

## MA CHE FINZIONE? REALTÁ, AMICI MIEI, REALTÁ. Fortuna de Pirandello no Brasil

Alessandra Vannucci (ECO/UFRJ)

**Resumo:** Pirandello protagonizou as modestas tentativas de modernizar os palcos brasileiros na década de 20, seja como campeão das vanguardas, com sua única peça traduzida (*Così è, se vi pare*) montada repetidamente por todos que desejavam aparecer no rol de “modernos” e seja como ilustre visitante, na função de *capocomico* de sua companhia, em 1927. Na década de 50, sua obra foi alçada a cânone por críticos influentes e se tornou porta-bandeira da Renovação, com diversos títulos encenados por diretores italianos radicados em São Paulo. Suas ideias, personagens e atmosferas influenciaram uma geração de dramaturgos; mas sofreram profunda revisão pela geração sucessiva, quando sua fortuna anterior serviu de exemplo para descrever uma cultura elitista, sintoma da crise indentitária da modernidade “importada” alienada da realidade do país.

**Palavras-chave:** renovação cênica no Brasil, ideias e pessoas viajantes

Talvez poucos saibam que emigrou para o Brasil, no imediato pós-guerra, parte representativa da geração que inaugurou a cena moderna na Itália e que por isso foi alcunhada de “geração dos diretores” (MELDOLESI, 2008). Acabavam de se formar como *registi*, entre 1941 e 1945, nas salas e nos corredores da Accademia d’Arte Drammatica, dirigida por Silvio d’Amico, em Roma; mas haviam treinado o ofício *a bottega*, como assistentes de A.G. Bragaglia no Teatro delle Arti, onde as noitadas se consumiam ensaiando cenas, entre palco e ribalta, enquanto lá fora, nas ruas, o povo vivia o pesadelo do racionamento de mantimentos e das bombas. Inaugurada em 1936 com a presença do ilustre Pirandello, que representava para a ocasião o governo, a Accademia havia instituído desde o início uma disciplina de Direção Teatral atribuída, inicialmente à atriz russa Tatiana Pavlova que havia sido assistente, se não diretamente de Stanislawski, de diretores a ele próximos; em um segundo momento a Guido Salvini, neto do grande Tommaso que o mestre russo admirava, ao ponto de descrever seus procedimentos de preparação do papel como exemplares (STANISLAWSKI, 2007, p. 409). Da primeira turma de alunos diretores, na Accademia, nenhum era filho de família de arte (como Salvini). Eram todos de 1922. Formaram um grupo clandestino, rebelde e competitivo, dito “dos 11”, em cujos encontros noturnos, regados a rios de vinho barato, se desafiavam de tudo, desde as batalhas de travesseiros a competições de cenas decoradas a duelos entre personagens improvisados a partir de uma provocação coletiva: dois piratas se encontram no boteco do porto, Danton e Robespierre no banheiro masculino; um triangulo sentimental entre Dante, Rasputin e uma bailarina de cabaré, etc. Reconhecia um claro nexos entre este repertório atorial e a direção teatral, entendida como um modo de produção que produziria concretos resultados espetaculares após o fim da

guerra, quando eles tivessem oportunidade de se jogar no grande campo de batalha do Teatro e mostrar sua arte, sua competência aos quatro cantos do planeta. Foi nestes encontros para-acadêmicos que acertaram o pacto que em seguida os empurrou a atravessar o oceano, colhendo cada qual as oportunidades de seu tempo, após ter tentado entrar no mercado das grandes companhias, mesmo que pela porta dos fundos, como figurantes ou assistentes de direção. Partiram de uma Itália em ruínas para um Brasil lendário, miticamente aberto aos exploradores, aos aventureiros, aos fundadores.

Primeiro, em 1948, chegou a São Paulo o ator e diretor Adolfo Celi, com os bolsos vazios, a cabeça lotada de ideias e uma passagem de volta para Itália, caso desse tudo errado. No fim do mês, havia sido nominado Diretor Artístico do recém-fundado Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e chamado, para trabalhar com ele, o crítico e diretor Ruggero Jacobbi. E foram aportando: Luciano Salce, Flaminio Bollini, Gianni Ratto. Eram bonitos, jovens, competentes e italianos, o que para a opinião geral equivalia a serem artistas. A sensação resultava de um século e meio de trânsitos teatrais da península no país correspondendo a uma impressionante sequência de *sold out*, fabulosas homenagens e amizades ilustres: desde a atriz pioneira Adelaide Ristori, que foi amiga pessoal do Imperador Pedro II, a Tommaso Salvini conclamado triunfalmente pelas plateias brasileiras de maior ator de todos os tempos, a Ernesto Rossi que se fez anunciar como “ator dos dois mundos” pelo herói Garibaldi, a divina Eleonora Duse que encantou o coração de muitos mas se queixava do teatro carioca não inteiramente lotado, passando, na década de 20, pelas repetidas missões teatrais de Marinetti e Bragaglia, financiadas pelo regime fascista e a única turnê intercontinental do Teatro d’Arte no triênio (1925-27) durante o qual Pirandello foi *capocomico* de sua companhia (ver VANNUCCI, 2016) quando apresentou um repertório de 17 peças em 17 dias, em italiano, para desespero dos pontos nas caixas. Pois bem, mesmo com esta ininterrupta tradição de sucessos, somente pausada nos anos da guerra, este episódio da geração dos diretores é sem dúvida o mais impressionante, pois eles imediatamente se tornaram protagonistas daquela frenética arena da modernização das artes que foi São Paulo na década de 50. Na metrópole em acelerado crescimento vertical e desenvolvimento industrial, análoga a Milão só que no imenso panorama da América, a arte que há pouco podia ser considerada nada mais que uma “distração para ricos” (LEVI-STRAUSS, 1955), agora se divulgava nos muros das fábricas em gigantescas *réclames*, como produto de entretenimento que poderia ser consumido pelas massas de operários em seu tempo livre. Do ponto de vista teatral São Paulo, até então província da capital (Rio de Janeiro, de cujos 114 teatros em atividade

saiam praticamente todas as produções em circulação) se dotou em breve de espaços novíssimos e perfeitamente equipados, como o TBC. A influência que o “teatro dos italianos” alcançou em pouco anos, projetando em volta de si um eufórico clima cosmopolita, foi um fenômeno que nem o próprio empresário Franco Zampari conseguiu prever. Parecia que tudo ainda estava para ser feito naquele mercado que se profissionalizava quase sem concorrência: teatro, cinema, jornais, escolas de arte, museus e canais de televisão. A aventura dos jovens diretores pareceu extraordinária, do ponto de vista humano como também artístico, aos olhos de amigos que haviam ficado a ver navios na Itália. Todos planejaram partir atrás deles: músicos e cenógrafos, roteiristas, figurinistas, namoradas; certa altura ameaçou se mudar para cá o ator Vittorio Gassman, que certamente teria deixado marcas, não somente no teatro brasileiro como no campeonato das aventuras galantes. Medidas as recíprocas ambições, os que ficaram começaram a alcinhar os emigrados (que haviam feito de uma destinação um destino) de “quinta coluna” da geração, no sentido romano dos soldados que exploram e armam alianças nos postos avançados, para abrir lugar à armada. “Queremos ou não estender entre Roma e São Paulo”, escrevia Gassman nas cartas, “um mapa de ideais e trocas e distribuir entre nós, como *quadrumviri*, as tarefas para refundar o nosso império?” (ver VANNUCCI, 2014). Era a missão: fecundar com sua arte aquelas terras selvagens e por isso, conquistáveis, onde eles poderiam ser não somente continuadores de uma tradição (no papel de figurantes) como também criadores de alguma coisa nova (no papel de protagonistas).

À vontade de potência diante do Novo Mundo considerado, por comodidade, artisticamente “virgem”, se opunha um nostálgico olhar para o passado, para o sonho da América que havia movido cinco gerações de artistas italianos antes deles. E Pirandello, que daquela gloriosa temporada havia sido protagonista, seja como autor sempre presente nos cartazes das companhias em turnê, seja como campeão das vanguardas, com sua única peça traduzida (*Così è, se vi pare*) montada repetidamente por todos que desejavam aparecer no rol de “modernos” e seja como diretor de sua própria companhia, na viagem de 1927, pois bem Pirandello concentrou o interesse poético e a fortuna do “teatro dos italianos” no Brasil. Em seguida, não por acaso, foi feito símbolo da cena cultural elitista e importada que um tal teatro representou aos olhos da geração sucessiva, movida por desejos de adequação nacional-popular. E finalmente virou sintoma da crise de identidade dos modernos, entre a pulsão de ser vanguarda e a necessidade de proteger e protelar a sua missão.

Com a boa vontade niilista típica da sua idade, o Diretor Artístico do TBC (Celi) limpava o campo dos modos tradicionalmente histriônicos dos intérpretes brasileiros, responsáveis, do ponto de vista dele, de retirar a atenção dos espectadores do texto; em defesa do texto é que Celi se meteu a ditar regras que disciplinassem sua equipe de amadores. Publicava manifestos nos programas de sala e nos jornais, nos quais explicava o que julgaria ser “bom teatro” referindo-se exclusivamente à suas montagens anteriores. Em linha com alguns conhecidos paradoxos pirandellianos,<sup>1</sup> sua poética compreendia a busca de um realismo ficcional, que ele descrevia como “verdadeiro realismo” e situava no palco, não da vida. Pois, argumentava:

Na vida o realismo se apresenta com os maiores defeitos. No teatro, os defeitos são corrigidos e o realismo se apresenta artisticamente. Isto quer dizer que o teatro corrige a vida; por conseguinte a vida está realmente no palco e não na vida.<sup>2</sup>

Transplantava esta poética, eivada de referências aos anos de sua formação, em um laboratório de interpretação no qual manipulava corpos e vozes de modo que se esvaziassem da personalidade do intérprete (pedia-lhe para “despersonalizar-se”) para hospedar outra, a personalidade da personagem. Deformar a fisionomia do ator, desconstruir seus clichês e seus vícios de espontaneidade, provocar seus sentidos e seu inconsciente ótico, sonoro, tátil com irrupções físicas, metafóricas, associativas, tudo isso, sem limites na prática dos ensaios, constituía o repertório de meios demiúrgicos do diretor. Demandava-se a atores e atrizes acolher tais sugestões e abdicar do domínio sobre si, em nome de uma espécie de culto da “transmutação do ator no papel” que era, ao mesmo tempo, uma plataforma estética e ética compartilhada por artistas, público e até pelos críticos. “Não se pense que é fácil – elogiava Décio de Almeida Prado, igualmente inspirado em tematizações pirandellianas – para que a obra venha à luz, em completa independência espiritual, é preciso que o intérprete se anule, assim como faz o autor, quando cria seus personagens”.<sup>3</sup> Sugeria Pirandello: “Como o autor, para fazer viva a obra, se identifica com sua criatura, até sentir através dela; da mesma forma, possivelmente, deveria agir o ator” (PIRANDELLO, 1993, p.221).

---

<sup>1</sup> “L’arte libera le cose, gli uomini e le loro azioni di queste contingenze senza valore, di questi particolari comuni [...] in un certo senso li astrae. In questo senso l’arte idealizza, semplifica e concentra. [...] i particolari inutili spariscono, tutto ciò che è imposto alla logica vivente del carattere è riunito, concentrato nell’unità di un essere meno reale e tuttavia più vero”, no ensaio “Illustratori, attori, traduttori” in *Saggi, poesie e scritti vari* (PIRANDELLO, 1993, p. 217).

<sup>2</sup> Diário de São Paulo, 6.2.1949.

<sup>3</sup> O Estado de São Paulo, 29.8.1950.

Não fácil, mas possível. Para a montagem de *Così è, se vi pare* (*Assim é, se lhe parece*, TBC-SP, 1953) Celi confiou a personagem da velha sogra provinciana (senhora Frola) a uma atriz estreante de vinte e sete anos, Cleyde Yaconis, à qual sugeriu: “aqui não tem andar de velha, não tem voz de velha; existe a velha, que é velha mesmo; então, vamos lembrar de velhos”. A atriz lembrou da avó, falecida pouco antes com 84 anos: seu modo de caminhar, esquecer as coisas, atravessar a rua, quase ser atropelada, ver cachorro, ver criança, ver vitrine, entrar na igreja, rezar. Para que Paulo Autran, no papel do genro (senhor Ponza) dessa realidade à “convulsão” sugerida pelo autor na rubrica, quando, ao entrar em cena (ato II, 7) ouve o piano tocar a música preferida da esposa que ele crê falecida, Celi mandou o ator dar a volta da quadra do teatro, todo dia durante o espetáculo e não somente durante os ensaios. Percursos de concentração, exaustão, ritmo e construção da personagem por meio de dispositivos de intensificação da presença (verdadeira) do ator em contextos ficcionais e, vice-versa, de imersão da personagem (ficcional) em contextos reais como a rua, apontavam para o ensinamento de Stanislawski ao mesmo tempo dando conta dos complexos apontamentos de Pirandello. Os paradoxos que nas primeiras décadas do século, quando Pirandello circulava com suas peças, evocavam uma misteriosa e até mesmo abstrusa metalinguagem, na década de 50 se concretizavam para Celi em uma série de perguntas essenciais e pragmáticas: o que é real? o que é verdadeiro? tudo que é real é verdadeiro? tudo que é verdadeiro é real? Uma metodologia seja de interpretação e seja de encenação, que pretendia equilibrar as peças no fio de arame do limiar entre representação e vida, ficção e realidade, personalidade e máscara.

Não por acaso, Pirandello, naqueles mesmos anos, foi objeto de intenso interesse por parte do Living Theatre, no específico com a montagem off-broadway de *Questa sera si recita a soggetto* (*Tonight we improvise*, NYC, 1955) onde o grupo encenava a si mesmo, provocando um efeito de estranhamento na plateia, infiltrada por atores e atrizes, como indicado na rubrica, contudo evidenciando, no caso do Living, a retirada da quarta parede e a inauguração de uma assembleia teatral. A ação se daria no tempo presente: não no tempo previsto para o drama, mas, sim, no tempo da duração compartilhada do “estar presente” dos participantes ao evento. Um *happening* no qual o coletivo realizava algo similar a quanto auspiciado pelo próprio Pirandello na década de 30: uma imersão perturbante na vida, a que o crítico italiano Silvio d’Amico intuía na encenação de *Questa sera si recita a soggetto*, dirigida por Salvini: “todos viventes em seus papeis, como Pirandello quer, ao ponto que uma das crianças, no último ato, perante as extravagâncias

da mãe em pleno delírio, ontem se pôs a chorar em desespero e foi preciso levá-la” relata em sua crônica de 18.6.1930 (D’AMICO, 1964, p. 96).

Que o prodígio da direção teatral não consistiria em meras técnicas de encenação, por mais avançadas que fossem, mas no efeito perturbador da exposição de uma vida “mais real no palco do que na realidade” (como Celi prometia) ficou claro ao público paulista desde sua primeira montagem pirandelliana: *Sei personaggi in cerca d’autore* (*Seis personagens a procura de um autor*, TBC-SP, 1951). Para compor a Companhia Teatral que está ensaiando outra comédia (*Il gioco delle parti*) no palco, quando surgem os seis personagens, Celi convocou a equipe inteira do TBC, vinte e nove pessoas, cada uma em sua função (ponto, contrarregra, secretário, maquinista, porteiro, camareira, atores e atrizes no esquema de tipos-fixos) enquanto reservou os papéis da *commedia da fare* a atores recém-adquiridos pela casa. Estes vestiam roupas coloridas e maquiagem naturalista, enquanto os seis personagens vestiam trajes de luto e rosto muito marcado por maquiagem – estendendo o conceito estilístico aos menores detalhes para atender a uma dramaturgia que, explica Celi, “comporta a necessidade de encontrar um estilo de representação”.

Os seis personagens impõem uma maneira própria de ser: aparecem no palco em carne e osso, já que para Pirandello não existe uma realidade, mas, sim, ilusões nas quais acreditamos e que são muito mais reais do que a própria realidade. Daí a necessidade que nós tivemos de apelar para uma técnica que não fugisse dessa sutileza. Todos os recursos cênicos do TBC foram mobilizados. Todos representarão no palco o que são realmente na vida.<sup>4</sup>

Menos um: o diretor o qual, bem como o Autor, de cuja carismática ausência os personagens estão em busca, seria o único da companhia a não aparecer no palco. Para o papel de *capocomico* – que Celi, embora ator experiente, não quis fazer, para distinguir de si aquela função que julgava ultrapassada e dispensável em um teatro moderno como o TBC – foi especialmente convidado Paulo Autran. A estreia resultou em uma glamorosa autocelebração daquele teatro que, recém-nascido, se apresentava como metonímia do Teatro. Como não deixou de notar o crítico, tratava-se de uma perfeita encenação para a peça “cujo protagonista é o próprio teatro, abrangendo não só um drama, mas todos os comentários críticos que seria possível bordar a sua volta, contendo, em forma dramática, toda uma teoria sobre arte e dentro dessa, outra, sobre o teatro”.<sup>5</sup> No programa de sala, Celi convocou a plateia para fazer papel de plateia, após “dois anos de catequese e

---

<sup>4</sup> Celi, Folha da Manhã, 20.2.1951

<sup>5</sup> Décio de Almeida Prado, Estado de São Paulo, 14.3.1951.

aprendizado, nos quais foi aprendendo a ir ao teatro e a gostar deste estilo”.<sup>6</sup> O estilo do diretor acentuava a dramaticidade das soluções cênicas propostas pelo autor nas rubricas. O espaço do palco, com gambiarras, corredores e o cartaz PROIBIDO FUMAR, estava inteiramente à vista e tornava-se o bordel onde os seis personagens desembarcavam do elevador de carga. Alguns diálogos iniciavam no escuro. No final, meticulosamente ensaiado para resultar caótico e convulso, após a morte das crianças (seria ficcional? ou será de verdade?), os personagens permaneciam no fundo, em tumulto, até que a Enteada aparecia de repente voando em um balanço que rasgava uma tela branca rindo de uma gargalhada afetada que fazia a atriz (Cacilda Becker) ficar sem fôlego (era asmática), com um efeito que segundo Celi “dava arrepios” (apud FERNADES E VARGAS, 1983, p. 125). Tudo isso, contrariando as indicações do autor, sugerindo algo mais solene e emblemático (o *Capocomico* dá o BO e sai pelo corredor da plateia, no escuro, deixando a luz verde da emergência no palco onde se enxergam as silhuetas imóveis dos seis personagens) após a fala: “mas qual ficção? Realidade, senhores, realidade” dita com angústia terrível pelo Pai. As marcas arriscadas propostas por Celi visavam afetar fisicamente o espectador, intensificando a sua presença por meio de violentas irrupções da *performance* no real (como a imprevista entrada aérea da Enteada, que assustava de verdade espectadores das primeiras fileiras). No programa, Celi anunciava este estilo de montagem como um realismo “físico” correspondendo ao desejo de dar ao drama um “impulso latino, superexcitado de modo que perca o tom irreal e romântico de muitas interpretações anteriores”.<sup>7</sup> Assim, através de Pirandello, Celi vinha combatendo sua própria batalha contra a velha maneira dos atores, os quais

acostumados a envergar as leves roupagens das maliciosas comédias francesas, a afivelar a máscara lacrimosa da tragédia, a contrair os músculos da face para a comédia e agitar espasmodicamente as sobrancelhas, no drama naturalista, sentiam-se logo à vontade em cena pois o que ressaltava era mais sua personalidade do que o personagem que interpretavam [...] resultando sempre no mesmo estilo: um tom lírico monótono, aborrecidíssimo (*ibidem*).

Pelo contrário, o diretor proporia aos atores que, forçados e desconfortáveis, dessem vida a criaturas imprevisíveis, neuróticas, em permanente estado de improvisação: no específico, o Pai e a Enteada que Celi descreve como dois italianos “angustiados advogados de si mesmos, desenfreados nos impulsos e no orgulho, entusiastas, generosos, sentimentais, lucidíssimos sofistas e, também, mudos e estatelados

---

<sup>6</sup> M. Pacheco, Diário de São Paulo, 20.2.1951

<sup>7</sup> “O estilo cênico de Pirandello”, programa de *Seis personagens a procura de um autor*, TBC-SP, 1951.

contempladores do céu” (*idem*). Desta montagem, um crítico elogiou o “dar-se do drama como ele realmente é: um conflito entre homens e não entre conceitos”;<sup>8</sup> outro escreveu que o diretor conduzia o público “à descoberta de um novo mundo”;<sup>9</sup> outro ainda escreveu que o diretor “traduziu Pirandello para nós [...] e servindo-se de elementos formais rigorosamente dentro da tradição teatral, iluminou o texto até a transparência, mostrando em cada personagem não um autor dado à polêmica, mas seres humanos vivendo profundamente”;<sup>10</sup> outro finalmente decretou que, das quatro montagens de obras do mesmo autor vistas naquele ano em São Paulo, nenhuma lhe parecia tão “genuína como aquele espetáculo italiano, interpretado por atores brasileiros”.<sup>11</sup>

O realismo “físico” (hoje diríamos “performativo”) proposto por Celi para dar conta da escrita meta-teatral de Pirandello, trinta anos depois da estreia do autor nos palcos, se qualificava como plena validação daquele texto em um estilo moderno de encenação, experimental, mas ainda assim persuasivo seja do ponto de vista conceitual, como dos seus efeitos cênicos. A dupla Celi-Pirandello funcionou. Dois anos mais tarde, a já citada montagem de *Assim é, se lhe parece* arrematou três dos sete prêmios atribuídos pelo Governador do Estado: melhor diretor, melhor ator protagonista (Paulo Autran e Cleyde Yáconis) e melhor coadjuvante (Waldemar Wey) e por um tempo roubou a *Vestido de noiva* o título de marco maior do teatro nacional. Ficou claro que se tratava de um jogo duplo, entre a dupla “realista e italiana” (Celi/Pirandello) no campo paulista e a dupla “expressionista e polonesa” (Ziembinski/Rodrigues) no campo carioca. Pois Celi fez questão de ressaltar que queria ver aquela “sátira italiana, um certo grotesco na comicidade, recriada por atores brasileiros interpretando em português”<sup>12</sup> e mandou fazer uma nova tradução do texto em que quis desafiar a língua de chegada para que hospedasse “um ritmo e uma sintaxe que correspondesse à sintaxe italiana”. Diante das prováveis objeções, replicava que “são os problemas que geram as personalidades, não a raça nem a nacionalidade: só os problemas interessam” (*idem*). O efeito perturbador provocado no público que, apesar de *habitué* da casa, não conseguia reconhecer seus atores e atrizes no palco, foi notável. O nosso crítico notou que “dobrando os atores como nunca conseguira antes; arrancando, de cada um, uma pessoa que nada tem em comum com a personalidade

---

<sup>8</sup> Décio de Almeida Prado, Estado de São Paulo, 14.3.1951.

<sup>9</sup> OC, Correio Paulistano, 4.5.1951.

<sup>10</sup> Miroel Silveira, Folha da manhã, 7.10.1953. Ver SILVEIRA, 1976, p. 86.

<sup>11</sup> Nicanor Miranda, Diário de São Paulo, 15.3.1951.

<sup>12</sup> Adolfo Celi, entrevista, Serviço Nacional do Teatro, Rio de Janeiro, 13.6.1978.

real do interprete, o diretor atinge agora o seu ponto de maior maturidade” (PRADO, 2001, p. 302).

Para Celi, aquela montagem talvez fosse também um retorno às raízes, às paisagens da infância (era siciliano, de Messina). Propor como autêntico um cânon audiovisual pessoal, por mais estranho que fosse para os espectadores, significava legitimar o próprio ser estrangeiro e, entretanto, conterrâneo do autor mais polêmico e celebrado do teatro moderno europeu. Afirmava a sua diversidade, perante os primeiros sinais de um revisionismo que vinha investindo aquele que começava a ser apontado como um clã italiano, na multiétnica São Paulo, fomentando uma polêmica de tom nacionalista entre jovens brasileiros da geração sucessiva, que buscavam no palco a sua emancipação intelectual e invocavam a emancipação do público do “culturalismo” do TBC. A plataforma estética cosmopolita que poucos anos antes havia sido consagrada a cânon moderno, agora era tachada de datada e importada, portanto ineficaz para compreensão das reais condições do país. Por mais um tempo, Pirandello influenciou dramaturgos e foi escolhido para inaugurar teatros, como o Teatro de Arena que abriu as portas em 1953, em São Paulo, com um mosaico de textos pirandellianos (sob o título *A personagem que é?*) habilmente adequado ao minúsculo formato do espaço sem separações possíveis entre palco e plateia, representação e vida. O teatro seguiu atividades orientadas por Jacobbi, que havia abandonado o clã italiano do TBC mas não o repertório pirandelliano, com duas montagens (*Não se sabe como* e *O prazer da honestidade*) dirigidas por seus jovens colaboradores.

Em 1957, Jacobbi estreou sua montagem do *Enrico IV* (*Henrique IV*, no Teatro Bela Vista em São Paulo) interpretado por um dos atores mais admirados da época, Sérgio Cardoso, o qual citava quase literalmente gestos e intenções da interpretação do Ruggiero Ruggieri, para maior gáudio dos espectadores mais idosos. Arrematou todos os prêmios e lotou, finalmente enquadrando um público popular – o mesmo que venerava o ator em suas frequentes aparições na televisão em programas de teleteatro onde o *Henrique IV* foi replicado muitas vezes, juntamente a vasto repertório de adaptações de outras obras do mesmo autor. Entretanto, o elogio da crítica desta vez não foi unânime. A escolha por um personagem tão histriônico pareceu oportunista: uma tática estrelar do ator que apesar de ter sido devoto, na juventude, ao culto da “despersonalização”, com o tempo se mostrava refratário à direção e parecia reinstalar cacoc e vícios do velho sistema teatral. Por mais que Jacobbi, no programa, promettesse trocar em miúdos, para o povo, “os sofismas

herméticos do autor”<sup>13</sup> e apelasse para uma poética até mesmo melodramática (“ não é preciso compreender tudo: importa chorar, sabendo que é necessário”, *ibidem*), o texto pareceu alienado da realidade. E se entendia, com isso, não a realidade em geral, mas a realidade *brasileira*, ou seja, a dialética de forças no país que, após o porre progressista que na década de 50 elegera o modelo liberal do desenvolvimento a qualquer custo, na década de 60 enfrentava uma crise de consciência e uma fase autocrítica movida pela geração emergente.

Acompanhando esta sensação de crise que prevaleceu sobre a ideologia da prosperidade, nesta fase foi a modernidade *tout court* suspeita de ser uma ideia importada, elitista e ineficiente para análise do subdesenvolvimento do país. Aos intelectuais e artistas agora interessava formar um público, aliás, um público *brasileiro* ao qual pretendiam oferecer um teatro nacional que falasse, não português, mas *brasileiro* e que, portanto, necessitava de uma dramaturgia própria. Entre as moções de ordem desta campanha pós-moderna e de-colonial ocorreu a desqualificação de Pirandello e seu afastamento dos palcos onde havia sido jogada a partida moderna, dos quais o mestre havia sido um dos campeões. Escreveu o dramaturgo Oduvaldo Viana Filho, conhecido com o apelido Vianninha, nos ambientes estudantis e artísticos engajados:

Pirandello não apareceu da cabeça de diretores importados e na sofisticação de meia dúzia de pioneiros. Não. Tem raízes e necessidades mais fundas. Pirandello e outros que dramatizavam uma temática abstrata, representavam para o Brasil uma posição favorável ao desenvolvimento, ao conhecimento, à investigação científica, à ampliação do homem [...] Se esta investigação se dá no sentido mais alienado possível, o mais afastado de nossas condições e necessidades, é outro aspecto que somente agora denuncia sua importância. Era um teatro da livre concorrência, da liberdade burguesa, do “cada um ao seu modo. Um teatro de aplauso e só. Pirandello teve o seu papel (VIANNA FILHO, 1983, p. 32).

Foi assim que Pirandello, que havia sido usado como pedra do escândalo dos modernistas, depois como plataforma para o experimentalismo dos diretores e ainda como espelho do estrelismo atorial, perigou seriamente ser sepultado sob a etiqueta do “pirandellismo”. Prevaleceu a sensação que sua obra tivesse perdido, aos ouvidos do público, a sua originária excentricidade e tocasse falso, como uma fórmula datada já que no teatro moderno “nada foi feito que não tivesse o traço de sua experiência, que não fosse *pirandelliano*, a sua maneira; todo autor vindo depois dele sentiu a vertigem que domina o seu teatro” (MAGALDI, 1989, p. 229). Deste revisionismo pagou a conta também Celi. Em 1959, lançou mão de uma remontagem de *Seis personagens à procura de um autor*

---

<sup>13</sup> Jacobbi, programa de *Henrique IV*, Teatro Bela Vista - São Paulo, 1957.

com sua nova companhia (com Tônia Carrero e Paulo Autran), no Rio de Janeiro. A montagem foi acolhida por público e crítica com implacável antipatia. Celi teve o desprazer de abrir o jornal e ler que o texto era “obsoleto”, o autor “datado”, o espetáculo “melodramático, sensacionalista e cheio de lugares comuns”:<sup>14</sup> enfim, um detestável produto da distinção burguesa e um retrato neurótico de seus modos de existência reprimidos e “refratários a qualquer forma de vida” (*ibidem*). Tendo a vida inteira considerado como própria a estética criada em dupla com o autor, sucumbiu a pressão e sentiu-se, ele também, rejeitado. Para a turnê em São Paulo, gravou o Prefácio (escrito por Pirandello) onde, lendo as palavras do autor com sua voz marcada pelo sotaque estrangeiro, admitia sua derrota e sua renúncia diante do drama dos personagens que, portanto, ele também (autor? diretor?) abandonava. Enquanto passava este áudio em off, pôs em cena a sombra imóvel de um velho sentado e uma procissão de espectros transitando a sua frente no escuro. Celi fazia sua anamnese – não já campeão da geração dos diretores, mas pai rejeitado por uma nova geração (os jovens brasileiros) engajada por imperativos políticos coletivos que ele (enquanto gringo, percebendo-se até mesmo velho, com seus quarenta anos) não poderia compreender nem compartilhar. E será, não acaso, no papel do Pai que Celi voltará ao ofício de ator, dez anos mais tarde e finalizando sua vigorosa carreira de diretor, no film *Alibi* (1969) dirigido por ele com Gassman e Lucignani, logo após seu definitivo regresso à Itália. Celi aparece, imponente e vestido em traje social, como diretor de sua companhia mambembe que se apresenta na escadaria de uma igreja barroca no panorama desolado das Minas Gerais e, após uma intensa pausa na qual observa a plateia miserável de garotos desdentados e velhas camponesas, que por sua vez atentamente o observa, diz a fala do Pai: “mas qual ficção? É a realidade, senhores, a realidade”

O filme pagava a promessa dos anos juvenis: mais do que uma celebração da missão cumprida, era, porém, uma admissão da desfeita e não só da “quinta coluna” mas de toda a geração dos diretores, a qual se reunia aos quarenta anos com uma prevacente sensação de renúncia ou fracasso e alguma aventura para contar como desculpa – como *álibi* por ter abortado a missão. Logo antes da intensa pausa, Celi recebia um telegrama de Gassman: “Todo mundo aqui tem carro, mulheres, dinheiro. O que está fazendo aí, imbecil? Volte logo, antes que seja tarde demais”. Fixando os olhos da plateia, Celi rasga o telegrama e joga longe, recusando a consolação do regresso em nome de uma nova,

---

<sup>14</sup> Paulo Francis, Diário Carioca, 30.7.1959.

inevitável missão. Diz “estas pessoas precisam de mim, nesse momento, Acho que esse é o meu destino: ficar nesse país. É como se eu fosse brasileiro. Falo a língua deles, me visto como eles. Sou como eles” e depois diz a fala do Pai: “é a realidade, senhores, a realidade”.<sup>15</sup>

*Alibi* nunca saiu nos cinemas brasileiros. Quando foi lançado na Itália, em 1969, poucos prestaram atenção. Era o ano de *Pocilga* de Pasolini em Veneza; o ano da Bossa Nova, da seleção de Pelé e da explosão da febre italiana pelo jovem cineasta baiano Glauber Rocha que era rebelde e vigorosamente tropical. As simpatias dos espectadores foram todas para os jovens brasileiros (entre os quais o citado Vianninha) que, no filme de Celi, enaltecem a informalidade das infinitas relações entre cinema e revolução e rejeitam (todos de acordo e de chope na mão) qualquer ideia importada como um fetiche. A visão bucólica e paternalista daquele Brasil visto por Celi pareceu muito inferior à potência do gigante sul-americano; poucos apreciaram a ironia; aos demais toda a ideia da missão deve ter soado arrogante, colonialista, conservadora e finalmente derrubada pelo efeito-bumerangue de qualquer pedagogia hegemônica, que acaba por revelar-se falimentar. Lapidário o tijolinho da revista *Film mese*: “três quase-idosos se confessam e por pouco, não declaram forfait coletivo apesar dos paetês (quem tem)”.<sup>16</sup>

## REFERÊNCIAS

- Décio de Almeida Prado, *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001  
Silvio d’Amico, *Cronache del teatro*. Bari: Laterza, 1964  
Nancy Fernandes & Maria Tereza Vargas, *Uma atriz: Cacilda Becker*. São Paulo: Perspectiva, 1983  
Giacomo Gambetti (org), *Alibi*. Roma: Lerici, 1969  
Claudio Meldolesi, *Fondamenti del Teatro Italiano*. Roma: Bulzoni, 2008  
Konstantin Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*. Roma-Bari: Laterza, 2007  
Claude Lévi-Strauss, *Tristi tropici*. Milano: Il saggiaatore, 1960  
Sábato Magaldi, *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989  
Luigi Pirandello *Saggi, poesie e scritti vari*. Milano: Mondadori, 1993  
Miroel Silveira, *A outra crítica*. São Paulo: Símbolo 1976  
Oduvaldo Vianna Filho, *Teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983  
Alessandra Vannucci, *A missão italiana. Histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2014  
-----, Pirandello *capocomico* e a temporada latino-americana (1927), in *Anais do XV Congresso Abralic*, Rio de Janeiro, 2016, p. 6722-6730

---

<sup>15</sup> Celi, “il ritorno”, in Gambetti, 1969

<sup>16</sup> Gregorio Napoli, *Film Mese*, n.26, febb./mar. 1969.