
Pirandello, autobiografia e teatro: um diálogo possível

Martha Ribeiro*

Fruto do meu estágio de doutorado na Università di Torino, financiado pela CAPES, o artigo investiga a última dramaturgia de Pirandello e constata que esta é o produto de um violento intercâmbio entre estímulos biográficos e resultado artístico. Ao escrever para Marta Abba, o dramaturgo não poderia deixar de ter em mente a qualidade interpretativa da intérprete, a co-autora do novo perfil feminino desenvolvido por ele: a *vamp virtuosa*.

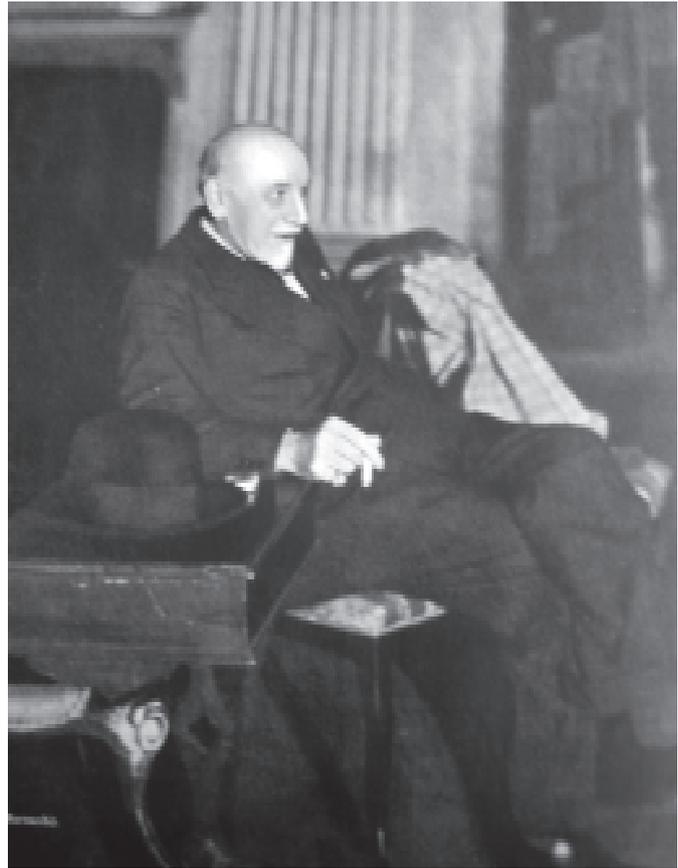
Pirandello, Marta Abba, Teatro Autobiográfico, Vamp Virtuosa

Quando se pensa em formular um juízo ou uma conclusão mais ou menos generalizada sobre um autor como Luigi Pirandello (1867-1936), que nos deixou uma rica, extensa e heterogênea obra literária e teatral, necessária e inevitavelmente surge no exegeta certo desconforto, pois a obra pirandelliana, apesar dos inúmeros estudos e análises críticas que se sucederam ao longo das décadas, parece sempre se renovar no tempo, fornecendo novas surpresas e caminhos para infinitas possibilidades e chaves de leitura. Embora nos pareça arriscado tentar “dividir” nosso autor em fases – pois Pirandello parece ter construído uma rede obsessiva de metáforas e de arquétipos pessoais, fazendo de sua obra uma justificativa para si mesmo, e, mais radicalmente, como uma desculpa para sua própria vida –, tal empreitada se justifica na medida em que sua dramaturgia tardia continua a ser uma matéria ainda desconhecida no Brasil e, como tal, encoberta pelos fantasmas de sua primitiva inspiração.

Martha Ribeiro é Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP/IEL, com período sanduíche na Università di Torino/Itália, é Mestre em Ciência da Arte pela UFF, diretora e pesquisadora teatral, atualmente faz pós-doutorado na UNICAMP/IA com a pesquisa Pirandello na linguagem da cena.

Se a repetição do argumento é o que torna o autor reconhecível, garantindo, no sentido positivo, uma “identidade autorial”, é também, no sentido negativo, aquilo que pode aprisioná-lo em definições, em fórmulas cristalizadas e pré-concebidas, como foi o caso do *pirandellismo* de Adriano Tilgher¹, ou mesmo as análises de cunho marxista que a partir dos anos 60 fixaram o teatro de Pirandello enquanto o reflexo de uma condição burguesa, na oposição entre um *corpo social* e um *indivíduo isolado*; assim tratado por Mario Baratto no livro *Le théâtre de Pirandello* de 1957. Deixando um pouco de lado o problema do pirandellismo e da visada parcial dos estudos marxistas, que se concentraram essencialmente sobre os dramas pirandellianos escritos entre 1917 e 1924, entendemos que Pirandello, em cada nova peça teatral escrita, nos re-apresenta uma memória, ou mesmo uma história biográfica que pede, de alguma forma, redenção. Em suma, uma autoreferencialidade obsessiva, quase uma confissão pública de um mal-estar íntimo, existencial e profissional, que não nos permite falar em um *teatro de Pirandello*, mas em *teatros de Pirandello*. O teatro de Pirandello está intimamente ligado com a “história”, complexa e contraditória, de Pirandello dramaturgo, e é por isso uma obra heterogênea.

Igualmente não nos parece ser possível tentar explicar sua última produção dramatúrgica a partir da recuperação de sua última produção narrativa. A idéia de que o celeiro da criatividade teatral pirandelliana eram suas novelas se compromete a partir do momento em que se verifica que grande parte de sua última produção, especialmente àquelas onde a matriz autobiográfica parece evidente, não possui nenhum fundo narrativo. Cita-se: *Diana e la Tuda*; *Lazzaro*; *Sogno (ma forse no)*; *Come tu mi vuoi*; *Trovarsi*;



Pirandello, 1935
Arquivo Revista Comédia

Sgombero; Quando si è qualcuno; I giganti della montagna. O que necessariamente contribui para o entendimento de um “novo” momento na criação pirandelliana, manifestado a partir da composição de *Diana e la Tuda* em outubro de 1925. Período em que o dramaturgo assume a direção do *Teatro de Arte de Roma* (inaugurado em 04 de abril de 1925), afrontando pela primeira vez os problemas práticos da organização cênica. Foi também a partir desta data que o escritor conheceu a atriz Marta Abba, sem dúvida nenhuma a grande responsável por uma mudança de inspiração que começou a se manifestar exatamente com *Diana e la Tuda*. Na peça, o dramaturgo descreve em didascália o próprio retrato da atriz:

É muito jovem, de uma beleza magnífica. Cabelos ruivos, ondulados, penteados *alla greca*. A boca freqüentemente apresenta uma disposição dolorosa, como se de hábito a vida lhe desse uma amargura desdenhosa; mas se ri, há repentinamente uma graça luminosa que parece iluminar e animar todas as coisas².

Há pouco mais de uma década, após a publicação do epistolário *Lettera a Marta Abba*, organizado por Benito Ortoloni, Mondadori, coleção “I Meridiani”, em 1995, foi possível conhecer o profundo e o verdadeiro *taccuino* da dramaturgia pirandelliana do último período: suas cartas à atriz Marta Abba. O epistolário é, sob muitos aspectos, um documento precioso. Além de trazer importantes informações sobre a situação teatral italiana da época, sua crise estrutural e os projetos de reforma, obviamente que sob o ponto de vista do dramaturgo, ilumina uma importante fase de sua vida, o exílio voluntário, durante o qual se aproximou tanto do cinema como da cena contemporânea européia, revelando também importantes aspectos do seu fazer dramático e de suas preferências em matéria de teatro. Mas, o principal motivo de sua essencialidade para o estudo de sua dramaturgia tardia é o fornecimento de evidências quanto ao fundo autobiográfico de sua última produção teatral. Seja na troca entre fragmentos de carta e obra dramática, seja na repetição obsessiva de temas, seja na descrição física dos personagens femininos, o que se vê refletido na obra é fundamentalmente sua relação artística e pessoal com a atriz Marta Abba. Uma união que significou bem mais do que um envolvimento amoroso entre um senhor de idade e uma bela e sedutora jovem.

Apesar dos inúmeros estudos pirandellianos produzidos até hoje, a personalidade da atriz Marta Abba, sua forma particular de interpretar um texto dramático, nunca foi satisfatoriamente estudada, ou mesmo organizada em um único exemplar. O juízo crítico da época, que via com certo preconceito o objeto de amor do dramaturgo, terminou por prejudicar a atriz, ofuscando assim a qualidade e o brilho inovador do seu modo de interpretar. A crítica de seu tempo, viciada em um tipo de interpretação mais emocional, como o de Eleonora Duse, suspeitava do modo “frio”, ousado dizer “distanciado”,



Marta Abba, 1932
Arquivo Revista Comédia

pelo qual Marta Abba confrontava a personagem teatral, e dos repentinos rompantes emocionais, julgando-a ainda imatura para viver os grandes papéis femininos. Porém, as inúmeras cartas que o dramaturgo escreveu à atriz entre 1925 e 1936 se referem a ela como sendo parte essencial da criação e do sucesso de seu trabalho. Estas cartas não só trazem à tona um Pirandello completamente obcecado por detalhes da vida íntima da atriz, forma de viver a sexualidade reprimida, como elas também instauram um perfil feminino que sem dúvida nenhuma corresponde a uma imagem fantasmática de Marta Abba, refletida nas obras escritas para ela: uma mulher fatal, bela e jovem, mas que se mantém, apesar do comportamento exuberante, virgem e casta.

Embora saibamos o quanto seja metodologicamente arriscado traçar um nexo entre biografia e evento criativo, neste caso específico, as evidências são muitas, e percorrer esta estrada é mais do que lícito, pois, como já citado e documentado por um dos maiores especialistas pirandellianos da atualidade, Roberto Alonge, fragmentos inteiros de algumas das cartas escritas por Pirandello à Marta Abba foram explicitamente reaproveitados pelo Maestro em textos teatrais; vide *Quando si è qualcuno* (set. – out. 1932)³. “A correspondência entre autobiografia e dramaturgia revela-se acertada e absolutamente esclarecida”, afirma o crítico⁴. Toda a dramaturgia inspirada na atriz Marta Abba se correlaciona com o epistolário, tudo está lá, ou inteiros fragmentos de carta refluem nas peças teatrais ou inversamente, as cartas é que recuperam os diálogos criados e escritos para a obra teatral.

Em *Diana e la Tuda*, a matriz autobiográfica também parece evidente. Exatamente como em *Quando si è qualcuno*, o drama traz a figura de um velho apaixonado por uma mulher muito mais jovem, diz o escultor Giuncano: “A vida não deve recomeçar para mim! Não deve recomeçar!”⁵. Mas, desta vez, é a obra de arte que parece se antecipar ao epistolário, pois nas cartas datadas em 20 de março de 1929 e 16 de outubro de 1930 (três e quatro anos após a tessitura final de *Diana e la Tuda*, respectivamente) Pirandello faz declarações muito semelhantes a estas: “A culpa é minha que deixei que a vida recomeçasse, quando não devia” ou “E a vida, que não deveria ter recomeçado para mim, deve se concluir deste jeito”⁶. Esta é a máxima demonstração que em Pirandello escritura íntima e dramaturgia se complementam e se imbricam de forma impressionante: tanto o conteúdo do epistolário se destina a extravasar numa grande oficina de criação, quanto sua obra dramaturgicamente ganha a profundidade de uma confissão íntima.

Observa-se em todo o epistolário a repetição obstinada de uma mesma e única pergunta, que, no entanto, jamais obteve uma resposta: “hoje nenhuma carta Sua. Talvez, aquela que espero, virá amanhã. E me restituirá, tomara, a paz”⁷; ou ainda, “Que sonhos dourados posso ter se tenho que estar tão longe da minha única vida?”⁸. Sem uma resposta, Pirandello irá construir a *sua* Marta, uma

Marta que no teatro responderá ao que ficou sem resposta no epistolário; e a resposta sempre estará subordinada aos desejos do dramaturgo. Numa carta de 24 de agosto de 1926, falando sobre *L'amica delle mogli* (ago. 1926), segunda peça escrita para a atriz, Pirandello assim confessa para Marta Abba: “É diferente de Tuda esta Marta da *L'amica delle mogli* [...]. E sendo do meu trabalho, é – naturalmente – uma Marta toda minha”⁹. Verifica-se que o nome da protagonista é o mesmo da musa e da atriz, pois se a mulher Marta Abba era inacessível, a atriz e a musa não o eram, ambas se doam ao Maestro para que a obra de arte possa finalmente existir como algo vivo: para *nascer personagem*, a atriz Marta Abba passa a fixar em seu camarim não o seu nome, mas o nome dos personagens que interpretava, ou melhor, dos personagens que a interpretavam. Epistolário e criação dramática se complementam. Através do drama, Pirandello irá buscar uma resposta ao não-dito, desafiando assim o emaranhado de histórias na qual ele e Marta Abba estão mutuamente presos.

Marta Abba é a intérprete que, por um dom instintivo, consegue conferir uma concretude cênica à disponibilidade plástica destas criaturas femininas, [...] A sua genialidade de atriz deriva da capacidade de tornar persuasivo, lógico, imediato, o sentido de uma humanidade viva e, todavia, informe, dando um rosto decifrável a este sopro volúvel. Os seus cabelos vermelhos, o seu andar alongado, o timbre inconfundível de sua voz, se transformam nos elementos de uma construção estilística que são a matéria prima ideal para aqueles personagens¹⁰.

As cartas do Maestro provam que a história que uniu os dois é bem mais que um simples *emballage* de um velho senhor por uma jovem, analisa Alessandro D'Amico¹¹. A história de um homem senil que perde a cabeça por uma garota que dele se aproveita, se revela completamente equivocada depois da publicação do epistolário; a relação entre os dois era bem mais complexa do isso: para o Maestro, o amor pela arte e o amor por Marta Abba eram duas coisas indistinguíveis, para ele a atriz era a própria encarnação vivente da arte, de *sua* arte. Portanto, se Pirandello uniu em laços estreitos seu teatro com a personalidade física e espiritual da atriz Marta Abba, tornando-a parte integrante de seu processo criativo, é fundamental indagar como era seu modo de interpretar ou mesmo estabelecer quais eram os seus objetivos artísticos, pois se existe Pirandello, existe também Marta Abba.

[...] é um tormento ver o meu teatro sendo interpretado por outros. Mil vezes melhor que morra – que morra para sempre – e que dele não se fale mais! [...] – Com Você, Marta, ainda me parecia meu, mais do que meu: *seu e meu*; agora não me parece mais de ninguém..., como se não tivesse mais sentido... Você era Fulvia, para mim, Você era Ersilia, Você a senhora Frola, Você a Enteeda, Você Silia Gala, Você Evelina Morli... – *Estão mortas, todas elas; e eu morto, com elas*¹².

Embora as cartas de Pirandello à Marta Abba contenham um fundo exageradamente romântico, chegando às raias do patético (e muitas vezes da senilidade), deste misterioso e desesperado amor, proibido e obsessivo, emerge uma dupla imagem de Marta: um retrato de mulher, solar, vibrante, extrovertida e um retrato de atriz, extremamente bela, sedutora, mas misteriosa em relação a sua sexualidade. Ao mesmo tempo em que a atriz se mostrava, nos gestos largos, na movimentação feita com passos longos, na voz ostensivamente estudada¹³, uma mulher brilhante e independente, o seu rosto revelava, ao improviso, uma alma em sofrimento, que poderia dar vida a mulheres cruéis e frias, ou, inversamente, a mulheres doces, frágeis ou até mesmo ingênuas¹⁴.

Muito mais do que cooperar com o sucesso de ‘Come tu mi vuoi’, minha Marta, Você o *crioul* Primeiro em mim mesmo, e depois no teatro para os outros. Eu só pude fazê-lo porque existia Você, não se pode separar o meu trabalho do Seu. A responsável, tanto pelo trabalho, como pelo sucesso, é Você, e tudo é Seu e somente Seu...¹⁵

Neste fragmento, Pirandello legitima e reconhece o trabalho do ator como parte essencial na criação do drama, ou melhor, como o seu legítimo e último criador. Muito além de uma declaração de amor incondicional, trata-se, em primeiro lugar, de uma total e precisa compreensão da arte atorial enquanto elemento material e criativo que dá vida e corpo à palavra escrita. Será o ator, através de sua voz (única e irrepetível como uma impressão digital), de seu gesto, de seu ritmo, de sua movimentação, isto é, através de sua corporalidade, que dará consistência física à forma abstrata imaginada pelo poeta. Falar hoje da essencialidade da arte atorial na criação do drama, que é arte espetacular, não parece muita novidade, mas se pensarmos que nos primeiros decênios do século XX o debate sobre a arte teatral na Itália ainda se concentrava sobre o material literário, cabendo ao ator a função de intérprete, mais ou menos inspirado, da obra já escrita e perfeita, verifica-se o quanto Pirandello foi provocador e revolucionário em suas considerações sobre a arte atorial. O ator, neste caso específico a atriz, com sua presença física – carne, músculo, suor e sangue – é a matriz capaz de aperfeiçoar a palavra do poeta, tornando-a completa e viva.

Quando Pirandello diz – na carta citada – que “[...] não se pode separar o meu trabalho do Seu”, o escritor não está apenas declarando todo seu amor por Marta, mas constatando uma relação mais positiva e produtiva entre o trabalho do dramaturgo e o trabalho do ator. E esta “nova” relação de trabalho, esta simbiose criativa, nos revela um outro aspecto, mais profundo, de sua própria experiência enquanto autor. Ao dizer: “A responsável, tanto pelo trabalho, como pelo sucesso, é Você, e tudo é Seu e somente Seu”, Pirandello parece desejar se retirar de cena, parece querer

abdicar de sua autoridade de Autor e, de forma embrionária, parece constatar que teatro é da natureza do evento e não forma cristalizada na palavra escrita do dramaturgo. A consequência imediata desta sensibilização (ou *insight*) sobre a natureza especificamente espetacular do drama se percebe nas didascálias que, a partir da experiência prática com o *Teatro de Arte*, se orientam muito mais em direção à maquinaria (aparato) cênica do que ao aspecto literário. Uma consciência sobre o fenômeno cênico e sobre o trabalho do ator que ainda não encontrava eco na crítica italiana, muito mais preocupada com o argumento da obra do que com a arte do ator.

A mútua influência entre biografia e arte, o *literaturar* da vida na dramaturgia pirandelliana do último período, é precisamente o que poderá nos dar notícias sobre a relação criativa entre o trabalho da atriz e o dramaturgo, pois se Pirandello escreveu sob o influxo de sua musa inspiradora, era também para a atriz que ele escrevia. Alessandro D'Amico, em uma entrevista concedida a nós em 29 de junho de 2007 em Roma, observou a necessidade de uma pesquisa que pudesse reconstruir o percurso da atriz Marta Abba, que investigasse o que ela representou para a cena italiana do período, que tipo de intérprete foi e por que despertou tantas esperanças e depois tanta desilusão. Lembra o estudioso que Marta Abba pareceu aos críticos, em um primeiro momento, como uma nova Eleonora Duse, tal foi a força de sua aparição, para depois se revelar como uma atriz despreparada para viver os grandes papéis femininos.

No entanto, investigando a crônica da época, italiana e estrangeira, notamos uma grande divergência entre os críticos sobre a qualidade do trabalho da intérprete, com uma grande vantagem para o aspecto inovador de sua interpretação¹⁶. Entre eles, uma única constante: a constatação de que a atriz possuía um estilo muito diferente de atuar, uma forma de interpretar insólita para toda a Itália¹⁷. Se Marta Abba interpretava de modo totalmente diferente da tradição italiana – com uma gestualidade angulosa e esquizofrênica, acompanhada por uma voz quente e baixa; como demonstra a crônica da época – é muito provável que seu estilo tenha realmente *desagradado* uma boa parte da crítica que, talvez, não tenha compreendido o aspecto inovador de sua poética interpretativa: uma maneira violenta, convulsa e, ao mesmo tempo, “distanciada” de interpretar um personagem dramático.

O influxo da atriz sobre o Maestro, ou sua imagem fantasmática, atinge completamente o núcleo poético de sua dramaturgia, provoca uma maior irrupção da cena no texto dramático, contribui para uma nova perspectiva sobre a especificidade teatral, e, fundamentalmente, possibilita a criação de um novo perfil de mulher. Deste fundo autobiográfico emerge um personagem feminino, sedutor e inacessível sexualmente, disposto a se sacrificar por um ideal mais nobre do que a vulgar cotidianidade, um personagem ao mesmo tempo humano e divino, capaz de unir o mundo da “Arte”, o mundo fantástico do autor, ao mundo do teatro, o mundo material e concreto do palco. Um personagem capaz de ser ao mesmo tempo carne e espírito: o *personagem-atriz*.

Este personagem, imagem não apenas ideal, mas física de Marta, sintetiza as duas metades do imaginário feminino pirandelliano – a mãe santa e a prostituta – e forma um novo perfil de mulher em plena e total conformidade à qualidade interpretativa da atriz e ao mundo interior do Maestro: um caráter por nós definido como *vamp virtuosa*; a mulher que não se pode ter. De *Diana e la Tuda a I giganti della montagna* é toda uma dramaturgia construída sob o signo da atriz. Essas personagens ruias e contraditórias, convulsas e ternas, apaixonadas e frias, independentes e meninas, filtram a parte proibida e inconfessável das pulsões de Pirandello sobre Abba, vivenciam um processo de sublimação do erotismo, ou de repressão do desejo, característico desta dramaturgia tardia, para atingir com Ilse a perfeição. Enquanto Marta Abba rejeita sua identificação com Tuda, a modelo que suscita o desejo erótico no velho escultor, ela se vê representada em Donata ou em Ilse, personagens que ascendem ao mais elevado grau de espiritualidade: mulheres etéreas, desencarnadas, que rompem em definitivo com o mundo cotidiano e material, num processo de transformação plena da carne em espírito.

É um fato que o dramaturgo encontrou sua intérprete, como tantas vezes foi discutido pela crítica, e Marta Abba, em contato com o texto pirandelliano, descobriu o seu próprio “espaço” artístico, isto é, descobriu sua própria originalidade de atriz. Confrontando os personagens femininos pirandellianos, a atriz termina por inspirar ou reinventar um outro personagem, de caráter ambíguo, a *vamp virtuosa*, que, dona de uma partitura física especialíssima, se uniu de modo indelével ao teatro de Pirandello para reinventá-lo: no lugar do personagem humorístico “cerebral” se impõe uma figura de mulher misteriosa, quase mística, que nos faz sonhar com a possibilidade de uma nova realidade, mais livre, mais revolucionária.

Este novo personagem, que denominamos *personagem-atriz*, renuncia a vida, sublimando-a no mundo da arte, e realiza um processo de transferência onde a única verdade é a verdade artística: o mundo dos fantasmas da imaginação do poeta. Claro que o processo de descarnalização do personagem (ou dessexualização da mulher) não será sem dor, os desejos, os sofrimentos da carne existem, e Pirandello bem o sabe, mas este é o preço a pagar pela impossibilidade da realização de Eros: o corpo irresistível da atriz é o mesmo corpo de sua “filha de eleição”, e por isso é um corpo proibido. E também deve ser para outros, pois o corpo da atriz precisa, necessariamente, para ser livre, ser um “corpo sem dono”; e Marta Abba não parece ter discordado deste ideal:

Espero que estas apresentações tenham o poder de me religar a vida, que me dá a impressão de ser uma coisa muito flutuante e quase dispersa, se olho para trás, tenho a sensação, estranha e quase trágica, de me ver com o mesmo físico de quinze, vinte anos atrás. As mesmas aspirações, a mesma vigília por alguma

coisa que eu mesma não sei mais, e ver que estes anos que se passaram, mas que não parece, porque o físico e a alma ainda são os mesmos, não me trouxeram nada de bom para me lembrar. Falo da vida, claro! Mas não posso negar que amo esta minha “liberdade”, admiráveis palavras de *Donata* no primeiro ato. [...] esta minha “liberdade” serviu ao menos para criar a minha carreira artística!¹⁸

É recorrente no epistolário de Abba esta comparação entre sua vida solitária de mulher e a sua carreira de atriz, sempre, é claro, enfatizando sua total disponibilidade para viver uma vida somente em função do teatro; exatamente como Pirandello a queria. Para além deste fundo passional, Marta Abba representou a possibilidade concreta de fusão entre sua técnica dramatúrgica e a fisicalidade do ator. Com a atriz, a problemática relação ator/personagem, sugerida pela lógica pirandelliana como irremediável, ganha uma nova visão. O impasse entre o mundo fantástico e o mundo material do palco encontra na atriz uma via de saída. Da condenação inicial se constata assim uma redenção final: o corpo da atriz, a sua dimensão material-corpórea, se transforma no meio indispensável para evocar o personagem ao palco, e o êxito final do processo será a absoluta possessão do corpo do intérprete. Na visão do último Pirandello, o teatro encontra sua justificativa no encontro “mágico” da arte do ator com o mundo abstrato do personagem.

Embora recuperado em sua força original, como *produtor* de realidades, mais “reais” do que aquelas fabricadas pelo mundo cotidiano, o teatro, visto enquanto um procedimento mágico, não possui nenhuma garantia de sobrevivência. Se ao final de seu percurso artístico, Pirandello não via mais o teatro como uma arte impossível, ele a vivencia como uma arte frágil e demasiadamente suscetível ao seu tempo, isto é, às formas de produção e de organização práticas de sua época e às características da própria sociedade. Pois o teatro não é só a invenção da cena, ele só existe em confronto com sua realidade material, ele tanto pode florescer como sucumbir ou mesmo desaparecer, e novamente renascer em outro tempo, em outra lógica de produção. Logo, não existe para o teatro nenhum plano realmente seguro de continuidade. Em função deste diagnóstico, nem pessimista e nem otimista, mas de uma incrível lucidez, Pirandello não conseguiu concluir *I giganti della montagna*, adiando ao máximo sua solução final. Talvez ainda esperasse, para os últimos anos de sua vida, alguma mudança dos tempos que pudesse trazer uma nova perspectiva, menos hostil, a existência de seu teatro, um teatro feito fundamentalmente para Marta Abba.

Pirandello deu a Marta Abba, ou melhor, a ambos, na dramaturgia e na sua atividade epistolar, uma história para a eternidade, dois poderosos registros, que uniu o dramaturgo e a atriz de forma indelével. Em 1976, na *Gazzetta del Popolo*, a atriz ainda se recorda das palavras do Maestro:

Pirandello me assegurava que a arte de nós, atores, também sobrevive à morte. Mas isto eu não entendia, porque somos apenas o fantasma que fala e que vive numa apresentação. Mas uma vez ele me escreveu, em uma daquelas famosas cartas: 'O meu teatro só pode existir na luz de seu nome e depois se apagará com você'¹⁹.

O teatro de Pirandello não se apagou com o desaparecimento da atriz, mas o dramaturgo, com aqueles seus “dois olhos do diabo”, conseguiu unir de maneira permanente a sua escritura dramática ao nome da intérprete, e se Marta Abba sofreu a amargura e a frustração de nunca ter sido reconhecida e valorizada em solo italiano como ela queria, hoje, podemos dizer que a obra tardia de Pirandello ainda respira a matéria efêmera de sua arte.

Referências Bibliográficas

ABBA, Marta. *Caro Maestro... Lettere a Luigi Pirandello (1926-1936)*. A cura di Pietro Frassica. Milano : Mursia, 1994.

_____. “Un’attrice del nostro tempo”. *Comoedia*, anno XII, n.11, 1930.

_____. “Una lettera di Marta Abba”, In: *Cronache del Teatro*, vol. II. Roma-Bari : Laterza, 1964.

ALONGE, Roberto. *Luigi Pirandello, il teatro del XX secolo*. Bari : Editori Laterza, 1997.

BARATTO, Mario. *Le théâtre de Pirandello*. Paris : Debresse, 1957.

CALENDOLI, Giovanni. “Un drammaturgo e un’attrice”. In: *Il Dramma*, anno 42, n.º 362-363, nov./ dicembre 1966.

D’AMICO, Alessandro. “Per un primo bilancio”. In: *Il castello di Elsinore*, Torino, DAMS, anno XI, 33, 1998.

LETIZIA, Annarita. “Le ultime figlie di Pirandello”. In: *Angelo Di Fuoco*, anno III, n. 05, Torino, DAMS, 2004.

LIVIO, Gigi. “Fiamma del diavolo che non consuma, Marta Abba attrice ‘frigida’”. *L’ASINO DI B.*, Torino, DAMS, anno 10, n. 11, 2006.

NARDI, Florida. “Una polemica tra Marta Abba e Peppino DeFilippo”. *Angelo Di Fuoco*. Anno II, vol.3, 2003.

PIRANDELLO, Luigi. *Maschere Nude*. A cura di Italo Borzi e Maria Argenziano. Roma : I Mammuti, 2005.

_____. *Maschere Nude, vol. IV. A cura di Alessandro D’Amico*. Milano : Mondadori, 2007.

_____. *Lettere a Marta Abba. A cura di Benito Ortolani*. Milano : Mondadori, 1995.

Notas

¹ Adriano Tilgher em 1922 encerrou o teatro pirandelliano numa fórmula filosófica: o conflito entre Vida e Forma. Cf Adriano Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di scienze e Lettere, 1923.

² Luigi Pirandello, *Diana e la Tuda*, In *Maschere Nude*, Roma, I Mammut, 2005, p. 191. *Diana e la Tuda* foi a primeira de uma série de obras escritas e inspiradas em Marta Abba. Citamos: *L’amica delle mogli*; *La nuova colonia*; *Lazzaro*; *Come tu mi vuoi*; *Trovarsi*; *Quando si è qualcuno*; *I giganti della montagna*.

³ Roberto Alonge (Luigi Pirandello, Bari, Laterza, 1997, p. 104-105) já destacou a coincidência literária existente entre a fala do velho poeta ao final do segundo ato de *Quando si è qualcuno*, datado em set-out. de 1932, com um fragmento de carta de Pirandello a Marta Abba datado de 25 de janeiro de 1931. Trata-se exatamente do mesmo texto. Abaixo transcrevemos ambos os fragmentos em língua italiana, sem tradução, para não ferir a impressionante equivalência da trama verbal:

I - *Quando si è qualcuno*

tu non la sai: uno specchio – scopircisi d’improvviso – e la desolazione di vedersi che uccide ogni volta lo stupore di non ricordarsene più – e la vergogna dentro, [...] il cuore ancora giovine e caldo. (Luigi Pirandello, *Quando si è qualcuno*, in *Maschere Nude*, vol. IV, Milano, Mondadori, 2007, p. 696).

II - Carta de 25 janeiro de 1931

tu non sai che scoprendomi per caso d’improvviso a uno specchio, la desolazione di vedermi [...] uccide ogni volta in me lo stupore di non ricordarmene più. [...] provo un senso di vergogna del mio cuore ancora giovanissimo e caldo. (Luigi Pirandello, *Lettera a Marta Abba*, Milano, Mondadori, 1995, p. 622).

⁴ Roberto Alonge, *Luigi Pirandello*, op. cit. , p.105.

⁵ Luigi Pirandello, *Diana e la Tuda*, in *Maschere Nude*, Roma, I Mammut, 2005, p. 211.

⁶ Luigi Pirandello, *Lettera a Marta Abba*, op. cit. Respectivamente p. 77 e 547.

⁷ Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, op. cit., p. 121 (carta de 08 de abril de 1929).

⁸ *Ibidem*, p. 1024 (carta de 08 de setembro de 1932).

⁹ *Ibidem*, p. 24 (carta de 24 de agosto de 1926).

¹⁰ Giovanni Calendoli, *Un drammaturgo e un'attrice*, in *Il Dramma*, anno 42, n.º 362-363, nov./ dicembre 1966, p. 75-76.

¹¹ Alessandro D'Amico, *Per un primo bilancio*, in *Il castello di Elsinore*, anno XI, 33, op. cit., p. 57.

¹² Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, op. cit., p. 305-306 (carta de 12 de dezembro de 1929).

¹³ Em uma carta de 1967, endereçada a atriz, o ator Peppino De Filippo se recorda do comportamento gestual e da voz de Marta Abba durante a representação de *Come tu mi vuoi* no ano de 1934: “sinceramente, o que eu me lembro da senhora, pode acreditar, são apenas dois braços longos em contínuo movimento para frente e para trás e duas longas pernas andando no palco para cima e para baixo. E tudo desordenadamente acompanhado por um rouco tom de voz que tornava as palavras quase incompreensíveis”. Claro que não era sua intenção elogiá-la, já que, entre os dois, se estabeleceu uma grave polêmica artística e pessoal. Mas, o que se pode extrair do comentário, descartando seus *humores*, é que Marta Abba em cena não se comportava absolutamente de maneira convencional, isto é, naturalista. Reportado em Florida Nardi, *Una polemica tra Marta Abba e Peppino DeFilippo*. Revista *Angelo di fuoco*. Anno II, vol.3, 2003, p. 119.

¹⁴ É suficiente observar as didascálias de apresentação das personagens femininas elaboradas sob a influência de Marta Abba. Como exemplo, o retrato da personagem Tuda em *Diana e la Tuda* já mencionado.

¹⁵ Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, op. cit., p. 371 (carta de 7 de abril de 1930)

¹⁶ As fontes consultadas na biblioteca do DAMS, *Università di Torino*, e na biblioteca do *Centro Studi del Teatro Stabile di Torino*, durante nosso estágio de doutoramento na Itália, com orientação do professor Roberto Alonge, são, em sua maioria, documentos, revistas, cartas e jornais correspondentes ao período de 1925-1936. Entre as revistas de maior interesse crítico destacamos: *Comoedia* (1919-1950), de Silvio D'Amico; *Il Dramma*, de Lucio Ridenti (1925-1981; hoje um dos maiores acervos de espetáculos italianos do século XX); *Scenario* (1932-1950), de Silvio D'Amico e Nicola di Pirro; *L'Arte Drammatica* (1871-1934), de PES (Enrico Polese Santarnecchi); estas revistas trazem artigos, estudos, entrevistas, críticas, tendências e sugestões dos mais importantes intelectuais e homens de teatro que foram contemporâneos a Pirandello e à Marta Abba. Já os jornais de circulação diária foram consultados na *Biblioteche Civiche di Torino*; de relevante interesse à pesquisa destacamos: *La Gazzetta*

del Popolo; La Tribuna; La Stampa; Corriere della Sera. Nestes jornais podem ser consultados artigos e resenhas dos mais conceituados críticos do meio intelectual italiano, como Silvio D'Amico, Eugenio Bertuetti, Marco Praga, Renato Simoni e, inclusive, do próprio Pirandello.

¹⁷É conhecida a polêmica de Marta Abba em relação aos críticos da época, especialmente no confronto a Silvio D'Amico, ao qual fez publicamente uma crítica a sua forma de julgá-la enquanto atriz: "Com todos esses anos de trabalho sério, acredito que tenha conseguido criar, bem ou mal, um estilo meu aderente ao meu espírito, que pode, todavia, não agradar, paciência!". (Marta Abba, *Una lettera di Marta Abba*, in *Cronache del Teatro*, vol. II, Roma-Bari, Laterza, 1964, p.144). Ou ainda, falando sobre a crítica de forma geral: "A crítica também poderia fazer alguma coisa a mais. É verdade que estamos reciprocamente desencorajados. Mas quantas vezes não acontece que uma interpretação, na qual nos preparamos com verdadeiro amor, deixa indiferente a crítica? *Todas as exaltações para os atores estrangeiros – milagrosos do primeiro ao último* – e para nós, pequenas doses. Gostaria de fazer uma proposta: ao contrário de dedicar tanto espaço ao argumento da peça, por que não se fala sobre a interpretação? (Marta Abba, *Un'attrice del nostro tempo, Comoedia*, anno XII, n.11, 1930, p. 32).

¹⁸ Marta Abba, *Caro Maestro*, cit., p. 329-330 (carta de 30 de dezembro de 1935).

¹⁹ *Idem*.