

A ARTE DE LUIGI PIRANDELLO

«L'arte è la natura stessa, ma prosequente l'opera sua nello spirito umano... Incontro ai realisti, che si prefiggono di non dir nulla, stanno quelli che vogliono dir troppo: filosofi, predicatori, sacerdoti dell'Idea... L'arte non ha nulla di comune con questo simbolismo pedantesco, oscuro e pretensioso... L'arte non muove da un'idea astratta... L'arte è l'idea vivente, l'idea che, divenendo centro della vita interiore, crea il corpo d'immagini di cui essa si veste. L'idea non è nulla senza la forma, ma che è forma senza l'idea se questa appunto la crea? Nessuna formula, dunque, per l'arte».

Colhi, muito rapidamente, dispersas frases do grande artista, ligadas pelo fio de um pensamento claro e de uma atitude constante, em certa página de reflexão íntima, depoimento vivo do autor das «*Maschere nude*», ali expresso em plena liberdade, sem qualquer ideia perturbadora, sem algum decorativo excipiente, fora de todo pitoresco amaneirado e secundário; página em que fala a sua experiência viva, e em nome de ela, vigorosa, imediata, e funda, êle condena o absurdo realismo de imitação pura, a doutrina pedante de fundadores de sistema,

de todos quantos «combinam sàbiamente membros mortos para obter um corpo vivo»; de todos quantos esquecem precisamente o que na arte é específico, essencial; de quantos pretendem substituir «a natureza pela reflexão»; de quantos condenam o artista «a raciocinar em vez de viver»; de quantos ignoram que, seja qual fôr a origem da arte, nunca a beleza pode nascer de simples raciocínio prévio. «*Da tutto essa potrà uscire, tranne che da un ragionamento premeditato*». E a ironia acerba de Pirandello — a dolorosa ironia dos trágicos, de alma pronta a deramar ondas de piedade na dôr inevitável, procurada e vivida — enfeixa contra os partidários da cópia impossível e por isso auto-condenados «os filósofos, os prégadores, os sacerdotes da Ideia», os que defendem a norma, os que pregam a norma, os que exercitam o culto da norma: o filósofo, degenerado em professor de textos; o prégador, decaído a repisador da letra; o sacerdote, rebaixado a frio incensador do ídolo. E se alguma dúvida houvesse de que sòmente a filisteus da norma se dirige o protesto e o desprêso da sua magnífica sêde de liberdade criadora, êle próprio a desvaneceu. É êle que reconhece que a obra de arte se realiza pensando sempre nela, ainda quando o artista não tem consciência de isso; que a vontade, com dolorosa impaciência, inquieta e obstinada, prepara o momento de verdadeira alegria em que tudo parece jorrar espontâneo; que a reflexão, judicadora e crítica, impede talvez o parto de verdadeiros monstros. Êle ainda, quem afirma haver em tôda arte um mister, de regras descobertas à custa

de longo trabalho e estudo — porque Pirandello ama o esforço, o trabalho, o estudo; o primeiro resultado e primeira condição do verdadeiro artista é dominar a linguagem da própria arte, o que o ajuda a descobrir o pensamento. Êle, finalmente, quem a propósito da crítica abundante à obra do «livre gênio inconsciente» de Shakespeare, julga que essa crítica pode ser muito interessante, ainda quando subtilmente filológica e filosófica, se a exercem críticos de talento, agudeza e fantasia. E conclui: «se esta crítica não nos diz como o autor pensou, representa-nos afinal aquilo em que deveria ter pensado, se tivesse criado a obra como o crítico a julga. E se a razão pode reencontrar-se, pluriformemente, em um poema dramático, é porque não estava ausente de êle. A subtileza a que dá origem mostra quanta lógica se concentrara na criação do gênio poético.»

Quando Pirandello apareceu em cena, grande foi a surpresa, maior a incompreensão. Surpresa, incompreensão que já têm bafio arcaico e inevitável, porque mudam no subterrâneo apenas os figurantes e pouco importa a idade da caverna, se o espectador é sempre novo, e a atitude sempre igual. Racine foi sucessivamente «construído», sobre a base evidente da mesma obra, como alma branda e desapaixonada — contra toda a evidência, como disse Rémy de Gourmont — e mais tarde como Racine-fera quando a ilusão de brandura veio a dissipar-se. A neblina crítica e técnica de reacção entusiástica pela obra de Wagner, adensada em volta do músico após o desdem primitivo, levou a supor — contra toda a evidência, direi eu

agora — que essa música era crítica, misteriosa, ininteligível para quem não fôsse longamente iniciado. E contra isso bradava a realidade viva da obra e já protestava o autor, que a desejava e a considerava acessível às almas de singela e aberta receptividade estética. Dos «Espectros» de Ibsen, representados pela primeira vez, de êsse drama tão claro e pungente e simples, foi possível dizer-se que era de compreensão difícil. E de um poeta português, de um dos maiores poetas modernos de Portugal, António Feijó, foi também possível dizer, pensar, repetir, que êle era artista frio, só porque era maravilhoso artista; e a sua vida trágica desmentiu lugubrememente o frívolo juízo de uma crítica cega, incapaz de análise penetrante.

Já a obra de Pirandello navegava nos palcos da Europa, quando, perguntado um escritor espanhol sobre o que de ela pensava, respondeu: «... sim, Pirandello, ... mas usa sempre dos mesmos *trucs*». Assim — e pela última vez repito — contra toda evidência, apreciaram essa obra escritores de nome e responsabilidade. Apetece perguntar se a pluralidade qualitativa dos *trucs* valorizaria o artista, e se uma obra assim feita pode algum dia elevar-se ao nível da verdadeira obra de arte. Certo, era natural a estranheza ao primeiro contacto, à primeira inspiração no ambiente dramático do escritor; mas a tragédia que sai das almas em vez de cair do exterior sobre elas; a tortura que se eleva da nossa capacidade de sofrimento, em vez de cair como ave de rapina sobre a presa; a angústia que se evola

da nossa vida, trágica em si própria, em vez de revestir a aparência de causa, bruta e exterior, de suplicio; o destino essencial que impele, imanente e esbracejante, em vez do destino transcendente que solicita e inevitavelmente nos atira ao fundo, neste permanente e absurdo naufrágio; a substituição, enfim, do trágico decorativo que oprime, pelo trágico desnudo que exprime, não surgia pela vez primeira; correspondia até à evolução própria da tragédia e surgia em época aparentemente capaz de compreendê-la, por ambas as formas terem subido ao nível de plena consciência do artista e corresponderem cada uma a processo já usado.

A surpresa tinha, portanto, outra origem. E era que na maior parte dos casos, o drama de interioridade que arde na alma e a consome, e ilumina o que a circunda, revestindo-lhe o clarão sinistro do espanto doloroso, se passa em almas eleitas, na tortura de uma derrota vinda da incompreensão, da malevolência ou da hipocrisia. Sempre de alguma hostilidade, montanha intransponível, pronta a inutilizar a tenacidade, obstáculo insuperável à ardência da mais alta aspiração. Mas em Pirandello a desgraça não é maldição de eleitos; é quinhão de humildes; e a dôr arrasta-se e arranca, mesmo no domínio da arte, o coturno excelso, e veste o fato coçado ou a luxuosa gala com o mesmo ar de esfinge e igual fatalidade de enigma insolúvel. E ainda mais: No movimento pendular em que, segundo a sua própria frase «o espírito se corporiza, o corpo se espiritualiza», os chamados factos, epi-

sódios, acontecimentos, penetram no homem, nêle se espiritualizam, encarnam, vivem, e a alma oscila, sombra trémula entre sombras trémulas, fulgindo, amortecendo-se nesse inconsistente e vago tumultuar de fantasmas que é a vida mesma. A alegoria da caverna platónica — ideia das mais altas e trágicas até hoje expressas por cérebro de pensador — adquire nesta forma vivida, fecunda e sempre nova, refôrço veemente e ressonância longa. «Somos todos — diz êle — fantasmas e aparências». Todos, o próprio artista, que chegada a hora da celebridade, «já não pode ver-se naturalmente, e se adapta, contra o seu modo de ser, à luz, a que a fama o ilumina, principalmente se a obra é esperada, e o ambiente da expectativa lhe prende o movimento espontâneo e pessoal».

A preferência da forma drama (não pela quantidade, pois a novelística é muito mais extensa) revelada na maneira como se lhes refere — êle declarou um dia que «Henrique IV» e «Seis personagens» eram as obras mais representativas da sua estética — resulta da evidente superioridade da forma dramática para o embate das almas, sóbrio, enérgico e singelo, sem perturbação subjectiva do autor, sem moldura de pitoresco, sem diluição literária, sem perigo de amaneiramento. Deixando mover essas almas, pode o artista desdobrar sobre elas o seu manto de cepticismo e de piedade.

Piedade e cepticismo, os dois polos da sua sensibilidade e da sua arte. Céptico, relativamente ao inalterável da vida humana, à estabilidade do espí-

rito, à verdade magnífica e hierática; céptico, relativamente ao limite definido no sentimento ou na inteligência, e por isso quanto às abstracções úteis da inteligência, quando realizadas no homem concreto e completo; céptico, diante da própria consciência normal, à qual se regressa como a um refúgio habitual, quando a alma, despida de toda a ilusão a que está afeita, penetra subitamente em realidade diversa de quanto a cerca, e, em silêncio mergulha em pleno mistério. E regressa da estupenda viagem porque a morte ou a loucura seriam o resultado da permanência nessa outra realidade; regressa ao conhecido sentimento da vida, mas sabe agora, e não mais poderá esquecer que ele não passa de um engano para viver.

Assim diz, quasi nesta forma; assim fala de uma experiência cruciante, por muitos espíritos conhecida e narrada. Mas este mesmo sentimento imediato de uma realidade diferente, esta maguada consciência da crueldade misteriosa, leva à piedade humana, à dolorosa compreensão do erro, ao perdão a toda a fraqueza e à solidariedade com todo o sofrimento. E não pareça que estou construindo, por engenhosa síntese, hipóteses de arquitectura aparentemente sólida, mas sem alicerce firme. Fôsem as minhas palavras de hoje um estudo e não um leve contacto espiritual com um público que tem o direito de ser poupado, e eu multiplicaria exemplos de que apenas ergo, timidamente, a figura mesma do artista. Aqui limitar-me-ei a dois passos decisivos: «*Un vero umorista... non ha mai un ideale attivo in sé, può*

avere aspirazione a qualche ideale, un' aspirazione dolorosa a qualche ideale di cui riconosce la bontà ma poi... La sua tolleranza è frutto de scetticismo: non può essere d'indifferenza, perchè l'indifferenza non genera contrasto e non può dar l'effetto doloroso che dà l'umorismo.» E no drama «*Vestire gli ignudi*», quasi no final, uma rubrica diz: ...«*fa un gesto di sconsolata pietà, aprendo appena le mani; gesto che dice senza parole la ragione per cui l'umanità martoriata sente il bisogno di mentire*».

A necessidade de mentir! A humanidade martirizada! Não disse bem quando aponteí aquela imensa piedade como reverso de aquêlce cepticismo? Não é verdade que o cepticismo, pela sua complexidade, por mais justificado que seja racionalmente, não é solução pura, por ter de ser atitude resolutiva? E que dizer da piedade senão que ela é também a atitude com a qual se entretece a dolorosa negação? E por isso o cepticismo dos valores — pois nenhum cepticismo profundo exclui o domínio do valor, e até muita vez por um critério de valor se estabelece e justifica — é compatível com a face afirmativa, com o reverso da piedade, o mais próprio para completar o tecido subtil. Conta-se que um dia Spinoza, céptico perante todas as afirmações dogmáticas dos seus contemporâneos, respondera a uma mulher desejosa de saber qual a melhor religião: «*Persevera naquela em que estás*». Se suprimirmos a tragédia, neste caso representada muito vagamente por uma dúvida nascente e perturbadora, verificaremos que o pensador mostrava agora ao seu semelhante o reverso pie-

doso do seu cepticismo doutrinário. E assim como na doutrina do filósofo, o *amor intellectualis*, vinha restaurar o que a sua crítica arruinara, também na obra do artista céptico a dádiva permanente do seu espírito de vastíssimo horizonte, equilibrava a desolada ruína do seu cepticismo. É que na realidade a atitude céptica pode não excluir coisa alguma, nem sequer o heroísmo individual. E se assim fôra, seria contraditório que o céptico se ligasse ao artista, na mesma personalidade produzindo com intensidade vária o humorismo, do mais alto nível artístico na obra de Pirandello.

E tôdas estas condições levam o artista à faina de esculpir almas. E com quanta abundância fluida as levanta e deixa mover! Que riqueza e frescura de fantasia! Henrique iv, peça de admirável interioridade, surge de uma gravura inglêsa, em que se vê uma cavalgada de donas e fidalgos. Esta a gênese, a sugestão vaga, tão vaga que seria impossível conjecturá-la. E agora, depois de sabê-lo, dir-se-ia que vemos nós próprios, a uma confusa meia-luz traiçoeira e difusa animarem-se espectralmente as figuras da cavalgada, e virem, como em bruxedo, narrar ao ouvido do autor o episódio singularíssimo: um homem apaixonado vítima de uma queda, crânio ofendido, loucura; e depois a personagem veste a seus próprios olhos, em miragem sem remédio, a figura que por momentos encarnara pelo vestuário; e, para que não sofra, o encerram em um Castelo, onde os serviçais vestem à época. A ilusão deve ser completa para o pobre doido. A caridade o manda.

E aqui começa — porque assim começa o drama — a surpresa do leitor ou do espectador. Já o título — Henrique iv — levava a supor que se tratasse do *vert galant* e fôsse por isso uma peça histórica; a poucos passos, no entanto, reconhece-se que se trata do Henrique iv alemão, do adversário de Gregório viii. E para cúmulo êsse é ainda uma ficção, porque o verdadeiro Henrique iv do drama é um doido que se julga imperador e, em luta imaginária com a Igreja, manda lavrar decretos ao chanceler do império que aceita piedosamente a ficção. Desde início a surpresa da situação se mantém crescente. Quando a meia altura da representação um serviçal ouve o soberano perguntar irônicamente se estão à espera de que êle desapareça do aposento para acender a luz eléctrica, o homem fica aterrado como se visse de algum recanto sair bruxa negra ou espectro branco. É que, apesar da ficção, o ambiente dos servos era já aquêlê; o natural, o sólido, o solo firme era aquêlê doido a quem deviam servir, aquela mentira em que deviam viver, aquêlê traje em que deviam aparecer. O súbito acordar da razão no cérebro do louco destruía a harmonia já feita, quebrava um ritmo seguro e em vez da surpresa alegre provocava pasmo e pavor. E quando, ao findar a peça, o falso louco, que vivera alguns anos curado, a ludibriar quem o ludibriava com generosa intensão, pratica um acto, que a não ser explicado por exaltação da loucura seria punível com severidade (ferira com a espada o amante da mulher que amara desoito anos antes) o pano fecha sôbre esta declaração do falso Henrique iv, falso

louco e verdadeiro desgraçado. «Agora outra vez e para sempre». E reentra na loucura salvadora, forma única de assegurar a paz. Ela só era possível à custa do sacrifício — não da própria razão, claro — mas à custa de uma resignação extraordinária a que todos continuassem a supô-lo doido.

Veja-se com que fantasia exuberante, veja-se a alacridade e leveza, o humorismo e a seqüência com que o artista nos leva a atravessar o labirinto de corações e cérebros, onde, como no seu, os limites se confundem, as sombras se animam, a personalidade se envolve e desenvolve, ao capricho de uma sugestão, de um facto, de uma ilusão, de um sonho, tanto ou mais fugazes do que a estampa inglesa donde surge, por singular feitiçaria, a aventura de Henrique iv!

Sim, há decerto concepção, mas há sinceridade dolorosa na criação de Pirandello. Há sinceridade até na maneira como fala das suas personagens. E para um artista como êle o maior interesse está justamente nesses personagens, que sente viver e vivem como independentes de êle, que vêm não se sabe donde, porque vêm de toda a parte, que vão não se sabe para onde, porque se perdem na vida, reentram na vida ou na morte, e — tal qual na natureza — nada se passou. «Mascaras nuas», porque não sabemos, nem elas sabem, quando estão a mostrar-se ou a mascarar-se, quando é que a vida as vela ou as revela. Falando da senhora Morli, Pirandello responde a uma pergunta: «Que havia eu de fazer? Ela era assim e não havia remédio». E das

«Seis personagens»... diz: «Não me davam descanso. Eram personagens e queriam que eu lhes desse vida. Para me ver livre delas escrevi a comédia. E, sendo personagens, como eram, para onde havia de mandá-las senão para o palco?»

Cito estas frases, que poderiam parecer ditas como atitude literária, embora o que anteriormente aleguei chegue — se não me iludo — para mostrar que provavelmente assim não era. Mas posso aumentar a probabilidade do meu juízo, se lembrar que êste modo de sentir a criação literária própria nem é novo nem é singular, antes se tem repetido em muitos grandes. Goethe, artista dos de maior equilíbrio, julgava prejudicial à criação artística a direcção importuna e voluntária. Aconselhava o respeito pela evolução lenta das ideas, para que a obra um dia brotasse espontânea. A Mozart, a invenção e execução produziam-se como em sonho muito claro. Balzac diz que a sua alma passava para a das suas personagens; que tudo corria como em sonho de homem desperto. Romain Rolland deu, em forma concisa, um testemunho semelhante a dezenas de outros: «Cria-se, não pela razão mas pela necessidade». E Poë refere como as realidades o impressionavam à maneira de visões, ao passo que os devaneios do sonho não só lhe alimentavam a vida cotidiana, mas eram a sua verdadeira existência. Quási ilimitadamente poderia prolongar-se a lista de testemunhos, que tornam o de Pirandello, pode dizer-se, normal. E as suas personagens nada tem simbólico, misterioso ou raro. São personagens de

carne e sangue, vivas, sofredoras, simples, de um sentimento geral que poderíamos chamar de «candura» perante a vida, candura que não é resultado da inocência, no sentido comum da palavra; candura no sentido de sentimento natural e profundo no ser balouçado no oceano da vida, e que não chega a compreender o porquê e o para quê da tempestade. Candura subterrânea da vítima eterna, sôbre a qual se estende, silenciosa e quási tímida a piedade do sonhador.

Permita-se-me que exemplifique, servindo-me de um drama dos menos lidos, dos menos citados, que o autor intitulou de «Comédia em três actos», e tem o nome evangélico e piedoso «Vestire gli ignudi». Vejamos primeiro o desenrolar da pura fantasia atrás da modesta designação da obra, nome que talvez a tivesse precedido e provocado, como a estampa inglêsa da cavalgada animara o mundo crepuscular de Henrique iv.

Em Smirna, sôbre um terrado amplo, de largo horizonte, brinca uma criança, filha do cônsul italiano, vigiada por Ersilia Drei, encarregada de êsse trabalho. Ersilia é bonita. Um visitante da casa, tenente de marinha, corteja-a, pede-a em casamento. Concedem-lha. Na noite da despedida, estão sós no jardim. O caso finda em aventura. Êle parte e esquece. Um dia, a criança abeira-se da orla do terrado. A vigilância afrouxara; precipita-se; morre. Ersilia é despedida violentamente. Corre o duro, duro caminho da miséria e da ignominia. Tenta suicidar-se, tomando veneno; mas salvam-na no hospi-

tal; procuram-na jornalistas e narra a sua história, que chama a atenção de um escritor célebre, Ludovico Nota. O romancista decide ir procurá-la e oferecer-lhe a própria casa para viver em sua companhia. E aqui principia o drama. Tudo o mais é o passado, são factos, e os factos, diz a personagem, o escritor, são como os consideramos.

O cônsul Grotti que se encontra em Itália, corre ao jornal a desmentir inexactidões da notícia escandalosa. E ao longo de êsse drama, e no encontro de todos que tinham vivido o passado, vamos sabendo horríveis pormenores: depois da partida do tenente, e do seu longo silêncio, Grotti abusara da situação de Ersília, tornando-se seu amante; e emquanto a maré de lôdo subia, Ersília, quando pensava nisso, mordida-se de raiva impotente para sair do pântano em que caíra. A morte da criança devera-se a que o dono da casa e Ersília se afastaram do terrado. E agora, após o escândalo dos jornais, êle apparecia a reclamar, a acusar, como se não fôra cúmplice, a salvar a sua reputação perante o mundo e perante a sua mulher legítima. E assistimos ao cruciante espectáculo de um pobre farrapo humano, sacudido bruta-mente pelo egoísmo do cônsul — que a despeito de tudo, ainda não se libertou do encanto que a ela o prendera — pela febre do antigo tenente, que deixou a marinha e veio, atraído pela mesma notícia de jornal, cheio de remorso, reparar o mal feito — rompendo novo ajuste de casamento —. E só, no tumultuar da paixão surda e do egoísmo de Grotti e da veemência desnorteada do antigo noivo, que ela

repele com altivez quási feroz, o romancista, «indiferente aos factos», tranqüilo, embora por vezes fatigado e aborrecido, oferece ao despojo humano que é a personagem feminina principal, a promessa de algum confôrto e um raiozinho de esperança e paz.

Vemos, com pavor, debater-se na garra que a não larga, a vítima que assim nos aparece, apesar das hesitações, da surpresa dolorosa, da mentira, que inexplicavelmente paira sôbre a cabeça de Ersília. Mas ela sai. O romancista deu-lhe dinheiro para ir buscar a mala e pagar a conta na casa onde estivera hospedada. E já se aventa que talvez ela não volte; já na casa do escritor se impacientam o tenente e o cônsul, instrumentos involuntários de tortura, quando ela surge, desfalecida, e cai à porta, sem fôrça. Envenenara-se outra vez. E então todo o segrêdo se desfaz. E tôda mentira se explica. Quando o escritor diz a palavra de piedade e carinho: «podia lembrar-se de mim e ficar em minha casa», — ela responde: «ninguém me acreditaria; não menti para viver; menti para morrer». E o trecho final da fala de Ersília moribunda é das mais pungentes páginas do teatro contemporâneo. Lerei as últimas linhas: «Dio, che schifo! che nausea! — E allora... e allora volli farmela per la morte, almeno, una vestina decente. Ecco, vedete perchè mentii? Per questo, vi giuro! — Non avevo potuto averne mai una per la vita, da poter figurare in qualche modo, che non mi fosse strappata dai tanti cani... dai tanti cani che mi sono saltati sempre addosso [...] — me ne volli fare una — bella — per la morte — la più bella — [...] —

quella di fidanzata; ma per morirci, per morirci, per morirci e basta — ecco — con un po' di rimpianto di tutti e basta. Ebbene, no! no! Non ho potuto avere neanche questa! No! Morire nuda! Scoperta, avvilita, e spregiata! — Ecco qua: siete contenti? E ora andate, andate. Lasciatemi morire in silenzio: nuda. Andate! Lo posso ben dire, ora, mi pare, che non voglio più vedere, che non voglio più sentire nessuno? Andate, andatelo a dire, tu, a tua moglie, tu alla tua fidanzata, che questa morta — ecco qua — non s'è potuta vestire».

Tal era o homem admirável, de tão palpitante humanidade e compreensão tão larga e fraternidade tão ampla. Filósofo que nunca deixou estratificar seu pensamento, pensador que nunca desceu à trivialidade da prédica, alma de requintada sensibilidade que nunca desceu à prática fria de morto ritual. Tendo mergulhado profundamente na vida, conheceu a angústia inexplicável, a dúvida tormentosa, a dôr deprimente; viu que para além do cenário, fronteira da ilusão, se confundiam realidade e sonho, ficção e verdade e fez surgir na bruma indecisa, com lucidez perfeita, figuras que eram a representação plástica da sua própria ansiedade.

Ansiedade que uma ternura profunda enchia de comoção, arte em que o sonho de uma lúcida inteligência distribuía a luz e sombra de relêvo poderoso e excepcional.

VIEIRA DE ALMEIDA

Professor da Fac. de Letras da Univ. de Lisboa