser representada com uma vivacidade cheia de estro.

Landolfo (Para Bertoldo, como que dando continuidade a uma explicação.) E esta é a sala do trono!

Arialdo Em Goslar!

Ordulfo Ou até, se quiser, no Castelo do Hartz!

Arialdo Ou em Worms.

Landolfo Conforme o episódio que representamos, ela vai conosco, ora para um lugar, ora para outro.

Ordulfo Para a Saxônia!

Arialdo Para a Lombardia!

Landolfo Para o Reno!

Um dos Valetes (Sem perder a compostura, mal mexendo os lábios.) Psiu! Psiu!

Arialdo (Virando-se ao chamado.) O que é?

Primeiro Valete (Sempre como uma estátua, à meia voz.) Entra ou não entra?

Está aludindo a Henrique IV.

Ordulfo Não, não. Está dormindo; podem ficar à vontade.

1. Trata-se de um rodapé especial, contínuo, em formato de arca, cuja parte superior é utilizada como assento. Do italiano *Zoccolo*. (N. da T.)

Segundo Valete (Desmanchando a pose junto com o primeiro, tomando fôlego e indo deitar-se novamente no rodapé.) Santo Deus, vocês podiam ter dito!

Primeiro Valete (Aproximando-se de Arialdo.) Por favor, tem um fósforo aí?

Landolfo Ai! Cachimbo aqui dentro não!

Primeiro Valete (Enquanto Arialdo estende-lhe um fósforo aceso.) Não, vou fumar um cigarro.

Acende e vai ele também deitar-se no rodapé, fumando.

Bertoldo (Que ficara observando, entre admirado e perplexo, olhando à volta da sala, e depois olhando seu traje e o dos companheiros.) Mas, desculpem... esta sala... esta roupa... Que Henrique IV?... Não consigo atinar direito: é ou não é aquele da França?

A esta pergunta, Landolfo, Arialdo e Ordulfo desatam a rir fragorosamente.

Landolfo (Sempre rindo e apontando Bertoldo para os companheiros, que continuam a rir, como que para convidá-los a caçoar dele mais ainda.) O da França, você diz!

Ordulfo (Como acima.) Pensou que fosse o da França!

Arialdo Henrique IV da Alemanha, meu caro! Dinastia dos Sállos!

Ordulfo O grande e trágico imperador!

Landolfo O de Canossa! Desempenhamos aqui, dia a dia, a assustadora guerra entre Estado e Igreja! Oh!

Ordulfo O Império contra o Papado! Oh!

Arialdo Antipapas contra Papas!

Landolfo O rei contra os anti-reis!

Ordulfo E guerra contra os saxões!

- Arialdo** E todos os príncipes rebeldes!
- Landolfo** Contra os próprios filhos do Imperador!
- Bertoldo** (*Sob essa avalanche de notícias, segurando a cabeça com as mãos.*) Entendi! entendi! Por isso não conseguia atinar, vendo-me vestido assim e entrando nesta sala! Bem que eu disse a mim mesmo: estas roupas não podiam ser de mil e quinhentos!
- Arialdo** Que mil e quinhentos o quê!
- Ordulfo** Aqui nós estamos entre mil e mil e cem!
- Landolfo** Pode fazer a conta: se em 25 de janeiro de 1071 estamos diante de Canossa...
- Bertoldo** (*Ficando mais confuso do que nunca.*) Ah, meu Deus, mas então é uma desgraça!
- Ordulfo** Pois é! Se pensou que estava na Corte da França!
- Bertoldo** Toda a minha preparação histórica...
- Landolfo** Estamos quatrocentos anos antes, meu caro! Você até parece um bebezinho!
- Bertoldo** (*Irritando-se.*) Deus do céu, mas vocês podiam ter-me avisado que se tratava do Henrique IV da Alemanha e não da França! Nos quinze dias que me deram para preparação, só eu sei quantos livros andei folheando!
- Arialdo** Ora, por acaso você não sabia que aqui o coitado do Tito era Adalberto de Brema?
- Bertoldo** Mas que Adalberto! Não sabia de nada, eu!
- Landolfo** Não está vendo como é? Depois da morte de Tito, o filho do marquês Di Nolli...
- Bertoldo** Foi ele mesmo, o filho do marquês! O que custava me dizer...?
- Arialdo** Decerto pensava que você soubesse!
- Landolfo** Não queria contratar mais ninguém para substituir Tito. Tínhamos sobrado nós três, achava que era suficiente. Mas ele começou a gritar: "Expulsaram

- Adalberto" – (porque, entende, não pensou que o coitado do Tito pudesse morrer, mas que nas vestes do bispo Adalberto, os bispos rivais de Colônia e de Magôncia o tivessem expulsado da Corte).
- Bertoldo** (*Agarrando e segurando a cabeça com ambas as mãos.*) Mas eu não sei nada, não sei bulhufas de toda esta história!
- Ordulfo** Eh, danou-se, então, meu caro!
- Arialdo** E a desgraça é que nem mesmo nós sabemos quem você é!
- Bertoldo** Nem mesmo vocês? Quem devo representar, vocês não sabem?
- Ordulfo** Hum! "Bertoldo".
- Bertoldo** Quem? Bertoldo? Por que Bertoldo?
- Landolfo** "Expulsaram Adalberto? E então eu quero Bertoldo! quero Bertoldo!" – começou a gritar assim.
- Arialdo** Ficamos os três olhando um para o outro: Quem será esse Bertoldo?
- Ordulfo** E aí está você, "Bertoldo", meu caro!
- Landolfo** Você fará um papel magnífico!
- Bertoldo** (*Revoltando-se e ameaçando sair.*) Ah, farei coisa nenhuma! Muito obrigado! Vou embora! Vou embora!
- Arialdo** (*Detendo-o junto com Ordulfo entre risadas.*) Não, fique calmo, fique calmo!
- Ordulfo** Você não será o Bertoldo da historinha infantil!
- Landolfo** E console-se, porque de mais a mais nem mesmo nós sabemos quem somos. Ele, Arialdo; ele, Ordulfo; eu, Landolfo... Chama-nos assim. Já nos acostumamos. Mas quem somos? – Nomes da época! – O seu também será um nome da época: "Bertoldo". – Só um dentre nós, o coitado do Tito, tinha um belo papel determinado, como se lê na

história: o de bispo de Brema. Parecia um bispo de verdade, oh! magnífico, pobre Tito!

Arialdo Pudera, ele sim é que pôde estudar seu papel nos livros!

Landolfo E dava ordens até à Sua Majestade: impunha-se, orientava-o, como se fosse seu tutor e conselheiro. Nós também somos "Conselheiros Secretos", também nós, mas assim, para fazer número; porque na história está escrito que Henrique IV era odiado pela alta aristocracia por ter-se cercado na Corte de jovens de baixa extração.

Ordulfo Que seríamos nós.

Landolfo Pois é, pequenos vassalos reais; devotados; um tanto dissolutos; alegres...

Bertoldo Devo ser alegre também?

Arialdo Eh, dá-lhe com isso! Como nós!

Ordulfo E não é fácil, sabe?

Landolfo Realmente, é pena! Porque, como pode ver, aqui haveria cenário, nossas roupas dariam para fazer uma bela aparição numa representação histórica, como essas que atualmente fazem tanto sucesso nos teatros. Da história de Henrique IV há como tirar não uma, mas várias tragédias, e como. Qual nada! Todos os quatro aqui, e aqueles dois infelizes ali (*Indica os valetes.*) quando estão de pé feito estacas junto ao trono, somos assim... ficamos ao deus-dará, sem ninguém que nos dirija e nos dê alguma cena para representar. Existe, como poderia dizer? a forma, e nos falta o conteúdo! – Estamos numa situação pior do que a dos verdadeiros conselheiros secretos de Henrique IV; porque, é claro, nem mesmo a eles alguém deu um papel para ser representado; mas, pelo menos, não sabiam que deviam representar um papel: representavam-no por representar. Não era um papel, era a vida deles, em suma; defendiam seus interesses em

prejuízo dos outros; vendiam as investiduras, e sei lá o que mais. Nós, ao contrário, estamos aqui, vestidos assim, nesta Corte belíssima... – para fazer o quê? nada... Como seis bonecos pendurados na parede, esperando que alguém os pegue, que os faça mexerem assim ou assado e dizerem alguma coisa.

Arialdo Nada disso, meu caro! Espere aí! É preciso responder à altura. Saber responder à altura! Ai se ele lhe dirige a palavra e você não está preparado para responder como ele quer!

Landolfo Ah, é! Isto sim, isto sim, é verdade!

Bertoldo E você não me disse nada! Como é que vou fazer para responder-lhe à altura, se me preparei para fazer Henrique IV da França, e aqui, agora, me aparece um Henrique IV da Alemanha?

Landolfo, Ordulfo, Arialdo tornam a rir.

Arialdo Eh, é preciso que você dê um jeito nisso agora mesmo!

Ordulfo Deixe pra lá! Nós o ajudaremos.

Arialdo Temos tantos livros ali! Será suficiente você dar uma recordada.

Ordulfo Alguma coisa você deve estar sabendo...

Arialdo Olhe! (*Faz com que se vire e mostra-lhe na parede de fundo o retrato da Marquesa Matilde.*) Quem é, por exemplo, aquela ali?

Bertoldo (*Olhando.*) Aquela ali? Eh, vão me desculpar, antes de mais nada acho que algo não está combinando: dois retratos modernos aqui no meio de tantas antiguidades respeitáveis.

Arialdo Você tem razão. Inclusive, antes não estavam ali. Existem dois nichos atrás dos quadros. Deviam ter colocado lá duas estátuas, esculpidas de acordo com o estilo da época. Ficaram vazios, foram cobertos por aquelas duas telas lá.

Landolfo *(Interrompendo e continuando.)* Que não estariam combinando, se fossem realmente quadros.

Bertoldo E o que são? não são quadros?

Landolfo Claro, se for tocá-los, são quadros. Mas para ele *(aponta misteriosamente para a direita, aludindo a Henrique IV)* que não os toca...

Bertoldo Não? Então, o que são para ele?

Landolfo Oh, repare, é uma interpretação! Mas acho que no fundo está correta. São imagens. Imagens, como... pois é, como aquelas que um espelho poderia refletir, entende? Aquele lá *(aponta o retrato de Henrique IV)* representa ele, vivo, como é, nesta sala do trono, que também é como deve ser, de acordo com o estilo da época. De que você se admira? Se o colocam diante de um espelho, você, por acaso, não vai se ver vivo, como está hoje, vestido com trapos antigos? Pois bem, ali, é como se existissem dois espelhos que refletem imagens vivas, aqui num mundo que – não se preocupe – você verá, verá, vivendo conosco, que vai se reconstituir completamente.

Bertoldo Oh! Não estou a fim de enlouquecer por aqui.

Arialdo Que enlouquecer o quê! Você vai é se divertir!

Bertoldo Oh, me contem, e como é que vocês se tornaram tão sabidos assim?

Landolfo Meu caro, não se volta atrás na história oitocentos anos sem também carregar consigo um pouco de experiência!

Arialdo Vamos, vamos! Vai ver como em pouco tempo faremos você pegar o jeito da coisa.

Ordulfo Aí, nesta escola, você também será um sabichão!

Bertoldo Sim, pelo amor de Deus, me ajudem logo! Dêem, pelo menos, as informações principais.

Arialdo Deixe conosco! um pouco um, um pouco o outro...

Landolfo Vamos amarrar os fios em você e o deixaremos em ordem, como o mais apto e educado dos fantoches. Vamos, vamos!

Pega-o pelo braço para conduzi-lo para fora.

Bertoldo *(Detendo-se e olhando para o retrato na parede.)* Esperem! Não me disseram quem é aquela. A mulher do Imperador?

Arialdo Não. A mulher do Imperador é Berta de Susa, irmã de Amadeu II de Sabóia.

Ordulfo E o Imperador, que quer ser jovem como nós, não consegue suportá-la e está pensando em repudiá-la.

Landolfo Aquela é sua mais feroz inimiga: Matilde, a marquesa de Toscana.

Bertoldo Ah, entendi, a que hospedou o Papa...

Landolfo Em Canossa, justamente!

Ordulfo Papa Gregório VII.

Arialdo O nosso espantalho! Vamos, vamos!

Dirigem-se os quatro à porta da direita por onde entraram, quando, na porta à esquerda, aparece o velho copeiro Giovanni, de fraque.

Giovanni *(Apressando-se, ansioso.)* Oh! Psiu! Franco! Lolo!

Arialdo *(Parando e virando para trás.)* O que você quer?

Bertoldo *(Admirado por vê-lo entrar de fraque na sala do trono.)* Oh! Como pode? Ele, aqui dentro?

Landolfo Um homem do século XX! Fora!

Corre em sua direção e ameaça expulsá-lo de brincadeira com os outros dois.

Ordulfo Enviado de Gregório VII, fora!

Arialdo Fora! Fora!

Giovanni *(Defendendo-se, aborrecido.)* Parem com isso!

- Ordulfo** Não. Você não pode pôr os pés aqui dentro!
- Arialdo** Fora! Fora!
- Landolfo** *(Para Bertoldo.)* Isso é bruxaria, sabe! É o demônio evocado pelo Mago de Roma! Puxe, puxe a espada!
- Ameaça puxar a espada ele também.*
- Giovanni** *(Gritando.)* Parem com isso, estou dizendo! Não banquem os loucos comigo! O senhor Marquês chegou acompanhado...
- Landolfo** *(Esfregando as mãos.)* Ah! Excelente! Vieram senhoras?
- Ordulfo** *(Como acima.)* Velhas? Moças?
- Giovanni** Vieram dois senhores.
- Arialdo** Mas e as senhoras, as senhoras, quem são?
- Giovanni** A senhora Marquesa com a filha.
- Landolfo** *(Admirado.)* Oh! Mas como?
- Ordulfo** *(Como acima.)* A Marquesa, você disse?
- Giovanni** A Marquesa! A Marquesa!
- Arialdo** E os senhores?
- Giovanni** Não sei.
- Arialdo** *(Para Bertoldo.)* Vêm nos dar conteúdo, entende?
- Ordulfo** Todos enviados de Gregório VII! Vamos nos divertir!
- Giovanni** Vão me deixar falar ou não?
- Arialdo** Fale! Fale!
- Giovanni** Parece que um dos senhores é médico.
- Landolfo** Oh! Entendemos, um dos médicos de sempre!
- Arialdo** Muito bem, Bertoldo! Você traz sorte!
- Landolfo** Vai ver como trabalharemos esse tal doutor!
- Bertoldo** Eu acho que, nestas condições, vou-me meter numa bela embrulhada!

- Giovanni** Ouçam-me! Querem entrar aqui na sala.
- Landolfo** *(Admirado e consternado.)* Como? Ela? A Marquesa, aqui?
- Arialdo** Será mais do que o conteúdo, então!
- Landolfo** Será realmente uma tragédia!
- Bertoldo** *(Curioso.)* Por quê? Por quê?
- Ordulfo** *(Apontando o retrato.)* Mas é aquela lá, não está entendendo?
- Landolfo** A filha é a noiva do Marquês.
- Arialdo** E o que vieram fazer? Pode-se saber?
- Ordulfo** Se ele a vir, que desgraça!
- Landolfo** Mas quem sabe agora não dê para ele reconhecê-la!
- Giovanni** É preciso que vocês, se ele acordar, o mantenham longe daqui.
- Ordulfo** Ah, é? Está brincando? E como!
- Arialdo** Você sabe muito bem como!
- Giovanni** Deus do céu, usando a força se for preciso! — Foi assim que me mandaram fazer! Vão indo, vão indo!
- Arialdo** Claro, claro, talvez a esta hora já tenha acordado!
- Ordulfo** Vamos, vamos!
- Landolfo** *(Saindo com os outros, para Giovanni.)* Mais tarde você irá nos explicar tudo isso!
- Giovanni** *(Gritando atrás deles.)* Fecham aí, e escondam a chave! Desta outra porta também!
- Aponta a outra porta à direita.*
- Landolfo, Arialdo e Ordulfo saem pela segunda porta à direita.*
- Giovanni** *(Para os dois valetes.)* Saiam, saiam vocês também. Por ali.
- (Indica a primeira porta à direita.)*

Fechem a porta, e sumam com a chave!

Os dois valetes saem pela primeira porta à direita. Giovanni dirige-se à porta da esquerda e abre-a para deixar entrar o marquês Di Nolli.

Di Nolli Deu as ordens direito?

Giovanni Sim, senhor marquês. Fique sossegado!

Di Nolli torna a sair por um instante para convidar os outros a entrar. Entram primeiro o Barão Tito Belcredi e o doutor Dionisio Genoni, em seguida dona Matilde Spina e sua filha Frida. Giovanni inclina-se e sai. Dona Matilde Spina está perto dos quarenta e cinco anos; é ainda bela e formosa, embora conserte com demasiada evidência os estragos inevitáveis da idade com uma maquiagem carregada mas sábia, que lhe dá uma altiva cabeça de valquíria. Essa maquiagem adquire um relevo particularmente perturbador na medida em que se opõe à expressão belíssima e dolorosa da boca. Viúva há muitos anos, tem por amigo o barão Tito Belcredi, que nunca nem ela nem os outros levaram a sério, pelo menos aparentemente. No fundo, o que Tito Belcredi é para ela, só ele sabe ao certo, e por isso pode rir, se sua amiga precisa fingir que não sabe; rir sempre para responder às risadas que as zombarias da marquesa provocam nos outros às suas custas. Franzino, precocemente grisalho, um pouco mais jovem do que ela, tem uma curiosa cabeça de passarinho. Seria extremamente vivo, se sua flexível agilidade (que faz dele um espadachim bastante temido) não estivesse como que embainhada numa sonolenta indolência de árabe, que se revela na estranha voz um tanto nasal e arrastada. Frida, a filha da marquesa, tem 19 anos. Constrangida na sombra em que a mãe imperiosa e demasiadamente vistosa a mantém, é também atingida, nessa sombra, pela maledicência fácil que a mãe suscita, não tanto em

seu prejuízo, quanto em prejuízo da filha. Tem a sorte, porém, de já estar noiva do Marquês Carlo di Nolli: jovem rígido, muito indulgente para com os outros, mas fechado e firme naquele pouco que acredita poder ser e valer no mundo; ainda que, no fundo, talvez nem ele mesmo o saiba muito bem. De qualquer modo, vive prostrado pelas muitas responsabilidades que acredita pesarem sobre ele; de modo que os outros sim, os outros podem falar, que sorte a deles, e divertir-se; ele não, não porque não gostaria, mas porque não pode. Está vestido de luto fechado por causa da morte recente da mãe. O doutor Dionisio Genoni tem o rosto bonito, rubicundo e atrevido de um sátiro; com olhos saltados, barbicha curta e arguta, brilhante como prata: bons modos, quase calvo. Entram consternados, quase amedrontados, examinando a sala com curiosidade (exceto Di Nolli); e falam inicialmente em voz baixa.

Belcredi Ah, magnífico! Magnífico!

Doutor Muito interessante! Esse delírio que também se encontra nos objetos! Magnífico, sim, sim, magnífico!

Dona Matilde *(Que passou os olhos pela sala à procura de seu retrato, descobrindo-o e aproximando-se dele.)*
Ah, lá está ele!

Olhando para o retrato a uma distância conveniente, enquanto surgem nela sentimentos diversos.

Sim, sim... Oh! olhe... Meu Deus...

Chama a filha:

Frida, Frida... Olhe...

Frida Ah, o seu retrato?

Dona Matilde Que nada! Olhe! Não sou eu: é você, lá!

Di Nolli Não é verdade? Era o que eu dizia.

Dona Matilde Nunca teria imaginado!

*Estremecendo como que por um arrepio
na espinha:*

Deus do céu, que sensação!

Depois, olhando para a filha:

E então, Frida?

*Aperta-a contra si mesma, enlaçando-a pela
cintura com um braço.*

Venha! Você, lá, não está se vendo em mim?

Frida Bem, eu, na verdade...

Dona Matilde Você não acha? Como não acha?

Virando-se para Belcredi:

Tito, olhem vocês! Digam se não é verdade!

Belcredi *(Sem olhar.)* Ah, não, eu não olho! Para mim, a priori, não!

Dona Matilde Que bobo! Ele pensa que está me fazendo um elogio!

Dirigindo-se ao doutor Genoni:

Diga o senhor, doutor!

Doutor *(Tentando se aproximar.)*

Belcredi *(De costas viradas, fingindo chamá-lo às escondidas.)* Psiu! Não, doutor! Por favor, não se preste a isso!

Doutor *(Confuso e sorridente.)* E por que não deveria me prestar?

Dona Matilde Não lhe dê ouvidos! Venha! É insuportável!

Frida Ele é bobo de profissão, não sabia?

Belcredi *(Ao Doutor, vendo-o ir.)* Olhe seus pés, olhe seus pés, doutor! seus pés!

Doutor *(Como acima.)* Meus pés? Por quê?

Belcredi Tem sapatos de ferro.

Doutor Eu?

Belcredi Sim, senhor. E está indo na direção de quatro pezinhos de vidro.

Doutor *(Rindo alto.)* Que nada! Não acho que — no final das contas — seja caso de se admirar que uma filha pareça com a mãe...

Belcredi Pumba! Não disse?

Dona Matilde *(Extremamente irritada, vindo ao encontro de Belcredi.)* Por que "pumba!"? O que significa? O que ele disse?

Doutor *(Candidamente.)* E por acaso não é assim?

Belcredi *(Respondendo à marquesa.)* Disse que não há do que se admirar; e você ficou tão admirada com isso. E por quê, então, desculpe, se a coisa agora para você é tão natural?

Dona Matilde *(Ainda mais irritada.)* Bobo! Bobo! Justamente por ser tão natural! Porque não é a minha filha quem está lá!

Aponta o quadro.

Esse aí é o meu retrato! E ver nele minha filha em meu lugar, deixou-me surpresa; e minha surpresa, peço-lhe que me acredite, foi sincera, proíbo que você duvide!

Após esta cena violenta, um momento de silêncio incômodo por parte de todos.

Frida *(Em voz baixa, aborrecida.)* Deus meu, é sempre assim... Por qualquer bobagem, uma discussão.

Belcredi *(Também em voz baixa, com o rabo entre as pernas, em tom de desculpa.)* Eu não duvidei de nada. Percebi que você, desde o início não compartilhou da surpresa da sua mãe; ou, se alguma coisa a deixou surpresa, é porque ela achava grande a semelhança entre você e aquele retrato.

Dona Matilde Pudera! Porque ela não tem condições para reconhecer-se em mim, como era na idade dela, enquanto eu, lá, posso perfeitamente reconhecer-me nela, tal como ela é agora.

Doutor Certíssimo! Porque um retrato sempre fixa um instante; distante e sem recordações para sua filha; ao mesmo tempo, pode trazer muitas lembranças à senhora marquesa: movimentos, gestos, olhares, sorrisos, muitas coisas que ali não existem...

Dona Matilde É isso mesmo!

Doutor (*Prosseguindo, voltado para ela.*) A senhora, naturalmente, pode revê-las todas vivas, agora, em sua filha.

Dona Matilde Mas ele sempre faz questão de estragar qualquer abandono meu a um sentimento mais espontâneo, assim, pelo simples prazer de me deixar irritada.

Doutor (*Ofuscado com o próprio brilho, retoma com um tom professoral, dirigindo-se a Belcredi.*) A semelhança, caro barão, origina-se muitas vezes de coisas imponderáveis. E assim, de fato, se explica que...

Belcredi (*Para interromper a aula.*) Que qualquer pessoa pode até encontrar alguma semelhança entre mim e o senhor, caro professor!

Di Nolli Deixem disso, façam o favor, deixem disso!

Aponta para as duas portas à direita para avisar que ali pode ter alguém ouvindo.

Já nos distraímos demais, na vinda para cá...

Frida Pudera! Quando ele está junto...

Aponta para Belcredi.

Dona Matilde (*Logo.*) Não é à toa que eu não queria que ele viesse!

Belcredi Mas se vocês se divertiram tanto às minhas custas! Que ingratidão!

Di Nolli Chega, Tito, por favor! O médico está aqui; e viemos para uma coisa muito séria, que você sabe o quanto me aflige.

Doutor Pois é. Primeiro, tratemos de esclarecer alguns pontos. Este seu retrato, senhora marquesa, desculpe, como é que ele veio parar aqui? A senhora o deu de presente, naquela época?

Dona Matilde Não, não. Por que razão iria dar-lhe um presente destes? Naquela época eu era como Frida. Nem sequer estava noiva. Emprestei o retrato uns três ou quatro anos depois da desgraça: emprestei-o de tanto a mãe dele insistir.

Aponta Di Nolli.

Doutor Que era irmã dele?

Aponta para as portas à direita, aludindo a Henrique IV.

Di Nolli Sim, doutor; e é uma dívida – essa nossa vinda até aqui – é uma dívida para com minha mãe, que me deixou há um mês. Ao invés de estarmos aqui, eu e ela

aponta Frida

deveríamos estar viajando...

Doutor E ocupados com coisas bem diferentes, entendo!

Di Nolli Pois é! Morreu com a fé inabalável de que a cura de seu adorado irmão estava próxima.

Doutor E pode me dizer, por favor, em quais indícios se baseava?

Di Nolli Parece que numa conversa esquisita que ele teve com ela, pouco antes de morrer.

Doutor Uma conversa? Aí está... É... seria de muita utilidade, sim senhor! de muita utilidade, mesmo, saber como foi!

Di Nolli Ah, isso eu não sei! Sei que mamãe voltou daquela sua última visita, angustiada; porque parece que

ele foi de uma ternura fora do comum, como se estivesse pressentindo a proximidade da morte dela. Em seu leito de morte, ela me fez prometer que nunca deixaria de cuidar dele; que mandaria que o examinassem...

Doutor É isso mesmo. Está bem. Vamos ver, vamos ver primeiro... Muitas vezes, as causas mínimas... Este retrato, então...

Dona Matilde Santo Deus, não acredito, doutor, que se deva dar tanta importância a isso. Fiquei impressionada com ele porque não o via há muitos anos.

Doutor Por favor, por favor... tenha paciência...

Di Nolli Claro! Está ali há uns quinze anos...

Dona Matilde Mais! Mais de dezoito, agora!

Doutor Por favor, tenham a bondade; se nem mesmo sabem o que eu quero perguntar! Eu ponho muita fé, muita mesmo, nesses dois retratos, executados, acredito, antes da famosa – e infelicíssima – cavalgada; não é verdade?

Dona Matilde É, certamente!

Doutor Quando, então, ele estava em seu perfeito juízo, – é isso o que eu queria dizer! – Foi ele quem propôs à senhora mandar fazê-lo?

Dona Matilde Não, doutor, o que é isso? Muitos dos que tomaram parte na cavalgada também mandaram fazer. Assim, para ficar com uma lembrança.

Belcredi Eu também mandei fazer o meu, de "Charles D'Anjou"!

Dona Matilde Logo que as fantasias ficaram prontas.

Belcredi Sabe? houve uma proposta de juntar a todos, para lembrança, como numa galeria, no salão da casa, onde se deu a cavalgada. Mas depois cada um quis ficar com o seu.

Dona Matilde E o meu, como lhe disse, eu o emprestei – sem muito pesar também – porque a mãe dele...

aponta novamente para Di Nolli.

Doutor Por acaso sabe se foi ele quem pediu?

Dona Matilde Não tenho idéia! Quem sabe... Ou quem sabe se foi a irmã, para agradá-lo, por carinho...

Doutor Mais uma coisa, mais uma coisa! A idéia da cavalgada, foi ele quem teve?

Belcredi (*Rápido.*) Não, não, fui eu! fui eu!

Doutor Por favor...

Dona Matilde Não lhe dê ouvidos. Foi idéia do pobre Belassi.

Belcredi Que Belassi que nada!

Dona Matilde (*Ao Doutor.*) O conde Belassi, que faleceu, coitado, dois ou três meses depois.

Belcredi Mas se o Belassi nem estava lá, quando...

Di Nolli (*Aborrecido com a ameaça de uma nova discussão.*) Desculpe, doutor, é mesmo necessário estabelecer quem teve a idéia?

Doutor Para falar a verdade, me serviria para...

Belcredi Mas fui eu quem teve a idéia! Oh, essa é boa! Não teria do que me vangloriar, visto o que aconteceu depois, tenham paciência! Olhe, doutor, foi – me lembro disso muito bem –, foi uma noite no começo de novembro, no Clube. Estava folheando uma revista ilustrada, alemã (olhava apenas as figuras, claro, porque não entendo alemão). Numa delas estava o Imperador, numa cidade universitária que eu não sei qual seja, onde tinha sido estudante.

Doutor Bonn, Bonn.

Belcredi Bonn, que seja. Paramentado, a cavalo, com um dos estranhos trajes tradicionais das antigas associações estudantis da Alemanha; acompanhado de um cortejo de outros estudantes nobres, também a cavalo e nos mesmos trajes. A idéia me surgiu daquela ilustração. Pois deve saber que no Clube andava-se pensando em fazer uma grande mascarada

para o próximo carnaval. Propus essa cavalgada histórica; histórica por assim dizer: babélica, isto sim. Cada um de nós devia escolher uma personagem para representar, de qualquer época: rei ou imperador, ou príncipe, acompanhado de sua dama, rainha ou imperatriz, a cavalo. Cavalos bem ajazezados, claro, segundo o costume da época. E a proposta foi aceita.

Dona Matilde O convite que recebi veio do Belassi.

Belcredi Apropriação indébita, se lhes disse que a idéia era dele. Estou dizendo, ele nem estava no Clube aquela noite, quando fiz a proposta. Como, de resto, nem mesmo ele estava!

Alude a Henrique IV.

Doutor E então ele escolheu a personagem de Henrique IV?

Dona Matilde Porque eu – induzida à escolha pelo meu próprio nome – assim, sem pensar muito no assunto – falei que queria ser a *Marquesa Matilde de Toscana*.

Doutor Não... não estou entendendo bem a relação...

Dona Matilde Pois é! Nem eu, no começo, quando vi que ele me respondia que então iria pôr-se aos meus pés, como Henrique IV em Canossa. Claro, sabia de Canossa; mas, para falar a verdade, não lembrava direito do episódio; pelo contrário, tive uma impressão curiosa quando ensaiava para representar meu papel e me vi como fiel e zelosa amiga do Papa Gregório VII, em luta acirrada contra o império alemão. Só então entendi por que, tendo eu escolhido para interpretar a personagem de sua implacável inimiga, ele fez questão de ficar ao meu lado, naquela cavalgada, como Henrique IV.

Doutor Ah! Por que talvez...?

Belcredi Meu Deus, Doutor, porque ele, naquela época, fazia-lhe uma corte cerrada, e ela...

aponta a Marquesa

naturalmente...

Dona Matilde (*Picada, inflamada.*) Naturalmente, claro! naturalmente! E naquela época mais do que nunca "naturalmente"!

Belcredi (*Mostrando-a.*) Pois é: não podia suportá-lo.

Dona Matilde Não é verdade! Não tinha nenhuma antipatia por ele. Muito pelo contrário! Mas para mim, é só alguém querer ser levado a sério...

Belcredi (*Prosseguindo.*) Dá-lhe a prova mais evidente de sua estupidez!

Dona Matilde Não, meu caro. Não nesse caso. Porque ele não era idiota como você.

Belcredi Eu nunca pretendi que me levasse a sério!

Dona Matilde Não tenho a menor dúvida! Com ele, não se podia brincar.

Num outro tom, dirigindo-se ao médico:

Entre as muitas desgraças, acontece, caro doutor, a nós mulheres, vermos pela frente, de vez em quando, dois olhos que nos fitam com uma promessa contida, intensa, de sentimento duradouro!

Cai numa risada estridente.

Nada de mais engraçado! Se os homens pudessem se ver com esse "duradouro" no olhar... Sempre ri disso! E naquela época mais do que nunca. – Mas preciso fazer uma confissão: agora eu posso, depois de mais de vinte anos. – Quando ri dele assim, foi por medo também. Porque talvez numa promessa daqueles olhos desse para acreditar. Mas teria sido muito perigoso.

Doutor (*Interessadíssimo, concentrando-se.*) Isso, isso – isso me interessaria muito saber. – Muito perigoso?

Dona Matilde (*Com leviandade.*) Justamente porque não era como os outros! E visto que eu também... sim, digamos, sou ... sou um pouco assim... mais do que um pouco, para falar a verdade...

procura uma palavra modesta

– intolerante, pronto, intolerante em relação a tudo que é compenetrado e tão sufocante! – Mas naquele tempo eu era muito jovem, entende? e mulher: tinha que me conter. – Teria precisado de uma coragem que eu não sentia. – E ri dele também. Senti remorso, aliás, fiquei despeitada comigo mesma, realmente, depois, quando vi que meu riso se confundia com o riso dos outros – uns bobos – que zombavam dele.

Belcredi Mais ou menos assim, como de mim.

Dona Matilde Você provoca o riso com este seu jeito de se rebaixar sempre, meu caro, ele não, pelo contrário! Há uma grande diferença. – E depois, de você, qualquer um ri na sua cara!

Belcredi Pois eu acho melhor do que rir pelas costas.

Doutor Voltemos, vamos ao ponto! – Então, pelo que pude entender, ele já era um tanto exaltado!

Belcredi Sim, mas de um jeito tão engraçado, doutor!

Doutor Como assim?

Belcredi É, eu diria... a frio...

Dona Matilde Que a frio que nada! Era assim, doutor. Um pouco esquisito, não há dúvida; mas porque era cheio de vida: inspirado!

Belcredi Não digo que simulasse a exaltação. Aliás, pelo contrário: exaltava-se de verdade com frequência. Mas poderia jurar, doutor, que, ele mesmo, se via no ato da própria exaltação, é isso. E acho que isso devia acontecer-lhe a cada gesto mais espontâneo. Digo mais: tenho certeza de que devia sofrer por isso. Às vezes tinha acessos de raiva engraçadíssimos contra si próprio!

Dona Matilde Isso é verdade!

Belcredi (*Para Dona Matilde.*) E por que acessos? (*Para o Doutor.*) Na minha opinião, é porque aquela luzidez súbita da representação, de repente, tirava-o de qualquer intimidade com seu próprio sentimento, que lhe parecia – não fingido, porque ele era sincero – mas como algo a que devesse atribuir na hora o valor... que sei eu? de um ato de inteligência, para suprir aquele calor da sinceridade cordial, que sentia faltar-lhe. E improvisava, exagerava, deixava-se levar, é isso, para ficar aturdido e não mais se enxergar. Parecia inconstante, leviano e... claro, tem de ser dito, às vezes até ridículo.

Doutor E... diga, insociável?

Belcredi Não, que nada! Ele bem que topava tudo. Organizador famoso de cenas vivas, de bailes, de espetáculos beneficentes; coisa de amador, é claro! Mas representava muitíssimo bem, sabe?

Di Nelli E com a loucura tornou-se um ator magnífico e terrível!

Belcredi Mas já o era desde o início! Imagino que, quando aconteceu a desgraça, depois que caiu do cavalo...

Doutor Bateu a nuca, não é verdade?

Dona Matilde Ai, que horror! Estava ao meu lado! Eu o vi entre os cascos do cavalo empinado...

Belcredi No início a gente não acreditou que tivesse se machucado muito. Claro, houve uma interrupção, uma certa confusão na cavalgada; queriam ver o que tinha acontecido; mas ele já tinha sido recolhido e transportado para a casa.

Dona Matilde Nada, acredita? Não houve o menor ferimento! Uma gota de sangue sequer!

Belcredi (*Para Dona Matilde.*) Achamos que tinha apenas desmaiado...

Dona Matilde Mas quando, umas duas horas depois...

- Belcredi Pois é, tornou a aparecer no salão da casa – era justamente isso que eu queria dizer...
- Dona Matilde Que cara ele tinha! Logo percebi!
- Belcredi Que nada! O que está dizendo?! Ninguém percebeu coisa alguma, doutor, entende?
- Dona Matilde Pudera! Pareciam todos uns loucos!
- Belcredi Cada um brincava de representar o seu papel! Era uma verdadeira balbúrdia!
- Dona Matilde O senhor imagina, doutor, que susto quando compreendemos que ele estava representando seu papel de verdade?
- Doutor Ah, porque ele também, então...?
- Belcredi Claro que sim! Veio juntar-se à gente. Achamos que tivesse se recuperado e que ele também tivesse começado a representar, como nós... melhor do que nós, porque – como lhe disse – ele era ótimo! Enfim, que estivesse brincando.
- Dona Matilde Começaram a provocá-lo...
- Belcredi E então... – estava armado – feito um rei – puxou a espada e investiu contra dois ou três. Foi um momento de terror geral.
- Dona Matilde Nunca esquecerei aquela cena, de nossos rostos mascarados, transtornados, chocados diante da terrível máscara dele, que de máscara não tinha mais nada, era a Loucura!
- Belcredi Henrique IV, pois é! O próprio Henrique IV em pessoa, num momento de furor!
- Dona Matilde Eu acho, doutor, que a obsessão daquela representação deve ter influído. Ele ficou mais de um mês com essa obsessão. Ele ficava obcecado por tudo o que fazia!
- Belcredi O que ele estudou para se preparar! Até os mínimos detalhes... as minúcias...

- Doutor Ah, é por isso! O que era obsessão momentânea fixou-se com a queda e a pancada na nuca, que determinaram o desajuste cerebral. Fixou-se e para sempre. Pode-se ficar bobo, pode-se ficar louco.
- Belcredi (*Para Frida e para Di Nolli.*) Estão vendo só que brincadeiras, meus amiguinhos?

Para Di Nolli:

Você tinha quatro ou cinco anos.

Para Frida:

Sua mãe acha que você a substituiu lá naquele retrato, pintado quando ela nem de longe pensava em lhe dar à luz; eu já estou com os cabelos grisalhos; e ele – veja só –

aponta o retrato

paf! uma batida na nuca – e nunca mais saiu de lá: Henrique IV.

- Doutor (*Que ficara absorto, meditando, abre as mãos diante do rosto como que para concentrar a atenção alheia, e prepara-se para dar sua explicação científica.*) É isso, é isso, então, meus senhores: é exatamente isso...

Mas, de repente, abre-se a primeira porta à direita – a mais próxima da ribalta – e aparece Bertoldo com o rosto completamente alterado.

- Bertoldo (*Irrompendo como se não pudesse mais se conter.*) Com licença? Desculpem...

Detém-se de chofre, porém, devido à confusão que seu aparecimento imediatamente suscita nos outros.

- Frida (*Com um grito de susto, protegendo-se.*) Oh, meu Deus! Lá vem ele!

Dona Matilde *(Retrocedendo assustada, com um braço erguido para não vê-lo.)* É ele, é ele?

Di Nolli *(Rápido.)* Não. Não é não. Sosseguem!

Doutor *(Surpreso.)* E quem é, então?

Belcredi Alguém que escapou da nossa mascarada!

Di Nolli É um dos quatro moços que mantemos aqui, para atender a loucura dele.

Bertoldo Sinto muito, senhor Marquês...

Di Nolli Mas que sente muito o quê! Dei ordens para que as portas fossem trancadas a chave, e que ninguém entrasse aqui!

Bertoldo Sim senhor! Mas eu não agüento isso! E peço-lhe permissão para ir embora.

Di Nolli Ah, você é aquele que devia entrar em serviço, hoje de manhã?

Bertoldo Sim, senhor, e lhe digo que não estou agüentando...

Dona Matilde *(Para Di Nolli com viva consternação.)* Mas então ele não é tão manso como você dizia?

Bertoldo *(Rápido.)* Não, não, senhora! Não é ele! São os meus três companheiros! O senhor falou "atender", senhor Marquês? Qual nada! Eles não atendem: os verdadeiros loucos são eles! Estou vindo aqui pela primeira vez; e, ao invés de me ajudarem, senhor Marquês...

Surtem pela mesma porta à direita Landolfo e Arialdo, apressados, ansiosos, mas parando diante da porta antes de prosseguir.

Landolfo Com licença?

Arialdo Com licença, senhor Marquês?

Di Nolli Entrem! Mas o que foi, afinal? O que estão fazendo?

Frida Deus do céu, eu vou embora, eu vou embora: estou com medo!

Dá uns passos em direção à porta da esquerda.

Di Nolli *(Segurando-a imediatamente.)* Não, Frida!

Landolfo Senhor Marquês, este bobo...

indica Bertoldo.

Bertoldo *(Protestando.)* Ah, não, muito obrigado, meus caros! Nessa eu não entro! não entro, mesmo!

Landolfo Mas como não entra?

Arialdo Ele estragou tudo, senhor Marquês, escapando para cá!

Landolfo Deixou-o furioso! Não está dando para segurá-lo onde está. Deu ordem para detê-lo, e quer "julgá-lo" imediatamente do trono! – Que vamos fazer?

Di Nolli Fechem! O que estão esperando? Vão fechar aquela porta!

Landolfo vai fechá-la.

Arialdo Ordulfo sozinho não vai conseguir segurá-lo...

Landolfo Pois é, senhor Marquês; se fosse possível, pelo menos, anunciar logo a vossa visita, para fazê-lo pensar em outra coisa. Se os senhores já pensaram com que trajes vão se apresentar...

Di Nolli Sim, sim, pensamos em tudo!

Para o Doutor:

Se o senhor, doutor, acha que pode examiná-lo agora mesmo...

Frida Eu não, eu não, Carlo! Eu me retiro. E você também, mamãe, pelo amor de Deus, venha, venha comigo!

Doutor Quer dizer... será que ele não anda mais armado?

Di Nolli Não! que armado que nada, doutor!

Para Frida:

Desculpe, Frida, mas esse seu medo é muito infantil! Você quis vir...

- Frida** Eu não, por favor: foi mamãe!
- Dona Matilde** (*Decidida.*) Pois eu estou pronta! Afinal, o que temos que fazer?
- Belcredi** Desculpem, é mesmo necessário que nos disfarçemos de algum modo?
- Landolfo** É indispensável! indispensável, senhor! Eh, infelizmente, ele nos vê...

mostra seu traje.

Seria uma desgraça se ele visse os senhores vestidos assim, com trajes de hoje.

- Arialdo** Iria pensar num disfarce diabólico.
- Di Nolli** Assim como para vocês eles parecem fantasiados, para ele, com estas roupas, parecemos nós os fantasiados.
- Landolfo** E, quem sabe, não seria nada de mais, senhor Marquês, se não fosse achar que era por obra de seu inimigo mortal.
- Belcredi** O Papa Gregório VII?
- Landolfo** Justamente! Diz que ele era um "pagão"!
- Belcredi** O papa? Nada mal, hein?!
- Landolfo** Sim, senhor. É que evocava os mortos! Acusa-o de todas as artes diabólicas. Morre de medo dele.

Doutor O delírio da perseguição!

Arialdo Ficaria furioso!

Di Nolli (*Para Belcredi.*) Não é necessário que você esteja presente, ouça. Nós iremos até lá. Basta que o doutor o veja.

Doutor Quer dizer... eu sozinho?

Di Nolli Mas tem eles!

Mostra os três moços.

Doutor Não, não... estou dizendo, se a senhora Marquesa...

Dona Matilde Mas, claro! Eu também quero estar presente. Quero sim! Quero tornar a vê-lo.

Frida Mas por que, mamãe? Peço-lhe... Venha conosco!

Dona Matilde (*Imperiosa.*) Não insista. Eu vim para isso mesmo!

Para Landolfo:

Eu serei "Adelaide", a mãe.

Landolfo Muito bem. A mãe da imperatriz Berta, muito bem! Então, basta que a senhora coloque a coroa ducal e vista um manto que a cubra inteiramente.

Para Arialdo:

Anda, anda, Arialdo!

Arialdo Espere: e o senhor?

Apontando para o médico.

Doutor Ah, sim... combinamos, parece-me, o Bispo... o Bispo Hugo de Cluny.

Arialdo O senhor quer dizer o Abade? Muito bem: Hugo de Cluny.

Landolfo Já veio aqui muitas vezes...

Doutor (*Surpreso.*) Como, já veio?

Landolfo Não tenha medo. Quero dizer que, sendo um disfarce fácil...

Arialdo Foi usado outras vezes.

Doutor Mas...

Landolfo Não tem perigo de que se lembre. Repara mais na roupa do que na pessoa.

Dona Matilde Isso é bom para mim também, então.

Di Nolli Nós vamos sair, Frida. Venha, venha conosco, Tito!

Belcredi Ah não: se ela fica

indica a Marquesa.

eu também fico.

Dona Matilde Mas eu não preciso nem um pouco de você!

Belcredi Não digo que precise. Eu também faço questão de revê-lo. Será que não posso?

Landolfo Sim, talvez fosse melhor que ficassem os três.

Arialdo E então, o senhor?

Belcredi Pois é, trate de arranjar um disfarce fácil para mim também.

Landolfo *(Para Arialdo.)* Claro: de cluniacense.

Belcredi Cluniacense? Como seria?

Landolfo Uma túnica de beneditino da Abadia de Cluny. Fará parte do séquito do Monsenhor.

Para Arialdo:

Anda, anda!

Para Bertoldo:

E você também, pode sair. E não me apareça pelo resto do dia!

Porém, mal os vê saindo...

Esperem!

Para Bertoldo:

Traga você as roupas que ele vai lhe entregar.

Para Arialdo:

E você, vá depressa anunciar a visita da "Duquesa Adelaide" e do "Monsenhor Hugo de Cluny". Combinado?

Arialdo e Bertoldo saem pela primeira porta à direita.

Di Nolli Então, nós agora vamos nos retirar.

Sai com Frida pela porta à esquerda.

Doutor *(Para Landolfo.)* Penso que me verá com bons olhos nas vestes de Hugo de Cluny.

Landolfo Claro que sim. Fique sossegado. Monsenhor sempre foi recebido aqui com muito respeito. E a senhora também, fique sossegada, senhora Marquesa. Ele vive lembrando que deve à intercessão de ambos se, depois de dois dias de espera, em plena neve, já quase enregelado, foi admitido no castelo de Canossa em presença de Gregório VII que não queria recebê-lo.

Belcredi Desculpem, mas e eu?

Landolfo O senhor se mantenha respeitosamente apartado.

Dona Matilde *(Irritada, muito nervosa.)* Seria bom que fosse embora.

Belcredi *(Em voz baixa, irritado.)* Você está muito emocionada...

Dona Matilde *(Altiava.)* Estou como estou! Deixe-me em paz.

Bertoldo retorna com os trajés.

Landolfo *(Vendo-o entrar.)* Ah, aqui estão os trajés! – Este manto, para a Marquesa.

Dona Matilde Esperem, vou tirar o chapéu.

Tira-o e entrega-o a Bertoldo.

Landolfo Leve-o para lá.

Depois para a Marquesa, tentando colocar-lhe a coroa ducal na cabeça:

A senhora dá licença?

Dona Matilde Por Deus, não há um espelho aqui?

Landolfo Estão lá.

Indica a porta à esquerda.

Se a senhora Marquesa quiser se arrumar sozinha...

Dona Matilde Sim, sim, é melhor, me dê aqui: volto num instante.

Pega novamente o chapéu e sai com Bertoldo que carrega o manto e a coroa. Neste interim, Belcredi e o Doutor vestirão de qualquer jeito e sozinhos as túnicas de beneditinos.

Belcredi Para falar a verdade, nunca pensei que fosse dar uma de beneditino. Oh, quer dizer: é uma loucura que custa rios de dinheiro!

Doutor Pois é! Outras loucuras também, para dizer a verdade...

Belcredi Quando, para auxiliar, tem-se à disposição um patrimônio...

Landolfo Sim, senhor. Temos ali um guarda-roupa inteiro, tudo trajes de época, feitos com perfeição, baseados em modelos antigos. Sou eu quem cuida disso: encomendo em confecções para teatro realmente competentes. Gasta-se muito.

Dona Matilde *(Volta a entrar, envergando o manto e a coroa.)*

Belcredi *(Rápido, admirando-a.)* Ah, magnífica! Parece mesmo uma rainha!

Dona Matilde *(Vendo Belcredi e caindo na gargalhada.)* Meu Deus! Essa não! Tire isto. Você não tem jeito! Parece uma avestruz de batina!

Belcredi Olhe o doutor, então!

Doutor Eh, paciência... paciência.

Dona Matilde Não, o doutor até que não está mal... Você, realmente, é de morrer de rir!

Doutor *(Para Landolfo.)* Quer dizer então que se recebem muitas visitas por aqui?

Landolfo Varia. Muitas vezes ordena que esta ou aquela personagem se apresente. E aí, é preciso procurar alguém que tope a coisa. Até mesmo mulheres...

Dona Matilde *(Ferida, e não querendo aparentar.)* Ah! Mulheres também?

Landolfo Ah, é, antes, sim... Muitas.

Belcredi *(Rindo.)* Esta é boa! Com essas roupas?

Indicando a Marquesa.

Assim?

Landolfo Como dizer? Mulheres, daquelas que...

Belcredi Que toparam a coisa, entendi!

Pérfido, à Marquesa:

Tome cuidado, está ficando perigoso para você.

Abre-se a segunda porta à direita e surge Arialdo que, discretamente, faz um sinal para cessar a conversa na sala, e depois anuncia solenemente:

Arialdo Sua Majestade o Imperador!

Primeiro entram os dois Valetes que vão se postar aos pés do trono. Depois, ladeado por Ordulfo e Arialdo que se mantêm respeitosamente alguns passos atrás, entra Henrique IV. Está perto dos cinquenta anos, muito pálido, e já grisalho na parte de trás da cabeça; nas têmporas e na fronte, ao contrário, está loiro, por causa de uma tintura quase infantil, gritante; e tem as maçãs do rosto, em meio à trágica palidez, pintadas de vermelho, como uma boneca, e também bastante gritantes. Veste por cima do traje real uma túnica de penitente, como em Canossa. Tem nos olhos uma fixidez atroz, que assusta; em contraste com a postura que pretende ser de humildade e arrependimento, muito mais ostentada quanto mais sente que essa humilhação é imerecida. — Ordulfo segura com ambas as mãos a coroa imperial. Arialdo o cetro com a Águia e o globo com a Cruz.

Henrique IV *(Inclinando-se primeiro para Dona Matilde, depois para o Doutor.)* Madame... Monsenhor...

Depois olha para Belcredi e ameaça inclinar-se para ele também, mas vira-se para Landolfo que

*se aproximara e pergunta em voz baixa com
desconfiança:*

É Pedro Damiani?

Landolfo Não, Majestade, é um monge de Cluny que veio acompanhando o Abade.

Henrique IV *(Torna a examinar Belcredi com desconfiança crescente e, ao notar que este se volta atônito e embaraçado para Dona Matilde e para o Doutor, como que lhes pedindo conselhos com os olhos, endireita-se e grita.)* É Pedro Damiani! – Padre não adianta olhar para a Duquesa!

*Virando-se rápido para Dona Matilde, como que
esconjurando um perigo:*

Juro-lhe, juro-lhe, Madame, que mudei minha vontade em relação à sua filha! Confesso que se ele

indica Belcredi

não tivesse vindo me impedir em nome do Papa Alexandre, eu a teria repudiado. Sim: havia quem se prestasse a apoiar o repúdio: o bispo de Magônia, por cento e vinte propriedades.

*Olha de soslaio para Belcredi, um pouco confuso,
e logo diz:*

Mas agora eu não devo falar mal dos bispos.

Volta com humildade para diante de Belcredi:

Sou-lhe grato, acredite, sou-lhe grato, agora, Pedro Damiani, por esse impedimento! – Minha vida inteira é feita de humilhações: – minha mãe, Adalberto, Tribur, Goslar – e agora esta túnica que me vê vestindo.

*Muda o tom repentinamente e fala como alguém
que, num parêntese de astúcia, repete para si
mesmo o papel:*

Não importa! Clareza de idéias, perspicácia, firmeza de caráter e paciência quando a sorte é adversa!

*Em seguida, dirige-se a todos e diz com gravidade
e pesar:*

Sei reparar os erros cometidos; e diante do senhor também, Pedro Damiani, eu me prostro!

*Inclina-se profundamente e permanece ali,
curvado diante dele, como que dobrado por uma
suspeita oblíqua que agora lhe surge e que o faz
acrescentar, como que contra a vontade, em
tom ameaçador:*

Se é que não partiu do senhor o boato obsceno de que minha santa mãe, Agnes, mantém relações ilícitas com o bispo Henrique de Augsburg!

Belcredi *(Como Henrique IV continua curvado, com o dedo apontando ameaçadoramente contra ele, põe as mãos no peito, negando.)* Não... de mim, não...

Henrique IV *(Endireitando-se.)* Não, não é verdade? Infâmia!

Perscruta-o durante um instante e depois diz:

Não creio que seja capaz disso.

*Aproxima-se do Doutor e puxa-lhe de leve a
manga, piscando maliciosamente.*

São "eles"! Os mesmos de sempre, Monsenhor!

Arialdo *(Baixo, com um suspiro, como que sugerindo ao
Doutor.)* Ah, é, os bispos raptos.

Doutor *(Aproveitando a deixa, virado para Arialdo.)* Eles, pois é... eles...

Henrique IV Nada foi o bastante para eles! – Um pobre menino, Monsenhor... Passa-se o tempo, brincando – mesmo quando, sem saber, se é rei. Tinha seis anos e me raptaram à minha mãe, e serviram-se de mim, ignaro, contra ela e contra os poderes da Di-

nastia, profanando tudo, roubando, roubando; um mais ávido do que o outro: Hanão mais do que Estevão, Estevão mais do que Hanão!

Landolfo *(Em voz baixa, persuasivo, para chamá-lo a si.)* Majestade...

Henrique IV *(Virando-se imediatamente.)* Ah, pois é! Não devo falar mal dos bispos neste momento. – Mas esta infâmia sobre minha mãe, Monsenhor, ultrapassa as medidas!

Olha para a Marquesa e se entenece.

E não posso sequer pranteá-la, Madame. – Diri-jo-me à senhora, que tem coração de mãe. Vieram aqui me procurar, de seu convento, deve estar fazendo um mês. Disseram-me que tinha morrido.

Pausa prolongada, densa de emoção. Em seguida, sorrindo tristemente.

Não posso pranteá-la, porque se neste momento a senhora está aqui e eu estou assim,

mostra a túnica que veste,

significa que tenho vinte e seis anos.

Arialdo *(Quase à meia voz, suavemente, para confortá-lo.)* E que portanto ela está viva, Majestade.

Ordulfo *(Como acima.)* Ainda está no convento.

Henrique IV *(Vira-se, olhando para eles.)* Pois é; então posso deixar a dor para mais tarde.

Mostra à Marquesa, com um certo coquetismo, os cabelos tingidos:

Repare: loiros ainda...

Depois baixo; como que confidenciando:

Para a senhora! – Eu não precisaria disso. Mas é sempre bom um sinal exterior. As marcas do tempo, não é mesmo, Monsenhor?

Torna a se aproximar da Marquesa, observando-lhe os cabelos.

Eh, mas eu estou vendo que... a senhora também, Duquesa...

Pisca um olho e faz um sinal expressivo com a mão:

Eh, italiana...

como que dizendo: fingida; mas sem sombra de desprezo, antes com maliciosa admiração:

Deus me livre de demonstrar desgosto ou admiração por isso. – Veleidades! – Ninguém gostaria de reconhecer aquele certo poder obscuro e fatal que impõe limites à vontade. Mas, digo, a gente nasce e a gente morre! – Nascer, Monsenhor: o senhor quis nascer? Eu não. – E entre um acontecimento e outro, ambos independentes da nossa vontade, acontecem tantas coisas que não gostaríamos que acontecessem, e às quais nos resignamos a contragosto!

Doutor *(Só para dizer algo, enquanto o estuda atentamente.)* Pois é, infelizmente!

Henrique IV Então: quando não nos resignamos, surgem à tona as veleidades. Uma mulher que quer ser um homem... um velho que quer ser moço... – Nenhum de nós mente ou finge! – Não há muito o que dizer: é em boa fé que nos fixamos num bom conceito de nós mesmos. Porém, Monsenhor, enquanto o senhor se mantém firme, agarrado com as duas mãos a este santo hábito, daqui, de suas mangas, desliza, serpenteia como uma cobra alguma coisa que o senhor nem percebe. É a vida, Monsenhor! E é uma surpresa, vê-la de repente tomar corpo à sua frente, e ir se esquivando do senhor; raivas e rancores contra si mesmo; ou remorsos; remorsos também. Ah, se soubesse, eu me deparci com muitos à minha frente! Com uma cara que era

a minha própria cara, mas tão horrível, que nem pude olhar para ela...

Torna a se aproximar da Marquesa.

Nunca aconteceu com a senhora, Madame? A senhora se lembra de ter sido sempre a mesma? Oh Deus, mas um dia... – como é? como é que pôde fazer uma coisa daquelas...

Ele a fita nos olhos tão penetrantemente a ponto de quase fazê-la desmaiar:

– sim, “daquelas”, justamente! – nós nos entendemos. (Oh, fique sossegada que não revelarei nada a ninguém.) E que o senhor, Pedro Damiani tivesse a coragem de ser amigo daquele...

Landolfo *(Como acima.)* Majestade...

Henrique IV *(Rápido.)* Não, não, não vou pronunciar o nome dele! Sei que fica contrariado.

Virando-se para Belcredi, como que de relance:

Que opinião, hein? que opinião tinha o senhor a respeito... – Mas todos, entretanto, continuamos apegados ao nosso conceito, assim como quem envelhece tinge os cabelos. O que importa se esta minha tintura não pode ser, para os senhores, a cor verdadeira dos meus cabelos? – A senhora, Madame, certamente não os tinge para enganar os outros ou a si mesma; mas somente para enganar um pouco – um pouquinho de nada – a sua imagem diante do espelho. Eu faço isso de brincadeira. A senhora o faz a sério. Mas eu lhe garanto que por mais a sério que seja, a senhora também se fantasia, Madame; e não falo pela venerável coroa que lhe cinge a testa, e diante da qual me inclino, ou por seu manto ducal; falo somente por essa lembrança de quando era loira e que a senhora quer fixar em si artificialmente, de um dia em que gostou de si própria; ou da lembrança de quando

era morena, se era morena: a imagem de sua juventude que vai desaparecendo. Para o senhor, Pedro Damiani, ao contrário, a lembrança daquilo que foi, daquilo que fez, parece agora o reconhecimento de realidades passadas, que continuam dentro do senhor – não é verdade? – como um sonho. E para mim também – como um sonho – e muitas realidades, inexplicáveis se volto a pensar nisso... – No entanto... – Não se espante, Pedro Damiani; será assim amanhã a nossa vida de hoje!

Enfurecendo-se de repente e agarrando a túnica que veste:

Esta túnica!

Com alegria quase feroz, fazendo menção de arrancá-la, enquanto Arialdo, Ordulfo correm logo assustados, como que para detê-lo:

Ah, por Deus!

Afasta-se e, tirando a túnica, grita-lhes:

Amanhã, em Bressanone, vinte e sete bispos alemães e lombardos assinarão comigo a destituição do Papa Gregório VII: não Pontífice, mas falso monge!

Ordulfo *(Com os outros dois, incitando-o a calar-se.)* Majestade, Majestade, em nome de Deus!

Arialdo *(Convidando-o com gestos a vestir novamente a túnica.)* Cuidado com o que diz!

Landolfo Monsenhor está aqui, junto com a Duquesa, para interceder em seu favor.

E às escondidas faz sinais prementes ao Doutor para que diga logo alguma coisa.

Doutor *(Confuso.)* Ah, pois é... claro... Estamos aqui para interceder...

Henrique IV *(Logo arrependido, quase assustado, deixando os três colocarem-lhe a túnica nos ombros e apertan-*

do-a no corpo com as mãos convulsas.) Perdão... sim, sim... perdão, perdão, Monsenhor; perdão, Madame... Estou sentindo, juro-lhes, estou sentindo todo o peso do anátema!

Curva-se, segurando a cabeça entre as mãos, como que à espera de algo que deva esmagá-lo; e fica um pouco assim, mas depois com voz diferente, porém sem perder a pose, diz baixo, confidenciando a Landolfo, a Arialdo e a Ordolfo:

Mas eu não sei por que, hoje não consigo ser humilde diante desse aí!

E aponta Belcredi, como que às escondidas.

Landolfo *(À meia voz.)* Isso, Majestade, porque o senhor teima em acreditar que é Pedro Damiani, quando não é!

Henrique IV *(Olhando de soslaio, com medo.)* Não é Pedro Damiani?

Arialdo Claro que não, Majestade, é um pobre monge.

Henrique IV *(Desolado, com melancólica exasperação.)* Eh, nenhum de nós pode avaliar aquilo que faz, quando faz por instinto... Quem sabe a senhora, Madame, pode me entender melhor que os outros, porque é mulher. Este é um momento solene e decisivo. Olhem, poderia, agora mesmo, enquanto converso com os senhores, aceitar o auxílio dos bispos lombardos e apoderar-me do Pontífice, cercá-lo ali no Castelo; ir correndo a Roma para eleger um antipapa; estender a mão à aliança com Robert Guiscard. – Gregório VII estaria perdido! – Resisto à tentação e creiam que estou agindo corretamente. Sinto a aura dos tempos e a majestade de quem sabe ser como deve ser: um Papa! – Os senhores sentiriam vontade de rir, vendo-me assim? Seria tolice de vossa parte, porque não entenderiam que sabedoria política me aconselha agora este hábito de penitência. Digo-lhes que,

amanhã, os papéis poderiam ser invertidos! E o que fariam, então? Por acaso iriam rir do Papa em vestes de prisioneiro? – Não. – Seríamos iguais. – Hoje, eu fantasiado de penitente; amanhã, ele de prisioneiro. Mas aí de quem não sabe portar a sua máscara, seja de Rei, seja de Papa. – Talvez, para ele isso seja por demais cruel: isto sim. Pense, Madame, que Berta, sua filha, em relação a quem, repito-lhe, minha atitude mudou

vira-se repentinamente para Belcredi e grita-lhe na cara, como se ele tivesse dito que não:

– mudou, mudou, pelo afeto e a devoção de que soube me dar provas neste momento terrível!

Detém-se, convulso, pelo acesso de raiva, e faz força para se conter, com um gemido de exasperação na garganta; depois dirige-se novamente à Marquesa com suave e sentida humildade.

Veio comigo, Madame; está lá embaixo no pátio; quis me seguir como uma mendiga, e está morta de frio, por causa de duas noites ao ar livre, debaixo de neve! A senhora é mãe dela! Deveria se compadecer de todo o coração e implorar com ele,

aponta o Doutor

e perdão do Pontífice: que nos recusa!

Dona Matilde *(Trêmula, com um fio de voz.)* Sim, claro, logo, logo...

Doutor Faremos isto, faremos isto!

Henrique IV E mais uma coisa! Mais uma coisa!

Chama-os à sua volta e segreda-lhes em voz baixa:

Não basta ele me receber. Os senhores sabem que ele “tudo” pode – estou dizendo, “tudo”. Até os mortos ele evoca!

Bate no peito

Aqui estou! Estão me vendo! – E não existe arte mágica que ele desconheça. Pois bem, Monsenhor, Madame: minha verdadeira condenação é esta – ou aquela – olhem

aponta para seu retrato na parede, quase com medo

– não poder mais me safar desta obra de magia! – Agora sou penitente, e continuo assim; juro-lhes que continuo assim até que Ele me receba. Mas depois, os senhores, após ele revogar a excomunhão, deveriam implorar ao Papa que “tudo” pode o seguinte: que me tire de lá

aponta novamente o retrato

e faça com que eu possa viver esta minha pobre vida, da qual estou excluído, de ponta a ponta... Não se pode ter vinte e seis anos para sempre, Madame! E eu lhe peço por sua filha também: que eu possa amá-la como ela merece, assim bem disposto como estou agora, enternecido como estou agora por sua piedade. É isso. Estou em suas mãos...

Inclina-se.

Madame! Monsenhor!

Faz menção de se retirar, assim, inclinado, pela porta por onde entrou; de repente, percebendo Belcredi que tinha se aproximado para escutar, ao vê-lo virar a cara em direção ao fundo e supondo que esteja querendo roubar-lhe a coroa imperial pousada no trono, em meio à surpresa geral, corre para pegá-la e a esconde sob a túnica, e com um sorriso bem malicioso nos olhos e nos lábios volta a inclinar-se repetidamente e desaparece. A Mar-

quesa está tão profundamente comovida, que se deixa cair numa poltrona, quase desmaiada.

PANO

SEGUNDO ATO

Outra sala da mansão, contígua à sala do trono, mobiliada com móveis antigos e austeros. À direita, acerca de dois palmos do chão, há uma espécie de coreto, cercado por uma balaustrada de madeira de pequenas pilastras, interrompida lateralmente e na frente, onde ficam os dois degraus de acesso. Sobre este estrado haverá uma mesa e cinco cadeiras de estilo, uma na ponta e duas em cada lado. Uma porta principal no fundo. À esquerda duas janelas que dão para o jardim. À direita uma porta que dá para a sala do trono. No fim da tarde do mesmo dia.

Dona Matilde, o Doutor e Tito Belcredi estão em cena. Dão continuidade a uma conversa; mas Dona Matilde mantém-se apartada, sombria, enfastiada com aquilo que dizem os outros dois, a quem, ao mesmo tempo, não pode deixar de dar atenção, porque no estado de agitação em que se encontra, tudo, à sua revelia, lhe interessa, impedindo-a de concentrar-se para amadurecer um propósito mais forte do que ela, que vislumbrou e que a seduz. As palavras que ouve os outros dizerem, atraem sua atenção, porque, instintivamente, sente como que a necessidade de ser retida naquele momento.

Belcredi Pode ser, pode ser como o senhor diz, caro doutor, mas esta é a minha impressão.

Doutor Não digo que não; mas creia que é apenas... assim, uma impressão.

Belcredi Desculpe: porém ele até chegou a dizer, e claramente!

Voltando-se para a Marquesa:

Não é verdade, Marquesa?

Dona Matilde *(Transtornada, virando-se.)* O que você disse?

Depois, não concordando.

Ah, sim... Mas não pela razão que você pensa.

Doutor Estava se referindo aos trajes que vestimos: o seu manto

aponta a Marquesa

... os nossos hábitos de beneditinos. E tudo isto é infantil.

Dona Matilde *(De chofre, virando-se novamente, indignada.)* Infantil? O que está dizendo, doutor?

Doutor Por um lado, sim! Por favor; deixe-me falar, Marquesa. Mas por outro, muito mais complicado do que se possa imaginar.

Dona Matilde Pois para mim está bastante claro.

Doutor *(Com o sorriso de compaixão de um competente para com os incompetentes.)* Pois é! É preciso entender essa psicologia especial dos loucos, segundo a qual – notem – é possível ter também a certeza de que um louco repara, pode muito bem reparar, que estão fantasiados diante dele; e, claro, senhores, assumir isto como tal, mas acreditando na coisa, exatamente como fazem as crianças, para quem ao mesmo tempo é jogo e realidade. Foi por isso que eu disse que era infantil. Mas, por outro lado, também é complicadíssimo. No seguinte sentido: ele tem, deve ter, perfeita consciência de ser para si, diante de si mesmo, uma Imagem. Aquela sua imagem ali!

Alude ao retrato na sala do trono, apontando por isso para sua esquerda.

Belcredi Foi o que ele disse!

Doutor Pois é, muito bem! – Uma imagem, na frente da qual apareceram outras imagens: as nossas, estão entendendo? Ora, em seu delírio – agudo e extremamente lúcido – ele pôde perceber logo uma diferença entre a sua e as nossas: isto é, que havia em nós, em nossas imagens, uma simulação. E ficou desconfiado. A arma de todos os loucos sempre é uma desconfiança contínua e vigilante. Mas isso é tudo! Naturalmente, para ele, este nosso jogo, feito em torno do jogo dele, não deve ter parecido lá muito caridoso. E o dele nos pareceu muito mais trágico, quanto mais ele, numa espécie de desafio – entendem? – movido pela desconfiança, quis mostrá-lo a nós, justamente, como um jogo; o jogo dele, é claro, vindo ao nosso encontro com as

têmporas e as faces pintadas, e dizendo que tinha feito aquilo de propósito, de brincadeira!

Dona Matilde (*Cortando novamente.*) Não. Nada disso, doutor. Não é nada disso, absolutamente!

Doutor Mas como não é nada disso?

Dona Matilde (*Cortando, vibrante.*) Eu tenho certeza absoluta de que ele me reconheceu.

Doutor Não é possível... isto não é possível...

Belcredi (*Simultaneamente.*) Que nada!

Dona Matilde (*Ainda mais cortante, quase convulsa.*) Ele me reconheceu, estou dizendo. Quando se aproximou para falar comigo e me olhou de perto dentro dos olhos, bem dentro dos olhos – ele me reconheceu!

Belcredi Como, se estava falando de sua filha...

Dona Matilde Não é verdade! – De mim! Estava falando de mim.

Belcredi É, pode ser, quando falou...

Dona Matilde (*Logo, sem se conter.*) Dos meus cabelos tingidos! Mas não repararam que ele acrescentou logo: “ou da lembrança de quando era morena, se era morena”? – Lembrou-se perfeitamente de que eu “naquele tempo” era morena.

Belcredi Que nada! Nada disso!

Dona Matilde (*Sem dar-lhe atenção, dirigindo-se ao Doutor.*) Meus cabelos, doutor, são escuros realmente – como os de minha filha. Por isso ele resolveu falar dela!

Belcredi Mas ele não conhece sua filha! Ele nunca a viu!

Dona Matilde Justamente por isso! Você não está entendendo nada! Quando falava de minha filha, era de mim que estava falando, de como eu era naquela época!

Belcredi Ah, isso é contágio! Só pode ser contágio!

Dona Matilde (*Em voz baixa, com desdém.*) Mas que contágio que o quê! Parece bobo!

Belcredi Desculpe, você nunca foi mulher dele. Em seu delírio, sua filha é que é a mulher: Berta de Susa.

Dona Matilde Mas é claro! Porque eu, não mais morena – como ele lembrava – mas “assim”, loira, apresentei-me a ele como “Adelaide”, a mãe. – Minha filha para ele não existe – ele nunca a viu – você mesmo falou. Como é então que ele pode saber se é loira ou morena?

Belcredi Mas ele falou morena, Deus do céu!, assim, generalizando; falou de quem quer fixar, de qualquer modo, seja loira, seja morena, a lembrança da juventude na cor dos cabelos. E você, como sempre, fica imaginando coisas! – Doutor, o senhor diz que eu não deveria ter vindo – mas é ela quem não deveria!

Dona Matilde (*Chocada por um instante devido ao reparo de Belcredi e compenetrada, agora volta a si, mas duvidando e por isso birrenta.*) Não... não... falava de mim... Falou sempre comigo, para mim e de mim...

Belcredi Tem graça! Não me deu um minuto de sossego, e você diz que falou sempre de você? Contanto que não pense que também falava de você, quando se dirigiu a Pedro Damiani!

Dona Matilde (*Com ar de desafio, quase perdendo completamente a noção de conveniência.*) E quem diz que não foi assim? Sabe me dizer por que, desde o primeiro instante, sentiu aversão por você, somente por você?

Pelo tom da pergunta deve-se intuir quase explícita a resposta: “Porque percebeu que você é meu amante.” – Belcredi percebe isso tão bem, que por um momento fica perdido, com um sorriso idiota nos lábios.

Doutor Desculpem, a razão também pode estar no fato de que lhe foi anunciada apenas a visita da Duquesa

Adelaide e do Abade de Cluny. Quando se viu diante de uma terceira pessoa, que não lhe tinha sido anunciada, logo a desconfiança...

Belcredi Pois é, muito bem, a desconfiança fez com que visse em mim um inimigo: Pedro Damiani! – Mas ela enfiou na cabeça que ele a reconheceu...

Dona Matilde Quanto a isso não resta dúvida! – Os olhos dele me disseram, doutor: sabe, quando se olha de um jeito que... que não deixa a menor dúvida! Talvez tenha sido por um segundo, que mais posso dizer?

Doutor Não se pode excluir: um momento de lucidez...

Dona Matilde É isso, quem sabe. E então o que ele disse, pareceu-me repleto, completamente, de saudade pela minha e pela sua juventude – por causa desta coisa horrível que aconteceu com ele e que o imobilizou ali, naquela máscara da qual não consegue mais se livrar, e da qual ele quer, ele quer se livrar!

Belcredi Pois é! Para poder amar sua filha. Ou você, – como pensa – enternecido por sua piedade.

Dona Matilde Que é muita, se puder acreditar.

Belcredi Claro, Marquesa! É tanta que um taumaturgo diria que um milagre é mais do que provável.

Doutor Permitam que eu fale agora? Eu não faço milagres, pois sou um médico não um taumaturgo. Prestei muita atenção em tudo o que disse, e repito que aquela certa elasticidade analógica, própria de todo delírio sistematizado, é evidente que nele já está muito... como poderia dizer? frouxa. Resumindo, os elementos de seu delírio não se mantêm reciprocamente firmes. Acho que agora ele se reequilibra com dificuldade em sua personalidade sobressalente, devido aos bruscos chamados que o arrancam – (e isso é muito confortante) – não de um estado de apatia incipiente, mas de suave abandono a um estado de melancolia reflexiva, que demonstra uma... sim, realmente, uma consi-

derável atividade cerebral. Muito confortador, repito. Agora, se com este truque violento que combinamos...

Dona Matilde *(Virando-se para a janela, com o tom de uma doente que se queixa.)* Mas como é que o carro não volta? Em três horas e meia...

Doutor *(Aturdido.)* O que está dizendo?

Dona Matilde O carro, doutor! Já faz mais de três horas e meia!

Doutor *(Tirando e olhando o relógio.)* Eh, mais de quatro!

Dona Matilde Já poderia estar aqui há meia hora, pelo menos. Mas, como sempre...

Belcredi Talvez não estejam achando a roupa.

Dona Matilde Mas se expliquei direitinho onde está guardada!

(Não consegue conter a impaciência)

Mas Frida... Onde está Frida?

Belcredi *(Debruçando-se um pouco na janela.)* Deve estar no jardim com Carlo.

Doutor Vá convencê-la a vencer o medo...

Belcredi Mas não é medo, doutor; não acredite nisso! É que ela se aborrece.

Dona Matilde Faça-me o favor de não insistir. Eu conheço o jeito dela!

Doutor Vamos esperar, com paciência. Tudo será feito num instante e deve ser de noite. Se conseguirmos sacudi-lo, estava dizendo, se conseguirmos romper de vez com este puxão violento os fios já enfraquecidos que ainda o ligam à sua simulação, dando-lhe aquilo que ele mesmo pede (disse: "Não se pode ter vinte e seis anos para sempre, Madame!"), a libertação dessa condenação, que ele mesmo acha que é uma condenação: então, resumindo, se conseguirmos que ele, de repente, torne a adquirir a sensação da distância do tempo...

Belcredi (*Rápido.*) Estará curado!

Depois, soletrando com intenção irônica:

Nós o livraremos!

Doutor Poderemos ter a esperança de recuperá-lo, como um relógio que tenha parado numa determinada hora. Pois é, como com os nossos relógios na mão, esperar que chegue a hora – uma sacudida! – e vamos ver se ele volta a funcionar, depois de tanto tempo parado.

Neste instante, o marquês Carlo Di Nolli entra pela porta principal.

Dona Matilde Ah, Carlo... E Frida? Aonde ela foi?

Di Nolli Já vem vindo.

Doutor O carro chegou?

Di Nolli Sim.

Dona Matilde Ah, sim? E trouxe o traje?

Di Nolli Já está aqui faz tempo.

Doutor Oh, excelente, então!

Dona Matilde (*Fremindo.*) E onde está? Onde está?

Di Nolli (*Encolhendo os ombros e sorrindo triste, como alguém que se presta de má vontade a uma brincadeira disparatada.*) Hum... Vão ver agora...

E apontando para a porta do fundo:

Ali está...

Bertoldo aparece à soleira da porta principal ao fundo e anuncia solenemente:

Bertoldo Sua Alteza a Marquesa Matilde de Canossa!

E logo entra Frida, magnífica e belíssima; vestindo o antigo traje de "Marquesa Matilde de Toscana" que fora da mãe, de modo a representar, viva, a imagem do retrato da sala do trono.

Frida (*Passando por Bertoldo que se inclina, diz-lhe com desdém presunçoso.*) De Toscana, por favor, de Toscana. Canossa é um de meus castelos.

Belcredi (*Admirando-a.*) Mas olhem! Vejam só! Parece outra pessoa!

Dona Matilde Parece comigo! – Meus Deus, estão vendo? – Parada, Frida! – Estão vendo? É exatamente o meu retrato, vivo!

Doutor Claro, claro... Perfeito! Perfeito! O retrato!

Belcredi É mesmo, não há o que dizer... É o retrato! Olhe, olhe! Que tipo!

Frida Não me façam rir, senão eu estouro. Que cinturinha a senhora tinha, hein, mãe? Tive que me encolher todinha para entrar nisto!

Dona Matilde (*Agitada, arrumando a roupa.*) Espere... Fique quieta... Estas pregas... Está tão apertado assim?

Frida Estou sufocando! Temos que ir rápido, pelo amor de Deus!...

Doutor Ah, mas primeiro precisamos esperar que escureça...

Frida Não, não, não agüento, até à noite eu não agüento!

Dona Matilde Por que então você foi vesti-lo tão cedo?

Frida Tão logo o vi! A tentação. Irresistível...

Dona Matilde Podia ao menos ter-me chamado! Deixar que eu ajudasse... Ainda está todo amarrutado, meu Deus!...

Frida Eu vi, mamãe. Mas são velhas dobras... Será difícil tirá-las.

Doutor Não importa, Marquesa! A ilusão é perfeita!

Depois, aproximando-se e convidando-a a vir um pouco à frente da filha, sem contudo cobri-la:

Com licença. Fique assim – aqui – a uma certa distância – um pouco mais à frente...

- Belcredi Para dar a sensação da distância do tempo!
- Dona Matilde (*Virando-se de leve para ele.*) Vinte anos depois! Que desastre, hein?
- Belcredi Não vamos exagerar!
- Doutor (*Bastante embaraçado, tentando consertar.*) Não, não! Eu estava dizendo também... digo, digo por causa do vestido... digo para ver...
- Belcredi (*Rindo.*) Mas pelo vestido, doutor, são mais de vinte anos! São oitocentos! Um abismo! O senhor pretende realmente fazê-lo saltar com um empurrão?

Indicando primeiro Frida e depois a Marquesa:

De lá para cá? Vai ter que juntar os pedaços num cestinho! Pensem um pouco, meus caros; estou falando sério: para nós são vinte anos, dois trajes e uma mascarada. Mas se para ele, como diz o senhor, doutor, o tempo parou; se ele vive lá

aponta Frida

com ela, há oitocentos anos atrás; acho que a vertigem do salto será tamanha que, vindo cair em meio à gente...

o Doutor faz que não com o dedo

está dizendo que não?

- Doutor Não. Porque a vida, caro barão, continua! Aqui – a nossa – logo se tornará real para ele também; fará com se detenha, arrancando-o de repente de sua ilusão e revelando que os oitocentos anos, que o senhor diz, são apenas vinte! Olhe, será como certos truques, aquele do salto no vazio, por exemplo, do rito maçônico, que parece sabe-se lá o quê, e depois, no fim, desceu-se um degrau.
- Belcredi Oh, que descoberta! – Mas claro! – Olhe para Frida e para a Marquesa, doutor! – Quem está mais à frente? Nós os velhos, doutor! Os jovens acham

que estão mais adiante; não é verdade: somos nós os mais adiantados, já que o tempo é mais nosso do que deles.

- Doutor Eh, se o passado não nos afastasse!
- Belcredi Claro que não! Do quê? Se eles

indica Frida e Di Nolli

ainda devem fazer o que já fizemos, doutor: envelhecer, repetindo de cabo a rabo as mesmas bobagens que fizemos... A ilusão é essa: pensar que se sai da vida pela porta da frente! Não é verdade! Se logo que nascemos começamos a morrer, quem começou primeiro está mais à frente do que os outros. E o mais jovem é Adão! Olhe lá

mostra Frida

oitocentos anos mais nova do que todos nós, a Marquesa Matilde de Toscana.

E inclina-se profundamente diante dela.

- Di Nolli Por favor, por favor, Tito: chega de brincadeiras.
- Belcredi Ah, se você acha que estou brincando...
- Di Nolli Mas é claro, meu Deus... desde que você chegou...
- Belcredi Não diga! Até me vesti de beneditino...
- Di Nolli Pois é! Para fazer uma coisa séria...
- Belcredi Bom, acho... se foi séria para os outros... Olhe, para Frida, agora, por exemplo...

Depois, virando-se para o Doutor:

Juro-lhe, doutor, que ainda não estou entendendo o que o senhor pretende fazer.

- Doutor (*Aborrecido.*) O senhor verá! Deixe por minha conta... Pudera! Se ele vê a Marquesa ainda vestida assim...
- Belcredi Ah, porque ela também precisa?...

Doutor Claro! Claro! Com uma outra roupa que está lá, para quando ele pensar que se encontra diante da Marquesa Matilde de Canossa...

Frida (*Enquanto conversa em voz baixa com Di Nolli, reparando que o Doutor se enganou.*) De Toscana! De Toscana!

Doutor (*Como acima.*) Mas é a mesma coisa!

Belcredi Ah, entendi! Ele vai deparar com as duas?...

Doutor Com as duas, exatamente. E então...

Frida (*Chamando de lado.*) Venha cá, doutor, ouça!

Doutor Pronto!

Aproxima-se dos dois jovens e finge dar-lhes explicações.

Belcredi (*Em voz baixa, para Dona Matilde.*) Ah, pelo amor de Deus! Mas então...

Dona Matilde (*Virando-se com o rosto fechado.*) Então o quê?

Belcredi Então ele lhe interessa tanto assim? Tanto a ponto de você se prestar a isso!? É muita coisa para uma mulher!

Dona Matilde Para uma mulher qualquer!

Belcredi Ah, não, para todas, minha cara, para todas! É uma abnegação...

Dona Matilde Eu lhe devo isso.

Belcredi Não minta! Você sabe muito bem que não vai se humilhar.

Dona Matilde E então? Que abnegação é essa?

Belcredi Abnegação suficiente para não se humilhar aos olhos dos outros, mas o suficiente para me ofender.

Dona Matilde Mas quem está pensando em você nesta hora!

Di Nolli (*Vindo à frente.*) É isso, é isso então, claro, claro, faremos assim...

Virando-se para Bertoldo.

Ei, você: vá chamar um daqueles três lá!

Bertoldo É pra já.

Sai pela porta principal.

Dona Matilde Mas temos que fingir que estamos indo embora!

Di Nolli É mesmo! Vou mandar chamá-lo para vocês se despedirem.

Para Belcredi:

Você não precisa: fique aqui!

Belcredi (*Sacudindo a cabeça ironicamente.*) Mas claro, eu não preciso... eu não preciso...

Di Nolli É para não deixá-lo novamente desconfiado, entende?

Belcredi Mas claro! *Quantité négligeable!*

Doutor É preciso que tenha a certeza absoluta, absoluta, de que fomos embora.

Landolfo, seguido por Bertoldo, entra pela porta à direita.

Landolfo Com licença?

Di Nolli Entre, entre! Vamos... – Você se chama Lolo, não é?

Landolfo Lolo ou Landolfo, ao seu dispor!

Di Nolli Bem, olhe. Agora o doutor e a Marquesa vão se despedir...

Landolfo Muito bem. Bastará dizer-lhe que o Pontífice concedeu por intermédio deles a graça de receber Sua Majestade. Ele está em seus aposentos, gemendo arrependido de tudo o que disse, e desesperado com a possibilidade de não obter a graça. Se quiserem ajudar... Farão a gentileza de vestir novamente os trajes...

Doutor Claro, claro, vamos, vamos...

- Landolfo** Esperem. Permitam-me uma sugestão: digam que a Marquesa Matilde de Toscana também implorou ao Pontífice a graça de recebê-lo.
- Dona Matilde** Aí está. Estão vendo como me reconheceu?
- Landolfo** Não. Desculpe-me. É que morre de medo da aversão que a tal Marquesa que hospedou o Papa em seu castelo tem por ele. É esquisito: na história, que eu saiba – mas os senhores certamente estão em condições de saber melhor do que eu – não é dito que Henrique IV amasse secretamente a Marquesa de Toscana, não é verdade?
- Dona Matilde** (*Rápida.*) Não: de modo algum. Ninguém disse. Antes, pelo contrário!
- Landolfo** É o que eu pensava! Mas ele vive dizendo que a amou – diz sempre... – E agora tem medo de que o desprezo dela por esse amor possa influir no espírito do Pontífice e prejudicá-lo.
- Belcredi** É preciso dizer-lhe que essa aversão não existe mais!
- Landolfo** Isso mesmo! Muito bem!
- Dona Matilde** (*Para Landolfo.*) Muito bem, claro!

Depois para Belcredi:

- Porque, se você não sabe, a história diz exatamente que o Papa rendeu-se justamente ao pedido da Marquesa Matilde e do Abade de Cluny. E eu lhe digo, caro Belcredi, que naquela época – quando houve a cavalgada – eu queria me valer justamente disso para demonstrar-lhe que no íntimo eu não era tão inimiga dele, como ele imaginava.
- Belcredi** Mas então, que maravilha, cara Marquesa! Continue, continue a história...
- Landolfo** Então, certamente, a senhora poderia poupar-se o trabalho de um duplo travestimento e apresentar-se com Monsenhor

indica o Doutor

vestida de Marquesa de Toscana.

- Doutor** (*Logo, com veemência.*) Não, não! Isto não, por favor! Iria estragar tudo! A impressão do confronto deve ser brusca, repentina. Não, não. Marquesa: vamos, vamos: a senhora se apresentará novamente como a Duquesa Adelaide, mãe da Imperatriz. E nos despediremos. É necessário principalmente que ele saiba que fomos embora. Vamos, vamos: não vamos perder mais tempo, pois temos que preparar muita coisa ainda.

O Doutor, Dona Matilde e Landolfo saem pela porta à direita.

- Frida** Mas eu estou novamente com um medo terrível...
- Di Nolli** Outra vez, Frida?
- Frida** Era melhor que o tivesse visto antes...
- Di Nolli** Acredite, não há motivos para isto.
- Frida** Será que não é furioso?
- Di Nolli** Claro que não! É manso.
- Belcredi** (*Com irônica afetação sentimental.*) É melancólico! Você não ouviu que ele a ama?
- Frida** Muito obrigada! É justamente por isso.
- Belcredi** Não vai querer fazer-lhe mal...
- Di Nolli** E depois, será coisa de um instante...
- Frida** Pois é, mas lá no escuro! com ele...
- Di Nolli** Só por um instante, e eu estarei ao seu lado e os outros ficarão atrás das portas, de tocaia, prontos para acudir. Logo que se deparar com sua mãe, entende? a sua parte estará terminada...
- Belcredi** Meu medo é outro: que isso dê em nada.
- Di Nolli** Não comece! Acho que o remédio é bastante eficaz.

Frida Também acho, também acho! Estou sentindo aqui dentro... Estou toda arrepiada!

Belcredi Mas os loucos, meus caros – (infelizmente eles não sabem!) – têm essa felicidade da qual não nos damos conta...

Di Nolli *(Interrompendo, aborrecido.)* Mas que felicidade é essa, agora? Quer fazer o favor de dizer?

Belcredi *(Com veemência.)* Não raciocinam!

Di Nolli Desculpe, mas o que o raciocínio tem a ver com isto?

Belcredi Como? Não lhe parece um raciocínio o que – segundo nós – ele deveria fazer, ao vê-la,

indica Frida

e ao ver a mãe dela? Mas fomos nós que arquitetamos tudo!

Di Nolli Não, nada disso: que raciocínio? Vamos apresentar-lhe uma imagem dupla de sua própria simulação, como disse o Doutor!

Belcredi *(Com um impulso repentino.)* Escute: eu nunca entendi bem por que se formam em medicina!

Di Nolli *(Aturdido.)* Quem?

Belcredi Os alienistas.

Di Nolli Essa é boa, e quer que se formem em quê?

Frida Ora, se são alienistas!

Belcredi Exatamente! Em direito, minha cara! É só palavreiro! E quanto mais palavreiro, melhor é o sujeito! "Elasticidade analógica", "a sensação da distância do tempo"! E no entanto a primeira coisa que dizem é que não fazem milagres – quando o necessário seria justamente um milagre! Mas sabem que quanto mais dizem que não são taumaturgos, mais os outros acreditam na seriedade deles – não fazem milagres – e conseguem sempre se safar, que é uma beleza!

Bertoldo *(Que ficou espiando atrás da porta, olhando pelo buraco da fechadura.)* Lá estão eles! Parece que estão vindo para cá...

Di Nolli Ah, é?

Bertoldo Parece que ele quer acompanhá-los... Sim, sim, ele vem vindo!

Di Nolli Então vamos sair! Vamos sair depressa!

Virando-se para Bertoldo antes de sair:

Você fica!

Bertoldo Preciso ficar?

Sem dar-lhe resposta, Di Nolli, Frida e Belcredi fogem pelo fundo, deixando Bertoldo confuso e sem ação. Abre-se a porta à direita e primeiro entra Landolfo, inclinando-se logo, depois entram Dona Matilde com o manto e a coroa ducal, como no primeiro ato e o Doutor com a túnica do Abade de Cluny; Henrique IV está entre eles, em trajes imperiais; entram finalmente Ordulfo e Arialdo.

Henrique IV *(Continuando a conversa que supostamente começou na sala do trono.)* E eu lhe pergunto, como poderia ser astuto, se me acham teimoso...

Doutor Mas não! Não tem nada de teimoso, por favor!

Henrique IV *(Sorrindo satisfeito.)* Para o senhor, então, eu seria realmente astuto?

Doutor Não, não, nem teimoso nem astuto!

Henrique IV *(Detém-se e exclama com o tom de quem quer dar a perceber com benevolência, mas também com ironia, que assim não pode ser.)* Monsenhor! Se a teimosia não é vício que possa ser acompanhado pela astúcia, esperava que, ao negá-la em mim, pelo menos um pouco de astúcia pudesse me conceder. Garanto-lhe que preciso muito dela! Mas se o senhor quer ficar com ela só para si...

Doutor Ah, como, eu? Acha que sou astuto?

Henrique IV Não, monsenhor! O que está dizendo! Não acho mesmo!

Interrompendo para dirigir-se a Dona Matilde:

Com licença: uma palavrinha em particular com Madame a Duquesa, aqui à porta.

Ele a puxa de lado e lhe pergunta confidencialmente, com ansiedade:

A senhora gosta muito de sua filha, não é verdade?

Dona Matilde *(Confusa.)* Sim, claro...

Henrique IV E quer que eu a recompense com todo o meu amor, com toda a minha devoção pelos graves erros que cometi em relação a ela, embora não deva acreditar nas perversões de que me acusam os meus inimigos?

Dona Matilde Não, não: eu não acredito. Nunca acreditei...

Henrique IV Pois bem, então, a senhora quer?

Dona Matilde *(Como acima.)* O quê?

Henrique IV Que eu volte a amar sua filha?

Olha para ela, e logo acrescenta em tom de mistério, de admoestação e de medo ao mesmo tempo:

Não seja amiga, não seja amiga da Marquesa de Toscana!

Dona Matilde E, no entanto, repito-lhe que ela não deixou de implorar, de pedir, não menos do que nós, para obter a graça que Sua Majestade...

Henrique IV *(Logo, em voz baixa, fremindo.)* Não, não me diga uma coisa dessas! Não me diga uma coisa dessas! Pelo amor de Deus, Madame, não vê o efeito que me causa?

Dona Matilde *(Olha para ele, depois em voz muito baixa, quase confidenciando.)* O senhor ainda a ama?

Henrique IV *(Intrigado.)* Ainda? Como diz ainda? A senhora por acaso está sabendo? Ninguém sabe! Ninguém deve saber!

Dona Matilde Mas ela sim, talvez saiba, se implorou tanto pelo senhor!

Henrique IV *(Olha para ela um instante e depois diz.)* E a senhora, ama sua filha?

Breve pausa. Dirige-se ao Doutor com um tom de riso:

Ah, Monsenhor, é verdade que soube que tinha mulher somente depois – muito tarde... E mesmo agora: sim, devo ter uma mulher; não há dúvida que tenho – mas poderia jurar que quase nunca penso nisso. Pode ser pecado, mas não sinto nada por ela; não a tenho no meu coração. É de se admirar, porém, que nem sua própria mãe a tenha no coração! Confesse, Madame, que não se importa nem um pouco com ela!

Virando-se para o Doutor, com exasperação:

Vem me falar da outra!

E ficando cada vez mais exaltado:

Com uma insistência, com uma insistência que não consigo entender.

Landolfo *(Humilde.)* Quem sabe, Majestade, é para mudar uma opinião contrária que o senhor formou sobre a Marquesa de Toscana.

E, alarmado por ter-se permitido esta observação, vai logo acrescentando:

Digo, é claro, nestas circunstâncias...

Henrique IV Por que até você afirma que ela foi minha amiga?

Landolfo Sim, nestas circunstâncias, foi, Majestade!

Dona Matilde Sim, claro, justamente por isso...

Henrique IV Entendi. Quer dizer então que não acredita que eu a ame? Entendi. Entendi. Nunca ninguém acreditou; nunca ninguém desconfiou. É melhor assim! Chega! Chega!

Interrompe, virando-se para o Doutor com o ânimo e a expressão completamente mudados.

O senhor, viu, Monsenhor? As condições das quais o Papa fez depender a revogação da excomunhão não têm nada, mas nada mesmo, a ver com a razão que o levou a me excomungar! Diga ao Papa Gregório que nos encontraremos em Bressanone. E a senhora, Madame, se tiver a sorte de encontrar sua filha lá embaixo no pátio do castelo de sua amiga Marquesa, que quer que lhe diga? Mande-a subir; vamos ver se consigo mantê-la ao meu lado, como mulher e Imperatriz. Já apareceram muitas por aqui, garantindo, garantindo que eram ela – aquela que eu, sabendo que a tinha... sim, até procurei algumas vezes por ela – (não é vergonha: trata-se de minha mulher!) – Mas todas, ao me dizerem que eram Berta, que eram de Susa – não sei por que – desataram a rir!

Como que confidenciando.

Entende? – na cama – eu sem esta roupa – ela também... sim, Deus do céu, sem as roupas... um homem e uma mulher... é natural!... Não se pensa mais naquilo que somos. A roupa fica lá, pendurada, como uma fantasma!

E mudando o tom, confidencia ao Doutor:

E eu, Monsenhor, acho que em geral os fantasmas no fundo não passam de pequenos desarranjos do espírito: imagem que não se consegue conter nos domínios do sono: aparecem também na vigília, em plena luz do dia; e causam medo. Eu sempre sinto muito medo, quando me deparo com elas à noite – muitas imagens, embaralhadas, rindo,

apeadas do cavalo. – Às vezes, sinto medo até do sangue que pulsa nas minhas veias, no silêncio da noite, como o baque surdo de passos em aposentos longínquos... Basta, já os prendi até demais. Meus cumprimentos, Madame; meus respeitos, Monse-nhor.

Diante da soleira da porta principal, até onde os acompanhou, despede-se deles, que se inclinam. Dona Matilde e o Doutor saem. Ele fecha a porta e vira-se de repente, mudado.

Palhaços! Palhaços! Palhaços! – Um piano de cores! Mal a tocava: branca, vermelha, amarela, verde... E o outro, então: Pedro Damiani. – Ah! Ah! Perfeito! Acertei! – Ficou com medo de aparecer de novo na minha frente!

Dirá isso, transbordando de alegre frenesi, andando de um lado para outro, movendo os olhos, até, de repente, dar com Bertoldo, mais do que aturdido, assustado com a mudança repentina. Pára diante dele e apontando aos três companheiros também perdidos no assombro:

Mas vejam só este idiota aqui, me olhando de boca aberta...

Sacode-o pelos ombros.

Não está entendendo? Não está vendo como eu visto vocês, como ficam ridículos, como faço vocês aparecerem diante de mim, feito palhaços assustados! E se assustam só com isso, oh! têm medo que se rasgue a fantasia de palhaço que vocês vestem e que eu descubra que estão fantasiados; como se não tivesse sido eu mesmo a obrigá-los a se fantasiarem, pelo gosto que tenho de bancar o louco!

Landolfo, Ari-
aldo, Ordulfo (Chocados, espantados, olhando um para o outro.)
Como? O que está dizendo? Mas então?...

Henrique IV *(Vira-se de repente ante as exclamações e grita, imperioso.)* Chega! Vamos acabar com isso! Já me aborreci!

Logo depois, como se, pensando novamente, não conseguisse se acalmar e não pudesse acreditar naquilo:

Meus Deus, teve o descaramento de me aparecer aqui, agora – junto com seu amante... – E aparentavam fazer tudo por compaixão, para não enfurecer um pobre coitado que já está fora do mundo, fora do tempo, fora da vida! – Caso contrário, pensem bem, que homem iria passar por uma violência dessas? – Eles sim, todos os dias, a toda hora, pretendem que os outros sejam como eles querem; mas isso, isso não é uma violência! – Não! Que nada! – É o modo que têm de pensar, de ver, de sentir: cada um tem o seu! Vocês também têm o seu, não é? Claro! Mas que modo pode ser o de vocês? O do rebanho! Mesquinho, instável, hesitante... E os outros se aproveitam disso, fazem vocês tolerarem o modo deles, aceitá-lo, para que sintam e vejam como ele! Ou, pelo menos, têm a ilusão de que seja assim! Por que, no fim das contas, o que é que eles conseguem impor? Palavras! palavras que cada um entende e repete como quer. Ah, no entanto é desse modo que se formam as assim chamadas opiniões correntes. E aí de quem um belo dia se veja marcado por uma dessas palavras que todos vivem repetindo! Por exemplo: “louco”! – Por exemplo, que sei eu? – “imbecil”! – Mas me digam uma coisa: pode-se ficar quieto, sabendo que existe alguém que tenta convencer os outros de que você é como ele o vê, que tenta, conforme o juízo que faz de você, enquadrá-lo num conceito que não é o seu? – “Louco” “Louco”! Não falo agora, que banco o louco para me divertir! Mas antes, antes de bater a cabeça, caindo do cavalo...

Pára bruscamente, ao ver que os quatro se agitam mais apavorados e atordoados do que nunca.

Que tanto se olham?

Imita com trejeitos as expressões de surpresa dos quatro.

Ah! Que revelação! Heim? – Sou ou não sou? – Vamos, sou louco, sim!

Torna-se terrível:

Mas então, por Deus, ajoelhem-se! ajoelhem-se!

Força um por um a ajoelhar-se:

Ordeno-lhes que se ajoelhem todos diante de mim – assim! E toquem o chão com a cabeça três vezes! Vamos! É assim que todos devem ficar diante dos loucos!

Vendo os quatro ajoelhados, sente de repente dissipar-se a feroz alegria, indigna-se com isso.

Vamos, basta, carneirinhos, levantem-se! – Vocês obedeceram? Podiam ter-me posto numa camisa de força... Esmagar alguém com o peso de uma palavra? Nada mais fácil! O que é essa pessoa? Uma mosca! – A vida inteira é esmagada assim pelo peso das palavras! O peso dos mortos! – Aqui estou eu: vocês podem realmente acreditar que Henrique IV ainda esteja vivo? No entanto, vejam só, falo e dou ordens a vocês que estão vivos. Quero vocês assim! – Vocês acham que também é uma farsa o fato de que os mortos continuem dominando a vida? – Claro, aqui é uma farsa: mas saiam daqui para o mundo dos vivos. O dia nasce. Vocês têm o tempo diante de si. Um amanhecer. Esse dia que temos pela frente – vocês dizem – nós faremos dele o que quisermos! – Ah, é? Vocês? Podem dizer adeus a todas as tradições! Dizer adeus a todas as convenções! Ponham-se a falar! E repetirão todas as palavras que sempre fo-

ram ditas! Vocês acham que estão vivendo? Estão só mastigando de novo a vida dos mortos, isto sim!

Põe-se diante de Bertoldo, que agora está completamente abobalhado.

Você não está entendendo nada, hein? – Como você se chama?

Bertoldo Eu?... Ahn... Bertoldo...

Henrique IV Mas que Bertoldo, bobão? Aqui entre nós: como você se chama?

Bertoldo Na... na verdade me... me chamo Fino...

Henrique IV *(A um gesto, mal esboçado, de aviso e admoestação dos outros três, virando-se logo para fazê-los calarem-se.)* Fino?

Bertoldo Fino Pagliuca, às suas ordens.

Henrique IV *(Virando-se novamente para os três.)* Mas se ouvi vocês se chamarem entre si, tantas vezes!

Para Landolfo:

Você se chama Lolo?

Landolfo Sim, senhor.

Depois, com um rompante de alegria:

Oh, Deus... Mas então?

Henrique IV *(Logo, brusco.)* Então o quê?

Landolfo *(Esmorecendo de repente.)* Não... digo...

Henrique IV Não sou mais louco? Hein? Não estão me vendo? – Vamos nos divertir às custas de quem acredita nisso.

Para Arialdo:

Sei que você se chama Franco...

Para Ordulfo:

E você, espere...

Ordulfo Momo!

Henrique IV Pois é, Momo! Que bela coisa, hein?

Landolfo *(Como acima.)* Mas então... oh, meu Deus...

Henrique IV *(Como acima.)* O quê? Que nada! Aqui entre nós, vamos dar uma boa gargalhada...

E ri.

Ah, ah, ah, ah, ah, ah!

Landolfo, Arialdo, Ordulfo *(Olhando um para o outro, incertos, confusos, entre a alegria e o assombro.)* Está curado? Será verdade? Como é que pode?

Henrique IV Quietos! Quietos!

Para Bertoldo:

E você não ri? Está ofendido ainda? Não fique assim! Não era para você que eu estava falando, sabe? – É conveniente para todos, entende? é conveniente para todos fazer certas pessoas passarem por loucas, para ter a desculpa de mantê-las trancadas. Sabe por quê? Porque ninguém agüenta ouvi-las falar. Eu, por exemplo, o que é que posso dizer daqueles que acabaram de sair? Que ela é uma rameira, ele um libertino sujo, o outro um impostor... Não é verdade! Ninguém vai acreditar! – Mas estão todos me escutando, assombrados. Pois bem, gostaria de saber por que, se não é verdade. – Não se pode acreditar naquilo que os loucos dizem! – No entanto, ficam aí escutando, com os olhos arregalados de espanto. – Por quê? – Diga-me, diga-me você, por quê? Veja, estou calmo!

Bertoldo Porque... talvez, acreditem que...

Henrique IV Não, meu caro... não, meu caro... Olhe bem nos meus olhos... – Não estou dizendo que seja verdade, fique sossegado! – Nada é verdade! Mas olhe nos meus olhos!

Bertoldo Está bem, e daí?

Henrique IV Está vendo? está vendo? Você mesmo! Você também, agora, tem o espanto no olhar! – Porque para você estou parecendo louco! – Eis a prova! Eis a prova!

E ri.

Landolfo *(Em nome dos demais, encorajando-se exasperado.)* Mas que prova?

Henrique IV O espanto de vocês, porque agora lhes pareço louco novamente! – No entanto, por Deus, vocês sabem! Acreditam que seja; acreditaram até agora que sou louco! – É ou não é verdade?

Olha para eles e vê que estão aterrorizados.

Estão vendo agora? Estão sentindo que este espanto pode virar terror, como de algo que faça faltar o chão debaixo de seus pés e lhes corte a respiração? É inevitável, meus senhores! Por que sabem o que significa estar diante de um louco? Significa estar diante de alguém que abala nas bases tudo o que vocês construíram em vocês mesmos, ao seu redor, a lógica, a lógica de todas as suas construções! – Eh! o que querem? Os loucos, bem-aventurados os loucos, podem construir sem lógica. Ou com uma lógica própria que flutua como uma pena. Volúveis! Volúveis! Hoje assim e amanhã sabe-se lá como! – Vocês se mantêm firmes, mas eles se deixam levar. Volúveis! Volúveis! – Vocês dizem: “isso não pode ser!” – e para eles tudo pode ser. – Mas vocês dizem que não é verdade. E por quê? – Porque não parece verdade para você, para você, para você,

aponta para três deles.

para outros cem mil. Pois é, meus caros! Seria preciso ver também o que é que parece verdade para esses outros cem mil que não são tachados de

loucos, e que espetáculo dão de sua coerência, pérolas de lógica! Sei que quando era criança a lua refletida no poço me parecia verdadeira. E quanta coisa me parecia verdadeira! Eu acreditava em tudo o que os outros me diziam, e era feliz! Porque aí, aí se você não se mantém firme naquilo que hoje lhe parece verdade, naquilo que lhe parecerá verdade amanhã, mesmo sendo o contrário daquilo que lhe parecia verdade ontem! Aí se você, como eu, vai até o fundo dessa coisa horrível que pode realmente levar à loucura: que se você está perto de uma pessoa, e olha nos olhos dela – como eu olhava um dia certos olhos – pode-se imaginar como um mendigo diante de uma porta por onde nunca poderá entrar: quem entra por ela, nunca será você, com o seu mundo dentro, como você o vê e o toca; mas alguém que você não conhece, como a outra pessoa em seu mundo impenetrável o vê e o toca...

Pausa longamente mantida. A sombra, na sala, começa a se adensar, aumentando a sensação de confusão e de profunda consternação que invadiu os quatro fantasiados e que estão cada vez mais afastados do grande Mascarado, que, por sua vez, fica absorto contemplando a miséria assustadora que não é só dele, mas de todos. Depois ele volta a si, faz que procura os quatro rapazes que não percebe mais ao seu redor e diz:

Já escureceu, aqui.

Ordulfo *(Logo, avançando.)* Quer que vá pegar o lampião?

Henrique IV *(Com ironia.)* O lampião, sim... Pensam que eu não sei que logo que viro as costas com meu lampião para ir dormir, vocês acendem a luz elétrica para vocês – aqui e lá na sala do trono também? – Finjo não ver...

Ordulfo Ah! – Quer então...?

Henrique IV Não: me cegaria. – Quero meu lampião.

Ordulfo Pois não, já está preparado, aqui atrás da porta.

Vai até a porta; abre-a; sai e logo torna a entrar com um lampião antigo, daqueles que se seguram por um anel em cima.

Henrique IV *(Pegando o lampião e depois indicando a mesa em cima do coreto.)* Até que enfim, um pouco de luz. Sentem-se ali, à mesa. Mas não assim! Com desembaraço e bem à vontade...

Para Arialdo:

Olhe, você assim...

Ajeita-o e depois para Bertoldo:

E você, assim...

ajeita-o:

Assim, isso...

Vai se sentar também.

E eu, aqui...

Virando a cabeça para uma das janelas:

Podia-se encomendar à lua um belo raio decorativo... Faz bem para nós, a lua, faz bem. Eu, por mim, sinto necessidade dela, e muitas vezes fico perdido a contemplá-la da minha janela. Quem vai acreditar, se olhar para ela, que ela saiba que oitocentos anos se passaram e que, sentado à janela não posso realmente ser Henrique IV olhando a lua, como um pobre homem qualquer? Mas olhem, olhem que magnífico quadro noturno: o Imperador entre seus fiéis conselheiros... Vocês não acham isso bom?

Ordulfo *(Em voz baixa para Arialdo, como que para não quebrar o encanto.)* Eh, entende? Se soubéssemos que não era verdade...

Henrique IV Verdade, o quê?

Landolfo *(Tirubearie, como que se desculpando.)* Não... quer dizer... porque para ele

aponta Bertoldo

que acabou de entrar em serviço... eu, ainda esta manhã, dizia: É pena que vestidos assim... e depois com tantos trajes bonitos, lá no guarda-roupa... e com uma sala como aquela...

indica a sala do trono.

Henrique IV E daí? É pena, você diz?

Landolfo Pois é... que não soubéssemos...

Henrique IV Que representavam de brincadeira, aqui, esta comédia?

Landolfo Porque achávamos que...

Arialdo *(Vindo em seu auxílio.)* Pois é... claro, que fosse a sério!

Henrique IV E como é que é? Vocês acham que não é a sério?

Landolfo Eh, se o senhor diz que...

Henrique IV Digo que vocês são bobos! Vocês deviam saber representar para vocês mesmos; não para mim, e diante de quem vem me visitar de vez em quando; mas assim, como vocês são naturalmente, todos os dias, diante de ninguém

para Bertoldo, agarrando-o pelo braço.

Para você, entende, que nesta sua simulação podia comer, dormir, e até coçar o ombro, se sentisse uma coceira;

dirigindo-se aos outros também:

sentindo-se vivos, realmente vivos na história de mil e cem, aqui na Corte do vosso Imperador Henrique IV! E pensar, daqui, deste nosso tempo remoto, tão colorido e sepulcral, pensar que a oito séculos de distância, os homens do século XX, en-

quanto isso, vivem brigando, se debatem numa ânsia sem trégua para saber como se determinará o seu destino, para ver como vão se desenrolar os fatos que lhes causam tanta angústia e agitação. Enquanto que vocês, ao contrário, já estão na história! comigo! Por mais triste que seja meu destino, e horrendos os fatos; por mais ásperas que sejam as lutas, dolorosas as vicissitudes: já são história, não mudam mais, não podem mais mudar, entendem? Fixos para sempre: tão fixos que vocês podem se entregar à contemplação de como cada efeito segue obediente a sua causa, com perfeita lógica, e cada acontecimento se desenvolve com precisão e coerência em cada detalhe. O prazer, o prazer da história, em suma, que é tão grande!

Landolfo Ah, que bonito! que bonito!

Henrique IV Bonito, mas chega! Agora que sabem, eu não poderia mais fazê-lo!

Pega o lampião para ir dormir.

Nem mesmo vocês, se até agora não entenderam a razão disso. Agora estou com nojo de tudo!

Como que para si mesmo, contendo uma raiva violenta:

Deus do céu! devo fazê-la se arrepender de ter vindo aqui! Fantasiada de sogra, oh, para mim... E ele de abade... – E trazem junto um médico para me examinar... E sabe-se lá se não esperam me curar... Palhaços! – Quero ter o gosto de esbofetear pelo menos um: aquele! – É um espadachim famoso? Vai me ferir... Mas vamos ver, vamos ver

Ouve-se bater à porta principal.

Quem é?

Voz de Giovanni *Deo gratias!*

Arialdo *(Contentíssimo, com a possibilidade de continuar a brincadeira.)* Ah, é Giovanni, é Giovanni, que vem bancar o monge como todas as noites!

Ordulfo *(Como acima, esfregando as mãos.)* Sim, sim, vamos deixá-lo bancar o monge!

Henrique IV *(No ato, severo.)* Bobo! Está vendo? Para quê? Para fazer uma brincadeira às custas de um pobre velho, que faz o que faz porque gosta de mim?

Landolfo *(Para Ordulfo.)* Tem que ser como se fosse verdade! Não está entendendo?

Henrique IV Exatamente! Como se fosse verdade! Porque só assim a verdade deixa de ser uma brincadeira!

Vai abrir a porta e manda entrar Giovanni vestido como um humilde monge, com um rolo de pergaminho embaixo do braço.

Entre, entre, padre!

Depois, assumindo um tom de trágica gravidade e de profundo ressentimento:

Todos os documentos de minha vida e do meu reinado que me eram favoráveis foram deliberadamente destruídos pelos meus inimigos: só escapou da destruição esta minha vida escrita por um humilde monge devotado a mim, e vocês iriam rir de uma coisa dessas?

Dirige-se amavelmente a Giovanni e convida-o a sentar-se à mesa:

Sente-se, padre, sente-se aqui, e o lampião ao lado.

Pousa o lampião, que ainda segura, ao lado dele.

Escreva, escreva.

Giovanni *(Desenrola o pergaminho, e se dispõe a escrever o que lhe ditarem.)* Estou pronto, Majestade!

Henrique IV (*Ditando.*) O decreto de paz promulgado em Magôncia serviu aos humildes e aos bons, tanto quanto prejudicou os maus e os poderosos.

Começa a descer o pano.

Trouxe abundância aos primeiros, fome e miséria aos segundos...

PANO

TERCEIRO ATO

A sala do trono, escura. Na escuridão mal se distingue a parede de fundo. As telas dos dois retratos foram retiradas e em seu lugar, dentro das molduras que continuam enquadrando os nichos, colocaram-se na pose exata dos retratos, Frida vestida de "Marquesa de Toscana", como apareceu no segundo ato, e Carlo di Nolli vestido de "Henrique IV".

Ao levantar-se o pano, o palco aparece vazio por um instante. Abre-se a porta à esquerda e Henrique IV, saindo dos bastidores com o lampião suspenso pelo aro na mão, entra, falando para os quatro jovens e para Giovanni que se supõe terem ficado na sala contígua, como no fim do segundo ato.

Henrique IV Não. Fiquem, fiquem aí. Eu me ajitarei sozinho. Boa noite.

Fecha a porta e põe-se a atravessar a sala, tristíssimo e cansado, dirigindo-se à segunda porta à direita, que dá em seus aposentos.

Frida *(Vendo que ele ultrapassou um pouco o trono, murmura de dentro do nicho, como alguém que está prestes a desmaiar de medo.)* Henrique...

Henrique IV *(Detendo-se ao ouvir a voz, como se lhe dessem à traição uma facada nas costas, vira o rosto aterrorizado para a parede de fundo, fazendo menção de erguer instintivamente os braços, como que para se defender.)* Quem está me chamando? *(Não é uma pergunta, é uma exclamação que jorra num estremecimento de terror e não espera resposta da escuridão e do silêncio terrível da sala que, de repente, para ele se encheram da desconfiança de estar realmente louco.)*

Frida *(Ante o gesto de terror, não menos aterrorizada com aquilo que aceitou fazer, repete um pouco mais forte.)* Henrique... *(Mas, esticando um pouco a cabeça do seu para o outro nicho, levando adiante, apesar de tudo, o papel que lhe deram.)*

Henrique IV *(Dá um grito: deixa o lampião cair-lhe da mão, levando os braços ao redor da cabeça, como se quisesse escapar.)*

Frida *(Saltando do nicho sobre o rodapé e gritando como que enlouquecida.)* Henrique... Henrique... Tenho medo... tenho medo...

E enquanto Di Nolli salta, por sua vez, ao rodapé e daí para o chão, acudindo Frida que continua a gritar convulsivamente, quase a ponto de desmaiar, irrompem – pela porta à esquerda – todos: o Doutor, Dona Matilde também vestida de “Marquesa de Toscana”, Tito Belcredi, Landolfo, Arialdo, Ordulfo, Bertoldo e Giovanni. Um deles acende imediatamente a luz da sala: a luz estranha, de lâmpadas ocultas no teto, de modo que iluminam o palco só de cima. Os outros, sem se preocuparem com Henrique IV que permanece observando, atordoado com a entrada inesperada, após o momento de terror devido ao qual continua a tremer, correm solícitos para acudir e confortar Frida que, ainda tremendo, geme e se debate nos braços do noivo. Falam todos confusamente.

Di Nolli Não, não, Frida... Eu estou aqui... Estou com você...

Doutor *(Vindo com os outros.)* Chega! Chega! Não há mais nada a fazer...

Dona Matilde Está curado, Frida, está curado! Está vendo?

Di Nolli *(Surpreso.)* Curado?

Belcredi Era uma farsa! Fique tranqüila!

Frida *(Como acima.)* Não! Estou com medo! Estou com medo!

Dona Matilde Mas do quê? Olhe para ele! Não era verdade! Não é verdade!

Di Nolli *(Como acima.)* Não é verdade? O que está dizendo? Está curado?

Doutor É o que parece! No que me diz respeito...

Belcredi Mas é claro! Eles nos contaram!

Aponta os quatro jovens.

Dona Matilde Sim, já faz muito tempo! Ele contou para eles!

Di Nolli *(Agora mais indignado do que surpreso.)* Mas como? Se até agora há pouco...?

Belcredi Que nada! Estava representando para se divertir às suas custas, e às nossas também, e nós que, na maior boa fé...

Di Nolli Será possível? Divertiu-se às custas de sua irmã também, até a morte?

Henrique IV *(Que permaneceu junto deles, espiando ora um ora outro, sob as acusações e o escárnio por aquilo que todos acreditam ser uma cruel zombaria de sua parte, agora revelada; e demonstrou com lampejos no olhar, que medita sobre uma vingança que o desprezo que o revolve por dentro não lhe permite ainda ver com precisão; revolta-se a esta altura, ferido, com a clara idéia de assumir como verdadeira a simulação que lhe tinham insidiosamente preparado, gritando para o sobrinho.)* Vamos! Continue!

Di Nolli *(Ficando atordoado com o grito.)* Continue, o quê?

Henrique IV Não foi só a "sua" irmã que morreu!

Di Nolli *(Como acima.)* Minha irmã! Estou falando da sua, que você obrigou a se apresentar aqui até o último instante como sua mãe, Agnes!

Henrique IV E por acaso não era "sua" mãe?

Di Nolli Era minha mãe, era minha mãe justamente!

Henrique IV Mas a sua mãe morreu para mim "velho e distante"! E você acabou de descer agora mesmo de lá!

Aponta o nicho de onde ele saiu.

E o que sabe você, se eu não chorei muito por ela, muito, em segredo, mesmo vestido assim?

Dona Matilde *(Com ar de consternação, olhando para os outros.)* Mas o que está dizendo?

Doutor *(Observando-o, bastante impressionado.)* Devagar, devagar, por favor!

Henrique IV O que estou dizendo? Pergunto a todos se Agnes não era a mãe de Henrique IV!

Vira-se para Frida, como se ela fosse realmente a Marquesa de Toscana.

A senhora, Marquesa, me parece que deveria saber!

Frida *(Ainda assustada, agarrando-se com mais firmeza a Di Nolli.)* Não, eu não! eu não!

Doutor O delírio está voltando... Devagar, meus senhores!

Belcredi *(Com desdém.)* Que delírio, doutor! Voltou a representar a comédia, isto sim!

Henrique IV *(No ato.)* Eu? Esvaziaram aqueles dois nichos lá; ele me aparece pela frente de Henrique IV...

Belcredi Vamos já parar com essa farsa!

Henrique IV Quem falou em farsa?

Doutor *(Para Belcredi, em voz alta.)* Não o provoque, pelo amor de Deus!

Belcredi *(Sem dar-lhe atenção, em voz mais alta.)* Foram eles que falaram!

Indica novamente os quatro jovens.

Eles! Eles!

Henrique IV *(Virando-se para olhá-los.)* Vocês? Vocês falaram em farsa?

Landolfo *(Tímido, embaraçado.)* Não... realmente, falamos que tinha sarado!

Belcredi E então, chega, vamos!

Para Dona Matilde:

Não acha que está se tornando de uma infantilidade insuportável ver a ele,

indica Di Nolli,

Marquesa, e à senhora, vestidos assim?

Dona Matilde Fique calado, ao menos! Quem é que vai pensar em roupa, se ele estiver realmente curado?

Henrique IV Curado, sim! Estou curado?

Para Belcredi:

Ah, mas não para acabar com a história tão depressa como você está pensando!

Investe contra ele.

Sabe que em vinte anos ninguém nunca se atreveu a me aparecer aqui, como você e este senhor?

Indica o Doutor.

Belcredi Claro que sei! E de fato, hoje de manhã, apareci vestido de ...

Henrique IV De monge, pois é!

Belcredi E você me tomou por Pedro Damiani! E eu nem ri, pensando realmente...

Henrique IV Que eu estivesse louco! Tem vontade de rir, ao vê-la assim, agora que estou curado? No entanto, você poderia pensar que, aos meus olhos, seu aspecto, agora

interrompe-se com um impulso de desdém.

Ah!

E volta-se imediatamente para o Doutor.

O senhor é médico?

Doutor Eu sou...

Henrique IV E foi o senhor que a fantasiou de Marquesa de Toscana, também? Sabe, doutor, que arriscou fazer com que a noite me voltasse ao cérebro? Por Deus, fazer os retratos falarem, fazê-los sair vivos das molduras...

Contempla Frida e Di Nolli, depois olha para a Marquesa e finalmente olha para o traje que está vestindo.

Excelente combinação, hein... Dois casais... Muito bem, muito bem, doutor: para um louco...

Faz menção a Belcredi com a mão.

Ele deve achar que isto é um carnaval fora de época, não?

Vira-se para olhá-lo.

Então, fora com esta minha fantasia! Para ir com você, não é verdade?

Belcredi Comigo! Conosco!

Henrique IV Para o Clube! De fraque e gravata branca? Ou para a casa da Marquesa, os dois juntos?

Belcredi Mas para onde você quiser! O que você quer? Gostaria de continuar aqui, por acaso, para perpetuar – sozinho – aquilo que não passou de uma brincadeira infeliz de um dia de carnaval? É realmente incrível, incrível, que você tenha podido agir assim, uma vez que se viu livre da desgraça que lhe aconteceu!

Henrique IV Pois é. Porém, veja. É que, caindo do cavalo e batendo a cabeça, fiquei louco de verdade, eu, não sei por quanto tempo...

Doutor Ah, é isso, é isso! E durou muito tempo?

Henrique IV *(Bem rápido, para o Doutor.)* Sim, doutor; muito tempo: cerca de doze anos.

E de repente, dirigindo-se novamente a Belcredi:

E não ver mais nada, meu caro, de tudo o que depois daquele dia de carnaval aconteceu, para vocês e para mim; as coisas, que se transformaram; os amigos, que me traíram; o lugar tomado por outrem, mas suponha, por exemplo... que sei eu! no

coração da mulher que você amava; e quem tinha morrido; quem tinha desaparecido... tudo isso, sabe? Não foi absolutamente uma brincadeira para mim, como você está pensando!

Belcredi Não, não estou dizendo isto, ora! Eu digo depois!

Henrique IV Ah, é? Depois? Um dia...

Pára e dirige-se ao Doutor:

Caso interessantíssimo, doutor! Estude-me, estude-me bem!

Vibra todo, falando:

Sozinho, sabe-se lá como, um dia o estrago aqui...

toca a própria testa

sei lá... se arranjou. Abro os olhos aos poucos, e de início não sei se estou dormindo ou acordado; toco uma coisa, toco outra: volto a ver com clareza... Ah! — como diz ele —

aponta Belcredi

fora, fora então, com esta fantasia! este pesadelo! Vamos abrir as janelas, respirar a vida! Vamos, vamos sair correndo!

Diminuindo repentinamente o arrebatamento:

Para onde? Para fazer o quê? para ser apontado por todos, às escondidas, como Henrique IV, não mais assim, mas de braço dado com você, entre os bons amigos da vida?

Belcredi Claro que não! O que está dizendo? Por quê?

Dona Matilde Quem faria isso?... Nem pensar! Mas se foi uma desgraça!

Henrique IV Mas se antes todos já me chamavam de louco!

Para Belcredi:

E você sabe disso muito bem! Você, que mais do

que todos se voltava contra quem tentava me defender!

Belcredi Ora, vamos, era de brincadeira!

Henrique IV Olhe aqui os meus cabelos!

Mostra-lhe os cabelos da nuca.

Belcredi Mas os meus também estão grisalhos!

Henrique IV Sim, com uma diferença: que os meus ficaram grisalhos aqui, como Henrique IV, entende? E eu nem tinha me dado conta! Só percebi um dia, de repente, quando tornei a abrir os olhos, e fiquei espantado, porque logo entendi que não só os cabelos, mas eu, eu devia ter-me tornado todo grisalho assim, destruído, acabado: e que chegaria morto de fome a um banquete que já terminara.

Belcredi Eh, mas os outros, tenha a paciência...

Henrique IV *(No ato.)* Eu sei, não podiam ficar esperando que eu me curasse, nem mesmo aqueles que, atrás de mim, feriram até sangrar o meu cavalo arreado...

Di Nolli *(Impressionado.)* Como, como?

Henrique IV Sim, à traição, para fazer com que empinasse e eu caísse!

Dona Matilde *(Logo, horrorizada.)* Mas eu só estou sabendo disso agora, só agora.

Henrique IV Isso deve ter sido uma brincadeira também!

Dona Matilde Quem terá sido? Quem estava atrás de nós?

Henrique IV Não interessa saber! Todos aqueles que continuaram se refestelando no banquete e que, então, Marquesa, só teriam me deixado os seus restos de magra ou mole piedade, ou algumas espinhas de remorso grudadas no prato sujo. Obrigado!

Virando-se de chofre para o Doutor:

E aí, doutor, veja se o caso não é realmente novo nos anais da loucura! — preferi ficar louco — en-

contrando aqui tudo preparado e disposto para este novo tipo de prazer: viver – com a mais lúcida consciência – a minha loucura e assim vingar-me da brutalidade de uma pedra que me machucara a cabeça! A solidão tão esquelética e vazia como a vi quando abri novamente os olhos – tornei a vesti-la imediatamente com todas as cores e os esplendores daquele longínquo dia de carnaval, quando a senhora,

olha para Dona Matilde e indica-lhe Frida

Marquesa, olhe-se ali, triunfou! – e obrigar todos aqueles que me apareciam pela frente a dar continuidade, Deus, agora sob o meu comando, àquela antiga e famosa mascarada que tinha sido – para vocês e não para mim – a brincadeira de um dia! Fazer com que se tornasse para sempre – não mais uma brincadeira, não; mas uma realidade, a realidade de uma verdadeira loucura: aqui, todos fantasiados, e a sala do trono, e estes meus quatro conselheiros: secretos, e – é óbvio – traidores!

Vira-se repentinamente para eles.

Gostaria de saber o que ganharam com isso, revelando que eu estava curado! – Se eu estou curado, não há mais necessidade de vocês, e serão despedidos! – Confiar em quem quer que seja, isto sim é loucura! – Ah, mas agora quem os acusa sou eu! – Sabem? – Achavam que agora eles também podiam fazer a brincadeira junto comigo, às custas de vocês.

Põe-se a rir. Os outros também riem, mas sem jeito, menos Dona Matilde.

Belcredi (Para Di Nolli.) Ora veja, nada mal, nada mal...

Di Nolli (Para os quatro rapazes.) Vocês?

Henrique IV É preciso perdôá-los. Isto,
sacudindo a roupa que veste

isto que é para mim a caricatura evidente e voluntária daquela outra mascarada, contínua, de todo instante, da qual somos os palhaços involuntários

indica Belcredi

quando sem saber nos fantasiávamos daquilo que pensamos ser – a roupa, a roupa deles, devem perdôá-los, eles ainda não a vêem como se fosse a sua própria pele.

Virando-se novamente para Belcredi:

Sabe? A gente se acostuma com facilidade. E a gente desfila como se nada fosse, assim, como um personagem trágico –

executa

– numa sala como esta! – Olhe, doutor! – Lembro-me de um padre – irlandês, com certeza – bonito – que dormia ao sol, num dia de novembro, apoiando o braço no encosto do banco, num jardim público: mergulhado no prazer dourado daquela tepidez, que para ele devia ser quase estival. Pode-se ter a certeza de que naquele instante não sabia mais que era padre, nem onde estava. Sonhava! E sabe-se lá o que sonhava! – Passou um moleque, que tinha arrancado uma flor com talo e tudo. Passando, fez cócegas no padre, aqui no pescoço. – Eu vi que ele abria os olhos sorridentes; e toda sua boca ria o riso bem-aventurado de seu sonho; esquecido: mas, sei dizer que de repente se recompôs rígido em seu hábito de padre e que em seus olhos voltou a mesma seriedade que vocês já viram nos meus; porque os padres irlandeses defendem a seriedade de sua fé católica com o mesmo zelo com que eu defendo os sacrossantos direitos da monarquia hereditária. – Estou curado, senhores: porque sei que banco o louco por aqui; e faço isso quieto! – A desgraça é de vocês que vi-

venha a sua loucura agitada, sem conhecê-la e sem enxergá-la.

Belcredi Olhem só! chegamos à conclusão de que agora os loucos somos nós!

Henrique IV *(Com um impulso que no entanto se esforça por conter.)* Mas se não fossem loucos, você e ela

Indica a Marquesa

teriam vindo juntos aqui?

Belcredi Eu, na verdade, vim aqui acreditando que o louco era você.

Henrique IV *(Rápido em voz alta, indicando a Marquesa.)* E ela?

Belcredi Ah, ela eu não sei... Estou vendo que está como que encantada com o que você diz... fascinada com esta sua loucura "consciente"!

Dirige-se a ela:

Vestida como está, Marquesa, acho que você também poderia ficar aqui para levar esta vida...

Dona Matilde Você é um insolente!

Henrique IV *(Logo, acalmando-a.)* Não lhe dê atenção! Não lhe dê atenção! Continua provocando. No entanto, o doutor avisou-lhe que não provocasse.

Virando-se para Belcredi:

Você está querendo que o que aconteceu entre nós me perturbe mais ainda: o papel que você representou nas minhas desgraças com ela

indica a Marquesa e vira-se agora para ela, indicando-lhe Belcredi

o papel que agora ele representa para a senhora! – Minha vida é esta! Não é a de vocês! – A de vocês, na qual envelheceram, eu não a vivi! –

Para Dona Matilde:

Era isso que queria dizer, demonstrar, com seu sacrifício, vestida assim a conselho do doutor? Oh, fez muito bem, eu lhe disse, doutor: – “O que éramos naquela época, hein? e o que somos agora?” Mas eu não sou um louco à vossa moda, doutor! Sei muito bem que aquele

indica Di Nolli

não pode ser eu, porque Henrique IV sou eu: eu, aqui, há vinte anos, entendem? Preso nesta eternidade de máscara! Ela viveu,

indica a Marquesa

aproveitou esses vinte anos para se tornar – olhem para ela – irreconhecível para mim: porque eu a conheci assim

indica Frida e se aproxima dela

– para mim, é esta, sempre... Vocês me parecem crianças que eu possa assustar.

Para Frida:

E você realmente ficou assustada, menina, com a brincadeira que a convenceram a fazer, sem entender que para mim não podia ser a brincadeira em que eles acreditavam; mas esta coisa terrível e formidável: o sonho que se torna vivo em você, mais do que nunca! Ali você era uma imagem; fizeram de você uma pessoa viva – você é minha! é minha! minha! minha por direito!

Envolve-a com os braços, rindo como um louco, enquanto todos gritam aterrizados; mas quando acorrem para arrancar Frida de seus braços, ele se torna terrível, e grita para os quatro moços:

Detenham-nos! Detenham-nos! Ordeno que os detenham!

Os quatro jovens, no aturdimento, como que fascinados, tentam segurar automaticamente Di Nolli, o Doutor, Belcredi.

Belcredi *(Livra-se logo e atira-se sobre Henrique IV.)* Deixe-a! Deixe-a! Você não está louco!

Henrique IV *(Fulminante, tirando a espada da cintura de Landolfo que está perto dele.)* Não estou louco? Então veja!

E fere-o no ventre.

Há um grito de horror. Todos acodem para segurar Belcredi, exclamando num tumulto:

Di Nolli Ele o feriu?

Bertoldo Feriu! Feriu!

Doutor Bem que eu dizia!

Frida Meu Deus!

Di Nolli Frida, venha cá!

Dona Matilde Está louco! Está louco!

Di Nolli Segurem ele!

Belcredi *(Enquanto o transportam dali, pela porta à esquerda, protesta ferozmente.)* Não! Você não está louco! Não está louco! Não está louco!

Saem pela porta à esquerda, gritando, e continuam a gritar até que, sobrepondo-se aos demais gritos, ouve-se um mais agudo de Dona Matilde, ao qual segue-se um silêncio.

Henrique IV *(Permanecendo em cena entre Landolfo, Arialdo e Ordulfo, com os olhos esbugalhados, aterrorizado pela vida de sua própria simulação que repentinamente o levou ao crime.)* Agora sim... não tem jeito...

chama-os ao seu redor, como que para se proteger,

aqui juntos, juntos aqui... e para sempre!

PANO

DEPOIMENTOS

MARCELLO MASTROIANI (Henrique IV no filme homônimo de Marco Bellocchio):

Louco? Vai saber... Ele usa a loucura para dizer o que quer, como uma espécie de passaporte. Há uma tirada de Henrique IV: "Com uma palavra pode-se destruir uma pessoa". É verdade. Uma palavra mal colocada pode nos inquietar, obrigar a refletir. Somos como somos ou como os outros nos vêem? A experiência de Henrique IV serviu-me mais uma vez para refletir sobre o papel de ator. Um ator não é um ator por acaso. Através das personagens que representa ele procura se completar, preencher vazios da cultura e da memória, da mente e do sentimento. Mas afinal que sei eu?

GIORGIO ALBERTAZZI (Henrique IV em 1981):

A escritura teatral de Pirandello sempre me parecerá uma armadilha para atores: todas aquelas rubricas minuciosas, repletas de vírgulas, travessões, parênteses, querendo delimitar as tiradas já pré-digeridas teatralmente são uma armadilha do autor para condicionar o ator à "simples leitura" do texto, impedindo qualquer possibilidade de interpretação... Aconteceu-me uma vez deparar com uma foto de Pirandello com um chapéu preto de abas largas atravessado na cabeça, rindo, dando uma piscada cheio de subentendidos, bancando o palhaço. Henrique IV é Pirandello ator. É seu desejo de um teatro enquanto revelação. Fuga. Ou descoberta. Comecei então uma operação de desmonte da

linguagem, sem alterar nem a situação nem os signos, mas trabalhando o vocabulário e o som para tentar sair da armadilha. Não se trata de ser louco ou não, não se trata do jogo do teatro no teatro, mas da relação do ator com sua aptidão de se lembrar no palco de palavras escritas por outrem, usando-as, desmembrando-as, reescrevendo-as. Henrique IV deu-me outra vida.

PIRANDELLO: BIOBIBLIOGRAFIA SUCINTA

1867-1879

LUIGI PIRANDELLO nasce em Girgenti (atual Agrigento) em 28.6.1867, de pai garibaldino e de mãe antibourbônica. Aos 12 anos escreve uma tragédia em cinco atos que representou com as irmãs e amigos.

1880-1886

Muda-se para Palermo onde, terminando o liceu, inscreve-se na Faculdade de Letras e de Direito. Conhece alguns dos futuros dirigentes dos *Fasci* sicilianos.

1887-1891

Transfere-se para a Universidade de Roma. Escreve uma coletânea de versos e algumas peças que se perderam. Muda-se de Roma para Bonn, devido a um incidente com um professor. Termina o curso universitário e escreve mais duas coletâneas de poemas.

1892-1902

Voltando para Roma, colabora em diversas revistas literárias. Casa-se em Agrigento com Maria Antonietta Portulano que lhe dá três filhos e, presa de ciúmes doentes, começa a manifestar sinais de desequilíbrio. Publica sua primeira coletânea de contos (*Amores sem Amor*, 1897), seguida em 1908 da peça *O Epllogo*. Publica ainda dois romances: *A Excluída* (1901) e *O Turno* (1902).

1903-1910

A fortuna de Pirandello e o dote da mulher desaparecem com o desabamento da mina de enxofre de sua propriedade. Grandes dificuldades econômicas, depressão psicológica e publicação de *O Falecido Mattia Pascal* (1904). Inicia uma vida de intenso trabalho para sobreviver à falência: dá aulas particulares de alemão e de italiano. Leciona como titular no Instituto Superior de Magistério de Roma (1908). Nesse ano, escreve dois ensaios "O Humorismo" e "Arte e Ciência" que lhe valerão uma longa polêmica com B. Croce. Em 1909, publica o romance *Velhos e Moços*. Em 1910 sai mais uma coletânea de contos (*A Vida Nua*).

1911-1917

Já famoso pela repercussão internacional de *O Falecido Mattia Pascal*, Pirandello publica mais de cinquenta contos em revistas e antologias. Alguns deles são adaptados para o teatro com muito êxito. Em 1917 publica as comédias *Liola, Assim é se lhe Parece* e *O Prazer da Honestidade*. Abandona o "verismo" em favor de uma escritura dita pirandelliana. Morre-lhe a mãe, o estado psíquico da mulher piora e o filho cai prisioneiro na Primeira Guerra.

1918-1922

Publica outras peças importantes, entre as quais *Seis Personagens à Procura de um Autor* (1921), *Henrique IV* (1922) e *Vestir os Nus* (1922).

1923-1930

Escreve para o teatro: *A Sáfia*, *O Imbecil*, *O Homem com a Flor na Boca*, *O Outro Filho*, *A Vida que lhe Dei* (1923); *Cada um a Seu Modo* (1924); *Diana e Tuda* (1927); *Lázaro* (1929); *Como Você me Quer*, *Esta Noite se Improvisa* (1930). Em 1926 publica *Um, Nenhum e Cem Mil*. Assume a direção artística do recém-fundado Teatro de Arte de Roma. Conhece a jovem atriz Marta Abba, que será sua companheira e inspiradora até o fim da vida.

1931-1936

Faz contínuas viagens ao Exterior devido a seu sucesso internacional. Em 1934 recebe o Prêmio Nobel de Literatura. Escreve as peças *Encontrar-se* (1932), *A Fábula do Filho Trocado* (1933), *Quando se é Alguém* (1933), *Não se Sabe Como* (1934) e a inacabada *Os Gigantes da Montanha*. Escreve ainda um roteiro cinematográfico e um libreto de ópera. Morre consagrado em 10 de dezembro de 1936.

SBD / FELCH / USP	
SEÇÃO DE <i>Letras</i>	
AQUISIÇÃO <i>CICAPIS</i>	VALOR
<i>Dragone, FLT</i>	<i>R\$19,50</i>
<i>Nº 248</i>	
DATA: <i>06/05/98</i>	TOMBO <i>148326</i>

COLEÇÃO CRIAÇÃO & CRÍTICA

1. *Henrique IV e Pirandello*
Aurora Fornoni Bernardini
2. *O Tabuleiro Antigo*
Maria Helena Nery Garcez
3. *Fenomenologia e Teoria Literária*
Maria da Glória Bordini