

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DI LETTERE E FILOSOFIA

JULIANA HASS

**Adaptações de *Perelà uomo di fumo*: diálogos político-socioculturais entre
romance, teatro e radioteatro**

**Adattamenti di *Perelà uomo di fumo*: dialoghi politico-socioculturali tra
romanzo, teatro e radiodramma**

Versão Corrigida

São Paulo/Firenze
2018

JULIANA HASS

Adaptações de *Perelà uomo di fumo*: diálogos político-socioculturais entre romance, teatro e radioteatro

Adattamenti di *Perelà uomo di fumo*: dialoghi politico-socioculturali tra romanzo, teatro e radiodramma

Versão Corrigida

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e ao Dipartimento di Lettere e Filosofia da Università degli Studi di Firenze para obtenção da dupla titulação de Doutora em Letras, no âmbito do Convênio Acadêmico Internacional para coorientação e dupla titulação de doutorado celebrado pela Universidade de São Paulo (Brasil) e pela Università degli Studi di Firenze (Itália).

Área de Concentração: Língua, Literatura e Cultura Italianas/ Filologia, Letteratura Italiana, Linguística.

De acordo


Prof.ª Dr.ª Roberta Barni


Prof. Dr. Simone Magherini

São Paulo/Firenze
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

I authorize the total or partial reproduction and the release of this work, by conventional or any means electronic, for the purpose of study and research since cited the source.

Catálogo na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

H353 Hass, Juliana.
Adaptações de *Perelà uomo di fumo*: diálogos político-socioculturais entre romance, teatro e radioteatro = *Adattamenti di Perelà uomo di fumo*: dialoghi politico-socioculturali tra romanzo, teatro e radiodramma / Juliana Hass. -- São Paulo, 2018.
312 p.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e Università degli Studi di Firenze (UNIFI).
Departamento de Letras Modernas e Dipartimento di Lettere e Filosofia.
Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Italiana e Filologia, Letteratura italiana, Linguística.

Orientadora: Roberta Barni
Co-tutela: Simone Magherini

1. Adaptação. 2. Tradução. 3. Romance. 4. Teatro. 5. Radioteatro. 6. Aldo Palazzeschi. 7. Roberto Guicciardini. I. Barni, Roberta, orient. II. Título.

Nome: HASS, Juliana.

Título: Adaptações de *Perelà uomo di fumo*: diálogos político-socioculturais entre romance, teatro e radioteatro/ Adattamenti di *Perelà uomo di fumo*: dialoghi politico-socioculturali tra romanzo, teatro e radiodramma

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e ao Dipartimento di Lettere e Filosofia da Università degli Studi di Firenze, para obtenção da dupla titulação de Doutora em Letras.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____

Julgamento _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Julgamento _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Julgamento _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Julgamento _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Julgamento _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

A Roberto Guicciardini
in memoriam

AGRADECIMENTOS

À Prof^a. Dr^a. Roberta Barni, minha orientadora brasileira, por mais esta parceria. Muito obrigada pelos ensinamentos, pela partilha do saber, pelo apoio, compreensão, confiança e as valiosas contribuições para este trabalho.

Ao Prof. Dr. Simone Magherini, meu orientador italiano, pelo ensino, atenção, presteza, por todo material fornecido e compartilhado, por me acolher com paciência e compreensão e pelas preciosas colaborações para este estudo.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo com os quais convivi, pelas aprendizagens, especialmente à Prof^a. Dr^a. Adriana Iozzi Klein e ao Prof. Dr. John Milton pela atenção e sugestões durante o Exame de Qualificação, ajudando-me no processo de definição e produção desta pesquisa. John, muito obrigada por ter compartilhado seu conhecimento sobre os Estudos da Adaptação, por ter sanado as dúvidas que apareceram durante a leitura e análise desta teoria, por ter indicado os autores mais apropriados para o desenvolvimento desta tese e por ter emprestado para mim tantos textos.

A todos os colegas do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas, sem exceção, com os quais tive a oportunidade de conhecer e trocar conhecimentos, em especial às amigas Daniela Aparecida Vieira e Luciana Duarte Baraldi, que me acompanharam, apoiaram e aconselharam ao longo deste percurso.

A todos os docentes do XXXII ciclo Dottorato in Filologia, Letteratura italiana, Linguistica, Curriculum internazionale in Italianistica, do Dipartimento di Lettere e Filosofia da Università degli Studi di Firenze pela transmissão de conhecimento durante os seminários “La scrittura letteraria come terreno di dialogo e di scontro fra le arti”.

Aos colegas do Dottorato di ricerca, em especial Giulia Tellini, Ilaria Macera, Serena Piozzi, pelo apoio e ajuda durante meu estágio na Itália.

Ao Roberto Cinotti, pela prontidão e por ser meu braço direito no decorrer da jornada italiana.

À Universidade de São Paulo e à Università degli Studi di Firenze pela celebração do Convênio Acadêmico Internacional para coorientação e dupla

titulação de doutorado, pelo apoio financeiro e pela oportunidade de realização do curso de doutorado nessas duas importantes Instituições de Ensino Superior.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão da Bolsa de Doutorado e pela Bolsa de Estudos para realização de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), na Università degli Studi di Firenze.

A todos os integrantes do Grupo de Estudos de Adaptação e Tradução (GREAT) – grupo de pesquisa, coordenado pelo Prof. Dr. John Milton, que se reúne uma vez por mês com a finalidade discutir questões relacionadas à adaptação e à tradução de modo geral – pelas maravilhosas e importantes discussões que ajudaram a fundamentar este trabalho.

À Rai Teche, da Radiotelevisione Italiana, em particular à Giovanna Lipari e Angela Motta, por me possibilitar o acesso ao material sobre *Perelà uomo di fumo*, radioteatro, e por compartilhá-lo, para finalidade de pesquisa e de estudo, com a Biblioteca e o “Archivio Palazzeschi”, do Centro di Studi “Aldo Palazzeschi”, da Università degli Studi di Firenze.

Ao Archivio Contemporaneo “A. Bonsanti”, por proporcionar o acesso às cartas de Aldo Palazzeschi recebidas por Luigi Baldacci. Ao Alessio Martini, agora amigo, por autorizar a publicação dessas correspondências. À Karine Marielly Rocha da Cunha, Valeria Corrieri e Serena Piozzi por me auxiliarem na difícil tarefa de transcrever esses escritos.

À Biblioteca Museo Teatrale SIAE del Burcardo; ao Centro Studi Casa Macchia; à Accademia Nazionale d’Arte Drammatica Silvio d’Amico, por viabilizarem o acesso aos seus arquivos. À Cristina Roncucci, do Teatro Metastasio Stabile della Toscana, pela prontidão.

À proprietária do restaurante “Agricucina I Cappuccini”, localizado na Strada San Gimignano, pelo almoço delicioso, pela simpatia e, principalmente, por nos ter indicado o endereço preciso de Roberto Guicciardini.

Aos meus pais, Marina e José Carlos, pelo amor, compreensão, presença e incansável apoio para que este estudo pudesse ser concluído. Aos meus irmãos Gabriela e Carlos Henrique, aos meus sobrinhos Victor, Maria Luiza e Manuella, ao Lineu e aos meus familiares que sempre me deram carinho e força.

À família Guicciardini: Roberto, memória que vive também nesta pesquisa, Margherita, Niccolò, Tuccio e sua esposa Patrizia. Sem vocês, nada disso seria possível!

Ao Alessandro e Valerio Giovannini, hoje amigos, pelo maravilhoso acolhimento e pela aconchegante hospedagem durante minha estadia em Florença.

Ao amigo Alexandre de Silva Cunha por toda paciência, valioso suporte tecnológico e grande colaboração para a edição das entrevistas.

À Ana Paula Biasus, amiga de longa data, por revisar o *abstract*.

Ao Andrea Amati, amigo que desde o início desta pesquisa esteve ao meu lado, dando-me todo suporte necessário. Obrigada por ajudar-me a tentar contato com Roberto Guicciardini, antes mesmo de eu ir para a Itália; pela companhia quando resolvi arriscar uma “visita surpresa” ao diretor; por revisar meus textos; por ter me apoiado e cuidado de mim, enquanto estive em Florença.

Ao Andrea Mancini, pela disponibilidade, pela entrevista sobre Roberto Guicciardini Intelectual e por ter compartilhado seu vasto conhecimento sobre o teatro toscano.

Ao Gianluca Enria, por me receber com tanta gentileza, pela entrevista concedida e por compartilhar o material de seu acervo pessoal.

Ao Italo Dall’Orto e à Elena Mannini, por abrirem as portas de casa, recebendo-me com tanto carinho. Obrigada, Italo, pela entrevista, por mostrar-nos o cartaz de estréia, por dar-nos a gravação do espetáculo e por ajudar-nos a demonstrar a importância do *Gruppo* e de *Perelà*.

À Karine Marielly Rocha da Cunha, amiga e companheiraça, por absolutamente tudo.

À tia Núbia Maria Balensifer Oliveira, por me acudir com o alemão.

À Renata Cazarini de Freitas, colega de curso, de grupo e grande amiga por prestigiar *Perelà*.

À Solange Peixe Pinheiro de Carvalho, pelo olhar atento e preciosas recomendações.

Aos meus amigos e amigas – por favor, sintam-se todos aqui inclusos – que sempre estiveram presentes me incentivando com carinho, compreensão e dedicação.

A todas as pessoas que participaram, direta ou indiretamente, contribuindo para realização deste trabalho.

A todos vocês, o meu mais profundo e sincero MUITO OBRIGADA!

Você não parava diante de nada e não dava nada como certo. Sua curiosidade era sempre viva. Todas as coisas que encontrava tinham dignidade. É um ensinamento precioso, que torna o tédio ou a inércia impossível. Cada minuto torna-se precioso se tivermos um estado de espírito curioso. Ser curioso também significa não ser orgulhoso ou prepotente¹. (Niccolò Guicciardini)

¹ Non ti fermavi davanti a niente e non davi niente per scontato. La tua curiosità era sempre viva. Ogni cosa che incontravi aveva dignità. È un insegnamento prezioso, che rende impossibile la noia o l'accidia. Ogni minuto diventa prezioso se si ha una disposizione d'animo curiosa. Essere curiosi significa anche non essere tronfi o supponenti.

GUICCIARDINI, Niccolò. **Ciao nonno**. Carta escrita para Roberto Guicciardini e publicada em rede social em 17 set. 2017. Disponível em: <<https://www.facebook.com/niccolo.guicciardini/posts/10214164901938799>> Acesso em: 17 set. 2017.

RESUMO

HASS, Juliana. **Adaptações de *Perelà uomo di fumo*: diálogos político-socioculturais entre romance, teatro e radioteatro**. 2018. 312 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo e Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze, Firenze, 2018.

O objetivo deste trabalho consiste em analisar os processos das adaptações de *Perelà uomo di fumo* (1954), de Aldo Palazzeschi. Adaptado, em 1970, por Roberto Guicciardini, para o teatro e, em 1971, para o radioteatro, as homônimas peça e radiopeça foram interpretadas pelo *Gruppo della Rocca* e obtiveram grande sucesso de crítica e de público. Os métodos empregados constituíram-se em discorrer a respeito de *Perelà uomo di fumo* romance, textos dramático e radiofônico, para apresentarmos a análise dos processos de adaptação a partir do exame da relação entre o romance e o texto dramático, e entre os textos dramático e radiofônico, o que evidenciou as tensões conceituais que o processo de adaptação cria entre um meio e outro. Essa análise foi baseada nos postulados teóricos da Tradução Intersemiótica – sobretudo os de Roman Jakobson (1969), Charles Sanders Peirce (2005), Julio Plaza (2003) e Umberto Eco (2007) –, dos Estudos da Adaptação – especialmente os de Linda Hutcheon (2013) e Julie Sanders (2006) – e dos Estudos Culturais – em particular os de Thaís Flores Nogueira Diniz (1999) e Claus Clüver (1997) –, além do material levantado durante nossa pesquisa de campo: livros, troca de correspondências, manchetes em jornais e revistas da época e entrevistas, tanto as realizadas por nós quanto as já publicadas. Posteriormente, relacionamos as linhas teóricas da Tradução Intersemiótica e da Adaptação com os Estudos Culturais. Para tanto, fundamentados em algumas teorias de Pierre Bourdieu, apresentamos as consequências das adaptações para o Romance, o *Gruppo della Rocca*, o Teatro, o Radioteatro e, como resultado, mostramos a importância das adaptações tanto em termos político, quanto social, como cultural. Por fim, consideramos que a adaptação de um romance – desde sua transformação textual até sua representação – pode colaborar para a recuperação da obra literária e ser uma maneira de intervir, por meio do teatro/radioteatro, na vida político-sociocultural de uma comunidade.

Palavras-chave: Adaptação. Tradução. Romance. Teatro. Radioteatro. Aldo Palazzeschi. Roberto Guicciardini.

ABSTRACT

HASS, Juliana. Adaptations of *Perelà uomo di fumo*: political-sociocultural dialogues between romance, theater and radio theater. 2018. 312 p. Doctoral Thesis – Faculty of Philosophy, Languages and Human Sciences at the University of São Paulo, São Paulo and Dipartimento of Languages and Philosophy at the University of Firenze Firenze, 2018.

The objective of this work is to analyze the processes of the adaptations of *Perelà uomo di fumo* (1954), by Aldo Palazzeschi. Adapted, in 1970, by Roberto Guicciardini to the theater and in 1971 to the radio theater, the homonymous play and radio presentation were performed by the *Gruppo della Rocca* and obtained great success from critics and audience. The methods employed were to discuss about *Perelà uomo di fumo* novel, dramatic text, and radiophonic text, in order to present the analysis of the processes of adaptation by examining the relationship between the novel and the dramatic text and between the dramatic text and radiophonic text, which evidenced the conceptual tensions that the adaptation process creates between one medium and the other. This analysis was based on the theoretical postulates of Intersemiotic Translation – especially Roman Jakobson (1969), Charles Sanders Peirce (2005), Julio Plaza (2003) and Umberto Eco (2007) – of Adaptation Studies – particularly Linda Hutcheon (2013) and Julie Sanders (2006) – and Cultural Studies – in particular Thaïs Flores Nogueira Diniz (1999) and Claus Clüver (1997) – as well as material collected during our field research: books, exchanged correspondence, newspaper's headlines and magazines and interviews, either produced by us or previously published. Subsequently, we related the theoretical lines of Intersemiotic Translation and Adaptation with Cultural Studies. Lastly, based on some theories of Pierre Bourdieu, we presented the consequences of the adaptations for the *Gruppo della Rocca*, Romance, Theater and Radio theater and, as a result, we demonstrated the importance of adaptations in political, social as well as in cultural terms. Finally, we considered that the adaptation of a novel – from its textual transformation to its representation – can contribute to the recovery of the literary work and be a way of intervening, through theater/radio theater, in the socio-political life of a community.

Keywords: Adaptation. Translation. Novel. Theater. Radio theater. Aldo Palazzeschi. Roberto Guicciardini.

RIASSUNTO

HASS, Juliana. Adattamenti di *Perelà uomo di fumo*: dialoghi politico-socioculturali tra romanzo, teatro e radiodramma. 2018. 312 ff. Tesi (Dottorato di ricerca) – Facoltà di Filosofia, Lettere e Scienze Umane dell'Università di São Paulo, São Paulo e Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze, Firenze 2018.

L'obiettivo di questo lavoro è analizzare i processi degli adattamenti di *Perelà uomo di fumo* (1954) di Aldo Palazzeschi. Adattati, nel 1970, da Roberto Guicciardini, gli omonimi spettacolo e radiodramma furono rappresentati dal *Gruppo della Rocca* e ottennero un grande successo di critica e di pubblico. I metodi impiegati per lo studio e dei rapporti tra *Perelà uomo di fumo* romanzo, il testo drammatico e il testo radiofonico, sono finalizzati ad un'analisi che permetta di evidenziare le tensioni concettuali che il processo di adattamento crea tra un mezzo e l'altro. L'analisi si è basata sui postulati teorici della Traduzione Intersemiotica – soprattutto quelli di Roman Jakobson (1969), Charles Sanders Peirce (2005), Julio Plaza (2003) e Umberto Eco (2007) –, degli Studi dell'Adattamento – in particolare di Linda Hutcheon (2013) e Julie Sanders (2006) – e degli Studi Culturali – specialmente di Thaïs Flores Nogueira Diniz (1999) e Claus Clüver (1997) – oltre ad utilizzare il materiale raccolto durante la ricerca sul campo: libri, carteggi, articoli di giornali e di riviste e interviste, sia inedite che già pubblicate. Successivamente, si è provveduto a mettere in relazione le linee teoriche della Traduzione Intersemiotica e dell'Adattamento con gli Studi Culturali. A tal fine, sulla base di alcune teorie di Pierre Bourdieu, si presentano le conseguenze degli adattamenti per il *Gruppo della Rocca*, il romanzo, il teatro e il radiodramma e si mostra l'importanza degli adattamenti in termini politici, sociali e culturali. Infine, il lavoro si propone di dimostrare come l'adattamento di un romanzo – dalla sua trasformazione testuale alla sua rappresentazione – può contribuire al recupero dell'opera letteraria e intervenire, attraverso il teatro/radiodramma, nella vita politico-socioculturale di una comunità.

Parole-chiave: Adattamento. Traduzione. Romanzo. Teatro. Radiodramma. Aldo Palazzeschi. Roberto Guicciardini.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Parte superior cartaz estreia.....	54
Figura 2 – Parte inferior cartaz estreia.....	54
Figura 3 – Cartaz estreia	54
Figura 4 – Capa do texto dramático	54
Figura 5 – Perelá homem de fumaça: O chá	81
Figura 6 – Perelá homem de fumaça: O Manicômio.....	81
Figura 7 – Símbolo do <i>Gruppo della Rocca</i>	127

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Capítulos do livro Perelá homem de fumaça	51
Tabela 2 – Estrutura do esboço da peça Perelá homem de fumaça	56
Tabela 3 – Estrutura do Texto Dramático Perelá homem de fumaça	58
Tabela 4 – Estrutura do Texto Radiofônico Perelá homem de fumaça.....	84
Tabela 5 – Comparação entre teatro e radioteatro	106

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	16
1 - OS AUTORES E O TEATRO	22
1.1. Aldo Palazzeschi	22
1.2. Roberto Guicciardini	30
1.3. Aldo Palazzeschi e Roberto Guicciardini	38
2 - AS ADAPTAÇÕES	48
2.1. Do romance ao teatro	49
2.2. Do teatro ao radioteatro	83
2.3. “Estava apenas esperando que o encenassem”?	96
3 - AS CONSEQUÊNCIAS DAS ADAPTAÇÕES	116
3.1. Contexto histórico	116
3.2. A recepção	128
3.3. Perelá como capital e prestígio	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	156
APÊNDICE	164
APÊNDICE A – <i>Perelá homem de fumaça</i> (tradução texto dramático)	164
APÊNDICE B – <i>Perelá homem de fumaça</i> (tradução texto radiofônico).....	230
APÊNDICE C – Transcrição entrevista Roberto Guicciardini	272
APÊNDICE D – Tradução entrevista Roberto Guicciardini.....	282
APÊNDICE E – Transcrição entrevista Andrea Mancini	293
APÊNDICE F – Tradução entrevista Andrea Mancini.....	298
APÊNDICE G – Transcrição entrevista Italo Dall’Orto.....	304
APÊNDICE H – Tradução entrevista Italo Dall’Orto.....	308

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Analisar de que modo(s) o romance *Perelà uomo di fumo* – quarta edição de *Il Codice di Perelà* –, de Aldo Palazzeschi, foi adaptado para o teatro e como o texto dramático foi adaptado para o radioteatro são os objetivos desta tese. Ambas as adaptações foram feitas por Roberto Guicciardini e as homônimas peça e radiopeça interpretadas pelo *Gruppo della Rocca*. Examinamos a relação entre o romance e o texto dramático, e entre o texto dramático e o texto radiofônico, para evidenciar as tensões conceituais que o processo de adaptação cria entre um meio e outro.

Consideramos esse objetivo adequado, pois, nesse processo, as estratégias são os mecanismos mais importantes utilizados pelo(s) adaptador(es) para favorecer a recepção, no nosso caso, tanto da peça teatral quanto da radiopeça, ou seja, as estratégias podem ser consideradas as intermediárias entre os meios – romance/placo; palco/rádio – e entre os espectadores/ouvintes e o texto fonte. Nesse sentido, levar em consideração as características não apenas de cada meio, mas, igualmente, de seu(s) adaptador(es) e de seu público é relevante para a escolha da obra a ser adaptada e, também, para a elaboração de sua adaptação. Seria interessante se o(s) adaptador(es) conhecessem e compreendessem essas particularidades, pois os produtos finais de suas adaptações seriam mais adequados às expectativas e/ou necessidades de seus espectadores.

Refletindo acerca desses aspectos, ao longo desse trabalho, buscaremos respostas às seguintes perguntas: segundo a crítica literária, o romance *Il Codice di Perelà* nasceu implicitamente vocacionado para o teatro, pois, como já apontamos em nossa dissertação de mestrado “Fumaça! Fumaça! Fumaça! O Código de Perelá: a leveza do romance futurista de Aldo Palazzeschi” (2013) a narrativa acontece, sobretudo, por meio de breves diálogos de várias vozes, com ritmos rápidos e dissonantes. Nessa perspectiva, uma vez que o romance possui características teatrais, como se deram as adaptações para o teatro e do teatro para o radioteatro? Qual o papel dessas adaptações para o diretor teatral, a companhia, os integrantes da companhia, o público, o teatro? Quais são as consequências político-socioculturais causadas por essas adaptações?

No âmbito da Tradução e da Adaptação, os trabalhos sobre os Estudos da Adaptação geralmente² seguem as linhas teóricas da Tradução Intersemiótica (Roman Jakobson, Charles Sanders Peirce, Julio Plaza, Umberto Eco, para citar alguns nomes), da Adaptação (Robert Stam, Linda Hutcheon, Julie Sanders, entre outros) e, raramente, dos Estudos Culturais (Claus Clüver, Thaís Flores Nogueira Diniz, etc.). Todavia, embora os estudos sobre processos de adaptação de obras literárias para o teatro já tenham conferido notoriedade no mundo acadêmico, em especial a partir da relação entre as teorias da Tradução Intersemiótica e dos Estudos da Adaptação (e, mais especificamente, sobre questões intertextuais), é difícil encontrar um trabalho que busque relacionar, de maneira explícita, essas linhas teóricas com os Estudos Culturais. E quando encontramos trabalhos que abordam os Estudos Culturais, em geral o fazem sob o viés intercultural, mas não intracultural da adaptação.

No entanto, a adaptação de *Perelà uomo di fumo* para o teatro e a subsequente readaptação para o radioteatro foram desenvolvidas para a mesma cultura. Em outras palavras, tanto o texto de partida (romance) quanto os de chegada (teatro e radioteatro) foram produzidos, ainda que inicialmente, para o público italiano. É verdade que após a primeira publicação do romance se passaram sessenta anos até sua adaptação. Isso significa que houve inúmeras transformações socioculturais na Itália, sobretudo pelo fato de o país ter passado pelas duas Grandes Guerras entre um processo e outro. Por este motivo, esta pesquisa relacionará as três linhas teóricas, procurando mostrar a importância das adaptações para essa cultura.

Em nossa dissertação de mestrado, apresentamos Aldo Palazzeschi, seu romance futurista *Il Codice di Perelà*, fizemos o cotejo entre os originais da primeira e da última edições do livro e traduzimos a obra publicada em 1911. Para isso, como ali dissemos, levantamos a biografia do autor, mostramos seu percurso do Crepuscularismo (suas primeiras produções) ao Futurismo (quando o romance foi escrito) em razão de Palazzeschi ser mais conhecido pelas publicações posteriores

² As informações apresentadas em relação aos trabalhos publicados sobre os Estudos da Adaptação foram retiradas durante as reuniões do grupo de pesquisa GREAT (Grupo de Estudos de Adaptação e Tradução) do qual a pesquisadora participa – dgp.cnpq.br/dgp/espelhorh/0169358016260072 – e do artigo intitulado *Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras*, de Marcel Alvaro de Amorim (vide referências bibliográficas).

a esse período e, também, pelo fato de o autor ser quase desconhecido nos estudos literários brasileiros, inclusive na área de italianística.

Mencionamos no texto que as obras de Palazzeschi possuem sua marca estilística e revelam a autonomia do autor em relação às “tendências” ou “movimentos” artísticos e literários à época em vigor e, muitas vezes, trazem novidades que mostraram outros caminhos para as produções do momento. As técnicas de escrita por ele utilizadas, tais como a simplificação da linguagem e da sintaxe, o uso de ironia, de dialetos e a presença de elementos musicais fazem com que seus textos sejam leves, mesmo quando o assunto é denso, além de demonstrar o desprezo pela tradição e pela normalização, em especial quando se utiliza da linguagem coloquial e do coralismo, sendo absolutamente coerente com sua declaração de poética: a poesia e a literatura servem para divertir, tudo deve ser reduzido ao divertimento.

A produção rica e intensa de Palazzeschi foi importante para a literatura italiana, cobrindo longo período de tempo: começou com as poesias de *I Cavalli bianchi* (1905) e terminou com *Via delle cento stelle* (1972); foram sessenta e sete anos de produção, com a publicação de treze livros de poesias – *I cavalli bianchi* (1905); *Lanterna* (1907); *Poemi* (1909); *L'Incendiario* (1910); *L'Incendiario 1905-1909* (1913); *Poesie 1904-1909* (1925); *Piazza San Pietro* (1945); *Difetti 1905* (1947); *Viaggio sentimentale* (1955); *Schizzi italofrancesi* (1955); *Cuor mio* (1968); *La passeggiata* (1971); *Via delle cento stelle 1971-1972* (1972) –, dez romances – *:riflessi* (1908); *Il Codice di Perelà* (1911); *La Piramide* (1926); *Sorelle Materassi* (1934); *I fratelli Cuccoli* (1948); *Roma* (1953); *Il Doge* (1967); *Stefanino* (1969); *Storia di un'amicizia* (1971); *Interrogatorio della Contessa Maria* (póstumo, 1988) –, quatro contos – *Il Re bello* (1921); *Il palio dei buffi. Novelle* (1937); *Bestie del 900* (1951); *Il buffo integrale* (1966), além de prosas, crônicas, memórias – *Due imperi... mancati* (1920); *Stampe dell'800* (1932); *Nell'aria di Parigi* (1945); *Tre imperi... mancati. Cronaca 1922-1945* (1945); *Scherzi di gioventù* (1956); *Vita militare* (1959); *Il piacere della memoria* (1964); *Ieri, oggi e... non domani* (1967) – e outros tipos de textos, como epístolas, escritos esparsos, traduções, para citar alguns exemplos.

Explicamos a escolha de *Il Codice di Perelà* como objeto de pesquisa por sua relação com o Futurismo, um movimento vanguardista que inspirou escolas artísticas e literárias, inclusive no Brasil. Além disso, é um romance pouco conhecido, mesmo na Itália, apesar da novidade estilística desse escrito: é uma obra

que abandona as estruturas canônicas tradicionais, possui elementos narrativos, fabulares, teatrais e poéticos ao mesmo tempo. Assim, procuramos entender a proposta do autor por meio das principais questões associadas ao livro e à cultura social da época.

Como expusemos, outro dado importante diz respeito ao fato de *Il Controdolore* – manifesto futurista palazzeschiiano no qual, além das influências de Nietzsche e de Bergson, encontramos, também, a presença da filosofia de *L'Umorismo*, ensaio escrito por Luigi Pirandello, publicado em 1908 – ter dado embasamento à obra: em todos os capítulos Palazzeschi negou a dor por meio do riso, da farsa e da zombaria. Essa negação está diretamente associada ao humorismo que, em suma, mostra a “linha tênue” presente entre o cômico e o humor. O humorismo de Palazzeschi, no entanto, possui tom irônico e avança entre os opostos da dor e da alegria, do choro e do riso, do trágico e do cômico, do pessimismo e do otimismo, geralmente relacionado aos fatos cotidianos.

Como referimos na dissertação, para o autor, o que mais interessava no Futurismo eram as palavras. As sobreditas, entre outras, características teatrais presentes em *Il Codice di Perelà* são reforçadas pelas técnicas utilizadas por Palazzeschi: as “palavras em liberdade” (um dos lemas do Futurismo), o dinamismo e a rapidez da ação, provocados pelos breves diálogos, por vezes intercalados pelo “coro de vozes”, fazem com que a história se desenvolva de maneira veloz. Além disso, as onomatopeias, os laconismos, as palavras sintéticas e a justaposição de estilos conferem ainda mais velocidade e, também, uma estrutura inusitada e original ao texto.

Assim, o romance se afasta das normas aprovadas pela tradição, podendo, portanto, ser considerado um antirromance, principalmente por contestar as narrativas realistas, por meio da negação dos critérios de verossimilhança; pela existência de elementos fantásticos; pelo narrador tradicional ser substituído pelo “coro de vozes”, conferindo coralidade ao romance; pelo estranhamento causado no leitor, com a ruptura com a tradição da narrativa; enfim, todos esses elementos em consonância desconstróem a narrativa canônica e conferem originalidade à estrutura do romance.

Como apontamos, a primeira edição do livro *Il Codice di Perelà* foi publicada em 1911. Mais tarde surgiram novas edições com variantes em 1920, 1943, 1954 (utilizada por Guicciardini para fazer a adaptação) e a última de 1958. Além de

verificarmos que as transformações do romance original para a última edição referem-se à normalização e à gramaticalização do texto, percebemos, também, que houve uma alteração no projeto estético literário do autor, muito provavelmente devido ao seu rompimento com o Futurismo por questões ideológicas, tanto é que as “palavras em liberdade” foram normalizadas e gramaticalizadas. No contexto palazzeschiano, isso significa reforçar sua autonomia em relação ao movimento futurista.

Coube aqui trazer alguns dados apresentados na pesquisa desenvolvida na dissertação de mestrado, pois, embora nossa tese de doutorado dê, em certo sentido, continuidade àquele trabalho, nela não enfatizaremos as produções poéticas e literárias do autor florentino, uma vez que nosso objetivo é tratar de Palazzeschi teatral, isto é, a influência do teatro em sua vida, de Roberto Guicciardini e dos processos de adaptação do romance para o teatro e para o radioteatro. Procuraremos, ademais, não apenas unir as estratégias de adaptação às especificidades de cada meio, de seu(s) adaptador(es), de sua plateia, mas, também, aos Estudos Culturais, por causa de, como dissemos, ser difícil encontrar trabalhos que relacionem essas três linhas teóricas.

Considerando essas questões, esperamos que nossa pesquisa possa colaborar com os Estudos de Italianística, da Adaptação e da Tradução, pois a tentativa de mostrar que as teorias da Tradução Intersemiótica, da Adaptação e dos Estudos Culturais podem ser relacionadas possivelmente contribuirá de uma maneira positiva para esses Estudos. A análise assim realizada poderá ser produtiva, na medida em que porventura mostrará outros caminhos para a crítica da Adaptação, sobretudo por tratar a questão cultural em concomitância com a perspectiva intertextual, baseada tanto na teoria da Tradução Intersemiótica quanto na da Adaptação.

A presente tese divide-se em três capítulos. No capítulo 1, nosso objetivo consiste em tratar de Palazzeschi, Guicciardini e da relação estabelecida entre eles. Assim, em primeiro lugar, exporemos as influências do teatro na vida de Palazzeschi e em suas produções. Em segundo lugar, trataremos da vida de Guicciardini, mostrando suas principais criações teatrais. Por fim, apresentaremos a relação que existia entre os autores, pelo fato de ter sido central no processo de realização das adaptações e por ter influenciado a carreira do diretor florentino.

No capítulo 2, por sua vez, discorreremos a respeito de *Perelà uomo di fumo* romance, texto dramático e texto radiofônico, apresentando, ao mesmo tempo, o exame dos processos de adaptação. Para analisá-los, nos basearemos não apenas nos postulados teóricos estudados durante a pesquisa, mas, também, nas anotações de Guicciardini presentes no livro utilizado para a adaptação e no material levantado durante a pesquisa de campo: livros, troca de correspondências, manchetes em jornais e revistas da época e entrevistas, tanto as realizadas por nós quanto as já publicadas. É relevante examinar detidamente esse material, pois, além de nos mostrar parte das estratégias de adaptação, ele é testemunho e parte integrante dos Estudos Culturais que serão realizados na próxima seção.

O capítulo 3 tem como propósito relacionar, explicitamente, as linhas teóricas da Tradução Intersemiótica e da Adaptação com os Estudos Culturais. Para isso, mostraremos as consequências das adaptações para o *Gruppo della Rocca*, o romance, o teatro, o radioteatro e, por fim, exporemos o apanhado sobre a importância das adaptações tanto em termos político, quanto social, como cultural.

As Considerações Finais têm como objetivo apresentar, de maneira descritiva e, também, crítico-reflexiva, as deduções extraídas dos resultados da pesquisa. Neste capítulo, uniremos ideias e procuraremos responder as questões levantadas, além de demonstrarmos nossa posição diante do tema, após termos realizado este trabalho. Finalmente, no apêndice, apresentaremos a tradução, para o português brasileiro, do texto dramático e do texto radiofônico, além das transcrições e traduções das entrevistas por nós realizadas.

A estrutura textual deste trabalho possui notas de rodapé com explicações e/ou comentários pertinentes para aquele ponto, além de constar das reproduções dos originais. No entanto, os fragmentos das entrevistas feitas por nós foram colocados, ao longo do texto, apenas em português, pois, como dito anteriormente, tanto os originais quanto as traduções constarão na íntegra do apêndice. Traduzimos e colocamos no corpo do texto, com autorização dos detentores dos direitos autorais, apenas os trechos que nos interessavam da troca epistolar entre Aldo Palazzeschi e Luigi Baldacci (e vice-versa), e entre Roberto Guicciardini e Aldo Palazzeschi – nas referências bibliográficas incluem-se as “fichas catalográficas” das nove cartas utilizadas. Ademais, como a tese foi escrita em português e traduzimos os textos dramático e radiofônico, optamos por padronizar e utilizar apenas *Perelá homem de fumaça* em vez do nome original (*Perelà uomo di fumo*) para não causar

confusão entre *Perelà* (italiano) e *Perelá* (português). Por fim, em relação às traduções das citações, optamos por apontar o nome do tradutor, em nota de rodapé, na primeira vez em que a obra foi referida; nas vezes em que o nome do tradutor não for mencionado, significa que a tradução é nossa.

1 – OS AUTORES E O TEATRO

Apresentar a vida teatral de Aldo Palazzeschi, a vida profissional de Roberto Guicciardini e a relação estabelecida entre eles é importante para entendermos as adaptações de *Perelà uomo di fumo* – doravante *Perelá homem de fumaça*, uma vez que traduzimos tanto o texto dramático quanto o texto radiofônico para o português brasileiro. Para tanto, neste capítulo discorreremos, inicialmente, sobre o percurso teatral de Palazzeschi e as influências do teatro em sua profissão e em suas produções. Em seguida, trataremos sobre a carreira do diretor-dramaturgo Roberto Guicciardini e, por fim, mostraremos o contexto histórico em que ocorreu o encontro entre o autor e o diretor pelo fato de a relação estabelecida entre eles ter sido determinante para o processo das adaptações.

1.1. Aldo Palazzeschi

Quando começou a escrever, que autores o senhor preferia?

O teatro em geral. Foi meu primeiro mestre e uma verdadeira escola. Todas as comédias a que me era possível assistir. [...] A verdade é que o teatro me ajudava a conhecer a vida pela qual tinha uma curiosidade dilacerante, abria suas portas para mim, me impulsionava e sustentava no caminho, fornecia algumas respostas aos tantos questionamentos que me punham, e fazia surgir outros tantos, bem novos, que me davam comichão! Lembro-me disso muito bem³. (Aldo Palazzeschi)

A escolha que fizemos aqui da citação palazzeschiana como epígrafe é oportuna, como veremos, e tem por objetivo mostrar qual foi o papel do teatro na

³ *Quando cominciò a scrivere che autori preferiva?*

Il teatro in generale. Fu il mio primo maestro e una vera scuola. Tutte le commedie che m'era dato sentire. [...] La verità è che il teatro mi aiutava a conoscere la vita di cui avevo una curiosità struggente, me ne apriva le porte, mi spingeva e sosteneva nel cammino, forniva delle risposte ai tanti interrogativi che mi pungevano la pelle, e altri ne faceva sorgere, nuovi nuovi, che mi facevano un pizzicore! Me ne rammento così bene (Palazzeschi allo specchio. **Ritratti nel Tempo. Interviste 1934-1974**, p. 28-29).

vida do autor florentino. Palazzeschi disseminou seus testemunhos autobiográficos em várias entrevistas e em livros de recordações; dentre eles, temos *Il Piacere della Memoria* [O prazer da memória], no qual encontramos *Attore Mancato* [Ator frustrado], um depoimento inteiramente dedicado à sua vida teatral e que, por este motivo, será nosso principal material de apoio.

Nascido em Florença no dia 2 de fevereiro de 1885, filho único de comerciantes, Aldo Giurlani – nome de batismo de Aldo Palazzeschi – contrariando a vontade do pai, Alberto, “homem de negócios modesto e honesto [que] sonhava em ver o filho [se tornar] um homem de negócios melhor [do que ele], capaz de criar com mais audácia e energia”⁴ (PALAZZESCHI, 2014, p. 167), após terminar a escola técnica em 1902, se matriculou na “Reale Scuola di Recitazione *Tommaso Salvini*”, na rua Laura, 68, em Florença.

Sua paixão pelo teatro, no entanto, surge desde pequenino, quando tinha apenas cinco anos e seu pai “que do teatro era um amante fanático”⁵ (PALAZZESCHI, 2014, p. 166) o levou para assistir a *Il Trovatore* – [O Trovador]; ópera melodramática em quatro atos, de Giuseppe Verdi – e, posteriormente, a *Il Padrone delle ferriere* – [O senhor das forjas]; um drama adaptado do romance *Le Maître de forges*, de Georges Ohnet. Em ambos, sobretudo no segundo, pois o espetáculo era muito mais complexo, Aldo permaneceu atento do princípio ao fim – “[...] não tinha piscado os olhos e saí dali compenetrado e absorto pelo que tinha visto como espectador, fiquei admirado a ponto de não poder esconder a felicidade”⁶ (MAGHERINI, 2001, p. 21) – pela curiosidade e pelo interesse por aquilo que acontecia no palco, o lugar “mais fascinante e misterioso, o campo de todas as possibilidades, de todas as surpresas”⁷. (PALAZZESCHI, 1964, p. 272).

Desde então, Palazzeschi passou a frequentar rotineiramente o teatro com seus pais, “como um adulto qualquer”⁸, não importando quais fossem os espetáculos: os que mais lhe interessavam eram os dramas e as comédias que, nas palavras do autor, o estimulavam “a fantasiar sobre acontecimentos da vida,

⁴ [...] uomo d'affari modesto e onesto, e sognava nel figlio un uomo d'affari più in grande, capace di creare con maggiori audacie ed energie [...].

⁵ [...] che del teatro era un fanatico amatore [...]

⁶ [...] non avevo battuto ciglio e n'ero uscito compreso e assorto di quanto ero stato spettatore, ne fui ammirato a segno da non poter nascondere la felicità.

⁷ [...] il luogo più affascinante e misterioso, il campo di tutte le possibilità, di tutte le sorprese [...]

⁸ [...] come un adulto qualunque.

aprender a conhecer e a descobrir aqueles que já intuía como belezas secretas, insondadas e insondáveis profundidades”⁹ (PALAZZESCHI, 1964, p. 272).

Com quatorze anos, Palazzeschi pediu ao pai permissão para ir ao teatro e voltar após o espetáculo sozinho, numa época em que “a chave da casa, nas famílias liberais, era dada para os filhos quando tinham completado vinte e um anos; em outras, até os vinte e cinco anos não se falava nisso; em outras, ainda, eles não poderiam tê-la enquanto não tivessem se casado”¹⁰ (PALAZZESCHI, 2014, p. 167). Alberto Giurlani, órfão de pai aos dezesseis anos e o mais velho de quatro irmãos, tinha precisado interromper os estudos para trabalhar e sustentar sua família. Dessa maneira, o teatro significara para ele não apenas “alimento para sua necessidade de conhecimento e de poesia”¹¹, mas, também, foi “sua universidade”¹², pois tudo o que sabia de “nobre, belo e profundo”¹³ tinha aprendido ali:

[...] paixões, lutas, vitórias, derrotas, problemas sociais e história de povos, tinham-no feito um homem de vasta e pronta humanidade, generosa compreensão, a ponto de sentir que aos quatorze anos poderia me confiar a chave de casa para ir ao teatro, coisa extraordinária naquele tempo de vida modesta, ordenada e patriarcal [...]¹⁴ (PALAZZESCHI, 1964, p. 272).

Assim, atendeu prontamente ao pedido do filho, entregando a chave da casa para que ele pudesse ir ao teatro quando quisesse. A mãe, Amalia Martinelli, uma mulher inteligente e suficientemente culta, apesar de também amar o teatro, não aprovou a concessão. Naquela época, Palazzeschi estudava contabilidade no “Istituto Tecnico Leon Battista Alberti”, embora não tivesse o menor interesse pela escola e pelas matérias, que acreditava serem “a pior perda de um precioso tempo”¹⁵, frequentando-a apenas por formalidade. Acompanhava as aulas pensando

⁹ [...] fantasticare sulle vicende della vita, imparare a conoscere e scoprire quelle che intuivo già come segrete bellezze, insondate e insondabili profondità [...]

¹⁰ A quel tempo la chiave di casa ai figlioli si dava quando avevano compiuto i ventuno anni nelle famiglie liberalissime, in altre fino a venticinque non c'era da parlarne, in altre ancora non la potevano avere finché non avessero preso moglie.

¹¹ [...] alimento al suo bisogno di conoscenza e di poesia.

¹² [...] la sua università [...]

¹³ [...] nobile e di bello, di profondo [...]

¹⁴ [...] passioni, lotte, vittorie, sconfitte, problemi sociali e storia di popoli, ne avevano fatto un uomo di vasta umanità e di pronta, generosa comprensione, tanto da sentire che a quattordici anni mi poteva affidare la chiave di casa per andare al teatro, cosa inaudita a quel tempo di vita modesta, ordinata e patriarcale, nella quale i figli fino a ventuno anni, compiutissimi, non osavano sperare di avere in tasca quel simbolico arnese [...].

¹⁵ [...] la peggiore perdita di un tempo prezioso [...]

na peça da noite anterior e nas surpresas que lhe reservava a noite daquele dia: fingindo anotar as explicações do professor, normalmente escrevia as cenas de alguma comédia que lhe vinha à mente; um dia, escreveu uma em “quinze atos muito breves, sintéticos, na qual um rapaz e uma moça, depois de terem dito um ao outro todas as insolências possíveis, e depois de terem feito um para o outro todo tipo de maldade, acabaram se casando”¹⁶ (PALAZZESCHI, 2014, p. 166). Diferentemente dos colegas que desenhavam no caderno durante as aulas e, por isso, eram punidos, com Palazzeschi nunca aconteceu algo semelhante, porque os professores acreditavam que estivesse anotando tudo aquilo que diziam.

Apenas um dos colegas de Palazzeschi procurou se aproximar dele e se preocupou em entender os motivos de seu comportamento, julgado pelos outros como prepotente e arrogante por estar sempre calado, absorto e distraído. Ao descobrir que Aldo possuía chave da casa e o motivo de tê-la – naquele tempo, muitos consideravam o teatro “um dos tantos caminhos que conduzem o homem à perdição”¹⁷ (PALAZZESCHI, 1964, p. 280) – passou a acompanhá-lo todos os dias no percurso de volta para escutar as histórias sobre o teatro, os atores, os espetáculos, etc.

Devido à insatisfação com os estudos e com a escola, Palazzeschi disse que queria ser ator: o pai sorriu, não acreditando no que o filho dizia. A mãe, que a despeito de protetora era também severa e intransigente, por sua vez, ficou em silêncio mostrando reprovação pelo fato de o pai ter estimulado o menino a ir todas as noites ao teatro. Afinal, pertenciam à burguesia e, para eles, o teatro era apenas um “deleite do espírito mais nobre, a recreação certa e útil para quem trabalhou durante o dia”¹⁸ (PALAZZESCHI, 2014, p. 167) e não a profissão do único filho; “todos amavam e aplaudiam”¹⁹ a vida dos atores, “[...] categoria pela qual todos tinham particular admiração, mas à qual ninguém desejava pertencer”²⁰, pois não

¹⁶ [...] quindici atti brevissimi, sintetici, nella quale un giovane e una ragazza dopo essersi dette tutte le insolenze possibili, e dopo essersi fatti ogni specie di dispetti, finivano per sposarsi.

¹⁷ [...] una delle tante vie che conducono l'uomo alla perdizione [...]

¹⁸ [...] diletto dello spirito nobilissimo, la giusta ed utile ricreazione per chi ha lavorato durante la giornata [...]

¹⁹ [...] tutti amavano ed applaudevano [...]

²⁰ [...] categoria per la quale tutti avevano una particolare ammirazione, ma alla quale nessuno desiderava appartenere.

tinha nada em comum com a normal sociedade burguesa (PALAZZESCHI, 1964, p. 283).

Em 1902, após se formar em técnico de contabilidade, Aldo Palazzeschi, a pedido dos pais, matricula-se na “Reale Scuola Superiore di Commercio di Ca’ Foscari” da Universidade de Veneza, para dar continuidade aos estudos econômicos e comerciais, mas ainda não havia desistido da ideia de ser ator. Após poucos meses de estudo, ao completar dezoito anos, Aldo consegue convencer seu pai a assinar o termo de concordância para se inscrever na academia de arte dramática “Tommaso Salvini”, uma das melhores que existiam na Itália, abandonando, assim, os estudos universitários.

A academia, dirigida por Luigi Rasi – ator que deixou os palcos para ensinar e escrever sobre a arte dramática – recebia alunos vindos de todas as partes da Itália e do exterior que queriam aprender técnicas de representação e de atuação. Dentre eles, encontramos Gabriele Maria D’Annunzio, Marino Moretti e Corinna Teresa Ubertis²¹. Tommaso Salvini, dono e patrocinador da escola, mesmo com idade avançada, se divertia ao assistir a todos os ensaios e a ver os meninos que aprendiam a representar. Após três anos como espectador – dos quatorze aos dezessete anos – e dois anos como aluno da escola de arte dramática – dos dezoito aos vinte anos –, Palazzeschi começou a sentir instantes de dúvida e perplexidade, por vezes mal estar, que o impediam de entregar-se por inteiro aos personagens e, com isso, não se dedicava o bastante para se tornar ator:

[...] não era a minha pessoa que eu queria emprestar em toda sua integridade aos mais variados personagens, então, era uma única personagem que eu queria revelar em toda sua integridade e com palavras minhas, com a gestualidade que me é natural, a personalidade que me pertencia e não aquela de cem criaturas da fantasia que nada tinham a ver comigo, não só, mas esse dever, especular a tal intenção, de expor minha cara a vida inteira, exibi-la impiedosamente para, ao mesmo tempo, enterrá-la dentro de mim, bem como os momentos de reflexão ofereciam-me verdadeiros momentos de dúvida²² (PALAZZESCHI, 1964, p. 292).

²¹ D’Annunzio, conhecido por Gabriellino – filho de Gabriele D’Annunzio –, foi ator e diretor teatral; Moretti – conhecido especialmente como poeta crepuscular – foi escritor, poeta, romancista e autor de obras teatrais; e Teresinha, ou Tèrèshah, foi poetisa, escritora de novelas, romances e algumas obras teatrais.

²² [...] non era la mia persona che volevo prestare in tutta la sua integrità ai più svariati personaggi, dunque, era un unico personaggio che volevo rivelare in tutta la sua integrità e con parole mie, col gesto che mi è naturale, la personalità che mi apparteneva e non quella di cento creature della fantasia che nulla avevano a che fare con me non solo, ma quel dovere a tale intento speculare sulla

Em 1905, publicou a primeira coletânea de poesias *I cavalli Bianchi* – “assim como nas aulas de Economia Política e de Direito Civil tinha escrito comédias, na escola de arte dramática sem dizer para ninguém comecei a escrever poesias”²³ (PALAZZESCHI, 2014, p. 168) – e continuou frequentando os cursos de representação. Uma nova surpresa, porém, fez com que o jovem aspirante a ator, cuja vocação aos poucos se desvanecia, abrindo as portas para a incerteza e para a crítica, voltasse a acreditar em sua carreira. O diretor pediu a Palazzeschi que recitasse *Il peggio passo è quello dell’uscio* [A pior passagem é a da porta] – provérbio em versos *martelliani* (ou alexandrinos), de Ferdinando Martini, uma comédia de um ato e três personagens – para um famoso empresário e crítico teatral italiano. Tratava-se de Adolfo Re Riccardi, um dos maiores expoentes do teatro italiano, no início do século XX, em relação à produção de espetáculos e à aquisição de direitos de obras diretamente com os autores. Riccardi mostrou-se muito interessado durante a representação e, no final, convidou Palazzeschi a participar de uma companhia teatral:

A alegria da pequena e inesperada vitória, à qual é necessário acrescentar meu espírito de aventura juvenil, fez reavivar naquele instante em mim o amor por aquela arte que tinha me atraído desde jovemzinho e que agora fazia surgir em meu espírito tantas perplexidades, e uma mola pareceu disparar sem que eu percebesse. “Sim, aceito”, respondi franco e decidido, sem perder tempo para refletir²⁴ (PALAZZESCHI, 1964, p. 294).

Assim, após aceitar a oferta, deixando-se levar pelo espírito de aventura e o entusiasmo do momento, Palazzeschi se juntou à nova companhia que Virgilio Talli – “[...] o qual não foi grande como ator, mas grandíssimo como diretor de companhias”²⁵ (PALAZZESCHI, 2014, p. 168) – estava montando, o que causou grande desgosto aos pais, porque, para eles, a simples ideia de ver o único filho “andar pelo mundo absorvido por uma companhia de comediantes, mudando, aos olhos deles, de classe social, era um golpe tamanho que os deixava sem palavras”.

mia faccia per la intera vita, esibirla spietatamente per seppellirla al tempo stesso dentro di me, oltre che momenti di riflessione mi davano veri e propri momenti di dubbio.

²³ Come alle lezioni di Economia Politica e di Diritto Civile avevo scritto commedie, alla scuola d’arte drammatica senza dirlo a nessuno presi a scrivere poesie.

²⁴ La gioia della piccola, inattesa vittoria cui bisogna aggiungere il mio giovanile spirito di avventura, fecero in quell’istante ravvivare in me l’amore per quell’arte che mi aveva attratto fino da giovanetto e che ora faceva sorgere nel mio animo tante perplessità, e una molla parve quasi a mia insaputa scattare. «Sì, accetto» risposi franco e deciso, senza prender tempo a riflettere.

²⁵ [...] il quale non fu grande come attore, ma grandissimo come direttore di compagnie.

Sentiam tê-lo “perdido, não só em espírito, mas também fisicamente”²⁶ (PALAZZESCHI, 1964, p. 294).

Contudo, as dúvidas e as incertezas de Palazzeschi ressurgiram após o primeiro instante de euforia: o contrato com a companhia “Talli & Soci” tinha duração de um ano; entretanto, a vida prática do teatro fez com que percebesse o quanto não pertencia àquela arte que um dia admirara intensamente; na realidade, a “verdadeira razão deve ser procurada no fato de que [dali] em diante a poesia havia colocado no coração uma raiz mais profunda”²⁷ (PALAZZESCHI, 2014, p. 168). De fato, em 1903, Aldo Palazzeschi começa a frequentar a biblioteca “Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux”: inicialmente, dedicava-se, em especial, à leitura de obras de conteúdo teatral. Dentre elas, *Lucifero* [Lúcifer], um drama em quatro atos, de Enrico Annibale Butti – escritor e dramaturgo italiano – que, segundo Simone Magherini (2001), trata:

[...] do caráter convencional da moral burguesa (a “leveza”, como ausência de vínculos morais, que o protagonista do drama espera para o filho, remete à condição “leve” de Perelá: “Eu tenho muitos estorvos na minha nave, para poder levantar-me sobre as nuvens... Mas você é livre; é leve... Você, querendo, poderá subir também até às estrelas, se continuar como começou”, Ato II, Cena VI, p. 131)²⁸ (MAGHERINI, 2001, p. 16).

Em 1905, as consultas de Palazzeschi na biblioteca consistiam, sobretudo, em obras poéticas, mostrando que seu interesse por poesias e literatura aumentava cada vez mais. Além disso, como dito anteriormente, havia publicado seu primeiro livro de poesias. Neste contexto, a companhia *Talli* se transfere de Bolonha a Ferrara, mas Aldo decide voltar para Florença, pois não se adaptara e nem concordava com a metodologia da companhia, abandonando, assim, a vida de ator. Ademais, a “poesia tinha se tornado sua urgência espiritual mais profunda. Por isso, após um ano de trabalho e apesar dos pedidos de seus companheiros de arte,

²⁶ [...] andare per il mondo assorbito da una compagnia di comici, cambiando ai loro occhi classe sociale, era tale colpo da lasciarli senza parola. Sentivano di avermi perduto, oltre che nello spirito, fisicamente.

²⁷ La ragione vera è da cercarsi nel fatto che oramai la poesia aveva messo nel cuore una più profonda radice.

²⁸ [...] sulla convenzionalità della morale borghese (la “leggerezza”, come assenza di vincoli morali, che il protagonista del dramma spera per il figlio, rinvia alla condizione “leggera” di Perelá: «Io ho troppa zavorra nella mia navicella, per potermi alzare sopra le nubi... Tu invece sei libero; sei leggero... Tu, volendo, potrai salire anche fino alle stelle, se proseguirai come hai cominciato», Atto II, Scena VI, p. 131).

deixou o teatro”²⁹ (PARDIERI, 2014, p. 109). Seus pais ficaram surpresos com a decisão dele, no entanto, Palazzeschi resolveu ainda não revelar a eles qual seria sua nova profissão:

Estava cansado de provocar escândalos no círculo fechado da família e, acima de tudo, de ter de me envergonhar da melhor parte de mim. Libertando-me das ciências comerciais, da contabilidade e da economia política, o teatro tinha me colocado no bom caminho, aquele da poesia, bom em dobro, porque era de minha propriedade exclusiva³⁰ (PALAZZESCHI, 1964, p. 295).

Porém, quase cinquenta anos após ele ter deixado os palcos, Diego Fabbri – dramaturgo, roteirista e ensaísta italiano – e Gianfranco De Bosio – diretor teatral, de cinema e professor universitário – convidaram Palazzeschi para fazer a adaptação do romance *Roma* para o teatro. Ele prontamente aceitou o convite para voltar aos palcos, dessa vez como autor, e junto com Alberto Perrini – dramaturgo e crítico teatral italiano – adaptou o romance para o texto dramático.

Segundo Irene Gambacorti (2011, p. 141-142), a adaptação, em três atos, estreou em 5 de janeiro de 1955 e obteve grande sucesso de crítica. A comédia foi representada em Florença, Roma, Nápoles, Palermo, Bari, Turim e Milão, obtendo, também, sucesso de público. Palazzeschi acompanhou a turnê, escreveu artigos, concedeu entrevistas e, em carta enviada a Enrico Vallecchi, expressou seu entusiasmo pelo fato de, graças à adaptação, “o livro estar exposto em todas as vitrines”³¹, sua venda ter aumentado e ter recebido, naquele mesmo ano, o prêmio Marzotto³².

Embora nunca tenha escrito de fato para o teatro, porque, nas palavras do autor, “fui ator por alguns meses com Virgilio Talli, e esta é precisamente a razão que me isolou, induzindo-me a rejeitar a cena mesmo como autor. Talvez eu fosse

²⁹ La poesia era diventata la sua urgenza spirituale più profonda. Perciò, dopo un anno di lavoro e nonostante le preghiere dei suoi compagni d’arte, lasciò il teatro.

³⁰ Ero stanco di provocare scandali nel chiuso cerchio della famiglia e, soprattutto, di dovermi vergognare della parte migliore di me. Riscattandomi dalle scienze commerciali, dalla ragioneria e dall’economia politica, il teatro mi aveva messo sulla strada buona, quella della poesia, e buona due volte perché di mia esclusiva proprietà.

³¹ [...] in tutte le vetrine è tornato fuori il libro.

³² Instituído em 1950, o prêmio – a primeira iniciativa no campo cultural dos prêmios do pós-guerra italiano – foi idealizado para encorajar atividades intelectuais italianas em âmbito cultural e científico e contou com dezoito edições bienais, obtendo grande prestígio internacional em toda a Europa. Disponível em <<http://www.marzottogroup.it/premio-marzotto>>. Acesso em 03 dez. 2017.

homem do teatro, mas agora são águas passadas”³³ (GIOVETTI, 2014, p. 313), o teatro foi para Aldo Palazzeschi uma escola de literatura; a base e a inspiração para muitas de suas produções, assim como afirmou o autor:

[...] eu nasci do teatro, e poderia dizer que o teatro foi minha verdadeira e única escola, e de seu ensinamento muitas coisas permaneceram em mim, mesmo tendo-o abandonado pela carreira afim de escritor, e muitas vezes disse a mim mesmo: “poderia ter sido um homem de teatro”. [...] O teatro é, certamente, uma das mais altas e mais completas expressões do espírito e da engenhosidade [...]”³⁴ (RADICE, 24 agosto 1974).

Apesar de ter desistido definitivamente da atividade teatral, sua experiência com o teatro esteve sempre presente em suas obras poéticas, como, por exemplo, *L’Incendiario* (1913) e, também, na prosa, como *Il Codice di Perelà* (1911), ou seja, “[...] os textos palazzeschianos são animados por uma congênita, extraordinária vocação cênica [...]”³⁵ (Tellini, 2004, p. 93).

1.2. Roberto Guicciardini

A função do teatro é contribuir para o debate. O palco é o espaço onde ainda é possível elaborar perguntas, desafiar as contradições, abrir passagens para as utopias. A palavra dramática, aquela que deriva de autores contemporâneos, mas também aquela que surge do confronto com os clássicos, é uma das poucas ainda capazes de trazer à tona as realidades latentes que agem sob o tecido conectivo da sociedade, por mais violentas e escaldantes que possam ser”³⁶ (GUICCIARDINI, 2005, p.124).

³³ Ho fatto l’attore per qualche mese con Virgilio Talli, ed è proprio questa la ragione che mi ha esiliato, inducendomi a rifiutare la scena anche come autore. Forse ero uomo di teatro, ma ormai è acqua passata

³⁴ RADICE, Raul. *Palazzeschi e il teatro*. Fascículo *Il Corriere della Sera*. Milano, 24 agosto 1974, conservado no *Fondo Alberto Perrini, Archivio Palazzeschi, Centro di Studio “Aldo Palazzeschi”, Università degli Studi di Firenze*, Florença.

[...] io sono nato dal teatro, e potrei dire che il teatro è stato la mia vera e sola scuola, e del suo insegnamento molte cose mi sono rimaste pure avendolo abbandonato per la carriera affine dello scrittore, e tante volte mi sono detto: “sono un uomo di teatro mancato”. [...] Il teatro è, sicuramente, una delle espressioni più alte e più complete dello spirito e dell’ingegno [...].

³⁵ [...] i testi palazzeschiani sono animati da una congenita, straordinaria vocazione scenica [...]

³⁶ La funzione del teatro è quella di contribuire al dibattito. Il palcoscenico è lo spazio dove è ancora possibile elaborare domande, mettere in gioco le contraddizioni, aprire varchi alle utopie. La parola drammatica, quella che scaturisce dagli autori contemporanei, ma anche quella che nasce dal confronto con i classici, è una delle poche ancora capaci di portare in primo piano le realtà latenti che agiscono al di sotto del tessuto connettivo della società, per quanto violente e brucianti possono essere.

Roberto Guicciardini, primogênito dos três filhos de Pietro Guicciardini – pertencente a uma das mais antigas e prestigiosas famílias florentinas, sendo descendente direto de Francesco Guicciardini (1483-1540), um dos principais expoentes do Renascimento italiano – e Maria Luisa Bombicci-Pontelli, nasceu em Florença, em 29 de maio de 1933.

Em setembro de 2016, o entrevistamos com o intuito de coletar informações sobre a história da carreira dele e, também, registrar algumas de suas reflexões fundamentais sobre a gênese das obras teatrais e radiofônicas em questão neste trabalho. Baseando-nos nela, em *Il mio teatro* [O meu teatro], entrevista concedida a Andrea Mancini – professor, escritor, crítico e diretor teatral – e no artigo *Roberto Guicciardini drammaturgo* [Roberto Guicciardini dramaturgo] escrito por Marzia Pieri – professora associada do *Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali da Università di Siena* – vimos que, quando criança, Roberto Guicciardini não brincava com bonequinhos, não teve um teatrinho entre seus brinquedos, nem gostava de se “exibir”; tampouco existia uma tradição familiar ligada ao teatro, pois nem seu pai, nem os outros, se envolveram com algo que se relacionasse com este gênero. Contudo, por volta dos dez ou onze anos, se apaixonou pela literatura, tornando-se um leitor compulsivo e sempre via as personagens de suas leituras se moverem e agirem num espaço, mesmo que imaginário; uma espécie de “teatrinho particular, replicável de acordo com a inspiração”³⁷ (GUICCIARDINI, 2005, p. 81).

Como leitor, acreditava na importância de dar vida às personagens dos romances ou das fábulas, sobretudo as das fábulas. Torná-las “carne e osso” era, portanto, para ele fundamental e, segundo Guicciardini, o teatro poderia auxiliá-lo nesta tarefa, pois acreditava que uma das funções do teatro é materializar e tornar real a fantasia. Desde então, apaixonou-se pelo fazer teatral, mas, para tanto, era necessário primeiro saber o que era, para depois aprender como se faz, para, enfim, conseguir escrever textos dramáticos. Em outras palavras, obter conhecimento por meio de estudo ou da prática deveria ser o primeiro passo para, só então, passar a escrever: afinal “como se escreve sobre alguma coisa da qual você não sabe nada?”. E, assim, nasceu sua paixão pelo teatro.

³⁷ Un teatrino privato, replicabile secondo l'estro.

Além disso, seu pai também teve influência nessa paixão, pois, no início da adolescência do filho, o levava frequentemente para ver espetáculos. Ele ainda se recordava da primeira peça que assistiu: *Tróilo e Créssida*, a tragédia em cinco atos de William Shakespeare, dirigida por Luchino Visconti – diretor e roteirista de cinema e de teatro italiano, considerado um dos mais importantes artistas e intelectuais do século XX e um dos precursores do neorealismo italiano – e encenada no teatro *Boboli*, em Florença. Na peça, Memo Benassi, “um grande e formidável ator que se esforçava para dizer as coisas mais perturbadoras, com uma linguagem quase obscena”, o deixou espantado, a ponto de perguntar para o pai: “Desculpe, esses palavrões podem ser ditos?”. “Na vida normal, claro que não, mas no teatro pode-se dizer sim! Olha, no teatro a palavra é verdade”, respondeu o pai, e essas palavras, naquele momento ditas *en passant*, permaneceram em sua mente.

De acordo com o diretor, escrever para o teatro seria uma possibilidade de materializar sua imaginação. Assim, um pouco mais velho e ainda apegado à ideia de conseguir tornar as personagens da fantasia “vivas”, se dedicou a entender o fazer teatral, indo, por volta dos dezoito anos, trabalhar como assistente de direção, inclusive para se apropriar da prática teatral. No entanto, com o passar do tempo, ficou cada vez mais chateado com o fato de não encontrar uma saída para sua pergunta: “como se escreve para o teatro?”.

Sem que percebesse, envolveu-se com as atividades teatrais e, por isso, escrevia apenas de vez em quando, embora estivesse mais interessado pela arte de compor peças teatrais – a dramaturgia – do que pela direção. Nesse contexto, em 1951, conheceu Vito Pandolfi,³⁸ que o ajudou a se aproximar ainda mais do teatro e

³⁸ De acordo com o Dicionário Biográfico dos Italianos, da Enciclopédia *Treccani*, Vito Pandolfi (1917 – 1974) em 1938 foi aprovado em um concurso para estudar na *Accademia d'arte drammatica* de Roma, obtendo, inclusive, bolsa de estudos. Em 1941, já começa suas atividades como diretor teatral. Em 1943, foi preso por ter assinado um manifesto antifascista publicado no jornal *La Nazione* de Florença. Na cadeia, para proteger nomes de conhecidos e amigos, se jogou da janela e foi transferido para o hospital; lá, passou esses nomes para uma médica, conseguindo, com isso, salvar alguns deles da deportação. Após a alta, começou a fazer parte da *Resistenza*, sendo novamente preso, mas, enquanto as tropas alemãs se retiravam de Roma, foi libertado. Após ser solto, dirigiu muitas peças e das experiências com grandes atores idealizou e elaborou uma nova maneira de fazer espetáculo, sobretudo no que diz respeito à relação entre direção e atores. Já nos anos de *Accademia* escrevia em alguns jornais e, no pós-guerra, começou a colaborar com *Dramma*, *Teatro*, *Società*, *Cultura sovietica*, *L'Unità* sendo, também, um dos fundadores do *Politecnico*. Por conta de sua intensa atividade jornalística e editorial, se transferiu para Milão onde fez parte da comissão diretiva do *Piccolo Teatro*. Em 1947, construiu *I comici della strada*, uma companhia teatral que recebeu apoio parcial do Partido Comunista Italiano (PCI), na qual poderia ser desenvolvida inclusive pesquisa científica, porém, após dois espetáculos, a companhia faliu. Voltou a colaborar com jornais e revistas, não apenas teatrais, participou de transmissões radiofônicas e dirigiu algumas peças e musicais. Nos anos cinquenta, Pandolfi começou a escrever sobre o teatro e a partir de então

com quem colaborou com a redação de livros importantes, de caráter histórico e crítico, além de também ter cooperado nos espetáculos criados ou que chegaram a *San Gimignano*. Nos anos sucessivos, a relação entre Guicciardini e Pandolfi tornou-se ainda mais intensa por meio de vários espetáculos que fizeram juntos, tanto na Toscana quanto no restante da Itália, além da colaboração para a *Fabbrica della Commedia dell'Arte*, uma série de volumes dedicada ao repertório “dos cômicos”, realizada por Pandolfi e pela editora *Sansoni Antiquariato di Firenze*, com a ajuda de Guicciardini.

Posteriormente, trabalhou no *Teatro Stabile*³⁹ de Turim que, de acordo com o diretor, foi sua verdadeira escola, onde aprendeu e trabalhou com os melhores e mais importantes diretores teatrais italianos. Porém, apesar de sua paixão permanecer intacta e existir sempre a exigência de escrever para o teatro, ali não aprendeu a fazê-lo, porque estava sempre atribulado com a demanda do trabalho. Mas o fez, na concepção dele, de uma maneira “mais espúria, mais tangencial, digamos, fazendo adaptações teatrais de romances e assim por diante. E isso aconteceu quando me libertei de meus compromissos de ajudante de direção, decidi e me joguei na estrada do teatro de verdade”. Guicciardini nunca frequentou academias de arte dramática, nem fez curso universitário; sua verdadeira escola foi o trabalho de campo, a prática, acompanhar a atividade de vários diretores, atores, trupes como auxiliar de direção, até começar a fazer seu próprio trabalho.

Decidiu, então, agir em “primeira pessoa” e começar seu percurso pelo “caminho do teatro verdadeiro”, estreando, em 1960, na direção de *A Montanhazinha Toscana*⁴⁰, um conto popular de Giuseppe Tigri, adaptado por Pandolfi. A partir daí, prossegue com sua carreira teatral por meio de várias experiências pela Itália e também no exterior, consolidando-se, cada vez mais, como um dos melhores diretores teatrais capazes de trabalhar com textos complexos. Em 1964, Guicciardini realizou *Histórias de Arlequim*, de Goldoni:

começou, paulatinamente, a abandonar a atividade de direção para adotar a de intelectual do teatro, escrevendo coletâneas, antologias, ensaios e colaborando com jornais e revistas da época. Em 1962, obteve livre docência na Universidade de Gênova e continuou suas atividades de crítico teatral, de cinema e direção de teatro. Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/vito-pandolfi_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/vito-pandolfi_(Dizionario-Biografico))> Acesso em: 05 out. 2017.

³⁹ Instituição teatral caracterizada por uma companhia fixa de atores profissionais, com sede permanente, financiada por doações da administração municipal ou estadual. Disponível em: <<https://dizionario.internazionale.it/parola/teatro-stabile>> Acesso em: 05 out. 2017.

⁴⁰ *Il Montanino Toscano*. Tanto o conto quanto a adaptação não foram traduzidos; a tradução do título é nossa.

[...] o primeiro, ou pelo menos um dos primeiros espetáculos orientados especificamente para um público jovem, com resultados realmente excelentes, tanto que foram necessárias várias reestreas nos anos seguintes, em Florença, no *Comunale* de Bolonha e também no *Metastasio* de Prato⁴¹ (MANCINI, 2005, p.11).

Em 1968, mediante uma iniciativa apoiada pela administração municipal de Florença, estreia *Mandrágora*, de Maquiavel, ambientada nos espaços do *Forte Belvedere*. Roberto Guicciardini procurou trabalhar com pessoas com as quais pudesse, sempre que possível, estabelecer uma relação de amizade, porque, de acordo com o diretor, trabalhar com teatro significa trabalhar em equipe. Após a tentativa, frustrada, de construir um *teatro stabile* em Florença, muitos atores ficaram sem trabalho. Resolveram, então, fazer manifestações, inclusive na Câmara Municipal, com cartazes escritos “Seis personagens à procura de um teatro”⁴² e, mesmo naquela época havendo “[...] mais atenção às iniciativas culturais, maior participação também em sentido contrário, havia muita efervescência”⁴³ (GUICCIARDINI, 2005, p. 90), ainda assim o teatro não foi construído.

Com isso, se reuniram em *San Gimignano* e criaram o *Gruppo della Rocca*, uma “companhia [que] nasceu, então, com base na paixão ideológica e política”⁴⁴ e cujos componentes, segundo Pieri (2005, p. 166), possuíam “um forte entendimento da profissão, do disciplinado esforço do trabalho comum, uma sólida cultura de referência, a tenaz modéstia de um projeto pedagógico e popular que logo os caracterizariam como uma exceção duradoura no panorama daqueles anos”⁴⁵; uma companhia com vontade de “suscitar perguntas em qualquer lugar em que seja possível o contato com um público novo e popular e onde quer que seja possível criar espaços para fazer teatro”⁴⁶ (MANCINI, 2005, p. 23). Segundo Guicciardini, os anos sessenta foram primordiais para sua consolidação artístico-cultural, mas foi no

⁴¹ [...] il primo, o almeno uno dei primi spettacoli rivolti specificamente ad un pubblico di ragazzi, con risultati davvero eccezionali, tanto che furono necessarie varie riprese anche negli anni successivi, a Firenze, al Comunale di Bologna e anche al Metastasio di Prato.

⁴² “Sei personaggi in cerca di un teatro”.

⁴³ [...] maggiore attenzione alle iniziative culturali, maggiore partecipazione anche in senso oppositivo, c’era molto fermento.

⁴⁴ La compagnia nacque dunque su una base di passione ideologica e politica.

⁴⁵ [...] un senso forte del mestiere, della disciplinata fatica del lavoro comune, una solida cultura di riferimento, la modestia tenace di un progetto pedagogico e popolare che presto li caratterizzerà come una duratura eccezione nel panorama di quegli anni.

⁴⁶ [...] La volontà di suscitare domande ovunque sia possibile il contatto con un pubblico nuovo e popolare e ovunque sia possibile creare spazi per fare teatro [...]

Gruppo que ele conseguiu realizar satisfatoriamente seus experimentos de escrita cênica. Essas são, aliás, aquelas que Guicciardini chama de suas funções: direção teatral e escrita cênica.

Além disso, Guicciardini atuou na Alemanha, desenvolvendo trabalhos de autores clássicos e contemporâneos, sempre aberto às várias culturas teatrais. Trabalhou, ainda, para companhias de ópera italianas em diversos teatros, além de óperas estrangeiras; produziu duas adaptações para a televisão; realizou peças radiofônicas, dentre elas *Perelá homem fumaça*, com a qual ganhou o “23º Premio Italia” pelo experimento realizado no laboratório de fonologia da RAI de Milão. Por seis anos foi diretor do *Teatro Biondo Stabile*, de Palermo e, devido ao grande destaque e à importância de seu trabalho, recebeu o título *Honoris causa* em literatura da *Facoltà Scienze della Formazione dell’Università di Palermo*. Elencamos, no final do capítulo, as principais adaptações e espetáculos de prosa de Roberto Guicciardini, listando-os cronologicamente. As informações foram obtidas no volume⁴⁷ de coautoria do diretor e, também, em páginas de jornal, revistas e *sites*.

Em maio de 2017, Andrea Mancini nos concedeu uma entrevista, falando, sobretudo de Roberto Guicciardini como dramaturgo e intelectual. Quando surgiu o projeto de escrever *Un albero in mezzo al prato, intorno al quale ballare* [Uma árvore no meio do prado em volta da qual dançar]⁴⁸, Mancini pediu a Marzia Pieri que escrevesse sobre a dramaturgia de Guicciardini, por acreditar que o diretor possuía certa peculiaridade em relação a outros diretores teatrais italianos que, em geral, reescrevem textos dramáticos e não adaptações de obras literárias para o teatro. Em outras palavras, diferentemente de Roberto Guicciardini, eles partem de textos dramáticos como, por exemplo, de Shakespeare e de Pirandello, e os modificam, fazendo um trabalho de reelaboração textual.

Segundo Mancini, o percurso de Guicciardini foi diferente. Na opinião dele, o diretor é um intelectual que trabalhou como dramaturgo – isto é, “um escritor de teatro que empresta seu trabalho para um aprofundamento das razões do texto até a reelaboração que qualquer texto sofre, com maior ou menor profundidade, no ato da

⁴⁷ *Un albero in mezzo al Prato intorno al quale ballare*.

⁴⁸ “O ‘Prado’ cujo título se refere e ‘A árvore em volta da qual dançar’ são aqueles da utopia e da revolução (muitas vezes usados nas palavras e nos espetáculos de Pandolfi e de Guicciardini)” (MANCINI, 2005, p. 8).

realização cênica”⁴⁹ (GUICCIARDINI, 2005, p. 82) e – ainda nas palavras de Guicciardini – possui a tarefa de “ler todas as várias interpretações que existem de um texto e compará-las e, com base nisso, oferecer opções de escolha. É sempre uma questão de escolha”⁵⁰ (GUICCIARDINI, 2005, p. 97). Para o entrevistado, Guicciardini atuava como os dramaturgos da Alemanha, “acompanhando o diretor” – na Itália, de acordo com Mancini, a figura do diretor surge nos anos 30, mas somente no segundo pós-guerra será fundamental, será protagonista do espetáculo.

Guicciardini acompanha o diretor e transforma as ideias dele em texto dramático ou esclarece o significado desse texto, fazendo isso também em seus espetáculos. Porém, Mancini considera emblemáticos justamente *Perelá*, de Palazzeschi e *Cândido*, de Voltaire, pois nessas duas peças foi responsável pela dramaturgia e pela direção, além de terem sido encenadas com o *Gruppo della Rocca*, uma companhia que contestava o sistema teatral então vigente e que se firmou como cooperativa no início dos anos 70. Naqueles anos ainda não existia o teatro regional toscano, que surgiu por volta de dois ou três anos depois, com um trabalho significativo de Guicciardini; Mancini diz que *Perelá* é importante, pois o diretor (e sua companhia) se empenhou muito para adaptar o romance para o teatro.

No dia 16 de setembro de 2017, aos 84 anos, Roberto Guicciardini morreu em sua casa, em San Gimignano. Devido a sua forte atuação no panorama político-cultural italiano, sua morte foi destacada na mídia nacional. Salientamos, abaixo, algumas das principais notícias publicadas em sites italianos:

Morre o diretor Roberto Guicciardini, fundador do *Gruppo della Rocca*, o homem de teatro [que] tinha enfrentado os grandes clássicos e desafiou o século XX. Era descendente direto do ilustre historiador florentino – [...] Fundou uma das primeiras cooperativas italianas de teatro, o *Gruppo della Rocca*, a única tardia e literalmente expropriada pelo Estado. Dirigiu espetáculos memoráveis, como pelo menos dois Maquiavel (*A Mandrágora* e *Clizia*), um Palazzeschi (*Perelá* homem de fumaça), dois Brecht (uma *Antígona* e uma *Turandot*) e um Voltaire (*Viagem controversa de Cândido*). Nesse espetáculo houve numerosas contaminações com outros textos, era uma das primeiras vezes que alguém ousava intervir na sacralidade do drama ou transformar a história em uma comédia. Mas ao longo de seu trabalho, tão díspar na escolha dos textos, Roberto Guicciardini

⁴⁹ [...] uno scrittore di teatro che presta la própria opera per un approfondimento delle ragioni del testo fino alla rielaborazione che qualsiasi testo subisce, con maggiore o minore spessore, nell'atto della realizzazione scenica.

⁵⁰ [...] andarsi a leggere tutte le varie interpretazioni che esistono di un testo e metterle a confronto poi, in base a questo, offrire delle opzioni di scelta. É sempre un problema di scelta.

permaneceu na sobriedade de fundo, mas fiel ao mandato daquilo que considerava não uma profissão, mas uma missão⁵¹ (CORDELLI, *Corriere*, 17 de setembro de 2017).

Última despedida de Roberto Guicciardini – O diretor teatral Roberto Guicciardini morreu aos 84 anos na noite de 16 de setembro em sua casa em San Gimignano. Nascido em Florença, em 29 de maio de 1933, [...] foi um dos fundadores da companhia Gruppo della Rocca [...], uma das primeiras cooperativas teatrais, com o objetivo de reunir e harmonizar os impulsos mais inovadores presentes na cena italiana, dando vida a um teatro de forte empenho civil, mas também solidamente fundamentado em nível artístico, graças à contribuição de todos os componentes que assumiram a responsabilidade coletiva de cada etapa da atividade teatral. Trabalhou continuamente para *teatri Stabili* italianos, cooperativas teatrais e diversas companhias, [...] desenvolveu também uma intensa atividade teatral em teatros de língua alemã (Viena, Zurique, Darmstadt, Graz, Berlim), privilegiando a proposta de autores clássicos (Maquiavel, Aretino, Gozzi, Ford, Ben Jonson), mas também explorando autores contemporâneos (Brecht, Muller, Meyer) em confronto aberto entre diferentes culturas teatrais. Trabalhou para entes líricos italianos (Teatro Massimo, Teatro La Scala, Arena de Verona, Ópera de Roma, Teatro La Fenice de Veneza, Maggio Musicale) para óperas de Henze, Manzoni, Weil, Mercadante, Bellini, Mozart, Mulè, Rossini, Weber, Webern, Verdi, Strawinskij, Zemlinski. Para a televisão, Guicciardini criou dois dramas [...] e várias obras teatrais. De 1992 a 1998, dirigiu o Teatro Biondo Stabile de Palermo. Em 1998, ele foi premiado com o título *Honoris causa* em literatura pela *Facoltà Scienze della Formazione dell'Università di Palermo* [...] ⁵² (Redação, ANCT – *News dall'Italia*, 18 de setembro de 2017).

⁵¹ Morto il regista Roberto Guicciardini Fondatore del Gruppo della Rocca, l'uomo di teatro aveva affrontato i grandi classici e sfidato il Novecento. Era discendente diretto dell'illustre storico fiorentino – [...] Fondò una delle prime cooperative italiane di teatro, il Gruppo della Rocca, l'unica più tardi letteralmente espropriata dallo Stato. Diresse spettacoli memorabili come almeno due Machiavelli (La mandragola e Clizia), un Palazzeschi (Perelà uomo di fumo), due Brecht (un'Antigone e una Turandot) e un Voltaire (Viaggio controverso di Candido). In questo spettacolo numerose furono le contaminazioni con altri testi, era una delle prime volte che si osava intervenire sulla sacralità del dramma o trasformare il racconto in una commedia. Ma in tutto l'arco del suo lavoro, così disparato nella scelta dei testi, Roberto Guicciardini si mantenne, nella sobrietà di fondo, però fedele al mandato di quello che riteneva non già un mestiere bensì una missione.

⁵² Ultimo saluto a Roberto Guicciardini – Si è spento nella notte del 16 settembre nella sua dimora di San Gimignano il regista teatrale Roberto Guicciardini all'età di 84 anni. Nato a Firenze il 29 maggio del 1933, [...] fu tra i fondatori della compagnia Gruppo della Rocca [...], una delle prime cooperative teatrali, con il proposito di raccogliere e armonizzare i fermenti più innovativi presenti sulla scena italiana, dando vita a un teatro di forte impegno civile, ma anche solidamente fondato sul piano artistico grazie al contributo di tutti i componenti che si assunsero la responsabilità collettiva di ogni fase della attività teatrale. [...] Ha lavorato con continuità per teatri Stabili italiani, cooperative teatrali e compagnie diverse [...] ha svolto anche un'intensa attività teatrale in teatri di lingua tedesca (Vienna, Zurigo, Darmstadt, Graz, Berlino), privilegiando la proposta di autori classici (Machiavelli, Aretino, Gozzi, Ford, Ben Jonson), ma cimentandosi anche con autori contemporanei (Brecht, Muller, Meyer) in aperto confronto fra diverse culture teatrali. Ha lavorato per Enti lirici italiani (Teatro Massimo, Teatro La Scala, Arena di Verona, Opera di Roma, La Fenice di Venezia, Maggio Musicale) per opere di Henze, Manzoni, Weil, Mercadante, Bellini, Mozart, Mulè, Rossini, Weber, Webern, Verdi, Strawinskij, Zemlinski. Per la televisione Guicciardini ha realizzato due sceneggiati [...] e diverse opere teatrali [...]. Dal 1992 al 1998 ha diretto il Teatro Biondo Stabile di Palermo. Nel 1998 gli è stata conferita la laurea *honoris causa* in materie letterarie dalla Facoltà Scienze della Formazione della Università di Palermo [...].

Tchau, Roberto Guicciardini, diretor de teatro de dois séculos – Outro pilar do teatro italiano nos deixou: Roberto Guicciardini, diretor de teatro que do pós-guerra em diante moveu-se pelo Sistema de Teatro, trabalhando na Cooperativa da Rocca, no Teatro Público de Palermo, na Itália e no exterior. Queremos lembrá-lo não tanto por aquilo que deixou na memória do teatro italiano e europeu, mas pelo pensamento expresso em toda a gama sobre os principais problemas que gravitam no teatro contemporâneo. [...] Um homem aberto às mais variadas experiências, amante do teatro social, do engajamento civil, foi um ponto de referência para jovens e velhos atores que nele encontravam o diretor não déspota, mas humano, tolerante, respeitoso. [...] O tempo, implacável com todos, tirou-o de nós. Mas, querido Roberto, faremos de tudo para que você ainda possa viver na memória daqueles que lhe amaram e daqueles que virão, porque deverão saber, conhecer, quem realmente deu ao Teatro: uma Vida⁵³ (GIORGETTI, *Sipario*, 18 de setembro de 2017).

A criação de Guicciardini foi bastante intensa e cobriu um longo período de tempo: inicia, oficialmente, como já dissemos, com a direção de *A Montanhazinha Toscana*, de Vito Pandolfi, em 1960, terminando com *A sombra de Antígona*, de Sófocles, em 2014. Foram cinquenta e seis anos de produção teatral e sessenta e cinco anos de contribuição para o teatro italiano, com preciosa participação, inclusive, nas transformações ocorridas no teatro do pós-guerra, assunto este que abordaremos mais adiante.

1.3. Aldo Palazzeschi e Roberto Guicciardini

Era um homenzinho extraordinário, uma espécie de pequeno gnomo, de olhar aceso e alusivo⁵⁴ (Guicciardini sobre Palazzeschi).

Roberto Guicciardini equipara sua nobreza à simpatia e à coragem juvenil de artista⁵⁵ (Palazzeschi sobre Guicciardini).

⁵³ Ciao Roberto Guicciardini, regista di teatro dei due Secoli – Un'altra colonna del teatro italiano ci ha lasciato: Roberto Guicciardini, regista di teatro che dal dopo guerra in poi ha spaziato nel Sistema Teatro, operando nella Cooperativa della Rocca, nel Teatro pubblico di Palermo, in Italia e all'estero. Lo vogliamo ricordare non tanto per quello che ha lasciato nella memoria del teatro italiano ed europeo, ma per il pensiero espresso a tutto raggio sui principali problemi che gravitano nel teatro contemporaneo. [...] Uomo aperto alle più svariate esperienze, amante del teatro sociale, d'impegno civile, è stato un punto di riferimento per attori giovani e meno giovani che trovavano in lui il regista non despota ma umano, tollerante, rispettoso. [...] Il tempo, spietato con tutti, ce lo ha portato via. Ma, caro Roberto, faremo di tutto perché tu possa vivere ancora nella memoria di chi ti ha amato e di quelli che verranno perché dovranno sapere, conoscere, chi ha veramente dato al Teatro: una Vita.

⁵⁴ Era un omino straordinario, una specie di piccolo gnomo, dallo sguardo acceso e ammiccante (GUICCIARDINI, 2005, p. 84).

⁵⁵ [...] Roberto Guicciardini che pareggia la sua nobiltà alla simpatia e al suo giovanile coraggio di artista. Carta de Aldo Palazzeschi a Luigi Baldacci, Venezia, 12/09/1970

Roberto Guicciardini conhece Aldo Palazzeschi por meio de Luigi Baldacci – que viria a ser um dos críticos literários italianos mais reconhecidos do século XX; responsável pela primordial releitura crítica da obra de Palazzeschi; e que era professor de literatura italiana na Universidade de Florença –, por meio de uma carta⁵⁶ enviada ao autor – cuja transcrição completa consta do próximo capítulo –, em função da adaptação teatral do romance *Il Codice di Perelà*. A partir dela, estabeleceu-se a relação entre Aldo Palazzeschi e Roberto Guicciardini.

Palazzeschi, atendendo ao pedido de Baldacci, afirmou⁵⁷ que ficaria feliz em falar sobre a adaptação com Roberto Guicciardini, mas se deslocar tinha se tornado muito difícil e, por esse motivo, pediu que o diretor teatral desse uma “escapadinha” até Veneza, até porque de Florença partiam trens o dia todo. Brincando, comentou que um Guicciardini seria recebido em seu “refúgio veneziano”, assim como um Ridolfi já tinha estado ali e lamentava “não ter também um descendente da Casa Medici”, caso contrário “teria subido toda a grande escala florentina”. Baldacci⁵⁸, por sua vez, ficou agradecido a Palazzeschi pela cordialidade em considerar a eventual teatralização do *Codice di Perelà*; um livro, na opinião dele, “extraordinário que cresce em importância com o passar dos anos”.

Guicciardini, em setembro de 2016⁵⁹, recordou com muita emoção e entusiasmo a disposição demonstrada por Palazzeschi quando se encontraram: “Fui a Veneza, tremendo [...], pois pensava que dissesse não. [...] e encontrei um senhor que [...] parecia-me uma pequena coruja, porque era pequeno, com o nariz um pouco adunco, porém um rosto simpático e foi extremamente cortês”. Naquela época, o autor morava em Roma, “com seus gatos”, mas durante o verão ficava em Veneza “em uma rua muito estreita, com jardins – muito bonita”.

O diretor teatral nos confidenciou sentir-se um pouco preocupado quando foi se encontrar com Palazzeschi, pois considerava a adaptação muito importante, “não

⁵⁶ Carta de Luigi Baldacci a Aldo Palazzeschi, Florença, 28 de agosto de 1970. Conservada no *Archivio 900 letterario italiano, Archivio Aldo Palazzeschi, Fondo Aldo Palazzeschi*, U.D. carteggio 3715. *Centro di Studio “Aldo Palazzeschi”, Università degli Studi di Firenze*, Florença.

⁵⁷ Carta de Aldo Palazzeschi a Luigi Baldacci, Veneza, 31 de agosto de 1970, conservada no *Fondo Vallecchi, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Gabinetto Giovan Pietro Vieusseux*, Florença.

⁵⁸ Carta de Luigi Baldacci a Aldo Palazzeschi, Florença, 04 de setembro de 1970. Conservada no *Archivio 900 letterario italiano, Archivio Aldo Palazzeschi, Fondo Aldo Palazzeschi*, U.D. carteggio 3825. *Centro di Studio “Aldo Palazzeschi”, Università degli Studi di Firenze*, Florença.

⁵⁹ Entrevista concedida à pesquisadora em setembro de 2016.

pelo dinheiro, digo como incentivo”. Como afirmado anteriormente, pensava que não concordaria com o trabalho; seu receio se dava, também, porque “toda a companhia estava esperando: vamos fazer? Não vamos fazer? Nos dará os direitos? Não nos dará?”. Por fim, o autor se mostrou “um homenzinho extraordinário, uma espécie de pequeno gnomo, de olhar intenso e alusivo. Estive na casa dele várias vezes”⁶⁰ (MANCINI, 2005, p. 84). Mais tarde, Guicciardini⁶¹ confessou a Palazzeschi sua apreensão – e acreditava ser natural, uma vez que sempre se tende a “mitificar os próprios interlocutores fantásticos”. Mas conheceu Palazzeschi exatamente como o conhecia por meio de seus livros, com uma “presença vivíssima, cordial e estimulante”. Por isso, seu entusiasmo aumentou para “enfrentar o desafio do *Código*”, do qual conhecia “cada armadilha e todos os riscos”.

Em outra correspondência⁶² enviada a Baldacci, Palazzeschi relatou sobre a visita de Roberto Guicciardini que, na opinião do autor, “equipara sua nobreza à simpatia e à coragem juvenil de artista”. O diretor, que estava em Vicenza para as apresentações no Teatro Olímpico, foi acompanhado por “Toni Cibotto e por dois de seus jovens atores, um rapaz e uma senhorita, e discutiram o projeto com a maior cordialidade”. No entanto, Palazzeschi continuaria em contato com Baldacci, para manterem-se informados e “ver o quanto amadurece o feito de fumaça”. Luigi Baldacci⁶³ ficou muito contente pelo encontro de aproximação com Guicciardini ter dado bons resultados; ele não poderia duvidar disso, sabendo quem era Palazzeschi, conhecendo sua cortesia e a admiração que Guicciardini tinha pelo trabalho do autor. Veriam, como disse Palazzeschi, o que maturaria no “fato de fumaça” e esperava que fosse uma “fumaça com muito assado”. Tudo dependeria de como Guicciardini resolveria esse problema “que é difícil sim, mas muito apaixonante”. Além disso, Palazzeschi teria percebido que o diretor teatral tinha entusiasmo e humildade, “duas coisas que ficam bem juntas”.

⁶⁰ Era un uomo straordinario, una specie di piccolo gnomo, dallo sguardo acceso e ammiccante. Sono stato a casa sua diverse volte [...].

⁶¹ Carta de Roberto Guicciardini a Aldo Palazzeschi, 27 de setembro de 1970. Conservada no *Archivio 900 letterario italiano, Archivio Aldo Palazzeschi, Fondo Aldo Palazzeschi*, U.D. carteggio 3599. *Centro di Studio “Aldo Palazzeschi”, Università degli Studi di Firenze*, Florença.

⁶² Carta de Aldo Palazzeschi a Luigi Baldacci, Veneza, 12 de setembro de 1970. Conservada no *Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Vallecchi*, LB. I. 367.2. *Gabinetto Giovan Pietro Vieusseux*, Florença.

⁶³ Carta de Luigi Baldacci a Aldo Palazzeschi, 15 de setembro de 1970. Conservada no *Archivio 900 letterario italiano, Archivio Aldo Palazzeschi, Fondo Aldo Palazzeschi*, U.D. carteggio 3716. *Centro di Studio “Aldo Palazzeschi”, Università degli Studi di Firenze*, Florença.

No final da carta, Baldacci escreve: “Quanto às suas dúvidas sobre o público italiano, acredito que os tempos hoje estejam maduros para uma realização como essa de *Perelá*. Mas, veremos”. Isso porque Palazzeschi mostrou-se “inseguro” quanto à recepção da peça: a adaptação do livro, segundo ele, era árdua, “difícil por si só e ainda mais diante de um público tão pouco preparado para uma representação de pura fantasia e poesia”. Isso não queria dizer que não estivesse feliz com a tentativa; se Guicciardini estava insistindo no projeto, significava que já via um plano de realização, que o autor não conseguia enxergar por nunca ter pensado nessa possibilidade.

Esse dado é interessante, porque, embora *Il Codice di Perelà* tenha obtido uma recepção entusiasmada, sobretudo por parte dos futuristas, com sua primeira edição (1911), o caráter experimental do romance causou, à época, certo desprezo por parte do grande público. Ora, *O Código de Perelá* era sua “fábula aérea, o ponto mais elevado de [sua] fantasia” (TELLINI, 2004, p. 1519) e, certamente, ele não gostaria de ver sua “obra prima” novamente desprezada, ainda mais em um meio que foi para ele tão importante: o teatro. Guicciardini disse a Palazzeschi, quando pediu ao autor que informasse à editora Mondadori sobre a adaptação teatral do romance, como veremos adiante, que: “(se, por exemplo, fizessem um Oscar⁶⁴ de Perelá, levariam a cabo uma obra louvável: e desta vez o venderiam! Na onda do *Doge* e de *Stefanino* descobririam um livro igualmente importante e com grande surpresa por parte de muitos!)”.

Assim como prometido por Baldacci, Guicciardini submeteu o trabalho à aprovação de Palazzeschi, mantendo-o informado e atualizado de cada etapa desenvolvida. Logo após o primeiro encontro, o diretor escreveu⁶⁵ para o autor, dizendo estar seguro de que “a carga corrosiva, os humores, a verdadeira poesia do texto” transbordariam no espetáculo. O jogo valeria a pena, uma vez que dispunham de técnicas refinadas e o público, “embasbacado pela TV”, tinha aumentado “a possibilidade de recepção e a disponibilidade para a fantasia”. O espetáculo estaria

⁶⁴ Desde 1965, os Oscar são livros de “bolso”, de baixo custo, sendo vendidos em bancas de jornal que, semanalmente, apresentam as obras-primas da literatura e as histórias mais emocionantes em edição integral supereconômica. Dos anos setenta em diante os Oscar se renovam, diversificando-se em subséries (clássico, policial, ficção científica, poesia, etc.), abrindo-se inclusive para outros gêneros como ensaios, quadrinhos, manuais, etc.. Disponível em <<http://www.mondadori.it/i-nostri-brand/libri/oscar>> Acesso em: 10 set. 2017.

⁶⁵ Carta cit., 27 de setembro de 1970.

aberto a diversas soluções: o *Gruppo* se ateria àquelas mais lineares e coerentes com o espírito do texto.

Naquele momento, estavam começando a elaboração cênica; Guicciardini sentia-se contente pela colaboração de Baldacci, pois, como poucos, o crítico conhecia bem a obra. Iriam mostrar-lhe os resultados iniciais no começo de novembro; o espetáculo seria encenado primeiramente em Prato, no teatro Metastasio, e depois seria levado também para Roma e para Milão. O trabalho já havia começado e não encontravam empecilhos para realizá-lo. Disse, ainda, que havia informado à secretaria editorial da Mondadori sobre a iniciativa e que, provavelmente, lhe escreveriam para obter confirmação do consentimento do autor para o trabalho do *Gruppo*, pois, para fins práticos e por exigência da assessoria de imprensa deles, precisariam ter permissão para utilizar o nome de Palazzeschi como o autor do texto original, mas que a responsabilidade pela adaptação ou elaboração cênica seria do *Gruppo*.

Embora a relação entre o autor e o diretor teatral já tivesse sido estabelecida, Luigi Baldacci continuou a trocar correspondências com Palazzeschi sobre a adaptação, muito provavelmente por ter sido convidado a contribuir para o processo – o que, de fato, não aconteceu –, além de, naturalmente, ter sido o intermediário entre os dois. Ademais, vale lembrar que em janeiro de 1956, Baldacci publicou o ensaio intitulado “Palazzeschi”⁶⁶ na revista “Belfagor”⁶⁷ – a convite de Luigi Russo, diretor da revista, em homenagem ao aniversário de setenta anos do autor –, no qual sustentou ser *Il Codice di Perelà* a melhor produção do escritor e não *Stampe dell’Ottocento*, *Sorelle Materassi*, *Il palio dei buffi* como afirmavam as críticas literária e acadêmica da época. Com isso, o então professor assistente de literatura italiana na *Università degli Studi di Firenze* conseguiu deslocar a atenção para o romance que desde sua primeira publicação (1911), embora Palazzeschi o considerasse sua obra prima, havia sido quase esquecido e por isso deixara de ser apreciado pelos especialistas em literatura.

⁶⁶ Baldacci, Luigi. Palazzeschi. Belfagor, jan 1, 1956, Vol.11, p.158.

⁶⁷ Fundada por Luigi Russo em 1946, “Belfagor, resenha de várias humanidades” era uma revista literária italiana de publicação bimestral e finalizada em 2012. Disponível em <<https://www.olschki.it/riviste/26>> Acesso em 08 set. 2017.

Em outra carta⁶⁸ enviada a Palazzeschi, Baldacci diz que a Companhia de Guicciardini “arde de entusiasmo”, para proporcionar o melhor resultado teatral a *Perelá*. Pediram para que ele participasse da adaptação, mas que não sabia se o faria formalmente; no entanto, no que dependesse dele, aparecendo ou não seu nome, faria de tudo para que “as coisas fossem conduzidas de maneira limpa e com o máximo de respeito em relação a esse texto que, quanto mais se lê, mais se descobre ali algo de novo e surpreendente”.

Em dezembro de 1970, Guicciardini mandou o texto dramático a Palazzeschi, explicando-lhe, em carta – que será utilizada no próximo capítulo –, como havia adaptado o romance. O texto era essencialmente uma peça; naturalmente, muitas modificações seriam feitas à luz da verificação cênica: aquele que estava enviando (com as primeiras correções assinaladas às margens) era, portanto, ainda provisório.

Guicciardini, durante a entrevista que nos concedeu em 2016, resumiu sua relação com Palazzeschi: queria que o autor fizesse a adaptação, porque, segundo o diretor, o texto já estava pronto para o teatro, mas Palazzeschi se recusou, dizendo que era um trabalho de Guicciardini e do *Gruppo* e iria ao teatro assistir. O diretor sugeriu, até mesmo, que a adaptassem juntos, em coautoria e, ainda assim, o autor não aceitou a proposta; por isso, sentiu-se um pouco lisonjeado, “porque não me conhecia, né?”, inclusive por ter recebido os direitos autorais. Palazzeschi vivia “a dez metros, não cem, dez metros” do *Teatro Valle*, em Roma, onde aconteceu a estreia do espetáculo; o diretor convidou-o para assistir ao ensaio geral, porém o autor se recusou, dizendo que iria à estreia. Guicciardini pensou que não iria, mas, mesmo assim, reservou um lugar: “Estreamos e quem estava lá? Ele! Na segunda fileira e quis pagar o ingresso [...]! E, então, no final, estava emocionado [...]. Depois (de vinte dias, ele faltou em dois), todas as noites foi assistir ao espetáculo e sempre quis pagar o ingresso [...] Dá para acreditar? Era simpaticíssimo!”.

Guicciardini recorda que Palazzeschi lhe confessou “se alguém tivesse me dado a oportunidade de fazer teatro, eu teria escrito para o teatro”, pois o autor gostava dessa manifestação artística, havia até mesmo frequentado uma escola de arte dramática em Florença, mas não o fez: “Àquela altura ele já era velho –

⁶⁸ Carta de Luigi Baldacci a Aldo Palazzeschi, 12 de outubro de 1970. Conservada no *Archivio 900 letterario italiano, Archivio Aldo Palazzeschi, “Fondo Le carte del Signorino”, U.D. carteggio FBE440. Centro di Studio “Aldo Palazzeschi”, Università degli Studi di Firenze, Florença.*

entende? – ele, infelizmente, morreu alguns anos depois de eu tê-lo conhecido...”. Depois, falamos sobre a carta que Palazzeschi enviou ao Escritório de Contratos Editoriais da Mondadori:

[...] Pelo que então diz respeito à comunicação de Roberto Guicciardini, de uma adaptação teatral do Código de Perelá, informo já ter dado o meu consentimento gratuitamente, por se tratar de algo completamente experimental, feito com espírito heroico por um núcleo de atores que trabalham por pura paixão pelo teatro, sem lucros e com recursos abaixo da modéstia. Sinto que também a Casa Mondadori compartilha minha opinião de não aceitar nenhum pagamento por esse experimento. O conde Guicciardini é jovem de máxima seriedade e apaixonado pelo teatro, infelizmente, navegante em plena crise, e qualquer que seja o resultado da aventura só pode ser ditado pela mais boa vontade. Vocês podem, portanto, enviar para Roberto Guicciardini [...] a adesão de vocês para a realização do projeto dele.

Aproveito a oportunidade para enviar meus mais cordiais cumprimentos.
Aldo Palazzeschi⁶⁹ (DIAFANI, 2006, p. 284-285).

Ao saber disso, o diretor mostrou-se surpreso: “É verdade? É verdade? Onde você a encontrou? [...] Não, não, eu não sabia!” e disse fazer sentido, naquele momento, o porquê de a percentagem do autor ter sido dada toda para ele: “então, se alguém quiser montá-lo, deve me pedir autorização [...] eu tenho os direitos autorais desse espetáculo [...], mas veja, existe aquela carta que você me diz. É por isso! É por isso!”.

A surpresa de Guicciardini se justifica, porque, quando enviou⁷⁰ o texto dramático a Palazzeschi, tinha explicado que o segundo texto deveria ser enviado para a SIAE⁷¹ juntamente com o comprovante de declaração que o autor deveria assinar; não havia indicado no comprovante os percentuais dos respectivos direitos,

⁶⁹ Palazzeschi a Arnoldo Mondadori Editore (Ufficio Contratti Editoriali) - [Milano]

[Roma, fine settembre - metà dicembre 1970]

[...] Per quello poi che riguarda la comunicazione di Roberto Guicciardini, di una riduzione teatrale del “Codice di Perelà” informo di avere dato già il mio consenso gratuitamente trattandosi di cosa del tutto sperimentale fatta con spirito eroico da un nucleo di attori che lavorano per pura passione del teatro con guadagni nulli e risorse al disotto della modestia. Sento che anche la Casa Mondadori è del mio parere di non prendere alcun pagamento per tale esperimento. Il conte Guicciardini è giovane della massima serietà e appassionato del teatro purtroppo navigante in piena crisi, e comunque sia l'esito dell'impresa non può essere che dettato dalla migliore volontà. Potete dunque mandare a Roberto Guicciardini [...] la vostra adesione per la realizzazione del suo progetto.

Colgo l'occasione per inviare i miei più cordiali saluti.

Aldo Palazzeschi.

⁷⁰ Carta cit., 13 de dezembro de 1970.

⁷¹ Sociedade Italiana de Autores e Editores (SIAE): órgão econômico público responsável pela proteção e exercício da intermediação de direitos autorais na Itália. Disponível em: <<https://www.siae.it/it>> Acesso em: 10 set. 2017.

pois confiava no julgamento de Palazzeschi, mas a praxe mais comum era de 70% para o autor e 30% para o adaptador. Guicciardini enfatizou que o trabalho dele “no processo de adaptação foi bastante modesto” e que passaria “os proventos que serão, em todo caso, modestos (com o teatro não se ganha!) para a companhia que se sustenta como cooperativa”. Em suma, além de Palazzeschi ter concedido os direitos autorais a Guicciardini, concedeu-lhe, também, sua porcentagem de bilheteria.

No final da entrevista, o diretor teatral pediu para nos dizer mais uma coisa: *Perelá homem de fumaça* “[...] foi uma das primeiras experiências que me convenceram sobre a escolha que fiz da minha vida, porque não queria fazer esse trabalho de jeito nenhum, mas essa foi a primeira experiência que realmente me deu grande autoestima”. Guicciardini gostaria de ter sido escritor teatral, mas não encontrou o meio: “[misturou-se] ao teatro, [foi] engolido pelo teatro”, porém não sofreu por não ter escrito peças teatrais, por conta do sucesso de suas adaptações, assim como *Perelá*.

Guicciardini ressaltou em diversos momentos da entrevista que sua vontade era, na verdade, escrever para o teatro, isto é, ser dramaturgo e não adaptador ou diretor. No entanto, apesar de considerar as adaptações uma escrita de “segundo grau” e mais “tangencial”, sentia-se satisfeito ao fazer um balanço de sua vida profissional. *Perelá homem de fumaça*, de acordo com o diretor, foi fator decisivo em sua carreira, pois o sucesso dessa adaptação, tanto no teatro quanto no radioteatro, o convenceu sobre a escolha de trabalhar com/para o teatro, ainda que não tenha realizado seu sonho de ser escritor teatral. A relação entre Roberto Guicciardini e Aldo Palazzeschi foi, portanto, determinante para a profissão do diretor.

Principais adaptações e espetáculos de prosa de Roberto Guicciardini

A Montanhazinha Toscana, de Vito Pandolfi, (1960); *A terra é redonda*, de Armand Salacrou, (1960); *O mago da chuva*, de Richard Nash, (1961); *Édipo em Hiroshima*, de Luigi Candoni, (1963); *Apocalipse sob medida*, de Giorgio De Maria, (1964); *Histórias de Arlequim*, de Carlo Goldoni, (1964, 1965); *Balada do Gran Macabro*, de Michel De Ghelderode, (1965); *Um fuzil, um barril, a vida*, de Sergio Liberovici, (1965); *Os quatro cavaleiros*, de Guglielmo Biraghi, (1966); *A tragédia espanhola*, de Thomas Kid, (1966); *Chantagem no Teatro*, de Dacia Maraini, (1967); *A profissão da*

Senhora Warren, de George Bernard Shaw, (1967); *Únicos atos*, de Alberto Moravia, Dacia Maraini, Enzo Siciliano, (1967); *Mandrágora*, de Nicolau Maquiavel, (1967, 1990); *Raposa*, de Ben Johnson, (1967, 1985, 2010, 2011); *A taça de prata*, de Sean O'Casey, (1968); *Memorial*, de Paolo Volponi, (1968); *As Nuvens*, de Aristófanes, (1968); *Bertoldo na corte*, de Massimo Dursi, (1969); *O preceptor*, de Bertold Brecht, (1969); *Clizia*, de Nicolau Maquiavel, (1969); *Homem Massa*, de Ernst Toller, (1969); *A vida é sonho*, de Calderón De la Barca, (1970); *Farsas (O Casamento do Pequeno Burguês, Lux in tenebris, Quanto custa o ferro)*, de Bertolt Brecht, (1970); *O Pai*, de August Strindberg, (1970); ***Perelá homem de fumaça***, de Aldo Palazzeschi, (1971, 1985); *Cândido, viagem controversia de Cândido e outros nos arquipélagos da razão*, de Voltaire, (1971); *O empresário do rei*, de Alain-René Lesage, (1972); *Cândido*, de Voltaire, (1972, 1978, 1986); *Antígona de Sófocles*, de Bertolt Brecht, (1972); *O tumulto dos Ciompi*, de Massimo Dursi, (1973); *Die Schöne grüne Vogel (O belo pássaro verde)*, de Carlo Gozzi (1973); *Necromante*, de Ludovico Ariosto, (1974); *Pena que ela seja uma meretriz*, de John Ford, (1974); *Noite italiana*, de Odon Von Horvath, (1974); *Artur Ui*, de Bertolt Brecht, (1975); *Troilo e Créssida*, de William Shakespeare, (1975); *Anatol*, de Artur Schnitzler, (1975); *As rãs*, de Aristófanes, (1976); *Machiavelli's Mandrágora*, de Nicolau Maquiavel, (1976); *Roulette*, livre adaptação cênica do conto *Obscuridade*, de Leonid Andreiev di Kohout, (1977); *Antônio e Cleópatra*, de William Shakespeare, (1977); *Helena*, de Eurípides, (1978); *Bräker*, de Herbert Meier, (1978); *Rosa louca e desesperada*, de Enzo Siciliano, (1979); *Solidão*, de Beppe Fenoglio, (1979); *A XI jornada do Decamerão*, de Fabio Doplicher e Roberto Guicciardini, (1979); *Don Juan volta da guerra*, de Odon Von Horvath, (1980); *As joias indiscretas*, de Denis Diderot, adaptação Fabio Doplicher e Roberto Guicciardini, (1981); *As troianas*, de Sêneca, (1981); *Cândido, ou seja...*, de Leonardo Sciascia, (1982); *Tambores na noite*, de Bertolt Brecht, (1982); *Schlagt die Laute, schlagt sie gegen alles (Jogue essa ladainha, jogue contra todos)*, de Hebert Meier, (1982); *Aio em constrangimento*, de Giovanni Giraud (1982); *Antonello, chefe de quadrilha calabrês*, de Vincenzo Padula, (1983); *Bodas de sangue*, de Federico García Lorca, (1983); *Fedra*, de Sêneca, (1983); *Processo de Shamgorod*, de Elie Wiesel, (1983); *Os apaixonados*, de Carlo Goldoni, (1983); *O Planeta Indecente*, de Renzo Rosso (de Fourier), (1984); *Senhorita Julia*, de August Strindberg, (1984); *A dama do mar*, de Henrik Ibsen, (1984); *O Candelabro*, de Alfred De Musset, (1985); *Baal*, de Bertolt Brecht, (1986,

2011); *O Cinto*, de Alberto Moravia, (1986); *Criside*, de Enea Silvio Piccolomini, (1986); *A missão*, de Heiner Müller, (1986); *A barriga do gigante*, de Fabio Doplicher e Roberto Guicciardini, (1986); *O Senhor Puntila e seu criado Matti*, de Bertolt Brecht, (1986); *Mine Haha (ou seja, a educação física das donzelas)*, de Franz Wedeking, (1988); *Cortesã*, de Pietro Arentino, (1988); *Sonata dos fantasmas*, de August Strindberg, (1989); *Pocilga*, de Pier Paolo Pasolini, (1989, 2013); *Guerra de Carnaval e de Quaresma*, de Gruppo Della Rocca, (1989); *Horcynus Orca*, de Stefano D'Arrigo, (1989); *O inspetor general*, de Nikolai Gogol, (1989); *Maria Stuart*, de Friederich Schiller, (1990); *Tartufo*, de Molière, (1991); *Tetralogia (Casa Queimada, Sonata dos fantasmas, A luva preta, A ilha dos mortos)*, de August Strindberg, (1991); *Casa de carne*, de Rosso di San Secondo, (1991); *Der Fähnrich Von S...*, de Hebert Meier, (1991); *Turandot ou o congresso das lavadeiras*, de Bertold Brecht; *Pinóquio*, de Roberto Guicciardini (de Carlo Collodi), (1991); *O delírio do taberneiro Bassà*, de Rosso di San Secondo, (1992); *As preciosas ridículas*, de Molière, (1992); *Aulas de culinária de um frequentador de banheiros públicos*, de Rocco D'Onghia; *Fedro*, de Platão, (1993); *Enpedocle*, de Frederich Holderlin, (1993); *Coriolano*, de William Shakespeare, (1993); *Rinocerontes*, de Eugene Ionesco, (1994); *Filha do ar*, de Calderón De la Barca, (1996, 2010); *Albergue invisível*, de Franco Scaldati, (1997); *Os dois primos nobres*, de William Shakespeare, (1997); *O filho de Pulcinella*, de Eduardo De Filippo, (1998); *Safrarica*, de Nino Martoglio, (2000); *Henrique IV*, de Luigi Pirandello, (2001, 2006); *Conto de inverno*, de William Shakespeare, (2002); *Misanthropo*, de Molière, (2003); *Édipo Rei*, de Sófocles, (2004); *Tito Andrônico*, de William Shakespeare, (2004, 2005, 2006, 2007); *Pigmalião*, de George Bernard Shaw, (2004, 2005, 2006); *Rômulo o Grande*, de Frederich Dürrenmatt, (2007, 2008, 2009, 2010); *Otelo*, de William Shakespeare, (2007, 2008); *A sombra de Antígona*, de Sófocles, (2013, 2014)⁷².

⁷² Títulos no original: *Il Montanino Toscano*, de Vito Pandolfi, (1960); *La terra è rotonda*, de Armand Salacrou, (1960); *Il mago della pioggia*, de Richard Nash, (1961); *Edipo a Hiroshima*, de Luigi Candoni, (1963); *Apocalisse su misura*, de Giorgio De Maria, (1964); *Storie di Arlecchino*, de Carlo Goldoni, (1964, 1965); *Ballata del Gran Macabro*, de Michel De Ghelderode, (1965); *Un fucile, un bidone, la vita*, de Sergio Liberovici, (1965); *I quattro cavalieri*, de Guglielmo Biraghi, (1966); *La tragedia spagnola*, de Thomas Kid, (1966); *Ricatto a Teatro*, de Dacia Maraini, (1967); *La professione della Signora Warren*, de George Bernard Shaw, (1967); *Atti unici*, de Alberto Moravia, Dacia Maraini, Enzo Siciliano, (1967); *Mandragola*, de Niccolò Machiavelli, (1967, 1990); *Volpone*, de Ben Jonson, (1967, 1985, 2010, 2011); *La coppa d'argento*, de Sean O'Casey, (1968); *Memoriale*, de Paolo Volponi, (1968); *Le Nuvole*, de Aristofone, (1968); *Bertoldo a corte*, de Massimo Dursi, (1969); *Il precettore*, de Bertold Brecht, (1969); *Clizia*, de Niccolò Machiavelli, (1969); *Uomo Massa*, de Ernst Toller, (1969); *La vita è sogno*, de Calderon De la Barca, (1970); *Farse (Nozze piccolo borgesii, Lux in*

2 - AS ADAPTAÇÕES

Discorrer a respeito de *Perelá homem de fumaça* romance, texto dramático e texto radiofônico, tanto de modo descritivo quanto analítico, é importante para o exame dos processos de adaptação. Para examiná-los, nos basearemos nos postulados teóricos estudados durante a pesquisa – sobretudo os Estudos da Tradução e da Adaptação – e, também, no material fornecido por Roberto Guicciardini, além daquele levantado durante a pesquisa de campo: livros, troca de correspondências, manchetes em jornais e revistas da época e entrevistas (tanto as

tenebris, Quanto costa il ferro), de Bertolt Brecht, (1970); *Il Padre*, de August Strindberg, (1970); ***Perelá uomo di fumo***, de Aldo Palazzeschi, (1971, 1985); *Candido, viaggio controverso di Candido e altri negli arcipelaghi della ragione*, de Voltaire, (1971); *L'impresario del re*, de Alain-René Lesage, (1972); *Candide*, de Voltaire, (1972, 1978, 1986); *Antigone di Sofocle*, de Bertolt Brecht, (1972); *Il tumulto dei Ciompi*, de Massimo Dursi, (1973); *Die Schöne grüne Vogel*, de Bertolt Brecht, (1973); *Negromante*, de Ludovico Ariosto, (1974); *Peccato che sia una squaldrina*, de John Ford, (1974); *Notte italiana*, de Odon Von Horvath, (1974); *Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, (1975); *Troilo e Cressida*, de William Shakespeare, (1975); *Anatol*, de Artur Schnitzler, (1975); *Le rane*, de Aristofone, (1976); *Machiavelli's Mandragola*, de Niccolò Machiavelli, (1976); *Roulette*, livre adaptação cênica do conto *Oscurità*, de Leonid Andreiev di Kohout, (1977); *Antonio e Cleopatra*, de William Shakespeare, (1977); *Elena*, de Euripide, (1978); *Bräker*, de Herbert Meier, (1978); *Rosa pazza e disperata*, de Enzo Siciliano, (1979); *Solitudine*, de Beppe Fenoglio, (1979); *L'XI giornata del Decamerone*, de Fabio Doplicher e Roberto Guicciardini, (1979); *Don Giovanni torna dalla guerra*, de Odon Von Horvath, (1980); *I gioielli indiscreti*, de Denis Diderot, adaptação Fabio Doplicher e Roberto Guicciardini, (1981); *Le troiane*, de Seneca, (1981); *Candido, ovvero...*, de Leonardo Sciascia, (1982); *Tamburi nella notte*, de Bertolt Brecht, (1982); *Schlagt di Laute, schlagt sie gegen alles*, de Hebert Meier, (1982); *Aio nell'imbarazzo*, (1982); *Antonello, copobrigante calabrese*, de Vincenzo Padula, (1983); *Nozze di sangue*, de Federico Garcia Lorca, (1983); *Fedra*, de Seneca, (1983); *Processo di Shamgorod*, de Elie Wiesel, (1983); *G'innamotati*, de Carlo Goldoni, (1983); *Il Pianeta Indecente*, de Renzo Rosso (de Fourier), (1984); *Signorina Giulia*, de August Strindberg, (1984); *La donna del mare*, de Henrik Ibsen, (1984); *Il Candeliere*, de Alfred De Musset, (1985); *Baal*, de Bertolt Brecht, (1986, 2011); *La cintura*, de Alberto Moravia, (1986); *Criside*, de Enea Silvio Piccolomini, (1986); *La missione*, de Heiner Müller, (1986); *Il ventre del gigante*, de Fabio Doplicher e Roberto Guicciardini, (1986); *Puntill e il suo servo Matti*, de Bertolt Brecht, (1986); *Mine Haha (ovvero l'educazione fisica delle fanciulle)*, de Franz Wedeking, (1988); *Cortigiana*, de Pietro Arentino, (1988); *Sonata dei fantasmi*, de August Strindberg, (1989); *Porcilli*, de Pier Paolo Pasolini, (1989, 2013); *Guerra di Carnevale e di Quaresima*, de Gruppo Della Rocca, (1989); *Horcynus Orca*, de Stefano D'Arrigo, (1989); *L'ispettore generale*, de Nikolaj Gogol, (1989); *Maria Stuarda*, de Friederich Schiller, (1990); *Tartufo*, de Molière, (1991); *Tetralogia (Casa Bruciata, Sonata di fantasmi, Il guanto nero, L'isola dei morti)*, de August Strindberg, (1991); *Casa di carne*, de Rosso di San Secondo, (1991); *Der Fähnrich Von S...*, de Hebert Meier, (1991); *Turandot o il congresso degli imbichini*, de Bertold Brecht; *Pinocchio*, de Roberto Guicciardini (de Carlo Collodi), (1991); *Il delirio dell'oste Bassà*, de Rosso di San Secondo, (1992); *Le preziose ridicole*, de Molière, (1992); *Lezioni di cucina di un frequentatore di cessi pubblici*, de Rocco D'Onghia; *Fedro*, di Platone, (1993); *Enpedocle*, de Frederich Holderlin, (1993); *Coriolano*, de William Shakespeare, (1993); *Rinoceronti*, de Eugene Ionesco, (1994); *Figlia dell'aria*, de Calderon De la Barca, (1996, 2010); *Locanda invisibile*, de Franco Scaldati, (1997); *I due nobili cugini*, de William Shakespeare, (1997); *Il figlio di Pulcinella*, de Eduardo De Filippo, (1998); *Annata ricca*, de Nino Martoglio, (2000); *Enrico IV*, de Luigi Pirandello, (2001, 2006); *Racconto d'inverno*, de William Shakespeare, (2002); *Misantropo*, de Molière, (2003); *Edipo Re*, de Sofocle, (2004); *Tito Andronico*, de William Shakespeare, (2004, 2005, 2006, 2007); *Pigmaliione*, de George Bernard Shaw, (2004, 2005, 2006); *Romolo il Grande*, de Frederich Dürrenmatt, (2007, 2008, 2009, 2010); *Otello*, de William Shakespeare, (2007, 2008); *L'ombra di Antigone*, de Sofocle, (2013, 2014).

realizadas por nós quanto as já publicadas). O intuito do exame minucioso desse material consiste em levantar parte das estratégias de adaptação, bem como integrar e testemunhar os Estudos Culturais que realizaremos no próximo capítulo.

2.1. Do romance ao teatro⁷³

Naturalmente, quem quiser perceber os valores do livro deverá ler o original. Aqui, quisemos apenas testemunhar um espetáculo⁷⁴ (GUICCIARDINI, 1971a, p. 59).

Publicado pela primeira vez em 1911 nas *Edizioni futuriste di Poesia*, com o subtítulo *Romance Futurista, Il Codice di Perelà*, a “fábula aérea”, “o ponto mais elevado”⁷⁵ da fantasia de Aldo Palazzeschi, teve quatro outras edições com variantes publicadas em 1920, 1943, 1954 e 1958. A quarta edição – utilizada por Roberto Guicciardini para fazer a adaptação –, solicitada por Enrico Vallecchi para relançar o livro como uma nova obra, foi publicada em dezembro de 1954 e intitulada *Perelà uomo di fumo*, título utilizado apenas nessa edição, uma vez que nas precedentes e na sucessiva recebeu novamente o nome original.

Apesar de à época ter sido divulgado que o livro foi completamente reescrito, Palazzeschi afirma ter feito apenas algumas “correções formais”, além de ter acrescentado dois pequenos capítulos – *Villino Colibri* [Casinha Colibri] e *Sua leggerezza Perelà* [Sua leveza Perelá] –, sem que a história tenha sido modificada, e ter vertido para o italiano o título da tradução americana *The Man of Smoke*⁷⁶, pelo fato de Vallecchi se incomodar com a “palavra código”:

⁷³ Nosso recorte metodológico consiste em basearmos-nos no esboço da peça (copione dattiloscritto); no texto dramático; em fragmentos registrados da representação mostrados em reportagens/entrevistas (presentes no *Archivio Aldo Palazzeschi*); na gravação cedida por Italo Dall’Orto; nas entrevistas (publicadas e feitas por nós) e nos artigos de jornais e revistas para fazermos nossa análise, pois procuramos o registro em vídeo do espetáculo na íntegra, mas não o encontramos. Vale lembrar que *Perelá homem de fumaça* foi encenado em 1971 e, mesmo que existisse um testemunho completo da encenação, não seria possível fazer uma apreciação do espetáculo em si, uma vez que cada encenação, por ser presencial e ao vivo, é sempre diferente uma da outra.

⁷⁴ Va da sé, che chi volesse redersi conto dei valori del libro, dovrà leggersi l’originale. Qui non abbiamo voluto dare che la testimonianza di uno spettacolo.

⁷⁵ “Perelà” è la mia favola aerea, il punto più elevato della mia fantasia. (PALAZZESCHI, in TELLINI, 2004, p. 1519)

⁷⁶ Tradução de Peter M. Riccio. New York: Vanni, 1936.

Nunca interfeiri na parte publicitária feita pelo meu editor, até porque não sei me promover, e isso é ruim, pois facilmente surgem equívocos e imprecisões. O autor deveria promover-se pessoalmente ou, pelo menos, sempre controlá-la [a publicidade]. Razão pela qual deixei que a assessoria de imprensa da Vallecchi escrevesse que *Perelá* tinha sido completamente reescrito: um absurdo, como se fosse um livro novinho em folha. Eu também pensei que isso pudesse servir como publicidade, e deixei estar, porque as obras velhas são como pessoas velhas: normalmente não atraem. Reescrevi sim, mas materialmente; apenas o copiei e, ao copiá-lo, introduzi uma quantidade de pequenas correções formais [...]. Mesmo que quisesse, não poderia tê-lo escrito de outra maneira. Deve permanecer o que é; só que a leitura, sem que você perceba como, onde e por que, em alguns pontos flui melhor; em outros se tornou mais suculenta e compacta. É preciso considerar que o livro tem quase meio século nas costas e minha prosa amadureceu neste tempo. Reescrevê-lo como escrevo agora sem dúvida teria significado assassiná-lo. Os outros que cuidem disso, eu não quero morrer em pecado mortal. Quanto ao título (agora se tornou *Perelá homem de fumaça*), o próprio Vallecchi pediu-me para mudá-lo quando expressou o desejo de reeditá-lo. Achava aquela palavra *código* dura, obtusa, geradora de equívoco e em nada apetitosa para o público, e eu disse para colocar o título que foi colocado na tradução americana feita há muitos anos. O frescor e a espontaneidade de uma obra literária são sua maior virtude e uma vez perdidos devido à passagem do tempo, não há ninguém, nem variação capaz de devolvê-los⁷⁷ (TELLINI, 2004, p. 1514-1515, itálicos do autor).

De fato, além das mudanças – já tratadas em nossa dissertação de mestrado, “*Fumaça! Fumaça! Fumaça! O Código de Perelá: A Leveza do Romance Futurista de Aldo Palazzeschi*” (2013) – que dizem respeito à atenuação das formas arcaicas, à diminuição do uso de dialetos toscanos e à aproximação de uma forma escrita mais literária, ou seja, que basicamente se resumem à normalização e à gramaticalização do texto, temos, como se disse, a introdução de dois novos capítulos: “Casinha Colibri” e “Sua leveza Perelá”. O primeiro é composto por onze linhas que retomam a temática do amor abordada no capítulo “O prado do amor”:

⁷⁷ Non metto mai lo zampino nella parte pubblicitaria fatta dal mio editore anche perché la *réclame* non me la so fare, e questo è male perché avvengono facilmente equivoci e inesattezze. La *réclame* l'autore dovrebbe farsela da sé o, almeno, controllarla sempre. Ragione per cui ho lasciato che l'ufficio stampa di Vallecchi scrivessi che *Perelà* era riscritto totalmente: un'assurdità, quasi si trattasse di un libro nuovo di zecca. Ho anche pensato che questo potesse servire come pubblicità, e ho lasciato correre, perché le opere vecchie sono come le persone vecchie: non attirano normalmente. L'ho sì riscritto, ma materialmente; l'ho soltanto ricopiato e nel ricopiarlo vi ho portato una quantità di piccole formale correzioni [...]. Anche volendo non avrei potuto scriverlo in altro modo. Deve restare quello che è; solo che la lettura, senza che tu ti accorga come dove e perché, in certi punti corre meglio; in altri è diventata più sugosa e compatta. Bisogna pensare che ha sulle spalle quasi mezzo secolo e la mia prosa si è maturata in questo tempo. Riscriverlo come scrivo ora avrebbe voluto dire assassinarlo senz'altro. A questo penseranno gli altri, io non voglio morire in peccato mortale. Per quello che riguarda il titolo (ora divenuto *Perelà uomo di fumo*), Vallecchi stesso mi chiese di cambiarlo quando espresse il desiderio di farne la ristampa. Quella parola *codice* la trovava dura, ottusa, generatrice di equivoco e per nulla appetitosa nei confronti del pubblico, ed io dissi di mettere il titolo che fu messo nella traduzione americana fatta tanti anni fa. La freschezza e spontaneità di un'opera letteraria è la sua virtù più grande e, allorquando a causa del tempo l'ha perduta, non c'è barba d'uomo o di variazione capace di rendergliela.

- Senhor Perelá, há também o amor expresso para quem não tem tempo a perder.
- Ah!
- Eh!
- Ih!
- Oh!
- Uh!
- Simpatião, quando voltar sozinho, procure por mim: *Mademoiselle Lili*, não terá do que se arrepender.

Amanhã de manhã, às dez horas, na Praça das armas, o senhor Perelá fará a inspeção das tropas⁷⁸ (PALAZZESCHI, 1954, p. 189).

O segundo capítulo adicional, por sua vez, além de poucos acréscimos, nada mais é do que o último capítulo da primeira edição, agora dividido e transformado em dois capítulos.

O romance foi estruturado da seguinte maneira:

Tabela 1 – Capítulos do livro *Perelá homem de fumaça* (1954, 302 p.)

Perelá homem de fumaça⁷⁹: Capítulos	
1	O útero negro
2	O chá
3	Deus
4	O baile
5	Visita à Irmã Marianinha Fonte. Irmã Pomba Mezzertino.
6	Asa
7	O prado do amor
8	Iba
9	Casarão Rosa

⁷⁸ Villino Colibrì

- Signor Perelà, c'è anche l'amore espresso per chi non ha tempo da perdere.

- Ah!

- Eh!

- Ih!

- Oh!

- Uh!

- Simpaticone, quando ritorni solo, chiedi di me: *Mademoiselle Lili*, non avrai da pentirtene.

Domani mattina alle ore dieci, sulla Piazza D'armi, il signor Perelà passerà in rivista le milizie.

⁷⁹ Perelà uomo di fumo: 1) L'utero nero; 2) Il thè; 3) Dio; 4) Il ballo; 5) Visita a Suor Mariannina Fonte. Suor Colomba Mezzertino; 6) Ala; 7) Il prato dell'amore; 8) Iba; 9) Villa Rosa; 10) Delfo e Dori; 11) Villino Colibrì; 12) La fine di Alloro; 13) Il Consiglio di Stato; 14) "Perché?"; 15) L'indisposizione di Perelà; 16) Il processo di Perelà; 17) Il Codice di Perelà; 18) Sua leggerezza Perelà.

10	Delfo e Dori
11	Casinha Colibri
12	O fim de Louro
13	O Conselho de Estado
14	“Por quê?”
15	A indisposição de Perelá
16	O processo de Perelá
17	O Código de Perelá
18	Sua leveza Perelá

Fonte: Hass e Barni (2017, p. 92)

Nele, Palazzeschi conta a história de um homem de fumaça. Durante aproximadamente trinta e três anos o “fogo ardia sem interrupção” na lareira da casa de Pena, Rede e Lâmina; a “espiral quente que subia” e as palavras das velhas que “liam alternadamente, ou juntas falavam” formaram o homem de fumaça. As velhas não “deixaram de preparar e de informar” o homem “sobre todo conhecimento útil do viver”, explicando “até a saciedade, até a insistência de cada ideia e argumento, cada problema, cada fenômeno”. Extinto o fogo, o homem desce da chaminé e usando um par de botas brilhantes, que encontra ao lado da lareira, dirige-se para a cidade.

Quando chega ao reino de Torlindao, se depara com os guardas do Rei, que o batizam Perelá (dos nomes das mães dele PEEna, REde e LÂmina) e levam-no ao palácio, após ter sido considerado “um cavalheiro perfeito” e “purificado de todas as imundices humanas”, tornando-o “um ser de exceção e de privilégio”: a notícia se espalha, o palácio é rodeado pelo povo, “algumas personalidades da cidade pedem para serem admitidas na presença” dele; as damas da corte lhe oferecem um chá para homenageá-lo; a Rainha o recebe em uma “reunião particular”; é encarregado de redigir o novo Código do Estado e, para redigi-lo com imparcialidade, igualdade e justiça, precisa conhecer a vida dos homens. Perelá, então, além de ter recebido um crachá, com a assinatura do Rei, nomeando-o “*Inspetor geral do Estado, reformador: dos homens, das coisas, das instituições e do costume. Com poderes executivos materiais, espirituais... et ultra*”⁸⁰ (PALAZZESCHI, 1954, p.135, itálico do autor), foi acompanhado até os lugares para fazer o reconhecimento da cidade.

⁸⁰ «Perelà, Signore. Ispettore generale dello Stato, riformatore: degli uomini, delle cose, delle istituzioni e del costume. Con poteri esecutivi materiali, spirituali... et ultra».

Porém, a condição de Perelá muda de repente: enquanto fazia a inspeção, foi acusado de ter induzido à morte Louro, o mais antigo serviçal do Reino, que ateou fogo ao próprio corpo na esperança de se tornar leve como ele. Imediatamente o Conselho de Estado se reúne para decidir o futuro do homem de fumaça: um julgamento é instaurado e, após ser declarado culpado, Perelá é condenado à prisão perpétua em uma cela no alto do Monte Calleio. Oliva de Bellonda, que se apaixonou por ele, consegue a permissão do Rei para construir no cárcere uma lareira: ao pôr do sol, quando ao tirar “os pés das botas”, uma “pequena nuvem cinza em forma de homem” subiu “para o espaço”, atravessou “o horizonte atrás do sol” e “para o infinito”.

Perelà uomo di fumo, de Aldo Palazzeschi, adaptação teatral de Roberto Guicciardini com colaboração do *Gruppo della Rocca*, estreou no dia 2 de janeiro de 1971, sábado, às 21 horas e 30 minutos, no “Teatro Comunale Metastasio”, na cidade de Prato, com duas outras apresentações: no domingo, 3 de janeiro de 1971, às 17 horas e segunda-feira, 4 de janeiro de 1971, às 21 horas e 30 minutos, no mesmo teatro. O elenco foi composto por Marcello Bartoli (Perelá, Filósofo, um homem); Laura Mannucchi (uma velha, Gioconda, a filha de Louro, uma mulher, Perelá); Mario Mariani (Perelá, 1º soldado, um homem, Mestre de Cerimônias, Médico, Banqueiro, o Crítico); Italo Dall’Orto (Perelá, 2º soldado, um homem, Poeta, Condessa Carmem, o Louco Deus, um fotógrafo); Egisto Marcucci (Perelá, Inquisidor, Cardeal, um homem, um velho, o Príncipe Zarlino); Paila Pavese (uma mulher, Princesa Bianca, Marquesa Oliva de Bellonda, Perelá); Gianni De Lellis (Perelá, o Pintor, um fotógrafo, Presidente, um jovem, um homem, o Louco Suicida); Dorotea Aslanidis (Perelá, uma mulher, Irmã Colomba, a Marquesa Zoe, a pastorinha, Irmã Crucifixa); Nelide Giammarco (Perelá, Dona Giacomina, Condessa Rosa, uma mulher). Os demais membros eram: Roberto Guicciardini (direção e versão cênica); Lorenzo Ghiglia (cenas e figurino); Guido Mariani (iluminação); Bruno Barbani (cenotécnico); Giorgio Bambi (sonoplastia), integrantes do *Gruppo della Rocca*.

Figura 1 – Parte superior cartaz estreia

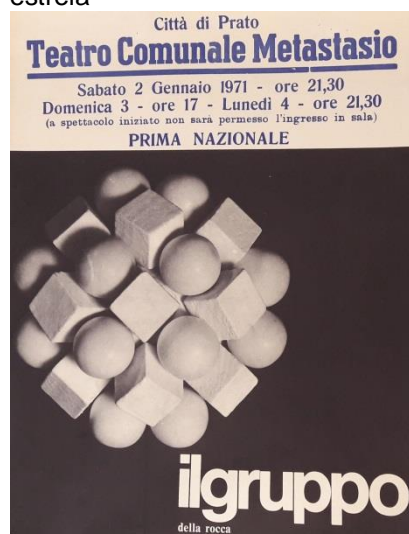


Figura 2 – Parte inferior cartaz estreia



Figura 3 – Cartaz estreia



Fonte: Arquivo pessoal Italo Dall'Orto. Fotografias tiradas pela pesquisadora.

O texto dramático foi publicado na Revista Sipario, número 299, março/abril de 1971, com prefácio do poeta e crítico teatral Elio Pagliarani.

Figura 4 – Capa do texto dramático



Fonte: Fondo Aldo Palazzeschi, Archivio Palazzeschi, Centro di Studi "Aldo Palazzeschi", Università degli Studi di Firenze, Florença

Como vimos, a proposta de adaptar o romance para o teatro chegou a Palazzeschi por meio de Luigi Baldacci que, em 28 de agosto de 1970, escreveu uma carta para o literato, pedindo a ele que se encontrasse com Guicciardini, porque havia muito tempo o diretor teatral pensava em fazer uma adaptação do livro e, por isso, queria a autorização dele para encená-lo:

Illustre e caro Palazzeschi,

Um jovem diretor italiano, muito talentoso em minha opinião, que recentemente deu boas demonstrações de seu trabalho com *Mandrágora* e com *Clizia*, de Maquiavel (a última ganhou o Prêmio Roma), me pede para intermediar com o senhor uma questão que é muito importante para ele. O diretor em questão é Roberto Guicciardini, florentino como indica o nome. Apaixonado pelo seu Código de Perelá, há muito tempo planeja fazer uma adaptação teatral, conservando no corte, no roteiro e no diálogo todo o original e genuíno espírito futurista desta obra. Naturalmente, se comprometeria a submeter o trabalho à sua aprovação, caso existisse, de sua parte, uma prévia autorização a respeito deste experimento. Concordei com o pedido do amigo Guicciardini, porque tenho certeza de que poderia resultar um ótimo trabalho, de modo a trazer novos ares para o charco morto do teatro italiano. Queira, por gentileza, conceder um encontro a Roberto Guicciardini? Guicciardini deve estar em Florença no início de setembro e, assim, poderei comunicar-lhe sua resposta, considerando um encontro diretamente em Veneza ou em Roma ou, em suma, onde o senhor achar melhor. Eu aconselhei Guicciardini a entrar em contato pessoalmente com o senhor, mas ele me disse que estava muito amedrontado. E, assim, eu tomei coragem. Foi o amigo Mirto, com quem recordamos do senhor tantas vezes, que me disse que o senhor se encontrava neste momento em Veneza.

Obrigado desde já e creia-me seu mais fiel,
Luigi Baldacci (grifo do autor)⁸¹

Em 31 de agosto de 1970, Palazzeschi responde⁸² a Baldacci, dizendo sentir-se feliz por saber que Roberto Guicciardini pretendia fazer a adaptação, apesar de, na opinião dele, ser difícil resolver a questão do protagonista, pois, no caso do

⁸¹ Carta de Luigi Baldacci a Aldo Palazzeschi, Florença, 28 de agosto de 1970. Conservada no *Archivio 900 letterario italiano, Archivio Aldo Palazzeschi, Fondo Aldo Palazzeschi*, U.D. carteggio 3715. *Centro di Studio "Aldo Palazzeschi", Università degli Studi di Firenze*, Florença.

Illustre e caro Palazzeschi,

Un giovane regista italiano, molto dotato a mio avviso, che ha recentemente dato delle belle prove di sé con la *Mandragola* e con la *Clizia* del Machiavelli (la quale ultima ha vinto il Premio Roma), mi prega di farmi intermediario con Lei per una questione che gli sta molto a cuore.

Il regista in questione è Roberto Guicciardini, fiorentino come dice il nome. Innamorato del suo Codice di Perelà, da tanto tempo avrebbe in animo di farne una riduzione teatrale, conservando nel taglio, nella sceneggiatura e nel dialogo tutto l'originario e genuino spirito futurista di quest'opera. Naturalmente si riprometterebbe di sottoporre il lavoro alla Sua approvazione qualora ci fosse da parte Sua una preliminare approvazione di massima nei confronti di questo esperimento.

Io ho acconsentito alla preghiera dell'amico Guicciardini perché sono convinto che ne potrebbe risultare un ottimo lavoro, tale da portare una ventata fresca nella morta gora del teatro italiano.

Vuol essere così cortese di concedere un incontro a Roberto Guicciardini? Il Guicciardini dovrebbe essere a Firenze verso i primi di settembre, e così io potrei comunicargli la Sua risposta in vista di un incontro diretto a Venezia o a Roma, o insomma dove Lei riterrà più opportuno. Io avevo consigliato al Guicciardini di farsi direttamente vivo con Lei, ma mi ha detto che era troppo intimorito. E così ho preso io il coraggio a due mani. È stato l'amico Mirto, col quale La ricordiamo tanto spesso, che mi ha detto che Lei si trovava in questo momento a Venezia.

Grazie fin d'ora e mi creda il Suo fedelissimo

Luigi Baldacci

⁸² Carta de Aldo Palazzeschi a Luigi Baldacci, Veneza, 31 de agosto de 1970. Conservada no *Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Fondo Vallecchi*, LB. I 367.1. *Gabinetto Giovan Pietro Vieusseux*, Florença.

romance, era apenas uma questão de dizer e, em relação à peça teatral, uma questão de mostrar.

Como visto no capítulo anterior, Guicciardini, em setembro de 2016⁸³, nos contou que ainda se lembrava da calorosa recepção de Palazzeschi quando se encontraram e o autor, reciprocamente, afirmou⁸⁴ a Baldacci que Guicciardini era um artista simpático, corajoso e bastante cordial. Depois disso, Guicciardini visitou Palazzeschi várias vezes, antes de enviar-lhe, no dia 13 dezembro 1970, o esboço da peça, intitulado “Para Palazzeschi – ‘Perelá, homem de fumaça do ‘Código de Perelá’, de Aldo Palazzeschi’ – Roteiro datilografado”⁸⁵ e organizado como no quadro abaixo:

Tabela 2 – Estrutura do esboço da peça *Perelá homem de fumaça* (1970, 109 p.)

PERELÁ HOMEM DE FUMAÇA⁸⁶	
PRIMEIRO ATO	
PRÓLOGO	
Primeiro Quadro – “O útero negro”	Cena 1
	Cena 2
	Cena 3
	Cena 4: “A Corte”
Segundo Quadro – O chá	Cena 1: O Chá
	Cena 2: O Prado do Amor
Terceiro Quadro – O Baile	Cena 1
	Cena 2
	Cena 3
	Cena 4

⁸³ Entrevista concedida à pesquisadora.

⁸⁴ Carta de Aldo Palazzeschi a Luigi Baldacci, Veneza, 12 de setembro de 1970. Conservada no *Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Vallecchi*, LB.I.367.2. *Gabinetto Giovan Pietro Vieusseux*, Florença.

⁸⁵ Per Palazzeschi – “Perelà, uomo di fumo dal “Codice di Perelà” di Aldo Palazzeschi” – Copione dattiloscritto

⁸⁶ PERELÀ UOMO DI FUMO: PRIMO TEMPO. PROLOGO. Quadro Primo – “L'utero nero”. Scena prima; Scena seconda; Scena terza; Scena quarta: “La corte”. Quadro Secondo – Il Thé. Scena prima: Il thè; Scena seconda: “Il Prato dell’Amore”; Quadro Terzo – Il Ballo. Scena prima; Scena seconda; Scena terza; Scena quarta; Scena quinta; Scena sesta. SECONDO TEMPO. Quadro Primo – “Le visite”. Scena prima: “Il Carcere”; Scena seconda: “Il Convento”; Scena terza: “Il Manicomio”; Scena quarta: “Villino Colibri”. Quadro Secondo. Scena prima: “La fine di Alloro”; Scena seconda. Quadro Terzo – Il Consiglio di Stato. Quadro Quarto – “Perché?”. Scena prima: “I Funerali di Alloro”; Scena seconda: “La pastora”. Quadro Quinto – “Il processo”. Scena prima: “Perelà e Oliva”; Scena seconda: “Il Processo”. Quadro Sesto – Il Codice di Perelà. Scena prima; Scena seconda; Scena terza: “Sua leggerezza Perelà”.

	Cena 5
	Cena 6
SEGUNDO ATO	
Primeiro Quadro – “As visitas”	Cena 1: “O Cárcere”
	Cena 2: “O Convento”
	Cena 3: “O Manicômio”
	Cena 4: “Casinha Colibri”
Segundo Quadro	Cena 1: “O Fim de Louro”
	Cena 2
Terceiro Quadro – O Conselho de Estado	
Quarto Quadro – “Por quê?”	Cena 1: “Os Funerais de Louro”
	Cena 2: “A pastora”
Quinto Quadro – “O processo”	Cena 1: “Perelá e Oliva”
	Cena 2: “O Processo”
Sexto Quadro – O Código de Perelá	Cena 1
	Cena 2
	Cena 3: “Sua leveza Perelá”

Na carta⁸⁷ que acompanhou o esboço da peça, o diretor afirmou ter sido um trabalho principalmente “de corte e de alguns deslocamentos de cenas”, pois o “romance já [tinha] em si um desejo de se tornar ‘teatro’” e, apesar do procedimento “fatalmente redutivo”, tentariam, no palco, recuperar “aquele tanto de poesia e de fantasia” que teria se perdido durante o processo de adaptação; o texto, cujas margens continham “as primeiras correções”, era basicamente “um roteiro de trabalho” e “muitas mudanças [ainda seriam] feitas à luz da verificação cênica”, no entanto, como poderemos verificar abaixo, já era bastante parecido com o texto definitivo, publicado posteriormente na Revista *Sipario*. Dividido em prólogo e dois atos compostos, na devida ordem, por dois e seis quadros – compreendendo ao todo vinte e duas cenas –, o texto foi estruturado da seguinte maneira:

⁸⁷Carta de Roberto Guicciardini a Aldo Palazzeschi, Florença, 13 dezembro 1970. Conservada no *Archivio 900 letterario italiano, Archivio Aldo Palazzeschi, Fondo Aldo Palazzeschi*, U.D. carteggio 3600. *Centro di Studio “Aldo Palazzeschi”, Università degli Studi di Firenze, Florença.*

Tabela 3 – Estrutura do Texto Dramático *Perelá homem de fumaça*, publicado na Revista *Sipario* (1971, 23 p.)

PERELÁ HOMEM DE FUMAÇA⁸⁸	
PRÓLOGO	
PRIMEIRO ATO	
Primeiro Quadro – “O útero negro”	Cena 1: A velha
	Cena 2: A guerra
	Cena 3: O amor
	Cena 4: “A Corte”
Segundo Quadro – As recepções	Cena 1: O chá
	Cena 2: “A Corte”
	Cena 3: “O baile na Corte”
	Cena 4: “O Rei”
	Cena 5: “Apoteose de Perelá”
SEGUNDO ATO	
Primeiro Quadro – “As visitas”	Cena 1: “O Convento”
	Cena 2: “O Manicômio”
	Cena 3: “Casinha Colibri”
Segundo Quadro – Fim de Louro	Cena 1: “Por que Louro morreu”
	Cena 2: “O funeral de Louro”
Terceiro Quadro – O Conselho de Estado	
Quarto Quadro – “Por quê?”	Cena 1: “A pastora”
	Cena 2: “O escárnio”
Quinto Quadro – “O processo”	Cena 1: “Oliva”
	Cena 2: “O Processo”
	Cena 3: “Aparece o burro corno e surrado”
Sexto Quadro – O Código de Perelá	Cena 1: “Perelá desapareceu”
	Cena 2: “O Código de Perelá”
	Cena 3: “Sua leveza Perelá”

Fonte: Hass e Barni (2017, p. 95-96)

⁸⁸ PERELÀ UOMO DI FUMO: PROLOGO. PRIMO TEMPO. Quadro Primo – “L'utero nero”. Scena prima: La vecchia; Scena seconda: La guerra; Scena terza: L'amore; Scena quarta: “La corte”. Quadro Secondo – I ricevimenti. Scena prima: Il thè; Scena seconda: “La Corte”; Scena terza: “Il ballo a Corte”; Scena quarta: “Il Re”; Scena quinta: “Apoteosi di Perelà”. SECONDO TEMPO. Quadro Primo – “Le visite”. Scena prima: “Il Convento”; Scena seconda: “Il Manicomio”; Scena terza: “Villino Colibri”. Quadro Secondo – Fine di Alloro. Scena prima: “Perché è morto Alloro”; Scena seconda: “Il funerale di Alloro”. Quadro Terzo – Il Consiglio di Stato. Quadro Quarto – “Perché?”. Scena prima: “La pastora”; Scena seconda: “Il dilleggio”. Quadro Quinto – “Il processo”. Scena prima: “Oliva”; Scena seconda: “Il Processo”; Scena terza: “Apparizione dell'asino becco e bastonato”. Quadro Sesto – Il Codice di Perelà. Scena prima: “Perelà non c'è più”; Scena seconda: “Il Codice di Perelà”; Scena terza: “Sua leggerezza Perelà”.

No texto dramático, ao lado do nome da peça, encontramos os nomes dos personagens – Perelá; uma Velha; 1º Soldado; 2º Soldado; Inquisidor; 1º Policial; 2º Policial; um Ministro; o Mestre de Cerimônias; 1º Dignitário; 2º Dignitário; o Pintor; o Banqueiro; o Poeta; o Crítico; o Filósofo; o Cardeal; 1º Fotógrafo; 2º Fotógrafo; a Marquesa Zoe; Dona Maria; a Condessa Carmem; a Marquesa Oliva; a Condessa Rosa; a Princesa Bianca; Dona Giacomina; a Condessa Cloe; Carlo Mindinho; a Mãe de Giacomina; uma Lavadeira; Tenente Ramino; um Pierrô; Irmã Fonte; Irmã Colomba; Irmã Crucifixa; o Louco Suicida; o Louco Deus; o Príncipe Zarlino; a filha de Louro; a Pastora; o Presidente do tribunal; plebeus, dignitários, homens e mulheres – escritos em letras maiúsculas (caixa alta); logo abaixo, a advertência – que iremos transcrever e examinar um pouco mais adiante – um curto texto com o qual Guicciardini se dirige ao leitor para informá-lo sobre suas intenções, para apontar o processo de adaptação e para analisar sua obra. Posteriormente, temos o Prólogo, ou cena inicial, em que são dados elementos precedentes – e algumas notas elucidativas – da trama que se desenrolará, ou seja, da ação propriamente dita.

Os elementos elucidativos aparecem nas rubricas – ou textos secundários com função metalinguística – que no texto dramático servem para fornecer instruções para a representação, consistindo nas indicações cênicas referentes à ambientação dos acontecimentos e da cena, às modalidades de atuação (tom de voz, atitudes, gestos, movimentos da cena, etc.), ao desenvolvimento da encenação, ao cenário, ao figurino, entre outros; e, também, para esclarecer a ação, nas palavras de Guicciardini (1971a, p. 59) “[...] não para dar indicações de direção, mas para iluminar alguns personagens que poderiam resultar obscuros”⁸⁹. Aparecem no início de quase todas as cenas – e dizem respeito às orientações e/ou andamento da encenação – ou são colocadas no meio das falas para designar a movimentação, o comportamento e o caráter do personagem em cena.

As rubricas, juntamente com as observações do dramaturgo, que na representação teatral “são eliminadas e os hiatos resultantes na unidade do texto são preenchidos amiúde por signos de natureza diferente da linguística” (VELTRUSKI, 2012, p. 166)⁹⁰, embora sejam classificadas como paratexto, isto é,

⁸⁹ [...] non per dare indicazioni di regia ma per illuminare alcuni passaggi che potevano risultare ostici. (p. 59)

⁹⁰ Tradução Jacob Guinsburg.

“aquilo que rodeia ou acompanha marginalmente um texto”⁹¹, são, na verdade, tão importantes quanto o texto dramático, por revelar, como dito anteriormente, como as cenas se desenvolvem. Pelo fato de serem relevantes para a atuação e, conseqüentemente, para a montagem do espetáculo teatral, nos apoiaremos também nelas para mostrarmos o processo de adaptação utilizado para a transformação do romance em peça teatral.

PRÓLOGO

A cena inicial se desenvolve da seguinte maneira:

Um metrônomo marca um tempo lento. A cena se escancara em sua luz. É um local não identificado: bastidores, um urdimento do qual pendem manequins e objetos. Seja como for, um “TEATRO”. Das várias frestas entram em grupos estranhas figuras cinza, todas vestidas de modo idêntico, os rostos marcados por uma idêntica maquiagem. Passado o primeiro instante de espanto, parecem aceitar se revelarem em suas realidades. [Que será sempre uma realidade “teatral”, um mundo que se oferece à visão]. Estão perplexos, sombrios, olham-se entre si, tentam um jogo, abandonam-no, procuram diversivos, mas retornam sempre aos seus monologares, dominados por uma substancial carência de vida. Após algumas ações repetidas de acordo com um ritmo particular, um consegue agitar os outros, incitando-os à ironia. O menor, o mais indefeso, mas aquele que estava taciturno, absorto, conclui seu monólogo, se torna Perelá, inventa sua fábula, substitui o tédio por uma experiência de algum modo fantástica e emotiva⁹² (GUICCIARDINI, 1971a, p. 59).

Neste preliminar da representação, alguns personagens – Primeiro Homem, Segundo Homem, Terceiro Homem, Uma Mulher e Perelá – encadeiam suas réplicas por meio de monólogos, declamando a mensagem, “[...] a interpretação por assim dizer ‘ideológica’ do espetáculo, fábula premonitória e exemplar de como o

⁹¹ Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: em 21 jan. 2018.

⁹² Un metronomo scandisce un tempo lento. La scena si spalanca nella sua luce. È un luogo non identificato: quinte, una soffitta dalla quale pendono manichini ed oggetti. Comunque un «TEATRO». Dalle varie fessure entrano a gruppi degli strani figure grigi, tutti vestiti nell'identico modo, i volti segnati da un identico trucco. Passato il primo istante di sbigottimento, sembrano accettare di rivelarsi nella loro realtà. [Che sarà sempre una realtà «teatrale», un mondo che si offre alla visione]. Sono perplessi, aduggiati, si guardano fra loro, tentano un giuoco, lo abbandonano, cercano diversivi, ma ritornano sempre ad un loro monologare, in preda ad una sostanziale carenza di vita. Dopo alcune azioni reiterate secondo un ritmo particolare, uno riesce a scuotere gli altri, esortandogli alla ironia. Il più piccolo, il più indefeso, ma quello che stava cupo, assorto, conclude il proprio monologo, diventa Perelà, si inventa la sua favola, sostituisce alla noia, un'esperienza in qualche modo fantástica ed emotiva.

Poder instrumentaliza e destrói a diversidade”⁹³ (PIERI, 2005, p.173), representada pelos excertos dos manifestos *L’antidolore*, *Varietà* e do texto *Lazzi, frizzi, schizzi, girigogoli e Ghiribizzi*, escritos por Palazzeschi. O metrônomo – instrumento utilizado para delimitar o andamento de uma peça musical – marca, por meio das oscilações de seu pêndulo, um tempo lento que se mantém ao longo de quase todo o prólogo. Com isso, a cena composta pelas “estranhas figuras cinza, todas vestidas de modo idêntico, os rostos marcados por uma idêntica maquiagem” e associada ao pulso regular – sem variação de altura – causa no espectador a sensação de suspense.

Apesar de Guicciardini (1971a, p. 59) ter afirmado que “O material da primeira parte do Prólogo foi extraído de ‘L’Antidolore’ e de ‘Lazzi, Fischi e Schizzi’ (1913)”⁹⁴, na verdade foi também retirado de *Varietà* e as edições utilizadas dos três textos são as de 1958. *L’antidolore* foi publicado pela primeira vez com o título *Il contro dolore* na revista *Lacerba*, II 2, 15 de janeiro de 1914, p. 17-21 e *Varietà*, na mesma revista, III 1, 3 de janeiro de 1915, p. 5-7. Os dois manifestos foram republicados, em 1956, no volume *Scherzi di gioventù*, “[...] precedidos por uma seção, divulgada pela primeira vez, intitulada *Lazzi, Frizzi, Schizzi, Girigogoli e Ghiribizzi* [...]”⁹⁵ (TELLINI, 2004, p. 1657) – composta por sessenta textos breves sobre temas sociais, políticos e literários – e, posteriormente, “[...] em 1958 no final das *Opere giovanili*, confirmando a ordem de sucessão e substancialmente (com algumas variantes formais) também a versão de 1956”⁹⁶ (TELLINI, 2004, p.1661), sendo esta última utilizada para a adaptação. A função desses textos, especificamente esses para abrir a peça, consiste em fornecer ao espectador elementos que o auxiliem a identificar a interpretação ideológica do espetáculo e a finalidade da representação – além do entretenimento, a reflexão, uma vez que o ajuda a identificar a realidade na ficção. Ademais, como veremos adiante, Guicciardini buscou recuperar “todo o original e genuíno espírito futurista” da primeira versão do romance.

O Primeiro Homem recita o seguinte excerto de *L’antidolore*:

⁹³ [...] l’interpretazione per così dire ‘ideologica’ dello spettacolo, favola premonitrice e esemplare di come il Potere strumentalizzi e distrugga la diversità.

⁹⁴ Il materiale della prima parte del Prologo sono tratti da «L’Antidolore» e da «Lazzi, Fischi e Schizzi» (1913).

⁹⁵ [...] preceduti da una sezione, pubblicata per la prima volta, intitolata *Lazzi, frizzi, schizzi, girigogoli e ghiribizzi* [...]

⁹⁶ [...] nel 1958 in chiusura delle *Opere giovanili*, confermando l’ordine di successione e sostanzialmente (con talune varianti formali) anche la lezione del 1956.

O solilóquio de Hamlet, o ciúme de Otelo, a loucura de Lear, a fúria de Orestes ou o delírio de Saul, os gemidos de Osvaldo ouvidos por um público inteligente devem provocar aquelas risadas de fazer o teatro sobressaltar. Olhem a morte bem no rosto e isso lhes fornecerá o suficiente para rir a vida toda⁹⁷ (GUICCIARDINI, 1971a, p. 59).

A passagem acima, além aludir ao teatro, tendo por tema a representação de dramas clássicos, mostra alguns fundamentos do manifesto palazzeschiano, incluindo a loucura que, segundo o autor, é uma escolha e não decorrência de perturbação mental; todos os personagens citados enlouquecem e sofrem devido à morte, seja ela provocada pela vingança, traição, inveja, ciúme, desconfiança, ou raiva. Para Palazzeschi a alegria e, por conseguinte, a risada são a emoção suprema do homem e “quanto mais risada um homem conseguir dar na dor”, mais ele será “grande e profundo”. Considera, porém, que a verdadeira risada surge apenas após “um grande esforço, um trabalho de escavação na dor humana”, pois quem ri da risada obtida pelo esforço de outra pessoa, ri mecanicamente. Afirma, ainda, “estar no homem que chora, no homem que morre, as melhores fontes de alegria humana”.⁹⁸ De acordo com Tellini (2015, p. 50), esse manifesto, “[...] a

⁹⁷ Il soliloquio di Amleto, le gelosie di Otello, la pazzia di Lear, le furie di Oreste o il delirio di Saul, i gemiti di Osvaldo ascoltati da un pubblico intelligente devono provocare tali risate da far saltare il teatro. Fissate la morte bene in viso e vi fornirà tanto da riderne per l'intera vita.

⁹⁸ Para melhor entendimento, abaixo trecho completo do manifesto:

Quanto mais risada um homem conseguir dar na dor, mais será um homem grande e profundo. Não se pode rir profundamente a não ser após ter feito um grande esforço, um trabalho de escavação na dor humana. O homem que ri da risada em si, servindo-se da alegria cavada pelos outros, é um vagabundo, um impotente, e ri como se alguém lhe fizesse cócegas na barriga ou no sovaco, uma risada idiota, mecânica. É como se quiséssemos matar a fome olhando comer ou cheirando alimentos, ou descarregar nossas necessidades sexuais por meio de fotografias. Essas foram até agora as artes, a literatura, o teatro. Flutuar sobre a dor humana, servir-se da alegria já cavada por outros, deixando-a circular dentro de enlatados sem ensinar a maneira de descobri-la. **O solilóquio de Hamlet, o ciúme de Otelo, a loucura de Lear, a fúria de Orestes ou o delírio de Saul, os gemidos de Osvaldo ouvidos por um público inteligente devem provocar aquelas risadas de fazer o teatro saltar. Olhem a morte bem no rosto e isso lhes fornecerá o suficiente para rir por toda a vida.** Eu afirmo estar no homem que chora, no homem que morre, as melhores fontes de alegria humana (negrito nosso).

Maggiore quantità di riso un uomo riuscirà a scavare nel dolore, più sarà uomo grande e profondo. Non si può intimamente ridere se non dopo aver fatto un'immensa fatica, un lavoro di scavo nel dolore umano. L'uomo che ride del riso stesso, servendosi della gioia scavata da altri, è un poltrone, un impotente, e ride come se uno gli facesse il solletico sulla pancia o sotto le ascelle, un riso idiota, meccanico. È come pretendessimo di sfamarci guardando mangiare o fiutando vivande, o sfogare le nostre necessità sessuali a mezzo di fotografie. Tali furono fino ad oggi le arti, la letteratura, il teatro. Galleggiare sopra il dolore umano, servirsi della gioia già scavata da altri facendocela circolare dentro scatolette in conserva senza insegnare il modo di scoprirla. Il soliloquio di Amleto, le gelosie di Otello, la pazzia di Lear, le furie di Oreste o il delirio di Saul, i gemiti di Osvaldo ascoltati da un pubblico intelligente devono provocare tali risate da far saltare il teatro. Fissate la morte bene in viso e vi fornirà tanto da riderne per l'intera vita. Io affermo essere nell'uomo che piange, nell'uomo che muore, le massime sorgenti della gioia umana. (PALAZZESCHI, in TELLINI, 2004, p. 1239-1240).

extraordinária metáfora de uma desencantada inversão do trágico, encontra seu impulso genético em uma forma de terapia pessoal”⁹⁹. De fato, a ironia de Palazzeschi está diretamente atrelada à maneira como o autor considera o mundo, como se relaciona com a vida e com as pessoas que o rodeiam, sendo, portanto, alicerçada em sua existência; o autor não aceita a dor e o sofrimento, combatendo-os com a risada. Dessa maneira, o trágico é invertido em cômico por meio do sorriso e da ironia otimista de Palazzeschi.

O segundo homem, intercalando sua fala com as dos outros três personagens, pronuncia fragmentos da explicação de Perelá sobre ele e acerca do que os guardas deveriam contar para o rei, presentes no romance. Aqui, Guicciardini utiliza a técnica da ênfase, por meio da repetição, com o propósito de induzir os espectadores a prestarem atenção nessa particularidade da trama, justamente por se tratar da apresentação do protagonista; o repetir – e acrescentar alguns dados sobre si na próxima fala – faz com que o público já saiba um pouco desse personagem tão complexo, antes mesmo de a ação propriamente dita iniciar. A técnica da ênfase será utilizada outras vezes ao longo do espetáculo, não só mediante a repetição, mas, também, por intermédio da iluminação e da duração de uma cena. O terceiro homem recita um trecho de *Varietà* (1958), uma crítica direta à produção em massa, à busca da perfeição e à padronização da sociedade:

Encontrei pelo caminho muitos homens vestidos com a mesma cor: idêntico gorro e idênticos sapatos, igual número de iguais botões no idêntico casaco. Caminhavam muito próximos uns dos outros de certo modo e se esforçando para dar seus passos em um só tempo como se fossem um único homem; não conseguiam, mas dava para entender que aquilo era a miragem deles, a ambição deles. O que são? – perguntei... Se um amigo íntimo meu ou um irmão estivesse entre eles e não viesse ao meu encontro, eu teria de pensar para encontrá-lo...¹⁰⁰ (GUICCIARDINI, 1971a, p. 59).

Uma mulher declama o segundo texto de *Lazzi, Frizzi, Schizzi, Girigogoli e Ghibizzi* que mostra a importância de enfrentar-se a dor e dialoga com o excerto recitado pelo primeiro homem, além de, segundo Anthony Julian Tamburri (1990, p.

⁹⁹ [...] la straordinaria metafora d'un disincantato rovesciamento del tragico, trova il suo scatto genetico in una forma di terapia personale.

¹⁰⁰ Incontrai per la strada molti uomini vestiti del medesimo colore: identico berreto e identiche scarpe, ugual numero di uguali bottoni all'identica giubba. Camminavano serrati l'uno all'altro in un certo modo e sforzandosi di fare i loro passi ad un tempo come fossero stati un uomo solo; non ci riuscivano, ma si capiva che quello era il loro miraggio, la loro ambizione. Che cosa sono? – domandai... Se un mio intimo amico o un fratello fosse stato fra quelli e non mi fosse venuto incontro, avrei dovuto penato per trovarlo...

58-59), remeter ao “próprio Perelá, o homem de fumaça, que começa suas aventuras burguesas após ter ‘renascido’ ou ‘se curado’ do ‘útero negro’”¹⁰¹:

Desviar da dor, parar horrorizado as suas raias é coisa abjeta. Entrar ali e ficar atolado até o pescoço, sem forças para sair, é coisa de fracos e preguiçosos. Entrar ali e resolutamente prosseguir, flagelando a própria alma sem piedade, curá-la, queimando todas as chagas, flagrar o ponto luminoso na escuridão, a pérola, é grande heroísmo. Sair dali carbonizado e recuperado, com esta soberba flor na lapela e um sorriso gentil nos lábios. Sublime filtro: IRONIA!¹⁰² (GUICCIARDINI, 1971a, p. 60)

Por fim, “(O segundo homem calça as botas. Os outros saem. Começa a história de PERELÁ)¹⁰³”, o protagonista termina de contar a história de como havia chegado ao reino. Percebemos, com isso, que o prólogo, além de fornecer “o tom da peça” e preparar “o espectador para as diferentes camadas da representação”, tem “o papel de metalinguagem, de intervenção crítica *antes do e no espetáculo*” (PAVIS, 2008, p. 309, itálicos do autor)¹⁰⁴.

Como dito anteriormente, no elenco da estreia do espetáculo havia nove atores e todos eles representavam vários personagens, incluindo Perelá, ou melhor, o protagonista era interpretado por atores diferentes na mesma encenação. Segundo Guicciardini:

O personagem de Perelá é representado aos poucos pelos vários atores, conforme a divisão interna do texto, nos pontos de mudança do próprio personagem uma identificação demasiado concreta, ao passo que sua qualidade mais verdadeira é precisamente a “leveza”, a disponibilidade absoluta. Os atores interpretam diversos papéis, assumindo as características dos vários personagens, com o auxílio de máscaras e objetos, sobre uma “base” idêntica, evidenciando o jogo cênico e a liberdade fantástica. Perelá é “assinalado” unicamente pelas botas e pela base nua¹⁰⁵ (GUICCIARDINI, 1971a, p. 59-60).

¹⁰¹ Perelà himself, the man of smoke, who begins his bourgeois adventures after having already been “reborn” or “guarito” from the “utero nero”.

¹⁰² Schivare il dolore, fermarsi inorriditi alle sue soglie è da vili. Entrarci e rimanervi impantanati fino al collo senza la forza per uscirne, è da deboli e poltroni. Entrarci e risolutamente andare, flagellando la propria anima senza pietà, sanarla bruciandole tutte le piaghe, pescare il punto luminoso nelle tenebre, la perla, è eroismo grande. Uscirne carbonizzato e guarito, con questo superbo fiore all’occhiello e un garbato sorriso sulle labbra. Sublime filtro: IRONIA!

¹⁰³ Il secondo uomo calza gli stivali. Gli altri escono. Incomincia la storia di Perelà (p. 60).

¹⁰⁴ Tradução sob a direção de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira.

¹⁰⁵ Il personaggio di Perelà viene assunto via via dai vari attori, secondo una scansione interna al testo, nei punti di modificazione del personaggio stesso una identificazione troppo concreta, mentre la sua qualità più vera è appunto la «leggerezza», la disponibilità assoluta. Gli attori interpretano diversi ruoli, assumendo le caratteristiche dei vari personaggi, con l’aiuto di maschere ed oggetti, su una

PRIMEIRO ATO

Corresponde ao ciclo de ação referente à chegada à cidade, à aceitação por parte dos cidadãos, à apresentação à sociedade e à glorificação de Perelá; foi subdividido em dois quadros e nove cenas.

PRIMEIRO QUADRO – “O útero negro” – composto por quatro cenas.

Cena 1 – “A velha” – Perelá encontra três velhas que “entram do fundo, com uma caminhada lenta, cansativa. São antigas, enrugadas, já sem mais ‘por que’. As únicas de fato a não se espantarem com Perelá. São, inclusive, uma das poucas imagens da humanidade em declínio, atrofiadas pelo trabalho”¹⁰⁶. Com as velhas, Perelá descobre ser um homem e obtém informações sobre a disposição da cidade, quem é o Rei atual e que os cidadãos sempre matam o Rei deles. Neste íterim, os “soldados, de rostos anônimos, entram marchando perfeitamente alinhados, extremamente marciais. A voz da velha agora se torna exaltada por um medo atávico”¹⁰⁷. Parte da reflexão sobre a guerra tecida por Perelá no romance é inserida aqui, para anunciar a chegada dos guardas do Rei. A velha, aflita, despede-se e sai, “os soldados perdem o passo, se enroscam, tropeçam desesperados, até que um repentino rufar de tambores reúne-os em uma monstruosa composição de máquina de guerra”¹⁰⁸.

Cena 2 – “A guerra” – os soldados, a escolta do Rei, interrogam Perelá. Quando descobrem que é um homem de fumaça, “(saem com medo)” e vão contar para o Rei. Enquanto Perelá reflete sobre a guerra em “uma fresta, sob o manequim de um enforcado, rodeado por soldados compostos em um monumento

identica «base», rendendo evidente il giuoco scenico e la libertà fantastica. Perelà viene «segnato» unicamente dagli stivali e dalla base nuda.

¹⁰⁶ Le vecchie entrano dal fondo, con una camminata lenta, faticosa. Sono antiche, rugose, ormai senza più «perché». Le uniche infatti a non meravigliarsi di Perelà. Sono anche una delle poche immagini di umanità declinante, atrofizzata dal lavoro (p. 60).

¹⁰⁷ I soldati, dal volto anonimo, entrano marciando perfettamente allineati, estremamente marziali. La voce della vecchia si fa ora concitata, per una atavica paura (p. 60).

¹⁰⁸ [...] i soldati perdono il passo, si ingarbugliano, inciampano, disperati, finché un rullo di tamburi improvviso li rilega insieme in una composizione mostruosa da macchina da guerra (p. 60).

comemorativo, um burguês com chapéu-coco declama: 'Guerra única higiene do mundo' (Marinetti). A imagem desaparece"¹⁰⁹.

Cena 3 – “O amor” – “Um vagabundo atravessa a cena: sua atenção é atraída por algo incomum”. Duas donzelas se jogaram em um poço. “Ao seu chamado ocorre um grupo de pessoas muito diferentes”. O poço era fundo e, por isso, impossível tirá-las de lá. As pessoas “se juntam e conversam em um canto, com a típica atenção mista de curiosidade mórbida e de repulsão diante dos fatos inesperados, prontos, de todo modo, a mitificar o incidente para atenuar sua gravidade”¹¹⁰; começam a divagar sobre o motivo de terem se jogado no poço e, quando o homem de fumaça dá a opinião dele, “só então se dão conta de Perelá e de sua diversidade: corre um olhar como para aconselharem-se sobre qual atitude tomar”¹¹¹. O professor chama atenção para as botas de Perelá; a solteirona afirma que são roubadas e “após um instante de suspensão, todos saem correndo: a lógica de Perelá é percebida como perigosa”¹¹². Perelá começa a falar sobre o amor e “durante o monólogo três mulheres se aproximaram dos cadáveres das afogadas (dois manequins disformes, gotejantes)”. Cantam “Colhe-me/ O amor é como uma flor/ Floresce logo/ e Logo morre... Levantam os cadáveres e lentamente atravessam o palco”¹¹³.

Cena 4 – “A Corte” – Chegando à Corte, Perelá é interrogado, para tentarem entender a história dele. Temos, aqui, a intriga, “o assunto da peça, o jogo das circunstâncias, o nó dos acontecimentos” (PAVIS, 2008, p. 214), um conflito antagônico, pois nesse instante surge a necessidade de os habitantes do reino,

¹⁰⁹ In una fessura, sotto il manichino di un impiccato, attorniato dai soldati composti in un monumento celebrativo, un borghese in bombetta declama: «Guerra sola igiene del mondo» (Marinetti). L'immagine sparisce (p. 61).

¹¹⁰ Uno sfaccendato attraversa la scena: la sua attenzione è attratta da qualcosa di insolito. Al suo richiamo accorre un gruppo di persone diversissime. Fanno crocchio in un angolo, con la tipica attenzione mista di morbosa curiosità e di repulsione di fronte ai fatti imprevisti, pronti comunque a mitizzare l'accaduto per mitigarne la gravità (p. 61).

¹¹¹ Solo a questo punto ci si accorge di Perelà e della sua diversità: corre uno sguardo come per consigliarsi quale atteggiamento assumere (p. 61).

¹¹² Dopo un attimo di sospensione, tutti escono correndo: la logica di Perelà è avvertita come pericolosa (p. 61).

¹¹³ Durante il monologo tre donne si sono avvicinate ai cadaveri delle annegate (due manichini informi, grondanti). All'improvviso sorge un canto, sguaiato nel suo scoperto sentimentalismo: «Coglimi/L'amore è come un fiore/Fiorisce presto/ e presto muore...». Sollevano i cadaveri e lentamente attraversano la scena (p. 61).

sobretudo os nobres da corte e os membros do Estado, decidirem o que farão com Perelá; é necessária uma tomada de decisão para resolver o problema em questão:

Em uma luz lívida, às costas de Perelá, aparece o inquisidor no alto de um palanque. Nas laterais, com os chapéus caídos sobre os olhos, dois policiais. Ao longo do quadro eles representam não apenas os vários tipos de comportamento de um policial diante de um indiciado, mas eles mesmos se modificarão, pelo escárnio e a soberba do primeiro-cabo, à prosopopeia não imune a uma sutil preocupação do mais alto grau. O esforço do inquisidor tende, ao contrário, a enquadrar o acusado em um esquema normal, reconhecível e, possivelmente, para tirar proveito da situação¹¹⁴ (GUICCIARDINI, 1971a, p. 62).

Perelá viveu por aproximadamente trinta e três anos, no topo obstruído de uma chaminé, o “útero negro”, de onde possui apenas uma recordação: em frente à lareira, três velhas – Pena, Rede, Lâmina – “alternadamente liam, ou juntas falavam” sobre “todas as ideias e argumentos, todos os problemas, todos os fenômenos”; as palavras das velhas, ligadas ao “fogo [que] ardia sem interrupção, e a espiral quente [que] subia” alimentou e construiu Perelá. Quando a conversa entre as velhas termina e o fogo se apaga, Perelá desce da chaminé, calça um par de botas que encontra ao lado da lareira e resolve ir para a cidade. Nessa parte, Perelá é representado por quatro atores diferentes, conferindo maior dinamismo à cena:

Os dois policiais pegam um canhão seguidor¹¹⁵, o apontam para Perelá. As outras luzes se apagam: começa um interrogatório de terceiro grau. Mas, conforme a ação prossegue, Perelá se desdobra. Aparecem outros Perelá em diferentes lugares do palco. As vozes, de tons opostos, se sobrepõem, se encadeiam ou se isolam em um ritmo cada vez mais frenético. O refletor se move no escuro e nem sempre consegue iluminar Perelá. (A divisão das várias vozes de Perelá é aqui indicada por letras alfabéticas). As hesitações dos dois policiais, que mexem os refletores, denunciam um medo básico diante do “incomum”. Quase no final, no raio do refletor agora tremulante, aparece o rosto transtornado do inquisidor: “Vamos chamá-lo Perelá...”¹¹⁶ (GUICCIARDINI, 1971a, p. 62).

¹¹⁴ In una luce livida, alle spalle di Perelà, appare alto su un podio l'inquisitore. Ai lati, con i feltri calati sugli occhi, due sbirri. Nel corso del quadro questi rappresentano non solo i vari tipi di comportamento di uno sbirro di fronte a un indiziato, ma essi stessi si modificheranno dallo scherno e la sufficienza dell'appuntato semplice, alla prosopopea non immune da una sottile preoccupazione del grado più elevato. Lo sforzo dell'inquisitore tende invece ad inquadrare l'imputato in uno schema normale, riconoscibile, e possibilmente a trarne vantaggio.

¹¹⁵ Tipo de refletor, utilizado na iluminação cênica, para projeção de focos definidos em atores e cenários.

¹¹⁶ I due sbirri prendono un riflettore a cannocchiale, lo puntano su Perelà. Le altre luci si spengono: comincia un interrogatorio di terzo grado. Ma via via che l'azione procede, Perelà si sdoppia. Appaiono altri Perelà in luoghi diversi del palcoscenico. Le voci, dai toni opposti, si sovrappongono, si incatenano o si isolano in un ritmo sempre più frenetico. Il riflettore sciabola nel buio e non sempre

Enquanto conta sua história, o homem de fumaça é batizado Perelá, das iniciais – Pe-Re-La – dos nomes das mães dele que repete compulsivamente. “Reacendem-se as luzes: Perelá está acuado num canto, em uma postura tristíssima, indefeso. A necessidade de racionalidade fará com que logo retome, porém, uma postura segura de si”¹¹⁷. Após tentarem desvendar o mistério da formação dele e levantar hipóteses sobre ele e as três velhas, o inquisidor pede para avisar ao Rei que Perelá é “um cavalheiro perfeito, não há nada a temer” e “se transforma em Mestre de Cerimônias. Acolhe Perelá, agora pequeno e atônito, em seu largo manto. Entram os notáveis da cidade, enquanto se ouvem os gritos da multidão lá fora”¹¹⁸.

Em seguida, algumas personalidades da cidade e fotógrafos são autorizados a conversar com Perelá no salão de audiências: “os notáveis competem para se aproximarem primeiro de Perelá. A atitude deles é dividida sempre entre uma exigência de etiqueta e uma bajulação desenfreada, que pode chegar a alguns excessos”¹¹⁹. Devido à competição, não respeitam a ordem de falar, não esperam o mestre de cerimônias anunciá-los:

O Banqueiro é, obviamente, o notável mais influente. Diante dele, os outros se retiram ordenadamente, conseguirão falar alguma coisa apenas quando o banqueiro parece alhear-se em seus devaneios poéticos. Mas até o banqueiro não estará isento de algumas bajulações, pode chegar até mesmo a lustrar as botas de Perelá¹²⁰ (GUICCIARDINI, 1971a, p. 64).

O poeta e o pintor, após a fala do banqueiro, disputam a atenção de Perelá, uma vez que a relação deles “é de rivalidade declarada. Sustenta-se apenas em

riesce a catturare Perelà. (La scansione delle varie voci di Perelà è qui indicata con lettere alfabetiche). Le esitazioni dei due sbirri che armeggiano col riflettore denunciano una paura di fondo di fronte all'«insolito». Quasi al termine, nel raggio del riflettore ormai tremolante, appare la faccia stralunata dell'inquisitore: «Chiamiamolo Perelà...».

¹¹⁷ Si riaccendono le luce: Perelà è rincantucciato in un angolo, in un atteggiamento tristissimo, indefeso. L'esigenza di razionalità lo riporterà subito tuttavia ad un atteggiamento di nuovo sicuro di sé (p. 63).

¹¹⁸ L'inquisitore si trasforma in Cerimoniere. Accoglie sotto il suo ampio mantello Perelà, ora piccolo e sbigottito. Entrano i notabili della città, mentre si odono da fuori le urla della folla (p. 63).

¹¹⁹ I notabili fanno a gara per avvicinarsi per primi a Perelà. Il loro atteggiamento è sempre combattuto fra una esigenza di etichetta e una piaggeria sfrenata che può arrivare ad alcuni eccessi (p. 63).

¹²⁰ Il Banchiere è ovviamente il notabile più influente. Di fronte a lui gli altri si ritirano in buon ordine, riusciranno a piazzare qualche battuta solo quando il banchiere pare estraniarsi nei suoi voli poetici. Ma perfino il banchiere non sarà esente da alcune piaggerie, può arrivare perfino a lustrare gli stivali di Perelà.

bases formais; na emoção, não hesitam em se rebaixarem a números de palhaços”¹²¹. Falam, ainda, o crítico e:

A apresentação do filósofo, que no decorrer do trabalho adquirirá um peso considerável, é destacada. Ao anúncio do Mestre de Cerimônias, de fato não aparece. Todos saem preocupados para procurá-lo. O filósofo aparece de onde menos se esperava, com um andar arrastado, balança a cabeça olhando Perelá e desaparece sem pronunciar uma palavra. Apenas num segundo momento retorna, age num mundo todo seu, completamente absorto no manipular sua maquininha de café. Ele também é um mambembe: no final se descobrirá que é opositor de profissão, necessário como os outros para o sistema¹²² (GUICCIARDINI, 1971a, p. 65).

O Cardeal é outro personagem que:

[...] ao longo do trabalho, mostrará comportamentos diferentes. Aqui é muito velho, arcaico, sempre prestes a cair, se nos momentos certos o Mestre de Cerimônias não o amparasse. Em geral, suas titubeações correspondem às perguntas mais elementares – e, portanto, mais perigosas – de Perelá¹²³ (GUICCIARDINI, 1971a, p. 65).

O quadro termina com o “Mestre de Cerimônias tomando decididamente o controle da situação, ordena e prolonga seu monólogo, regulando também a intervenção dos outros, como um verdadeiro maestro, procurando e obtendo a aprovação do Bispo”¹²⁴; ele lê a ordem do dia, obtendo “aplausos” do público.

SEGUNDO QUADRO – “As recepções” – composto por cinco cenas.

Cena 1 – “O chá” – Sexta-feira Perelá encontra as damas mais importantes da Corte; é recebido com entusiasmo, elas dizem estar felizes com a presença dele, contam-lhe as orientações dadas para a realização do chá:

¹²¹ Il rapporto fra il poeta e il pittore è di scoperta rivalità. Si regge su basi solo formali, nella concitazione non esitano ad abbassarsi a numeri da clowns (p.64).

¹²² La presentazione del filosofo, che nel corso del lavoro acquisterà un notevole peso, va sottolineata. Al richiamo del Cerimoniere, infatti non appare. Tutti escono preoccupati a cercarlo. Il filosofo appare da dove meno ci si aspettava, con un passo strascicato, scuote il capo guardando Perelà e sparisce senza far parola. Solo in un secondo tempo ritorna, agisce in un suo mondo assente, tutto preso nei manipolare una sua macchinetta da caffè. È anche lui un guitto: al termine si scoprirà che è l'oppositore di professione, necessario come gli altri al sistema.

¹²³ Il Cardinale nel corso del lavoro mostrerà atteggiamenti diversi. Qui è vecchissimo, arcaico, sempre sul punto di cadere, se nei momenti opportuni non fosse sorretto dal Cerimoniere. In generale, i suoi tentennamenti corrispondono alle domande più elementari – e quindi più pericolose – di Perelà.

¹²⁴ Il Cerimoniere, prendendo decisamente in mano la situazione, ordina e distende il proprio monologo, regolando anche gli interventi degli altri, come un vero direttore d'orchestra, cercando ed ottenendo l'approvazione del Vescovo (p. 66).

Até este ponto, o diálogo das mulheres tem um ritmo muito rápido, vazio, típico do “bate-papo”, igual para todas, quase no limite da inteligibilidade. Uma maneira semelhante de se exprimir será repetida em outro ponto. A valorização deste tom baixo foi, aliás, uma descoberta do século XX, em contraposição à redundância do falado dannunziano. Agora, cada mulher tende a se caracterizar, revestindo a própria personalidade nas cores do grotesco. Perelá nunca conseguirá falar, é uma mera testemunha, mas diante dos vários casos, em seu rosto ou em seu comportamento, pode expressar um sorrisinho seu, ou uma recusa sua, ou um comentário divertido¹²⁵ (GUICCIARDINI, 1971a, p. 66).

Comentam sobre o código atual, dão suas opiniões em relação ao papel da mulher na sociedade e fazem confidências sobre amores, paixões, ciúmes e invejas. Quando começam a contar suas histórias:

As damas perdem todo recato: é o momento do coração desnudado. Um homem como Perelá parece permitir essa liberdade. Na verdade, atitudes psicóticas, monomaniacas são descobertas. Todas falam simultaneamente em tons cada vez mais altos. Em uma luz lívida, parece assistir-se a uma sessão psicanalítica coletiva. Perelá é empurrado de um grupo para o outro. As frases que emergem do burburinho são sublinhadas no texto. Mas, mesmo na confusão, não se perderá o sentido de cada história, sustentada por adequadas ações mímicas¹²⁶ (GUICCIARDINI, 1971a, p. 67).

Quando Marquesa Oliva de Bellonda – que acredita ter encontrado em Perelá a sua alma gêmea, o “coração” que tanto procurava – começa a falar, “a atmosfera agora está surpreendentemente calma, as damas estão exaustas. Oliva aproveita para prolongar sua narração em tons doces, que aos poucos a levam a se expressar dançando romanticamente, em contraste com os vulgares rebolados de Rosa”¹²⁷. As histórias continuam e uma das estratégias utilizadas por Guicciardini foi a de

¹²⁵ Fino a questo punto il dialogo delle donne ha un ritmo rapidissimo, vacuo, quello tipico della «chiacchera», uguale per tutte, quasi al limite della intellegibilità. Un simile modo di esprimersi si ripeterà altrove. La valorizzazione di questo tono basso fu del resto una scoperta del 900, in contrapposizione alla ridondanza del parlato dannunziano. Adesso ogni dama tende a caratterizzarsi, rivestendo la propria personalità nei colori del grottesco. Perelà non riuscirà mai a parlare, è un semplice testimone, ma di fronte ai vari casi, nel suo volto o nel suo atteggiamento, può esprimere un suo sogghigno, o un suo rifiuto o divertito commento.

¹²⁶ Le dame perdono ogni ritegno: è il momento del cuore messo a nudo. Un uomo come Perelà sembra permettere questa libertà. In realtà si scoprono atteggiamenti psicotici, monomaniaci. Ognuna parla contemporaneamente su toni sempre più alti. In una livida luce sembra di assistere ad una seduta psicoanalitica collettiva. Perelà è sballottato da un gruppo all'altro. Le frasi che emergono dal magma sono nel testo sottolineate. Ma anche nella confusione, non si perderà il senso di ogni singola storia, sorretta da adeguate azioni mimiche.

¹²⁷ L'atmosfera è ora improvvisamente calma, le dame sono esauste. Ne approfitta Oliva per distendere la sua narrazione su toni dolci, che piano piano la portano ad esprimersi danzando romanticamente, in contrasto con i volgari ancheggiamenti di Rosa (p. 68).

materializar o conto, colocando no palco alguns dos personagens de algumas das histórias narradas pelas damas:

Dona Giacomina, como mais tarde Cloe e Bianca, cada uma expõem a própria história, intervêm de fora com uma própria urgência narrativa. Mas, depois, a própria matéria da narrativa se amplia em uma projeção fantástica e deformada de ação. Nesta dimensão, os personagens da narrativa se concretizam e todos acabam envolvidos em um jogo divertido. Assim, aparece a mãe querendo casar a filha. Carlos Mindinho que, na verdade, nada mais é do que um pequeno e vociferante Tarzan de periferia; o Tenente e o Soldado, companheiros de ferozes manifestações amorosas, o Pierrô exausto de amor, e até mesmo o cemitério, com todas as suas estátuas e os rostos mudos das fotografias emolduradas por flores¹²⁸ (GUICCIARDINI, 1971a, p. 68).

Num dado momento, Perelá sai do palco e ninguém repara; “mas só nesse instante as damas percebem que o seu interlocutor não está mais ali. Fingem que nada aconteceu: sossegadas, retomam a conversa do início e cada uma, assumindo sua postura de decoro e de decência, deixa o campo de batalha”¹²⁹.

Cena 2 – “A Corte” – “A festa está em pleno andamento: na cena, um vaivém contínuo. Os grupos vão se revezando em formações sempre diferentes. Um zunzunzum ininterrupto: dá para entender apenas trechos isolados”¹³⁰. Os convidados, em grupo, conversam entre si. A cena se inicia com um diálogo entre dois cavalheiros: um deles utilizou morfina e o outro comenta sobre o “rosto abatido”. Essa passagem, também presente no romance, remete ao poema *Visita alla Contessa Eva Pizzardini Ba*¹³¹, mostrando, mais uma vez, o teor ideológico do espetáculo. Embora no livro o plano de influenciar Perelá com o objetivo de entrarem no Conselho de Estado e fazê-lo escrever no Código o que bem entendessem tenha

¹²⁸ Donna Giacomina, come più tardi Cloe e Bianca, ognuna sventolando la propria storia, intervengono da fuori con una propria urgenza narrativa. Ma poi la materia stessa del racconto si amplia in una proiezione fantastica e deformata di azione. In questa dimensione i personaggi del racconto si concretizzano e tutti vengono coinvolti in un giuoco divertito. Così appare la madre vogliosa di accasare la figlia. Carlo Mignolo che in realtà non è che un piccolo vociferante Tarzan di periferia, il Tenente e il Soldato compari di efferate manifestazioni amorose. Il Pierrot estenuato d’amore, e perfino il cimitero con tutte le sue statue e le facce mute delle fotografie incorniciate da fiori.

¹²⁹ In qualche momento della scena precedente Perelà è scomparso. Ma solo in questo punto le dame si accorgono che il loro interlocutore non c’è più. Non se ne danno per inteso: sussiegate riprendono la chiacchiera dell’inizio e ognuna, rivestito il proprio abito di decoro e di decenza, lascia il campo di battaglia (p. 70).

¹³⁰ La festa è in pieno svolgimento: in scena un andirivieni continuo. I gruppi si scambiano tra loro e sono sempre formazioni diverse. Un fitto parlottio: se ne coglie solo qualche brano isolato. (p. 70)

¹³¹ PALAZZESCHI, Aldo. L’Incendiario – col rapporto sulla vittoria futurista di trieste. Milano: Edizioni Futuriste di “Poesia”, p. 173-178,1910.

sido das mulheres, na peça, por sua vez, o Banqueiro e o Dignitário o planejam, pois Guicciardini quis mostrar o quanto a “Alta Esfera” se vale de todos os recursos para a manutenção do poder:

A entrada repentina de alguns convidados interrompe a conversa secreta dos dois. O banqueiro se transforma em ministro e inicia seu discurso que, como sempre, é uma colagem de diferentes formas de expressão retórica. Estes produzem nos presentes reações indicativas de determinados modos de recepção das classes burguesas: aprovação incondicional, ou então apatia ou mesmo indiferença, nunca uma nítida oposição ou desaprovação. E, novamente, verifica-se a coincidência de opiniões entre Cardeal e Ministro¹³² (GUICCIARDINI, 1971a, p. 71).

O discurso do ministro confere a Perelá a responsabilidade de escrever o novo Código, por ser considerado o homem ideal para assumi-la, e o público apoia.

Cena 3 – “O baile na Corte” – “No fundo uma pequena orquestra improvisada, como tudo mais no espetáculo, toca algumas danças da época. Nesses ritmos, as damas pronunciam suas falas, até a entrada do Rei”¹³³. A Marquesa Oliva de Bellonda faz uma homenagem a Perelá, usando um vestido cor “cinza fumaça”.

Cena 4 – “O Rei” – “Toques de trombetas – Todos se ajoelham à passagem do Soberano, que não é visto”¹³⁴ por ninguém.

Cena 5 – “Apoteose de Perelá” – “Perelá, atordoado, sequer tem aqui como expressar sua divertida perplexidade. É içado sobre um palco, coberto com decorações, submerso nos abraços, enquanto, ao longe, uma banda toca triunfante”¹³⁵. As salas do buffet são abertas para o jantar e brindar a Perelá, ao Ministro, ao Rei, à Rainha e ao novo Código.

¹³² Una improvvisa entrata di alcuni invitati interrompe il colloquio segreto dei due. Il banchiere si trasforma in ministro ed inizia la sua arringa che al solito é un collage dei diversi modi di espressione tribunizia. Questi producono nei presenti reazioni indicative di determinati modi di recepire delle classi borghesi: approvazione incondizionata, oppure apatia o anche indifferenza, mai netto contrasto o disapprovazione. E di nuovo si verifica la coincidenza di opinioni fra Cardinale e Ministro.

¹³³ Sul fondo una orchestrina improvvisata, come tutto del resto nello spettacolo, intona alcuni ballabili d’epoca. Su questi ritmi vengono dette le battute delle dame, fino all’ingresso del Re (p. 71).

¹³⁴ Squilli di tromba – Tutti si inginocchiano, al passaggio del sovrano, che non si vede.

¹³⁵ Perelà, frastornato, non ha qui nemmeno il modo di esprimere la sua divertita perplessità. Viene issato su un palco, coperto di decorazioni, sommerso negli abbracci, mentre lontano una banda suona trionfale (p. 72).

SEGUNDO ATO

Corresponde ao ciclo de ação referente às visitas de Perelá pelo reino, à morte de Louro, ao Conselho instaurado para investigar a morte de Louro, à reflexão de Perelá sobre os acontecimentos, ao processo e ao Código de Perelá; foi subdividido em seis quadros e treze cenas.

PRIMEIRO QUADRO – “As visitas” – composto por três cenas.

Cena 1 – “O Convento” – A primeira visita é feita à irmã Marianinha Fonte, três vezes pecadora, que pede perdão todos os dias, três vezes ao dia, e à virgem irmã Colomba Mezzertino, imaculada, que reza pelos pecadores:

O ritmo lento das freirinhas, ao som argentino de um sininho, é interrompido por uma sirene altíssima. A cena está vazia. No silêncio, dos vários cantos do palco, em uma luz ofuscante, entram os loucos. Interação com objetos disparatados, aos quais, no entanto, sabem dar um significado. O médico, que não se distingue muito dos demais, está armado com uma grande luva de boxe, com a qual golpeia de vez em quando, ao acaso¹³⁶ (GUICCIARDINI, 1971a, p. 72).

No espetáculo essa cena foi retirada.

Cena 2 – “O Manicômio” – O médico apresenta alguns internos a Perelá. Existem loucos históricos: [Valéria] Messalina, Maria Stuart, um que arrasta a cabeça do Czar; os loucos religiosos: um que fala com Santa Catarina de Siena, outra que acredita ser Verônica e outro ainda que pensa ser Francisco de Assis; Perelá conversa com Irmã Crucifixa, que carrega muitas cruzes. Posteriormente, fala com o louco suicida:

O monólogo do louco suicida, que até esse ponto tinha sido calmo e muito lúcido, em total dissociação com os tremendos gestos com os quais procurava se ferir, agora se torna frenético. A exaltação dele se propaga para os outros: é como uma corrente de ritmo alternado. A cena é uma balbúrdia. O médico se desenfria em um round no escuro. Zarlino entrará entre os corpos espalhados pelo chão, mas não se confunde com eles. Dirá

¹³⁶ Il lento procedere delle monachine al suono di una campanella argentina, viene interrotto da una sirena altissima. La scena è vuota. Nel silenzio, dai vari angoli del palcoscenico, in una luce abbagliante, entrano i pazzi. Fanno le loro azioni con oggetti disparati, ai quali tuttavia sanno dare un significato. Il medico, che non molto si distingue dagli altri, è armato di un grosso guantone da pugilato, con il quale ogni tanto a caso colpisce.

todo seu monólogo do alto de uma escada muito alta¹³⁷ (GUICCIARDINI, 1971a, p. 73).

Zarlino, o louco voluntário, começa seu discurso. Diz poder ser ali dentro o que quiser, “começa uma nênia, quase doce, nas palavras de alguns loucos, em uníssonos: ‘Estrela minha!/ Estrela minha!/ Aleluia, aleluia/ Está com frio, está com frio/...’”¹³⁸ e pergunta se pode sair pelas ruas com uma cauda de tecido de prata longa setenta e cinco metros, “o coro aumenta lentamente com o repentino desânimo de Zarlino. Mas o médico intervém: corre-corre geral. Agora, Perelá e Zarlino estão sozinhos, cara a cara”¹³⁹. Zarlino termina, dizendo: “no mundo fora da loucura tudo é... MERDA!!!”¹⁴⁰. (*Zarlino sai arrastando seus panos*).

Cena 3 – “Casinha Colibri” – (*Espirais de fumaça nas fissuras – Risadas, gemidos*). Mademoiselle Lili diz a Perelá: “existe também o amor expresso, para quem não tem tempo a perder”. Essa cena não foi encenada no espetáculo.

A casinha Colibri pode ser realizada de diferentes maneiras: por exemplo, apenas algumas espirais de fumaça nas fissuras, em contraluz e aquelas onomatopeias. Aqui não conta o material literário, a não ser pela pista que oferece, em sua síntese, à procura de uma atmosfera até esquelética, mas, sobretudo, poética¹⁴¹ (GUICCIARDINI, 1971a, p. 74).

SEGUNDO QUADRO – “Fim de Louro” – composto por duas cenas.

Esse quadro configura o “coup de théâtre”, isto é, um “incidente imprevisto que se passa em ação e que altera subitamente o estado das personagens”, mudando de repente a situação (PAVIS, 2008, p. 187); na linguagem técnica, significa uma virada repentina da trama.

¹³⁷ Il monologare del pazzo suicida, che fin qui era stato pacato e lucidissimo in completa dissociazione con i gesti tremendi con i quali cercava di ferirsi, diviene ora frenetico. La sua esaltazione si propaga agli altri: è come una corrente a ritmo alternato. La scena è una bolgia. Il medico si sfrena in un round al buio. Zarlino entrerà fra i corpi sparsi al suolo, ma non si confonde con loro. Tutto il suo monologo lo dirà dall’alto di una scala altissima.

¹³⁸ Inizia qui una nenia, quasi dolce, sulle parole di alcuni pazzi, all’unisono: «Stella mia!/ Stella mia!/ Alleluia, alleluia/Ha freddo, ha freddo!...» (p. 74).

¹³⁹ Il coro aumenta lentamente sull’improvviso scorcamento di Zarlino. Ma il medico interviene: fuggi fuggi generale. Perelà e Zarlino sono ora soli, faccia a faccia. (p. 74)

¹⁴⁰ [...] nel mondo all’infuori della pazzia tutto è... MERDA!!! (*Zarlino esce, trascinando i suoi stracci*) (p. 74).

¹⁴¹ Il villino Colibri può essere realizzato in modi diversi: ad esempio solo qualche voluta di fumo nelle fessure in controluce e quelle onomatopee. Qui non conta il materiale letterario, se non per la traccia che offre, nella sua sintesi, alla ricerca di una atmosfera anche squallida, ma soprattutto poetica.

Cena 1 – “Por que Louro morreu” – Louro, o velho servo do reino, ateou fogo ao próprio corpo. Ninguém sabia o motivo dessa atitude, até a filha de Louro dizer que o pai “tinha ficado louco de admiração” e acreditava poder se tornar de fumaça, acusando, por isso, Perelá pela morte dele. O Filósofo fala sobre a “propaganda incendiária” de Perelá, remetendo, novamente, ao poema futurista de Palazzeschi.

Cena 2 – “O funeral de Louro” – (*Ao entrar, Perelá se detém diante do cadáver de Louro*)¹⁴². A filha de Louro diz a Perelá que ele é culpado pela morte do pai dela; Perelá responde que Louro queria se tornar leve. Começa uma discussão, pois querem que o homem de fumaça esclareça as palavras dele e o acontecimento. “Os presentes improvisam um funeral. O pobre cadáver de Louro é sepultado como se fosse um personagem ilustre. Não importa: isso é preciso. O som do sininho do Cardeal se torna ameaçador. Perelá é forçado a fugir, estarrecido. É sua primeira e verdadeira fuga”¹⁴³.

TERCEIRO QUADRO – O Conselho de Estado.

O Conselho de Estado, composto pelo Cardeal, Filósofo, Ministro, 1º e 2º Dignitários, foi instituído para discutirem se Perelá é ou não culpado pela morte de Louro:

Ficam em cena apenas os dignitários: *in camera caritatis*¹⁴⁴. Estes, após olharem ao redor, trocam os trajes comuns pelos solenes, reúnem-se para uma sessão sem-fim que procederá por alusões, mas cada um com seu propósito bem claro, mesmo que calado de início e que depois será idêntico para todos. O Cardeal agora também assume as atitudes de um diplomata, aliás, do primeiro diplomático¹⁴⁵ (GUICCIARDINI, 1971a, p. 75).

¹⁴² Perelà entrando, si arresta di fronte al cadavere di Alloro (p. 75).

¹⁴³ I presenti improvvisano un funerale. Il povero cadavere di Alloro viene esumato come fosse un personaggio illustre. Tant'è: così serve. Il suono del campanello del Cardinale diventa minaccioso. Perelà è costretto a fuggire. È la sua prima vera fuga (p. 75).

¹⁴⁴ Locução latina, literalmente “na sala de caridade”, com sentido figurado de “lugar onde ninguém possa ouvir”. A expressão também é utilizada quando se quer confidenciar algo que não deve se tornar de conhecimento público.

¹⁴⁵ In scena restano solo i dignitari: *in camera caritatis*. Questi, dopo essersi guardati attorno, dimessi gli abiti feriali per quelli curiali, si riuniscono per una seduta fume, che procederà per allusioni, ma ognuno con suo scopo ben chiaro, anche se taciuto all'inizio e che sarà poi identico per tutti. Anche il Cardinale assume ora gli atteggiamenti di un diplomatico, anzi del diplomatico principe.

Após discutirem o assunto e desentenderem-se, principalmente por causa das oposições do filósofo, o “opositor de profissão”, decidem ser necessário um processo para determinar o que será feito com Perelá. “Os dignitários agora estão todos no mesmo barco. O filósofo fica de fora. Mas sua cuspidinha, que parece uma grande heresia, quando dada, vira uma cuspidinha de nada. O filósofo dá um salto, cai nos braços dos outros. Ele também serviu ao sistema: o barco pode partir”¹⁴⁶.

QUARTO QUADRO – “Por quê?” – composto por duas cenas.

Cena 1 – “A pastora” – “O quadro todo deve manter um sabor oleográfico, uma pequena poesia, de esboço lilial. Perelá, que tentava recuperar pelo menos algumas verdades simples, uma conversa humana direta, é empurrado para trás”. (*Os olhos dela estão fixos na cidade*)¹⁴⁷. Perelá conversa com a pastora, que nunca esteve no burgo, mas ouviu falar do homem de fumaça; o sonho da menina é conhecer a cidade (*Perelá, espantado, se afasta*)¹⁴⁸.

Cena 2 – “O escárnio” – “Pantomima: algumas crianças rodeiam Perelá brincando. Perelá é envolvido na brincadeira que, de repente, se torna cruel: injúrias, zombarias, empurrões... Perelá fica sozinho, enquanto ao longe se ouve a canção¹⁴⁹ inocente de uma criança”¹⁵⁰.

¹⁴⁶ I dignitari sono ora tutti nella stessa barca. Ne resta fuori il filosofo. Ma il suo sputo che sembra una grossa eresia, nella esecuzione si risolve in un accenno di sputo. Il filosofo compie un balzo, cade in braccio agli altri. Anche lui è servito al sistema: la barca può partire. (p. 78)

¹⁴⁷ Tutto il quadro deve conservare un sapore oleografico, una poesia minuta, da bozzetto liliale. Perelà che tentava di recuperare almeno alcune semplice verità, un colloquio umano diretto, viene sospinto indietro. I suoi occhi sono fissi alla città. (p. 78)

¹⁴⁸ Perelà, sbigottito, si allontana (p. 78).

¹⁴⁹ Giro giro in tondo,/cavallo imperatondo,/cavallo d'argento,/tararariraria, tararararia, tararararia... “Girotondo” é uma brincadeira infantil, que consiste nas crianças darem-se as mãos e girar em círculo (brincar de roda), recitando a canção acima da qual, na verdade, existem várias versões, não sendo essa a mais conhecida.

¹⁵⁰ Pantomima: alcuni bambini attorniano Perelà giocando. Perelà viene coinvolto nel giuoco, che ad un tratto si fa crudele: ingiurie, sberleffi, spinte... Perelà resta solo, mentre in lontananza si ode la canzone innocente di un bambino (p. 78).

QUINTO QUADRO – “O processo” – composto por três cenas.

As cenas desse quadro formam o clímax ou, como observa Pavis (2008, p. 48), a “parte do espetáculo que prende a atenção do público e marca o momento mais esperado”, pois é a ocasião mais tensa da ação:

Cena 1 – “Oliva” – Não consta do texto dramático, mas no espetáculo, uma mulher grita desesperadamente, lamentando-se: “Não me importa se você roubou, não me importa se você matou, não me importa nem mesmo se você não está me ouvindo, se estiver dormindo, voltarei amanhã e também depois de amanhã, porque você é minha vida, você é meu homem, meu homem, meu homem”¹⁵¹.

Perelá está na prisão: algumas vozes ao longe. O lugar pode ser cenicamente identificado apenas por estes gritos, similares às aquelas mensagens que se ouvem do alto do Gianicolo¹⁵² em direção a Regina Coeli¹⁵³, e são gritos desesperados, monótonos, sem resposta. Um diálogo em que o interlocutor não pode responder a não ser com um silêncio pesado¹⁵⁴ (GUICCIARDINI, 1971a, p. 78).

Perelá, no cárcere, se faz inúmeras perguntas, querendo entender os acontecimentos. Enquanto está absorto em seus pensamentos, entra Oliva, dizendo ter precisado lutar corpo a corpo com o dragão para conseguir vê-lo. Foi até lá para dizer que o ama; lamenta muito pela agressão dos meninos, mas a culpa não é deles e sim dos adultos; diz que não sabe o que será dele, no entanto fará de tudo para salvá-lo. “A conclusão do monólogo de Oliva, subindo o tom, é comentada pelas notas introdutórias de *A Força do Destino*¹⁵⁵. Na sinceridade de Oliva

¹⁵¹ Nun m'importa se hai rubato, nun m'importa se hai ammazzato, nun m'importa neanche se non mi stai a sentire, se sei a dormire, io torno pure domani e dopodomani perché tu sei la vita mia, sei l'uomo mio, l'uomo mio, l'uomo mio.

¹⁵² Colina romana, com vistas para a margem direita do rio Tibre.

¹⁵³ Referência à Casa distrital Regina Coeli, de Roma, que é a principal e mais conhecida prisão da cidade.

¹⁵⁴ Perelà è in carcere: da lontano giungono alcune voci. Il luogo può essere identificato scenicamente solo da queste grida, simili quei messaggi che si odono dall'alto del Gianicolo verso Regina Coeli, e sono grida disperate, monotone senza risposta. Un dialogo in cui l'interlocutore non può rispondere che con un silenzio greve.

¹⁵⁵ Abertura de “A Força do Destino” (*La forza del destino*), ópera lírica, em quatro atos, de Giuseppe Verdi, com libreto de Francesco Maria Piave, baseado em *Don Álvaro o La Fuerza del sino* (1835), um drama de Ángel de Saavedra.

prevalece, portanto, o lado melodramático; em seu oferecer-se em holocausto, um gosto exibicionista”¹⁵⁶. Oliva vai embora.

Cena 2 – “O Processo” – “A cena tem um andamento muito rápido. São falas entrelaçadas, todas em um tom reservado, mas elegante, como em uma recepção oficial. Mas os rostos são máscaras congeladas em uma expressão de escárnio”¹⁵⁷. Uma voz abre a sessão: Perelá é acusado de “ter se servido de artimanhas para enganar a opinião pública”, “para induzir um homem ao suicídio” e de “ter se infiltrado [...] no Estado com o único objetivo de prejudicar, servindo-se de seu poder ilegal” e pede que ele se desculpe. Antes de o processo iniciar, o presidente pergunta quem é o defensor de Perelá; como ninguém responde, pergunta se alguém quer defendê-lo. Oliva de Bellonda se prontifica, mas as mulheres “não são autorizadas a desempenharem tais ofícios, as leis não permitem”. Várias testemunhas são ouvidas e Perelá é condenado, por unanimidade, a permanecer preso em uma pequena cela, no alto do monte Calleio. “Aqui pode ser inserido o súbito aparecimento do Rei, a conseqüente invocação de Oliva, ‘Graça, Graça, Soberano!’ e o definitivo, gracioso desaparecimento do Rei mudo e brincalhão. Oliva: ‘Até você, covarde!’”¹⁵⁸.

Cena 3 – “Aparece o burro corno e surrado” – “O aparecimento do Burro, exatamente aquele de Podrecca e Galantara, deve ser solucionado em tom grotesco, sem nenhuma concessão populista”¹⁵⁹. Segundo o site da Biblioteca Salaborsa¹⁶⁰, *L’Asino* era um periódico humorístico, de inspiração socialista, fundado, em 1892, por Podrecca e Galantara, estudantes universitários e redatores de revistas satíricas em Bolonha. Após 1901, o semanário, confeccionado em cores “violentamente expressionistas”, alcança sua tiragem máxima, caracterizando-se por artigos e charges anticlericais, muitas vezes censurados por atentado ao pudor.

¹⁵⁶ La conclusione del monologo di Oliva, salendo di tono, viene commentata dalle note introduttive della Forza del Destino. Nella sincerità di Oliva prevale dunque il lato melodrammatico, nel suo offrirsi in olocausto un gusto esibizionistico (p. 79).

¹⁵⁷ La scena ha un andamento rapidissimo. Sono battute che si intrecciano, tutte su un tono sostenuto, ma elegante, come a un ricevimento ufficiale. Ma le facce sono maschere fissate in un ghigno (p. 79).

¹⁵⁸ A questo punto si può inserire l’improvvisa apparizione del Re, la conseguente invocazione di Oliva «Grazia, Grazia, Sovrano!», e la definitiva, graziosa scomparsa del Re muto e giocherellone. Oliva: «Anche tu, vigliacco!» (p. 79).

¹⁵⁹ L’apparizione dell’Asino, proprio quello di Podrecca e Galantara, deve essere risolta sul grottesco, senza alcuna concessione populistica (p. 80).

¹⁶⁰ Disponível em <<http://www.bibliotecasalaborsa.it/cronologia/bologna/1892/3271#top>>. Acesso em 03 abr. 2017.

Com a Grande Guerra e o Fascismo, os caminhos dos dois editores se dividiram: Podrecca se tornou intervencionista e fascista, enquanto Galantara continuou com *L'Asino*, com posições próximas às dos socialistas, sofrendo frequentes ameaças e atentados por parte dos fascistas, até a suspensão definitiva do periódico em 1925.

Pelo fato de, naquela época, o periódico ser muito conhecido entre os italianos, os espectadores poderiam facilmente identificá-lo e fazer analogia entre a sátira nele presente e a ironia do espetáculo. No entanto, a cena não foi encenada.

SEXTO QUADRO – “O Código de Perelá” – composto por três cenas.

Corresponde ao desenlace que, segundo Pavis (2008, p. 91), “situa-se no final da peça, exatamente depois da peripécia e do ponto culminante, no momento em que as contradições são resolvidas e os fios da intriga são desembaraçados [...] é o episódio [...] que elimina definitivamente os conflitos e obstáculos”.

Cena 1 – “Perelá desapareceu”

Como no início, no centro há um par de botas. O anúncio que Olivia grita, apanha os atores desprevenidos nos bastidores. Alguns entram com os figurinos nas mãos, ou vestidos pela metade. É um momento muito tenso: está novamente surgindo a alternativa, se continuar na dimensão fantástica ou abandonar-se à inércia habitual. Lendo alternadamente o Código, com tom incrédulo¹⁶¹ (GUICCIARDINI, 1971a, p. 80).

Olivia grita, dizendo que a cela está vazia, que Perelá tinha voado para o céu.

Cena 2 – “O Código de Perelá” – (*O testamento de Perelá é lido por todos os presentes, que se revezam*)¹⁶².

Cena 3 – “Sua leveza Perelá”

Olivia ainda tenta retomar o assunto, mas é também a primeira a perceber a inutilidade da atitude. Será a primeira a abandonar o figurino, seus adereços, e ficará nua em sua base anônima. Em cadeia, conforme uma tensão bastante evidente, os outros também vão deixar seus figurinos, em súbitos sobressaltos, seguidos por indefectíveis quedas. Tornarão a ser as figuras estranhas e cinzentas do começo: um metrônomo marca novamente um tempo muito lento. O último gesto, a última pergunta, “Para aonde vão?” também fica sem resposta. A narrativa realmente terminou, ninguém mais

¹⁶¹ Come all'inizio al centro un paio di stivali. L'annuncio gridato da Olivia coglie gli attori impreparati dietro le quinte. Alcuni entrano con costumi in mano o indossati a metà. È un momento assai teso: sta di nuovo sorgendo l'alternativa, se continuare nella dimensione fantastica o abbandonarsi alla solita inerzia. Leggendo a turno il Codice, incredulo il tono.

¹⁶² Il testamento di Perelà viene letto da tutti i presenti, a turno (p. 80).

se lembra de Perelá, mesmo a remissão à ironia de nada adianta¹⁶³ (GUICCIARDINI, 1971a, p. 80).

Sobre a adaptação, Guicciardini nos contou que o fato de o romance já ter quase nascido para o teatro, assim como ele e tantos críticos (literários e teatrais) constataram, não o eximiu da necessidade de criar “um recipiente que o sustentasse” no espetáculo, pois “uma leitura não tem limite, porque cada um tem sua própria fantasia”, acrescentando-a “à solicitação do texto”; no entanto, no teatro, é necessário “escolher um caminho, não se pode deixar todos abertos, [...] deve-se estruturá-lo”, sem permitir que “a estrutura do texto se torne mais importante”. Disse ainda que, no caso de Perelá, “esse perigo foi evitado, porque a estrutura é simplesmente um recipiente, que [...] deixa grande liberdade de imaginação também para o espectador, não apenas para o intérprete [...]”.

Assim, quando adaptou o romance em texto dramático, prestou “atenção a uma coralidade para introduzir em seu interior a busca de uma individualidade”. Em outras palavras, “todos participavam, na mesma medida, da leitura do texto e cada um deles, de vez em quando, apoderava-se de um personagem e o interpretava” com o figurino dele, “mas, no início, todos eram coralmente iguais, vestidos todos iguais, [com] o mesmo gorriño grudado na cabeça, [...] um traje cinza muito simples” – uma espécie de segunda pele cor cinza fumaça –, a mesma maquiagem e, então, cada um deles escolhia o personagem que iria interpretar. Dessa maneira, segundo Guicciardini, “a singularidade se [tornava] protagonista”: ao escolher o personagem, para interpretá-lo, o ator colocava algum adereço no figurino que o diferenciava do “coro” e, após a interpretação, “todos se tornavam [novamente] iguais”. E continua, afirmando que este “mecanismo” de interpretação, ou seja, o mesmo ator interpreta personagens diferentes e diversos atores fazem o mesmo personagem (atualmente, no jargão teatral, chamado de sistema coringa):

[...] foi a invenção da máquina teatral [do *Gruppo*], em um texto narrativo em que o leitor imagina aquilo que quiser, o pessoal do teatro, ao contrário, deve se ater àquilo que vê, então, não é que tenha uma receita adicional,

¹⁶³ Oliva tenta ancora di risollevere la storia, ma è anche la prima a rendersi conto dell'inanità del gesto. Sarà la prima ad abbandonare il costume, i suoi accessori, e resterà nuda nella sua base anonima. A catena, secondo una tensione abbastanza evidente, anche gli altri lasceranno i propri costumi, con soprassalti improvvisi, seguiti da immancabili cadute. Torneranno ad essere gli strani figure grigi dell'inizio: un metronomo scandisce di nuovo un tempo lentissimo. Anche l'ultimo gesto, l'ultima domanda «Dove vanno?» è senza risposta. La storia è davvero finita, di Perelà non ci si ricorda più, anche il richiamo dell'ironia è inutile.

mas dentro dessa liberdade, dessa concepção, havia a liberdade da fantasia, porque você pode imaginar, acompanhando o ator em todas as suas manifestações, entende? E essa é uma coisa... naquela época [...] que de maneira tão clara talvez tenha ocorrido pela primeira vez na Itália (GUICCIARDINI, 2016, entrevista concedida à pesquisadora).

Figura 5 – Perelá homem de fumaça: O Chá



Figura 6 – Perelá homem de fumaça: O Manicômio



Fonte: MANCINI, 2005, p. 219-220.

Ao compararmos o romance com o texto dramático, percebemos que o primeiro ato corresponde aos quatro primeiros capítulos, com exceção de “Deus”. Já o segundo ato diz respeito aos quatorze capítulos restantes, salvo “Asa”, “O prado do amor”, “Iba”, “Delfo e Dori” que, assim como “Deus”, não aparecem no texto dramático; isto significa que cerca de 40% (sete capítulos) do romance não foi adaptado.

Na verdade, “O prado do amor” e “Iba” aparecem no “roteiro provisório”, mas não no texto dramático. Por sua vez, “Visita à Irmã Marianinha Fonte. Irmã Pomba Mezzertino” e “Casinha Colibri” – no texto dramático respectivamente “O Convento”, Cena 1 do primeiro quadro; “Casinha Colibri”, Cena 3 do primeiro quadro – estão no texto definitivo, mas não foram encenados, assim como a Cena 3, do quinto quadro, “Aparece o burro corno e surrado”.

Segundo Guicciardini, “estas são as deficiências de uma adaptação”; “tudo, do início ao fim” foi adaptado, incluindo o esboço da peça que, como dito anteriormente, tinha estrutura muito semelhante à do texto dramático definitivo. Em linhas gerais, de um texto para o outro, houve o acréscimo das citações palazzeschianas no prólogo; uma diminuição das falas dos personagens em várias cenas; a exclusão da Cena 2, “O Prado do Amor”, do segundo quadro, do primeiro

ato, apesar da pergunta do diretor, escrita à margem do texto, para Palazzeschi: “estou tentado colocar esta cena no início do segundo ato. Faz parte das ‘experiências’ diretas de Perelá. O que o senhor acha?”.

Retomando o conteúdo da carta enviada a Palazzeschi em dezembro 1970, Guicciardini afirmou sentir “muito por ter sacrificado a Rainha, mas realmente não sabia como resolvê-la” e pretendia “recuperá-la” na adaptação, mas, como sabemos, isso não aconteceu. Sobre o personagem Iba – que na opinião de Guicciardini era “um dos personagens mais encantadores, esse tipo de UBU italiota, capaz de iluminar toda uma mentalidade e a atitude moral do ‘povo’ e dos poderosos” –, pediu a Palazzeschi para “dedicar algumas horas” a ele, se pudesse e tivesse tempo para isso, pois acreditava que “o personagem [...] assim como está escrito não é transferível [em cena]”. Pensou em fazer “um monólogo” no qual “o próprio Iba [...] conta sua história não explicitamente, mas de modo que sua parábola pudesse ser entendida” ou, então, que “dois carcereiros [contassem] a história dele”, mantendo, no entanto, “alguma intervenção” do personagem. No esboço da peça, Iba aparece na Cena 1 – “O cárcere” – do primeiro quadro, do segundo ato que, no entanto, também foi eliminada do texto dramático. Ao lado da rubrica – “O personagem Iba” – há um ponto de interrogação grande e a observação “apenas para se lembrar de que Iba tem de ser feito”.¹⁶⁴ No que seria a cena, o Mestre de cerimônias conta:

Aqui está, Senhor Perelá, o homem que foi Rei por quatro dias e que salvou a pátria da vergonha e da desordem. Veja, aos seus pés está uma jarra cheia de vinho, o estado fornece para ele à vontade, o melhor vinho de nossas vinícolas é para ele, para o Rei prisioneiro, é a graça que o estado lhe concede. Talvez seja feliz. Afunda a pessoa na sujidade com a qual um dia foi coroado Rei¹⁶⁵ (GUICCIARDINI, 1970, p. 1a).

“No mais”, continua o diretor, “todo espetáculo tem um desdobramento extremamente livre, graças ao uso de máscaras, maquiagens etc. em sentido alógico, mas aderente ao espírito e aos significados do texto”.¹⁶⁶ Por que, então, Guicciardini, mesmo afirmando ter a intenção de recuperar a Rainha, que “O Prado

¹⁶⁴ Solo per ricordarsi che Iba va fatto.

¹⁶⁵ CERIMON. = Ecco, signor Perelà, l'uomo che fu Re quattro giorni e che salvò la patria dalla vergogna e dal disordine. Vedete, è ai suoi piedi un orciuolo colmo di vino, lo stato gliene fornisce a volontà, il miglior vino delle nostre vigne è per lui, per il Re prigioniero, è la grazia che lo stato gli concede. Forse è felice. Affonda la persona nella lordura con la quale un giorno venne incoronato Re.

¹⁶⁶ Del resto tutto lo spettacolo ha un andamento estremamente libero, grazie all'impiego di maschere, trucchi ecc. in senso alogico, ma aderente allo spirito e ai significativi del testo.

do Amor [...] faz parte das ‘experiências’ diretas de Perelá” e que o personagem Iba deveria ser feito, não os acrescentou no texto dramático? Fizemos a pergunta ao diretor e ele nos disse que, além de isso ser decorrência das “deficiências de uma adaptação”, como dito anteriormente, “esse personagem [Iba] sai um pouco do coro, [...] permanece um pouco monolítico e se prestava menos ao jogo do coro” e tinha, também, o problema de duração – vimos que o espetáculo tinha, aproximadamente, duas horas (mais ou menos uma hora e quinze minutos no primeiro ato, incluindo o prólogo, e cerca de cinquenta minutos no segundo ato) –, quer dizer, um “problema de organização”; não tinha “nada a ver com a literatura”, mas, sim, era uma questão de escolha, por esse mesmo motivo “O Prado do Amor” foi eliminado. O diretor privilegiou “outras coisas”, porque havia também seus colegas de trabalho que “participaram da construção do sentido dramático e cada um usava sua personalidade”. Guicciardini disse que Iba “era um personagem um tanto perturbador” e, por isso, simplesmente o eliminaram, “até porque não era possível fazer tudo”. “Ao contrário, outros personagens obtiveram a vitória de serem representados” e tantos outros foram eliminados, como a Rainha que também saía do coro; à época – contou-nos Guicciardini –, “fizemos um cálculo, não sei se havia quarenta ou quarenta e cinco personagens, incluindo os pequenos [papeis], e fizemos em [poucos] atores; cada um fazia três, quatro personagens”. E tudo isso, segundo o diretor, não era uma experiência e sim “o jogo, [...] era precisamente o espírito”.

2.2. Do teatro ao radioteatro

O rádio era um instrumento mágico que nos transportava para um universo de fuga e fantasia (PEIXOTO; in SPERBER, 1980, p. 5).

Em 1971, Roberto Guicciardini adaptou o texto dramático para o radioteatro. O diretor, com a radiopeça também intitulada *Perelà uomo di fumo*, dirigida por ele e com música de Sergio Liberovici¹⁶⁷, participou do 23º “Premio Italia”, um concurso internacional para programas de rádio, televisão (e atualmente internet), organizado

¹⁶⁷ (1930-1991) Músico, compositor e autor de ópera lírica, ballet, trilha sonora para espetáculos; consultor musical, pesquisador e estudioso de música folk.

pela RAI – Radiotelevisione Italiana – que acontece todos os anos, sempre em setembro, em uma cidade italiana, com a ajuda de entidades locais.

O texto radiofônico – obra dramática especialmente escrita para ser radiotransmitida – foi publicado, no mesmo ano, também pela RAI, em edição trilingue (italiano, francês e inglês) pelo fato de o concurso ser internacional. Dividida em treze “cenas”, isto é, consideramos uma cena todas as vezes em que a locutora intervém, a radiopeça foi estruturada, com poucas exceções, nos mesmos moldes do texto dramático:

Tabela 4 – Estrutura do Texto Radiofônico Perelá homem de fumaça (1971b, 74 p.)

PERELÁ HOMEM DE FUMAÇA¹⁶⁸	
LOCUTORA	
	Perelá.
Uma rua se estende diante de Perelá.	CANTO DE ESPERANÇA. Guerra, única higiene do mundo...
Perelá e o Inquisidor.	
E agora Perelá é recebido na Corte.	
A ascensão de Perelá.	
Baile na corte. Em seguida, apoteose de Perelá.	
Primeira visita de Perelá: os olhos de Oliva, suas mãos, seu sorriso.	
Segunda visita de Perelá: O prado do amor.	
Terceira visita de Perelá: O que é pecado?	
Quarta visita de Perelá: Casarão Rosa.	
Quinta visita de Perelá: O homem queimado.	
Reunião do Grande Conselho.	
As acusações contra Perelá. O processo de Perelá. Perelá na prisão. O povo burro corno e surrado.	CANÇÃOZINHA CULPADA CANTO DE ESPERANÇA FRUSTRADA.
Sua leveza Perelá.	

Fonte: Hass e Barni (2017, p. 95-96)

No texto radiofônico, juntamente com o título da radiopeça, aparece o nome de Roberto Guicciardini – autor e diretor –, de Sergio Liberovici, como responsável pela música, e a informação de que se trata da adaptação do *Código de Perelá*, de Aldo Palazzeschi, apesar de o diretor ter-nos dito ter sido elaborada a partir do texto dramático; em seguida, os nomes dos personagens e seus intérpretes: Perelá, O

¹⁶⁸ PERELÀ UOMO DI FUMO (Radiocomposizione) Una via si stende davanti a Perelà: CANTO DI SPERANZA. Guerra, sola igiene del mondo... Perelà e l'Inquisitore. Ed ora Perelà viene ricevuto a Corte. L'ascesa di Perelà. Ballo a corte. Indi apoteosi di Perelà. Prima visita di Perelà: gli occhi di Oliva, le sue mani, il suo sorriso. Seconda visita di Perelà: Il prato dell'amore. Terza visita di Perelà: Il peccato cos'è? Quarta visita di Perelà: Villa Rosa. Quinta visita di Perelà: L'uomo bruciato. Riunione del Gran Consiglio. Le accuse contro Perelà. Il processo a Perelà. Perelà in prigione. Il popolo asino becco e bastonato: CANZONCINA COLPEVOLE. CANTO DELLA SPERANZA FRUSTRATA. Sua leggerezza Perelà.

Filósofo – **Marcelo Bartoli**; Primeira Velha, Irmã Marianinha, Dona Maria, A Filha do Homem Queimado – **Laura Mannucchi**; Segunda Velha, A Condessa Carmem – **Laura Panti**; Terceira Velha, Dona Giacomina – **Nelide Gianmarco**; O Inquisidor – **Massimo Castri**; Um Policial, Um Mestre de Cerimônias – **Alvaro Piccardi**; Outro Policial, Outro Dignitário – **Roberto Vezzosi**; O Cardeal, O Príncipe Zarlino – **Egisto Marcucci**; Um Fotógrafo, O Louco Suicida, O Presidente do Tribunal – **Gianni De Lellis**; Outro Fotógrafo, Um Dignitário, Um Louco – **Italo Dall’Orto**; O Ministro, O Médico, O Crítico – **Mario Mariani**; A Marquesa Zoe, Irmã Colomba – **Dorotea Aslanidis**; A Marquesa Oliva – **Paila Pavese**; Povo-Cortesãos-Loucos; Mulheres-Homens-Crianças.

Posteriormente, temos uma pequena biografia de Roberto Guicciardini, de Sergio Liberovici, de Aldo Palazzeschi e uma introdução escrita pelo diretor que resume a história de “Perelá” (título do texto), o motivo de a “fábula” ter sido adaptada inclusive para o meio radiofônico. A tradução para o inglês e para o francês “deve ser considerada simplesmente um guia para ouvir o original”¹⁶⁹; na tradução francesa, no entanto, o nome de Rede (*Rete*, em italiano; *Net*, em inglês e *Filet*, em francês) foi substituído por “résille” – um tecido com trama que se assemelha a uma rede de pesca – por questões eufônicas e para respeitar a lógica do gênero¹⁷⁰. O texto radiofônico apresenta-se da seguinte maneira:

Perelá: “Pena... Rede... Lamina... Pe... Re... La...”; abaixo: “(A VOZ SE AFASTA E SE APROXIMA, CARREGA-SE DE AFLIÇÃO, EXPRESSA-SE SOLETRANDO, TENTA E ENCONTRA A MEDIDA DO TOM)”¹⁷¹ – apenas aqui temos uma descrição da interpretação.

¹⁶⁹ Na íntegra: The present translation is to be considered simply a guide for listening to the original. It is not intended as a performing version of the work.

¹⁷⁰ La traduction, aussi littéraire que possible, doit être considérée comme une simple grille pour déchiffrer le texte original, et n’est pas destinée à la radiodiffusion sous sa forme actuelle. Comme on l’apprendra dès la première réplique, le nom du protagoniste est constitué par les premières syllabes de trois mots qui signifient textuellement : Peine (Pena), Filet (Rete) et Lama (Lama). Pour des raisons d’euphonie et par respect de la logique du genre, on a été amené à remplacer abusivement dans la version française le mot «filet» par le mot «résille». On voudra bien excuser cette modeste licence poétique dans un texte qui, par ailleurs, en foisonne.

¹⁷¹ La voce si allontana e si avvicina, si carica di affanno, si esprime competando, prova e trova la misura del tono.

Uma voz metálica e distorcida bem longe; ao fundo um som parecido com o de ficção científica/extraterrestre; aos poucos a voz começa a ficar nítida e quando se torna fácil de entender, entra a narradora:

Locutora – “Uma rua se estende diante de Perelá”¹⁷².

Ruído de pessoas, música, carro, como em uma rua movimentada de uma cidade. Inicialmente, Perelá descreve a cena muito pausadamente, como se estivesse soletrando; diz o que fará e o que sabe; neste momento, uma voz feminina distante começa o “Canto de Esperança” – um coro de pessoas – “Não tenham urgência/ de deixar o mundo/ que todos os dias/ se aprende uma” e a voz de Perelá se afasta. Ao som de violão, o coro dá continuidade ao “Canto de Esperança”: “Nós estamos aqui/ plantados na terra/ como videiras/ sedentas de esperança,/ quem viver verá”¹⁷³.

O barulho da cidade diminui; ao fundo, som de vento soprando e a melodia do “Canto de Esperança” toca suave e distante (flauta e violão). Perelá conversa com três velhas, que falam sussurrando, com vozes roucas, trêmulas e gemem baixinho. Quando Perelá pergunta sobre um homem – um soldado – reflete sobre a guerra: primeiro fala pausadamente, como se estivesse pensando, depois rápido e com tom desesperado. As velhas se despedem, enquanto Perelá continua sua reflexão sobre a guerra (música que imita a marcha dos soldados). Surge uma voz, como se viesse do além: “Guerra, única higiene do mundo...” (o volume da música aumenta e o tom se torna mais forte).

A cenas 2 e 3, do primeiro quadro, do primeiro ato, do teatro – “A guerra” e “O amor”, respectivamente – não aparecem aqui. O Inquisidor começa o interrogatório.

Locutora – “Perelá e o Inquisidor”¹⁷⁴

O tom da voz do inquisidor é forte, fala firme, como se estivesse em uma sessão de julgamento, perante o Tribunal do Júri; quando pede para Perelá explicar

¹⁷² Una via si stende davanti a Perelà.

¹⁷³ Non abbiate furia/ di lasciare il mondo/ che tutti i giorni/ se ne impara una. Noi siamo qua/ piantati nella terra/ come vitigni/ assetati di speranza,/ chi vivrà vedrà.

¹⁷⁴ Perelà e l’Inquisitore.

e esclarecer a história, começa o barulho de uma máquina de escrever, como se estivessem registrando o depoimento do homem de fumaça; ora o barulho da máquina de escrever sobrepõe-se à voz de Perelá, ora a voz de Perelá sobrepõe-se ao barulho da máquina de escrever, alternadamente, até ficar apenas a voz de Perelá. Ao final, o homem de fumaça começa a se lamentar, por não saber o motivo de ter sido abandonado. Após terem levantado as hipóteses sobre Perelá, o Inquisidor fala cochichando com os guardas, como se estivesse contando um segredo, e com tom de voz normal ao se dirigir a Perelá.

Locutora – “E agora Perelá é recebido na Corte”¹⁷⁵

“Coro Cortesãos” grita o nome de Perelá (o coro permanece ao fundo durante as falas). Diferentemente do teatro, no qual as pessoas importantes do reino são admitidas na sala de audiência para conversar com Perelá, aqui apenas o Cardeal fala com ele (sino, órgão, pronuncia as palavras como se estivesse rezando). Enquanto conversam, ao fundo ouvimos “plic flum”, barulho de máquina fotográfica feito pelas vozes dos fotógrafos. Entra o Ministro (cornetas e batidas – como as da batuta de um maestro – para chamar a atenção) e lê a Ordem do dia; no final, som de banda. Na sequência, chá com as damas da corte (as mulheres falam todas ao mesmo tempo, com voz fina e rapidamente). Aqui participam apenas Zoe, Maria, Carmen, Giacomina e Oliva, que contam as histórias delas. Quando Oliva começa a falar, surge o som de uma viola sendo tocada. O chá termina da mesma maneira que começou: as mulheres falando todas juntas, bem rápido e com voz fina.

Locutora – “A ascensão de Perelá”¹⁷⁶

Todos estão na Corte, conversando. No texto dramático, o diálogo entre o Banqueiro e um Dignitário sobre a tentativa de influenciar Perelá, para que façam parte do Conselho de Estado e, assim, fazê-lo escrever tudo aquilo que eles quiserem no novo Código é substituído aqui pelo Ministro e um Dignitário. Guicciardini queria mostrar que todas as instâncias da sociedade são corrompidas e

¹⁷⁵ Ed ora Perelà viene ricevuto a Corte.

¹⁷⁶ L'ascesa di Perelà.

têm interesse de estar no poder e, também, não medir esforços para o poder permanecer nas mãos das altas esferas. O Ministro anuncia para o povo que Perelá ditará o novo Código; o Cardeal abençoa a decisão como se estivesse rezando uma missa. Uma voz diz: “Viva o Cardeal”, mas ninguém responde.

Locutora – “Baile na corte. Em seguida, apoteose de Perelá”¹⁷⁷

Narra as cenas do baile: em um grupinho, mulheres conversam “cantando” acompanhadas por instrumentos musicais; quando Oliva chega vestida de cinza, Zoe comenta com as amigas; inicia o som de uma flauta, imitando a melodia que os encantadores de serpentes utilizam para hipnotizá-las. Quando falam de Perelá, geralmente a música é lenta, estilo sensual. No final, todos aclamam o rei, a rainha, o novo código e Perelá.

Com tempo de duração de 30 minutos, nessa primeira parte tivemos o ciclo de ação referente à chegada de Perelá à cidade, à sua aceitação pelo povo, à sua apresentação à sociedade e à sua glorificação.

Locutora – “Primeira visita de Perelá: os olhos de Oliva, suas mãos, seu sorriso”¹⁷⁸

Corresponde ao capítulo “Deus” do romance (não colocado no texto dramático), porém, em vez da rainha, é Oliva quem recebe Perelá para uma reunião privada. Enquanto conversam, ele escuta várias vezes a palavra “Deus”, dita pelo papagaio de Oliva, uma avezinha que sequer sabe quem é Deus; Perelá pergunta se ela, ao contrário, sabe e Oliva responde: “Deus é... Deus”. Perelá, por sua vez, quando ouve a “explicação”, diz baixinho: “Deus... tudo é...”.

Locutora – “Segunda visita de Perelá: O prado do amor”¹⁷⁹

¹⁷⁷ Ballo a corte. Indi apoteosi di Perelà.

¹⁷⁸ Prima visita di Perelà: gli occhi di Oliva, le sue mani, il suo sorriso.

¹⁷⁹ Seconda visita di Perelà. Il prato dell'amore.

Oliva acompanha Perelá ao Prado do amor (barulho de pássaros, vozes distorcidas e gemidos ao fundo). Após ouvir sobre aqueles que “se amam ou acreditam se amar, todos acreditam no amor. Um ama e o outro se deixa amar”, Perelá diz baixinho: “Amor... Tudo é...”. “O prado do amor” é um capítulo do romance não utilizado no teatro, embora, como vimos anteriormente, tenha sido adaptado para a peça teatral. No espetáculo, o amor foi tratado pela história das duas donzelas que se jogaram num poço fundo, porque amavam o mesmo homem.

Locutora – “Terceira visita de Perelá: O que é pecado?”¹⁸⁰

Perelá visita as irmãs pecadora e penitente. Após aprender sobre o pecado, Perelá diz baixinho: “Pecado... tudo é...”.

Locutora – “Quarta visita de Perelá. Casarão Rosa”¹⁸¹

Perelá vai ao manicômio (som de sirene). Enquanto o médico fala, ao fundo um barulho de chicote, gemidos, choro, gritos. Perelá ouve um louco, conversa com o louco suicida e com o príncipe Zarlino; começa o “Coro de loucos”: “Estrela minha, estrela minha, aleluia, aleluia. Cubram-no. Está com frio. Cubram-no. Está com frio”¹⁸². Ao final da fala de Zarlino, Perelá diz baixinho: “Tudo é... amor, pecado, tudo é...”.

Locutora – “Quinta visita de Perelá. O homem queimado”¹⁸³

Encontram Louro morto; a filha diz que o pai queria se tornar como Perelá. Começam a fazer perguntas, tentam entender a situação; quando o Cardeal pergunta se o homem de fumaça é um assassino, Perelá diz baixinho: “Deus... Amor... Pecado... tudo é...”. Neste momento, a filha o acusa diretamente; o Cardeal

¹⁸⁰ Terza visita di Perelà. Il peccato cos'è?

¹⁸¹ Quarta visita di Perelà. Villa Rosa.

¹⁸² Stella mia, stella mia, alleluia, alleluia. Copritelo. Ha freddo Copritelo. Ha freddo

¹⁸³ Quinta visita di Perelà. L'uomo bruciato.

toma a palavra, dizendo que a frase “queria se tornar leve, leve, leve”¹⁸⁴ não bastará como justificativa diante do Grande Conselho (soa um sino; som de tempestade).

Locutora – “Reunião do Grande Conselho”¹⁸⁵

(Som de tambor, com música forte ao fundo). O Conselho decide pelo processo.

Locutora – “As acusações contra Perelá. O processo de Perelá. Perelá na prisão. O povo burro corno e surrado”¹⁸⁶

Cançãozinha Culpada. Coro de crianças. Crianças cantam uma música que descreve as etapas do entendimento da sociedade sobre Perelá: começa com “homem recém-nascido, homem criança, homem inocente, homem de coração”¹⁸⁷, depois passa a ser “homem que perturba, homem que morde, homem malvado, homem que rouba, homem não nascido”¹⁸⁸ e, por fim, “homem de nada, homem velhaco, homem não homem, homem incendiário, homem infernal, homem assassino”¹⁸⁹. Durante o processo, enquanto as testemunhas depõem, ao fundo há som de gente mastigando, bebendo, risadinhas, vozes. A sessão é encerrada. Começa o Canto da Esperança Frustrada. Coro de pessoas. “Não tenham pressa/ de vir ao mundo/ que todos os dias/ acontece alguma coisa./ Nós sempre aqui/ plantados na terra/ como alcachofras/ ressecadas pela espera,/ quem viver morrerá”¹⁹⁰.

¹⁸⁴ voleva divenir leggero, leggero, leggero

¹⁸⁵ Riunione del Gran Consiglio.

¹⁸⁶ Le accuse contro Perelà. Il processo a Perelà. Perelà in prigione. Il popolo asino becco e bastonato.

¹⁸⁷ [...] uomo neonato/ uomo bambino/ uomo innocente/ uomodi cuore

¹⁸⁸ [...] uomo che turba/ uomo che morde/ uomo cattivo/ uomo che ruba/ uomo non nato

¹⁸⁹ [...] uomo da nulla/ uomo vigliacco/ uomo non uomo/ uomo incendiario/ uomo incendiario/ uomo infernale/ uomo assassino

¹⁹⁰ Non abbiate fretta/ di venire al mondo/ che tutti i giorni/ ne succede una. Noi sempre qua/ piantati nella terra/ come carciofi/ assecchiti per l’attesa/ chi vivrà morrà.

Locutora – “Sua leveza Perelá”¹⁹¹

Perelá lê seu testamento; a voz dele volta a ser metálica, como no início. Pessoas conversam olhando para o céu (ao fundo som de passarinhos, um sino de igreja).

Com tempo de duração de 31 minutos e 50 segundos, nessa segunda parte tivemos o ciclo de ação referente às visitas que Perelá faz no reino, à morte de Louro, ao Conselho instaurado para investigar a morte de Louro, as acusações contra Perelá, ao processo e ao Código de Perelá.

A peça de radioteatro foi gravada no *Studio di Fonologia Musicale di Milano della RAI* – Radiotelevisione italiana – um dos centros dedicados à pesquisa de novas técnicas de gravação sonora e de novas linguagens expressivas que, de acordo com o Laboratório de Informática Musical, do Departamento de Informática e Comunicação, da *Università degli Studi di Milano*¹⁹², surgiram, em vários países, após a Segunda Guerra Mundial. Fundado em 1955, com o objetivo de produzir música experimental autônoma ou para o *Prix Italia* – como dito, um concurso internacional, organizado pela própria RAI, para programas de rádio, televisão e, atualmente, de internet – e de realizar efeitos especiais, comentários e trilhas sonoras para uso radiofônico, televisivo e cinematográfico, um estúdio que, segundo Guicciardini, era muito procurado e onde trabalharam grandes músicos da época, como, por exemplo, Luciano Berio¹⁹³, funcionou até 1983.

Apesar de ter sido mais dedicado à música, um dos poucos experimentos com o radioteatro ali desenvolvido foi justamente *Perelá homem de fumaça*, cujo jogo sonoro consistiu, como nos contou o diretor, em “brincar” com a música, com as palavras do texto que “se deformavam, podiam se tornar estridentes, se modificavam”. Com isso, “o ator desaparecia por trás da palavra”, a voz podia ser alterada de várias maneiras: “a voz de um homem podia se tornar de uma mulher enquanto era dita e voltava àquela anterior”, “podia tornar-se forte, ampliada, ‘mudar

¹⁹¹ Sua leggerezza Perelà.

¹⁹² Studio di fonologia RAI. Disponível em <<http://fonologia.lim.di.unimi.it/introduzione.php#>>. Acesso em 20 fev. 2018.

¹⁹³ (1925 – 2003) Compositor italiano de vanguarda, pioneiro também no campo da música eletrônica.

de cor”; a quantidade de escolhas era infinita” eram, em suma, “jogos fônicos [...] que davam o sentido de aventura teatral”.

Aquilo que Guicciardini chama de “jogos sonoros” e/ou “jogos fônicos” são, na verdade, os efeitos sonoros, ou a sonoplastia que, além de ser “uma reconstituição artificial de ruídos, sejam eles naturais ou não” (PAVIS, 2008, p. 367), “pode ser entendida como uma linguagem semântica específica a partir do momento em que engloba a entonação vocal, a gestualidade e outros elementos que ampliam o discurso não verbal em um determinado contexto social” (FERREIRA e ALMEIDA, 2014, p. 1) e, por isso, podemos examiná-la como metadiscurso:

[...] se apresenta como um jogo com o discurso; na realidade, ele constitui um jogo no interior deste discurso. Presume-se, uma vez mais, que se possua uma concepção apropriada da discursividade: não um bloco de palavras e de proposições que se impõem maciçamente aos enunciadores, mas um dispositivo que abre seus caminhos, que negocia continuamente através de um espaço saturado de palavras, palavras outras (MAINGUENEAU, 1997, p. 95).

De fato, de acordo com Guicciardini, os efeitos sonoros utilizados em *Perelá homem de fumaça* eram, como visto, um jogo com a música, as palavras do texto e as vozes dos atores, isto é, um jogo efetuado dentro do discurso da radiopeça (a radiocomposição), em que a ausência do visual é suprida pela sonoplastia que constrói e contextualiza para o ouvinte toda a cena desenvolvida. Assim, o “jogo sonoro” se torna fundamental inclusive para a dramaticidade da ação, pois possui também a função narrativa. Desse modo, para o radioteatro “a música e os efeitos são parte integrante do discurso que compõem as cenas. [...] a inclusão dos recursos sonoros favorece a compreensão e provoca a intervenção da imaginação do ouvinte”. (FERREIRA e ALMEIDA, 2014, p. 5)

Cada ator, continua o diretor, “interpretava uma voz, ainda que este mesmo ator representasse outros personagens” – assim como, pelo elenco, vimos que de fato aconteceu – o tipo de voz utilizado para um personagem era único e exclusivamente dele, com o intuito de ser identificado, sem que necessariamente precisasse ser nomeado, além de, assim como afirma Sperber (1980, p. 120-121), auxiliar “o ator radiofônico [...] a comover interiormente seu ouvinte. Uma tarefa difícil, pois não há qualquer contato pessoal entre os dois”. Ademais, as oscilações da voz do ator despertam “no ouvinte, através de sua força de imaginação, sensações e emoções”.

Acerca disso, Linda Hutcheon afirma que “a maioria das peças de rádio concentra-se somente nos personagens principais e, portanto, simplifica a história e a linha do tempo” (HUTCHEON, 2013, p. 71)¹⁹⁴. Em nosso caso, de fato, vimos que o número de personagens do espetáculo teatral é maior se comparado ao da radiopeça. Assim como o tempo de duração, pois o da peça era de 120 minutos, ao passo que o da radiopeça era de 60 minutos, ou seja, durava a metade do tempo. Devido ao número restrito de personagens, a simplificação da história e da linha do tempo, continua a autora, “a música e os efeitos sonoros são acrescentados ao texto verbal para auxiliar a imaginação do ouvinte” (HUTCHEON, 2013, p. 72). Guicciardini nos contou que, no entanto, era necessário ser coerente e “a coerência foi dada pela poesia do texto de Palazzeschi” e, também, com a ajuda do ouvinte que “tinha de contribuir para imaginá-lo”, sendo o jogo de sons fundamental para isso:

O meio radiofônico é particularmente congenial à “fábula aérea” de Palazzeschi. A restituição da fantasia poética do autor é confiada principalmente à variação dos ritmos de representação. O cruzamento dos campos sonoros, nunca restritos ou indicados em sentido realista, segue a inspiração e os humores da palavra, a liberdade sintática do texto. A realização pressupõe por analogia um estímulo contínuo à participação direta do ouvinte, em diferentes níveis, livre para aderir à fabula, encontrando seu núcleo em uma parábola sobre os comportamentos humanos e até mesmo em uma alegoria política, de acordo com os modos e o tempo da própria disponibilidade fantástica¹⁹⁵ (GUICCIARDINI, 1971b, p. 5).

Segundo Roberto Salvador (2011, não paginado), quando um ouvinte se dispõe a ouvir uma radiopeça, a mente dele imediatamente se torna “disponível e elabora um cenário” que, juntamente com o texto, a música e o som, estimulam suas emoções e imaginação. A linguagem radioteatral é baseada no princípio da necessidade da criação, da inventividade, de outra maneira, da participação do ouvinte que, tendo por instrumentos “o texto radiofônico, direto e objetivo, [...] as vozes dos atores, a sonoplastia, a sonofonia e a contrarregra”, ou melhor, o

¹⁹⁴ Tradução André Cechinel.

¹⁹⁵ Il mezzo radiofonico è particolarmente congeniale alla “favola aerea” di Palazzeschi. La restituzione della fantasia poetica dell'autore è affidata soprattutto al variare dei ritmi di recitazione. L'incrociarsi dei campi sonori, mai ristretti o indicati in senso realistico, segue gli estri e gli umori della parola, la libertà sintattica del testo. La realizzazione presuppone per via analogica uno stimolo continuo alla partecipazione diretta dell'ascoltatore, su diversi livelli, libero di aderire alla favola, rintracciandone il nucleo in una parabola sui comportamenti umani e perfino in una allegoria politica, secondo i modi e il tempo della propria disponibilità fantastica.

“produto” entregue pelo rádio, acompanha as cenas e as completa com sua imaginação. Nesse sentido, “produtor e ouvinte são cúmplices”. Ainda de acordo com o autor, o “teatro cego”¹⁹⁶ fez e continuará fazendo nossa mente viajar por mundos fantasiosos, construindo cenários e ambientes”.

Todavia, é importante também existir um “campo de ação” para a imaginação do ouvinte atuar e:

Quanto maior for o campo de ação deixado ao ouvinte para imaginar espaço, tempo e demais circunstâncias externas, tanto menos sua fantasia será restringida e tanto menos a sua força de imaginação ficará maquinalmente presa à fixação de circunstâncias externas. Em consequência, ele poderá se concentrar muito mais no conteúdo propriamente dito da peça (SPERBER, 1980, p. 119).

A despeito de o ouvinte quase sempre não ter consciência da importância de sua participação e não perceber que o radioteatro se vale de sua imaginação e de sua fantasia para ter êxito, Guicciardini soube utilizar – por meio da adaptação textual, dos artifícios sonoros e musical, das vozes dos atores – a fantasia poética de Palazzeschi para estimular continuamente a “participação direta, em diferentes níveis” do ouvinte, deixando-o livre para imaginar e “aderir a fabula” de *Perelá*.

De outra maneira, as palavras ouvidas são oriundas do texto dramático que, por sua vez, são provenientes do romance, no entanto, segundo Eduardo Fernando Montagnari (2004), “a linguagem do radioteatro recorre a determinadas fórmulas e recursos que, tendo por finalidade sanar a ausência dos elementos ópticos, ausentes no rádio, definem, por excelência, o espetáculo cênico” (MONTAGNARI, 2004, p.146); essas “fórmulas e recursos” – por exemplo, “a voz de um narrador para informações cenográficas; a criação [...] de impressões espaciais coreográficas; a [...] música como recheio para entreatos ou [...] para a criação dos “climas” de monólogos interiores ou para colorir prólogos, epílogos, cenas “pomposas” ou de multidões etc.”¹⁹⁷ – são, por conseguinte, os “olhos” do ouvinte, em razão de criarem, por meio da imaginação e dos efeitos sonoros, o espetáculo em sua mente.

¹⁹⁶ O radioteatro às vezes é considerado teatro cego, por trabalhar apenas com a audição (ausência total de imagens). No entanto, o teatro cego propriamente dito é um espetáculo que se desenvolve no escuro completo. Devido à falta de luz e de imagens (visão), os outros sentidos (audição, olfato, tato e paladar) ficam aguçados e, com isso, são estimulados para construir e contextualizar a cena desenvolvida. Disponível em <<http://caleidocultura.com.br/teatro-cego/>>. Acesso em 26 fev. 2018.

¹⁹⁷ MONTAGNARI, 2004, loc. cit.

Nesse contexto, se o ouvinte tivesse a possibilidade de ver a radiopeça, certamente deixaria de enxergar toda fantasia proporcionada pelo radioteatro.

Antes de prosseguirmos, cabe esclarecer que o motivo das comparações entre o romance e o texto dramático (peça teatral) e entre o texto dramático e o texto radiofônico (peça radiofônica) se deve à tentativa de entender o processo de adaptação – que continuará a ser discutido na próxima seção – e não para verificarmos a “fidelidade” entre as obras. Isso porque estamos de acordo com Robert Stam (2000) que, embora analise adaptações da literatura para o cinema, faz comentários pertinentes sobre o tema “adaptação x fidelidade” os quais podem ser aplicados para qualquer tipo de meio (cinema, teatro, televisão, rádio, etc.). Aqui, nos interessa quando o autor diz que uma adaptação é julgada como “infiel” ao texto fonte, justamente porque aquilo que o leitor da obra literária considera importante na história narrada não foi, no ponto de vista dele, bem trabalhado – ou não foi abordado – na adaptação e, conseqüentemente, a considera aquém do originário.

No entanto, Stam defende que quando há mudança de um meio para outro se torna difícil considerar “fidelidade” uma categoria justa para se criticar uma adaptação, precisamente porque os meios são diferentes. Sugere, então, que adaptações sejam consideradas novas obras, fruto de um processo criativo, e não como secundárias em relação ao texto de partida e, ainda, que o processo de adaptar seja visto como um “dialogismo intertextual”. Como afirmou Umberto Eco, “inclusive para a transmutação os casos de fronteira são infinitos”¹⁹⁸ (2007, p. 344) – vale dizer, como veremos adiante, o autor entende transmutação como “tradução intersemiótica”, isto é, quando há mudança de meio.

Até este ponto, fizemos as comparações entre os textos de modo descritivo com o intuito de auxiliar, como se disse, o entendimento do próximo passo que consiste em discutir, a partir de agora, em modo analítico os processos das adaptações. Esta estratégia mostra-se pertinente, pois cada meio apresenta suas especificidades a serem consideradas durante o processo de adaptação, e o cotejo descritivo é importante para fundamentar nossa análise.

¹⁹⁸ [...] anche per la trasmutazione i casi di frontiera sono infiniti.

2.3. “Estava apenas esperando que o encenassem”?

Deixei a mais ampla liberdade de transcrição, e agora *Perelá homem de fumaça* pertence àqueles que o encenaram. A aprovação pública deverá ser do diretor, dos atores e não do autor¹⁹⁹ (Palazzeschi para Carlo Giovetti, *Il Giorno*, 15 de janeiro de 1971).

Elio Pagliarani escreveu a introdução do texto dramático publicado na revista *Sipario*; intitulada *Aspettava soltanto che lo mettessero in scena* [Estava apenas esperando que o encenassem], nela o crítico faz uma breve biografia de Aldo Palazzeschi e de Roberto Guicciardini, acompanhadas de uma reflexão sobre a escrita cênica. Para Pagliarani, uma noção de escrita cênica se tornaria central na literatura, a qual, porém, não diz respeito à escrita de textos teatrais, pois as “obras nascidas da voz, antes do livro, ou de um contexto anterior ao livro”²⁰⁰ (p. 58) são facilmente identificáveis como escrita cênica. Com esse termo [escrita cênica] Pagliarani se referia ao ponto de vista interno, da escrita consciente para trazer em si a vocação cênica, como grande parte das publicações de Palazzeschi.

O teatro, como já sabemos, foi o “primeiro mestre e uma verdadeira escola” para Palazzeschi: ajudou-o a conhecer a vida, deu-lhe algumas respostas, trouxe-lhe algumas dúvidas. O entusiasmo e as frustrações de sua experiência teatral, mas, sobretudo, por acreditar no teatro como escola, conhecimento e cultura, levaram o autor, como escritor, a continuar a ser influenciado pelo teatro e a dar, com isso, a muitas de suas obras uma “roupagem teatral”. Efetivamente, ao lermos as obras palazzeschianas em busca de elementos teatrais, percebemos certa frequência de aparecimento, e com *Il Codice di Perelà* não foi diferente. No entanto, em relação ao romance, Pagliarani declara não saber se “é correto dizer que *O Código de Perelá* estava apenas esperando que o encenassem, que já estava prontinho para o teatro”²⁰¹ (p. 58), mesmo Guicciardini afirmando não ter feito “grandíssimo esforço [para adaptá-lo], porque o texto já estava escrito de maneira teatral”²⁰² (GUICCIARDINI, 2005, p. 84).

¹⁹⁹ “Ho lasciato la più ampia libertà di trascrizione, e adesso *Perelà uomo di fumo* appartiene a chi l'ha messo in scena. I consensi del pubblico dovranno andare al regista, agli attori e non all'autore” (Palazzeschi a Carlo Giovetti in “*Il Giorno*”, 15 gennaio 1971).

²⁰⁰ [...] opere nate dalla voce, prima del libro, o da un contesto precedente al libro [...]

²⁰¹ [...] non so se è corretto dire che *Il codice di Perelà* aspettava soltanto che lo mettessero in scena, che era già bell'e pronto per il teatro [...]

²⁰² [...] grandissimo sforzo [per adattarlo], perché il testo era già scritto in maniera teatrale [...]

Talvez por isso – pela dificuldade de se entender o processo de adaptação, ou de se perceber a adaptação como uma nova obra que, apesar de estar interligada ao texto fonte, é uma criação autônoma –, nas críticas publicadas sobre o espetáculo teatral encontramos uma série de substantivos para descrever o trabalho de Guicciardini: traslação, tradução, transposição, reelaboração, adaptação cênica/teatral, adaptação, versão cênica/teatral, transcrição cênica/teatral²⁰³, mostrando-nos que o processo de transformação do romance para o teatro pode ser nomeado de diversas maneiras, a depender do entendimento sobre adaptação e também da língua. De fato, no que diz respeito aos conceitos de tradução e adaptação, John Milton (2010) relacionou os vocábulos mais utilizados nas teorias dos Estudos da Tradução e dos Estudos da Adaptação quando o sentido de adaptação é explicado:

[...] um número de termos usados na área, muitos dos quais autoexplicativos, pode ser mencionado: adaptação, apropriação, recontextualização, tradaptação, spinoff, redução, simplificação, condensação, abreviatura, versão especial, retrabalho, offshoot, transformação, remediatização, re-visão²⁰⁴ (MILTON, 2010, p. 3).

Antes de continuarmos com nosso discurso, vale ressaltar que pensar em adaptação significa considerar alguns textos teóricos relevantes para orientar nossas reflexões. Primeiramente, é importante salientar que essa pesquisa foi pautada tanto nas teorias dos Estudos da Tradução, mais especificamente nas da Tradução Intersemiótica – sobretudo as de Roman Jakobson (1969)²⁰⁵, Charles Sanders Peirce (2005)²⁰⁶, Julio Plaza (2003) e Umberto Eco (2007) –, pois “semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, quer dizer, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido” (SANTAELLA, 2003, p. 9), quanto nas dos Estudos da Adaptação – em especial as de Linda

²⁰³ [...] traslazione, traduzione, trasposizione, rielaborazione, riduzione scenica/teatrale, adattamento, versione scenica/teatrale, trascrizione scenica/teatrale.

²⁰⁴ [...] a number of the terms used in the area, many of which are selfexplanatory, may be mentioned: adaptation, appropriation, recontextualization, tradaptation, spinoff, reduction, simplification, condensation, abridgement, special version, reworking, offshoot, transformation, remediation, re-vision.

²⁰⁵ Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes.

²⁰⁶ Tradução José Teixeira Coelho Neto.

Hutcheon (2013)²⁰⁷ e Julie Sanders (2006) –, em razão de se tratar do estudo da adaptação do romance para o teatro e do texto dramático para o radioteatro.

Começando pela teoria da Tradução Intersemiótica, de acordo com Roman Jakobson, “o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo ‘no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo’” (JAKOBSON, 1969, p. 63-64); e esse signo verbal, continua o linguista, pode ser interpretado por meio da tradução para outros signos da mesma língua (intra-lingual ou reformulação), para outros signos de outra língua (inter-lingual ou tradução propriamente dita) e para outro sistema de signos não-verbais (inter-semiótica ou transmutação). Para o autor, o significado é produzido por meio do contexto linguístico que nos auxilia, junto com essa categorização por ele proposta, a interpretar os sentidos.

Baseando-nos nessa categorização, podemos dizer que Guicciardini, primeiramente, interpretou o romance por meio da “reformulação”, passando-o para a linguagem dramática; o texto dramático, por sua vez, sofreu uma “transmutação” quando encenado. Igualmente, o texto dramático foi interpretado mediante “reformulação” para o texto radiofônico que, por seu turno, foi transmutado em radioteatro. Aqui também enfatizamos a “reformulação”, a despeito de nossa base ser a tradução intersemiótica, por ser componente do processo de adaptação; no entanto, quando estudamos adaptação teatral, geralmente, encontramos trabalhos que ressaltam o espetáculo, mas deixam o texto dramático em um plano secundário. Além disso, o texto dramático é parte constituinte do espetáculo; é a partir dele que o espetáculo acontece e, como afirma Jiri Veltruski (2012, p. 163-164)²⁰⁸, é “um dos componentes fundamentais da estrutura teatral”, pois “o texto existe com todos os seus traços estruturais antes de estarem criados os demais componentes da estrutura teatral”.

Segundo Jakobson (1969, p. 63-64), tradução intersemiótica – ou transmutação – é o processo de “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”, ou melhor, é a “transposição inter-semiótica de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (JAKOBSON, 1969, p. 71) e, ainda, para o teatro e o

²⁰⁷ Tradução André Cechinel.

²⁰⁸ Tradução Jacob Guinsburg.

radioteatro, como no nosso caso. Assim, Guicciardini ressignificou a mensagem do romance para que pudesse ser transmitida no teatro e essa ressignificação foi determinada pelo sistema de signos da encenação, produzindo significado para o espectador; também ressignificou a mensagem do texto dramático para que pudesse ser transmitida no radioteatro e essa ressignificação foi determinada pelo sistema de signos do rádio (efeitos sonoros, sonoplastia), produzindo significado para o ouvinte. Em outras palavras, a tradução intersemiótica da obra literária para o teatro se dá mediante as palavras, gestos e movimentos dos personagens que agem na cena; o cenário; o figurino; a música; a iluminação, etc. que interpretam os signos verbais do romance. Em suma, o sentido das palavras da obra literária (signos verbais) é traduzido para o teatro com a ajuda de corporalidade, sons, imagens, e para o radioteatro com a ajuda de sons (signos não verbais).

Para Charles Sanders Peirce, semiose é a operação realizada em nosso pensamento para que a realidade possa ser interpretada mediante os signos (compreensão intelectual), ou seja, é o processo de produção de significados. “Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que [...] representa algo para alguém [...], isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente [...]. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo.” (PEIRCE, 2005, p. 46, itálicos do autor).

Segundo o autor, ao signo estão relacionados três elementos: *representâmem* (o que a coisa representa; como o algo é representado), *objeto* (a coisa representada; o algo analisado) e o *interpretante* (a coisa interpretada; o algo compreendido), conferindo a ele a capacidade de elaborar representações da realidade. De acordo com Peirce, signo é, por conseguinte, representante daquilo que o determina, produzindo outro signo (interpretante) que atua como intermediário do primeiro com o segundo. Peirce criou três categorias para explicar como acontece a representação da realidade por meio dos signos, a saber: primeiridade, secundidade e terceiridade.

Sobre primeiridade, o autor diz não poder ser nomeada unidade, pelo fato de esta admitir como hipótese a profusão, mas sua forma pode ser denominada “Primeiridade, Oriência ou Originalidade. Seria algo **que é aquilo que é sem referência a qualquer outra coisa** dentro dele, ou fora dele, independentemente de toda força e de toda razão” (PEIRCE, 2005, p. 24, negrito do autor). É a primeira concepção ou a impressão inicial e imediata diante de uma experiência – aquilo que surge em nossa mente; relaciona-se somente à sensação, sem haver definições ou

análises, pois no momento em que passa a ser racionalizada a impressão deixa de ser primeiridade.

Secundidade, por sua vez, está relacionada ao esforço cujo sentido é “[...] de dois lados, revelando ao mesmo tempo algo interior e algo exterior. Há uma binariedade na ideia de força bruta [...]. Pois a ideia de força bruta é pouco mais do que a de reação, e esta é pura binariedade” (PEIRCE, 2005, p. 23). De outra maneira, a secundidade surge imediatamente após a percepção da experiência pela mente, quando a mente reage à experiência; é, na verdade, a distinção, já que a impressão inicial, quando decifrada, passa a ter forma e, portanto, se distingue de outras coisas.

Por fim, a terceiridade corresponde à ação do signo, à compreensão intelectual. Após a distinção da impressão inicial e a análise da experiência, chegamos às conclusões daquilo que ela representa, quer dizer, temos o significado da primeira impressão. Esse processo ocorre, porque o objeto é representado por signos em nosso pensamento (semiose), possibilitando percebê-lo. Nosso pensamento se organiza, então, pelo objeto, signo e interpretante e, a partir desse momento, o processo pode se repetir, quantas vezes necessárias, com nossa mente procurando outras referências acerca da experiência. A terceiridade é, portanto, a associação intelectual do primeiro e do segundo, quando um pensamento é traduzido em outro.

Em nossa pesquisa, no caso do teatro, *representâmen* é o texto dramático, *objeto* o romance e *interpretante* a encenação; no caso do radioteatro, por sua vez, *representâmen* é o texto radiofônico, *objeto* o texto dramático e *interpretante* o radioteatro. O intermediário é, então, justamente quando o texto dramático se transforma em espetáculo e o texto radiofônico é transformado em radioteatro, pois a encenação representa a tradução intersemiótica caracterizada pela tensão entre a imaginação criada pelo texto escrito e as possibilidades de atuação no palco e no rádio. A partir do signo inicia-se o processo de tradução – um signo é colocado no lugar de outro – uma vez que signo é representação. Dessa maneira, o signo representa e determina novas representações, de outro modo, traduções que dão continuidade ao processo de semiose.

Além disso, Peirce organizou os signos por meio de tricotomias, sendo para nós a mais interessante a tricotomia *ícone*, *índice* e *símbolo*. Segundo o autor, o signo representará o objeto como *ícone* quando estabelecer uma relação de

semelhança ou de aproximação com esse objeto; como *índice* quando a relação com esse objeto for causal e como *símbolo* quando constituir uma relação convencional com o objeto.

Julio Plaza (2003), na mesma linha de estudo de Jakobson e estimulado pela semiótica de Peirce, aliás, “em correspondência com o mesmo espírito que guia a organização das tipologias de signos formuladas por Pierce” (PLAZA, 2003, p. 89), afirma que as traduções podem ser icônicas, indiciais ou simbólicas, de acordo com a tricotomia, ou melhor, as “três matrizes fundamentais de tradução”, ícone, índice e símbolo. Para Plaza, a tradução icônica “se pauta pelo princípio de similaridade de estrutura”, a tradução indicial “se pauta entre o original e tradução” e a tradução simbólica “opera pela contiguidade instituída, o que é feito através de metáforas, símbolos ou outros signos de caráter convencional” (PLAZA, 2003, p. 89-93).

Diz, ainda, que o texto fonte é objeto da obra nele modelada e, por ser signo daquele texto, conserva com ele certa relação, por exemplo, quando o romance é adaptado para o teatro e o texto dramático para o radioteatro, como no nosso caso, ocorre a formação de um novo tipo de signo que depende tanto do espetáculo teatral e do radioteatral quanto da linguagem verbal para ter significado. Segundo o autor, as traduções são semioses e a tradução intersemiótica é uma semiose com mudança de matéria. O teatro e o radioteatro, como desempenho, representam atividades semióticas que existem para significar. Se tivermos um romance (para ser lido), um espetáculo teatral (para ser assistido e ouvido) e um radioteatro (para ser ouvido), sendo um signo icônico do outro, podemos deduzir que um é a transmutação – ou tradução – do outro: uma tradução intersemiótica. Traduzir do romance para o espetáculo e do texto dramático para radioteatro significa, então, ver aquele como um signo em outro sistema semiótico.

Assim, o processo de tradução consiste na procura de equivalência entre os sistemas: um dado elemento, que ocupa determinado lugar no romance, é substituído, durante o ato tradutório, por outro elemento que exercerá a mesma função no texto dramático. Por sua vez, alguma coisa que toma certa posição no texto dramático será trocada, no processo de tradução, por outra coisa que desempenhará função análoga, mas em um sistema de signos diferente, a encenação (espetáculo). Igualmente, um dado elemento, que ocupa determinado lugar no texto dramático, é substituído, durante o ato tradutório, por outro elemento que exercerá a mesma função no texto radiofônico. No entanto, alguma coisa que

toma certa posição no texto radiofônico será trocada, no processo de tradução, por outra coisa que desempenhará função análoga, mas em um sistema de signos diferente, o radioteatro (representação da radiopeça). A equivalência é, portanto, uma dialética entre os signos do romance, do texto dramático e do espetáculo; uma dialética entre os signos do texto dramático, do texto radiofônico e do radioteatro.

Em “Interpretar não é traduzir” de seu livro *Dire quase la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Umberto Eco (2007), após defender que a divisão proposta Roman Jakobson sugere que “tradução é uma espécie de interpretação” – e para Eco, assim como sinaliza o título dessa seção do livro, “interpretar não é traduzir” –, propõe “uma classificação das diferentes formas de interpretação”, a saber: 1) Interpretação por transcrição; 2) Interpretação intrasistêmica, que compreende a Intrasemiótica, a Intralinguística e a Execução; 3) Interpretação intersistêmica com sensíveis variações na substância e – a que mais nos interessa e à qual iremos nos ater por conter em si “adaptação ou transmutação” – com mutação de matéria (ECO, 2007, p. 236).

Quando discorre sobre “adaptação ou transmutação”, Eco retoma a seguinte observação de Paolo Fabbri: “o ato de tradução é o primeiro ato de significação, e as coisas significam graças a um ato de tradução interno a elas”²⁰⁹ (Fabbri, 1998, p. 115-116 apud Eco, 2007, p. 233), e explica ser a intenção do semiólogo declarar que “o princípio da tradução é a mola fundamental da semiose e, portanto, todas as interpretações são, em primeiro lugar, tradução”²¹⁰. Segundo Eco, no entanto, Fabbri nota, acertadamente, que “há um limite da tradução, e esse limite seria a diversidade na matéria da expressão”²¹¹ (Fabbri, 1998, p. 117 apud Eco, 2007, p. 320). Eco acrescenta ainda, a partir dessa observação de Fabbri, ser preciso notar que “O universo da interpretação é mais vasto daquele da tradução propriamente dita”²¹² (ECO, 2007, p. 234). Vale ressaltar que para o autor a interpretação deve preceder a tradução, inclusive a semiótica, e transmutação tem sentido de mudança de sistema semiótico. Mais adiante, Eco considera: a “transmutação de matéria *acrescenta*

²⁰⁹ [...] l'atto di traduzione è il primo atto di significazione, e che le cose significano grazie a un atto di traduzione a esse interno.

²¹⁰ [...] il principio di traduzione è la molla fondamentale della semiosi, e quindi ogni interpretazione è in primo luogo traduzione.

²¹¹ [...] il vero limite della traduzione starebbe nella diversità delle materie dell'espressione.

²¹² L'universo dell'interpretazione è più vasto di quello della traduzione propriamente detta.

significados, ou torna relevantes conotações que originalmente não o eram”²¹³ (p. 324, itálico do autor). Para o autor, a transmutação pode ser: “por manipulação”, “fazer ver o não dito”, “não fazer ver o dito”, “isolar um nível do texto fonte”, “fazer ver outro” e “adaptação como nova obra”. Em todo caso, Eco afirma que a “adaptação sempre constitui uma *tomada de posição crítica* – mesmo se inconsciente, mesmo se devida à imperícia ao invés da escolha interpretativa consciente”²¹⁴ (ECO, 2007, p. 336, itálico do autor), finalizando com a seguinte afirmação:

O fato que na riqueza da semiose, as matizes podem ser muitas, não desaconselha a fazer distinções de base. Ao contrário, o exige, se a tarefa de uma análise semiótica é justamente aquela de identificar fenômenos diferentes no fluxo aparentemente incontrolável dos atos interpretativos²¹⁵ (ECO, 2007, p. 344).

Com efeito, o processo de significação e de produção de significados é muito rico e, por esse motivo, existem muitas possibilidades de interpretação. A análise efetuada pelo adaptador e as escolhas por ele utilizadas em sua adaptação são apenas uma dentre as alternativas possíveis, logo, outras análises e escolhas completamente diferentes poderiam ter sido feitas.

Nos estudos do teatro propriamente ditos, Patrice Pavis (2008)²¹⁶, em seu *Dicionário de Teatro*, define adaptação de três maneiras. Na primeira, adaptação significa “transposição ou transformação de uma obra, de um gênero em outro”; no caso da transposição do romance para peça, é sinônimo de dramatização, ou seja, “adaptação de um texto para um texto dramático ou para um material destinado ao palco” e “operação semiótica de transferência”, na qual o romance é transposto “em ações cênicas que usam todas as matérias da representação teatral (gestos, imagens, música etc.)”; na segunda, tem o sentido de “trabalho dramaturgico a partir do texto destinado a ser encenado”; por fim, na terceira, tem significado de “‘tradução’ ou de transposição [...], sem que seja sempre fácil traçar a fronteira entre

²¹³ [...] la trasmutazione di materia *aggiunga* significati, o renda rilevanti connotazioni che non erano originalmente tali.

²¹⁴ L’adattamento costituisce sempre una *presa di posizione critica* – anche se inconsciente, anche se dovuta a imperizia piuttosto che a scelta interpretativa consapevole.

²¹⁵ Il fatto che nella ricchezza della semiosi, le sfumature possano essere molte, non sconsiglia di porre delle distinzioni di base. Al contrario, lo esige, se compito di un’analisi semiótica è proprio quello di individuare fenomeni diversi nel flusso apparentemente incontrollabile degli atti interpretativi.

²¹⁶ Tradução sob a direção de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira.

as duas práticas”; em outras palavras, é “uma tradução que adapta o texto de partida ao novo contexto de sua recepção com as supressões e acréscimos julgados necessários à sua reavaliação”. Para o autor, a adaptação é “uma recriação, [...] a transferência das formas de um gênero para outro nunca é inocente, e sim [...] implica a produção do sentido” (PAVIS, 2008, p. 10-11).

Retomando a segunda definição dada por Pavis de adaptação, o autor afirma que, ao adaptar:

Todas as manobras textuais imagináveis são permitidas: cortes, reorganização da narrativa, “abrandamentos” estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação. A adaptação, diferentemente da tradução ou da atualização, goza de grande liberdade; ela não receia modificar o sentido da obra original, de fazê-la dizer o contrário [...]. Adaptar é recriar inteiramente o texto, considerado como simples matéria [...]. (PAVIS, 2008, p. 10).

Efetivamente, sabemos que, ao adaptar o romance para o teatro e o texto dramático para o radioteatro, algo do texto escrito não se atualizou nas encenações (tanto teatral quanto radioteatral), pois cada sistema semiótico caracteriza-se por qualidades e restrições próprias. E, de fato, Guicciardini, ao fazer esta operação, afirma:

O texto aqui reproduzido repete o texto original em seus traços principais e, seja como for, nada foi acrescentado que não fosse da caneta do autor. Obviamente, muitas de suas partes foram sacrificadas, em nome da síntese específica do meio teatral. Muitas cenas foram encaixadas umas nas outras, algumas foram estruturadas em um ritmo diferente ou encontraram uma luz adequada em uma colocação diferente. Em alguns pontos foram inseridos engastes de um trecho em outro. Uma dificuldade especial era atribuir aos vários personagens as diferentes falas. Teoricamente, era possível criar um mundo muito mais vasto de personagens, e em última instância totalmente diferente a cada vez. O autor deixou deliberadamente indefinida a identificação dos personagens, justamente para ampliar os significados e os modos de leitura. Para nós – ai de mim! – era necessária uma reiteração conforme cânones precisos. Mas, uma vez cumprida a tarefa, na verificação cênica, até nossa hipótese se mostrava correta. Isso não significa que não se poderia tentar uma atribuição completamente diferente [...] ²¹⁷ (GUICCIARDINI, 1971a, p.59).

²¹⁷ Il testo qui riprodotto ripete il testo originale nelle sue grandi linee, e comunque niente vi è stato aggiunto che non fosse della penna dell'autore. Ovviamente molta parte di esso è stata sacrificata, in nome della sintesi specifica del mezzo teatrale. Molte scene si sono incastrate l'una nell'altra, alcune sono state strutturate su un ritmo diverso o hanno trovato una giusta luce in una diversa collocazione. In alcuni luoghi sono stati operati degli intarsi da brano a brano. Una particolare difficoltà era attribuire

Nesse sentido, Loretta Innocenti (2010) corrobora a advertência acima, feita por Guicciardini no texto dramático, ao afirmar que as “modalidades pelas quais o segundo texto [adaptação] utiliza elementos do primeiro texto [fonte], para criar a própria coerência interna, podem ser reduzidas a quatro mecanismos lógicos básicos” que foram enumerados da seguinte maneira: “1) a redução [...]; 2) a amplificação [...]; 3) a transformação ou substituição [...]; 4) a interpolação [...]”²¹⁸ (INNOCENTI, 2010, p. 37).

Segundo a autora, a redução acontece quando “o primeiro texto é usado parcialmente, com omissão de certos trechos considerados não mais pertinentes ou, pelo menos, eficazes para a compreensão do sentido da obra: uma espécie de subtração” e continua afirmando ser “uma prática comum no teatro; mesmo quando o texto é considerado sagrado e intocável, todas as suas encenações cortam algumas partes, reduzindo-o por razões de duração e de tempo” (INNOCENTI, 2010, p. 41).²¹⁹ Com efeito, Guicciardini afirma que “muitas partes [do romance] foram sacrificadas, em nome da síntese específica do meio teatral”. Além disso, vimos que alguns capítulos e vários personagens foram cortados do texto dramático, durante a encenação alguns diálogos foram condensados e “até mesmo cenas inteiras” – como “O Convento”, “Casinha Colibri”, “Aparece o burro corno e surrado” – foram eliminadas, pois somente no palco é possível perceber as “partes consideradas essenciais para o sentido [do espetáculo] e partes acessórias, que são sentidas como diferimentos ou digressões inapropriadas”.²²⁰ (INNOCENTI, 2010, p. 41).

O mesmo acontece quando o texto dramático é adaptado para o radioteatro, vejamos:

ai vari personaggi le diverse battute. Teoricamente si poteva creare un mondo assai più vasto di personaggi, e al limite del tutto dissimili volta per volta. L'autore ha volutamente lasciato nell'indistinto l'identificazione dei personaggi proprio per allargare i significati e i modi di lettura. A noi – ahimé – occorre una reiterazione su canoni precisi. Ma una volta compiuta l'operazione, alla verifica scenica, anche la nostra ipotesi risultava giusta. Il che non significa che non si potesse tentare tutt'altra attribuzione.

²¹⁸ Le modalità con cui il testo secondo utilizza elementi del testo primo, per creare la propria coerenza interna, si possono ridurre a quattro basilari meccanismi logici: 1) la riduzione, [...]; 2) l'amplificazione, [...]; 3) la trasformazione, o sostituzione, [...]; 4) l'interpolação [...].

²¹⁹ [...] il testo primo viene utilizzato parzialmente, con l'omissione di certi tratti non ritenuti più pertinenti o per lo meno efficaci per la comprensione del senso dell'opera: una specie di sottrazione. [...]. La riduzione è una pratica comune a teatro; anche quando il testo sia considerato sacro e intoccabile, ogni sua messa in scena taglia delle parti, lo riduce per ragioni di lunghezza e di tempo.

²²⁰ [...] parti ritenute essenziali al senso e parti accessorie, che vengono sentite come dilazioni o digressioni inopportune.

Tabela 5 – Comparação entre teatro e radioteatro

Perelá homem de fumaça – teatro	Perelá homem de fumaça – radioteatro
Prólogo	χ
χ	Uma rua se estende diante de Perelá. Canto de Esperança.
A velha	✓
A guerra	✓
O amor	χ
“A corte”	Perelá e o Inquisidor. E agora Perelá é recebido na Corte.
O chá	✓
“A Corte”	A ascensão de Perelá.
“O baile na Corte”	Baile na corte.
“O Rei”	χ
“Apoteose de Perelá”	Em seguida, apoteose de Perelá.
χ	Primeira visita de Perelá: os olhos de Oliva, suas mãos, seu sorriso.
χ	Segunda visita de Perelá: O prado do amor.
“O Convento”	Terceira visita de Perelá: O que é pecado?
“O Manicômio”	Quarta visita de Perelá: Casa Rosa.
“Casinha Colibri”	χ
“Por que Louro morreu”	Quinta visita de Perelá: O homem queimado.
“O funeral de Louro”	✓
O Conselho de Estado	Reunião do Grande Conselho.
“A pastora”	χ
“O escárnio”	Cançãozinha Culpada
“Oliva”	✓
“O Processo”	As acusações contra Perelá. O processo de Perelá. Perelá na prisão. Canto de Esperança Frustrada.
“Aparece o burro corno e surrado”	O povo burro corno e surrado.
“Perelá desapareceu”	✓
“O Código de Perelá”	✓
“Sua leveza Perelá”	Sua leveza Perelá.

Innocenti (2010) define amplificação o processo pelo qual elementos não presentes no texto fonte são, ao contrário da redução, inseridos na adaptação; esses elementos podem, inclusive, ser reconhecidos, no nosso caso, pelos espectadores e ouvintes. É o que acontece, por exemplo, no prólogo do texto dramático com a inserção dos excertos dos textos palazzeschianos ou os acréscimos do “Canto de Esperança”, da “Cançãozinha Culpada” e do “Canto de Esperança Frustrada” no texto radiofônico. A transformação ou substituição, por sua vez, acontece quando “um elemento ou um segmento” do texto de partida, “mesmo mantendo algumas características inalteradas, muda outras” (INNOCENTI, 2010, p. 37) e, por fim, a interpolação ocorre quando “segmentos do primeiro texto são

simplesmente trocados de lugar, mas permanecem idênticos em si àqueles presentes no original” (INNOCENTI, 2010, p. 83); essas duas últimas modalidades também estão presentes no processo de adaptação, como podemos perceber na seguinte afirmação de Guicciardini (1971a, p. 59): “muitas cenas foram encaixadas umas nas outras, algumas foram estruturadas em um ritmo diferente ou encontraram uma luz adequada em uma colocação diferente. Em alguns pontos foram inseridos engastes de um trecho em outro”.

Linda Hutcheon (2013) reconhece ser difícil definir adaptação, porque o termo é utilizado tanto para o produto quanto para o processo. No primeiro caso – produto – a adaptação é vista como uma entidade formal, de natureza de “palimpsesto”, e se caracteriza como “transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras” (HUTCHEON, 2013, p. 29). Nesse sentido, a autora reproduz Gérard Genette (2010)²²¹ que entende palimpsesto por:

[...] um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação (GENETTE, 2010, p. 7).

Quando uma obra é fruto da adaptação de outra obra, como, por exemplo, o texto dramático adaptação do romance e o texto radiofônico adaptação do texto dramático (nesse caso adaptação da adaptação) é evidente que a segunda tem correspondência com a primeira – a radiopeça, no entanto, por ser adaptação da adaptação, terá correspondência com o texto dramático e também com o romance. Nas palavras de Genette (2010, p. 18), hipertextualidade é “toda relação que une um texto B [... hipertexto] a um texto anterior A [... hipotexto] do qual ele brota [...]. [É] uma noção geral de texto de segunda mão ou texto derivado de outro texto preexistente”. Assim, o romance é hipotexto e o texto dramático hipertexto que, por sua vez, na relação com o texto radiofônico torna-se hipotexto e a radiopeça hipertexto.

No segundo caso – processo de criação – a autora afirma que “a adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação” (HUTCHEON, 2013, p. 29). Chamou-nos muito a atenção o fato de Guicciardini ter desejado

²²¹ Tradução de Luciene Guimarães. Supervisão e revisão Sônia Queiroz.

ampliar o universo palazzeschiano, especialmente o do começo, o da fase da redação de Perelá, tornando o discurso da peça mais “palazzeschiano” e “futurista” do que o próprio romance fez em seu percurso. Queremos dizer, na década de 70, quando o espetáculo foi montado, o romance já tinha sido desvinculado do fenômeno do futurismo, no entanto, o diretor o reinsere ali. Nesse sentido, Guicciardini nos disse ter seguido a história de Palazzeschi e, com isso, ter recuperado no espetáculo “todo o original e genuíno espírito futurista” da obra *// Codice di Perelà*. Aqui cabe uma observação: dissemos que o diretor teatral utilizou a edição de 1954, a que Vallecchi afirmou ter sido completamente reescrita, e na qual Palazzeschi, ao contrário, disse ter feito pequenas correções formais, pois ainda que quisesse, não poderia ter escrito o livro de outra maneira; o novo título *Perelà uomo di fumo* se devia ao fato de Vallecchi se incomodar com a palavra “código”. Pois bem, como afirmou Palazzeschi, o “frescor e a espontaneidade de uma obra literária são sua maior virtude” – mantida não apenas devido às “pequenas correções formais”, ou seja, permaneceu o que era, inclusive a datação *Firenze, 1908-1910* na última página do livro (p. 302) – frescor e espontaneidade estes reinterpretados e recriados pelo diretor em sua adaptação.

Por fim, no terceiro caso – processo de recepção –, cuja forma é de intertextualidade, na qual se vivenciam “as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2013, p. 30, itálico da autora); Guicciardini, como vimos, se baseou também em outros textos para criar suas adaptações. Nesse sentido, se o espectador/ouvinte conhecer as outras obras – o romance, os outros textos de Palazzeschi também utilizados na adaptação, ou ambos –, poderá identificá-las no espetáculo/radiopeça e, com isso, possivelmente enriquecer seu entendimento tanto sobre o(s) texto(s) fonte(s) quanto sobre o produto final. O espectador/ouvinte que não as conhece, por sua vez, não terá seu entendimento do espetáculo/radiopeça prejudicado e poderá, além disso, passar a conhecê-las por meio da adaptação.

Por ser uma “transcodificação de um sistema de comunicação para outro”, assim como afirma Hutcheon, a adaptação é uma atividade criativa e se caracteriza por uma operação poética na qual a dimensão estética é importante; à vista disso, produzirá uma obra autônoma que, no entanto, e ao mesmo tempo, está relacionada ao texto fonte, precisamente por ser seu interpretante. Muitas vezes, a

transcodificação de um sistema de comunicação para outro é um processo de criação coletiva, assim como aconteceu na adaptação do romance para o teatro: a recriação, como já mencionamos, em nosso caso, foi feita em equipe.

Apesar de Hutcheon afirmar que quando grupos de pessoas “adaptam uma obra anterior, há sempre disputa em torno de quem entre os vários artistas envolvidos realmente deveria ser chamado de adaptador(es)” (HUTCHEON, 2013, p.119, grifo nosso) e mesmo a crítica, na maioria das vezes, ter creditado a autoria a Guicciardini, possivelmente pelo fato de ele ter coordenado o trabalho como um todo, o diretor declarou, até mesmo por escrito, que na “elaboração cênica do texto, sugerindo variantes e soluções, colaboraram os atores do *Gruppo della Rocca*”²²² (GUICCIARDINI, 1971a, p. 59) e que a operação coletiva reforçou o processo criativo da adaptação.

Julie Sanders (2006) vale-se da intertextualidade e se apoia, principalmente, nas teorias de Julia Kristeva e de Gérard Genette para definir adaptação e apropriação: a primeira, por meio de “exemplos de literatura, arte e música, mostrou [...] que todos os textos invocam e refazem outros textos em um rico mosaico em constante evolução cultural”²²³ (p. 17) e o segundo, por apresentar em seu livro *Palimpsestos* “leituras que são investidas não em provar o fechamento de um texto para alternativas, mas em celebrar sua contínua interação com outros textos e produções artísticas”²²⁴ (SANDERS, 2006, p. 18).

Segundo Sanders, a adaptação explícita e sinaliza a relação existente entre a obra adaptada e seu produto final; é um processo com mudança de gênero e pode abarcar adição, expansão e interpolação. Já a apropriação “frequentemente utiliza uma jornada mais decisiva, para longe do texto fonte, em um produto e domínio cultural totalmente novos”²²⁵ (SANDERS, 2006, p. 26), podendo ou não conter mudança de gênero. Tanto a adaptação quanto a apropriação são, de acordo com a autora, mecanismos de intertextualidade e, como tais, ajudam a enriquecer o texto fonte, uma vez que, como práticas de reescritura, sobrepujam a imitação; são, na

²²² Alla elaborazione scenica del testo, suggerendo varianti e soluzioni, hanno collaborato gli attori del gruppo Della Rocca.

²²³ [...] invoking examples from literature, art, and music, made [...] that all texts invoke and rework other texts in a rich and ever-evolving cultural mosaic..

²²⁴ [...] readings which are invested not in proving a text's closure to alternatives, but in celebrating its ongoing interaction with other texts and artistic productions.

²²⁵ [...] frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain.

verdade, releituras que possibilitam novas interpretações além de colaborar para a divulgação da obra.

Apoiando-se nas três grandes categorias de adaptação de Deborah Cartmell, isto é, “transposição”, “comentário” e “analogia”, Sanders mostra as possíveis análises de adaptações. Por “transposição” a autora entende a obra literária transformada em outra obra, pois “um texto de um gênero” é entregue “a novos públicos por meio das convenções estéticas de um processo genérico inteiramente diferente”²²⁶ (SANDERS, 2006, p. 20); no “comentário”, por sua vez, o texto fonte é modificado e se torna um “comentário politizado” do original; são, nas palavras da autora, “adaptações que comentam sobre a política do texto fonte, ou os da nova *mise-en-scène*, ou ambos, geralmente por meio de alteração ou adição”²²⁷ (SANDERS, 2006, p. 21). Por fim, a “analogia”, em que o texto fonte serve de inspiração e, com isso, não se aproxima do texto final. De acordo com Sanders, “o novo produto cultural” é um trabalho autônomo cuja compreensão pode ser enriquecida e aprofundada quando se tem ciência da intertextualidade com o texto fonte, mas não necessariamente é preciso a revelação da analogia para que a nova obra seja bem compreendida (SANDERS, 2006, p. 22).

Consoante a essa categorização, percebemos que Guicciardini, embora tenha feito a “transposição” de *Perelá homem de fumaça* para o teatro e, depois, do teatro para o radioteatro, fez, conjuntamente, o “comentário”, pois tanto a peça quanto a radiopeça agregam à transposição elementos de conflito: para restituir nas cenas o clima do romance, o diretor se concentrou na corralidade dos personagens e das ações, bem como se manteve coerente na articulação dos fatos ao espírito futurista da obra.

Como visto, na advertência da versão final Guicciardini afirmou que o texto dramático reproduz os “traços principais” do texto original e contém – inclusive nos textos acrescentados – apenas escritos do autor. Para adaptá-lo, foi necessário renunciar a “muitas de suas partes” devido à “síntese específica do meio teatral”: algumas cenas foram justapostas, outras foram reestruturadas, em alguns pontos encaixou-se um trecho em outro. Segundo o diretor, “atribuir aos vários personagens

²²⁶ [...] to new audiences by means of the aesthetic conventions of an entirely different generic process.

²²⁷ [...] adaptations that comment on the politics of the source text, or those of the new *mise-en-scène*, or both, usually by means of alteration or addition.

as diferentes falas” foi uma tarefa difícil, justamente porque grande parte dos diálogos no romance não é atribuída especificamente a alguém, sobretudo quando se trata do povo que, em geral, é um “coro de vozes”. Outras possibilidades existiam, obviamente, mas era preciso optar, pois embora Palazzeschi não tenha determinado os personagens com o intuito de “ampliar os significados e os modos de leitura”, o processo para se escrever um romance e um texto dramático são diferentes. Além disso, existia a questão de identificar no livro “o núcleo e a tensão moral mais profunda que está por trás dele”, o problema de, nas palavras de Guicciardini, “preservar nos materiais cênicos a mesma felicidade expressiva, aquela margem de utilização em diferentes níveis, aquele tanto de ambiguidade [...], e aquela clareza [...], não obstante a restrição das técnicas e do estilo adotados”²²⁸ (PIERI, 2005, p. 174).

No entanto, Guicciardini sentiu-se satisfeito – e também a maior parte da crítica e do público –, durante a “verificação cênica”, com as escolhas, em razão de a hipótese deles ter se mostrado correta, apesar de saber que “se poderia tentar uma atribuição completamente diferente”. Afinal:

É claro que qualquer texto, [...], [que] você realiza no teatro nada mais é do que uma das muitas hipóteses possíveis de leitura e, portanto, não pode ser exaustiva. Não existe uma encenação que esgote todas as possibilidades contidas no texto. [...] O texto é mais rico do que aquilo que você vê depois no espetáculo, mas é inevitável que seja assim, isso também é a beleza do teatro²²⁹ (GUICCIARDINI, 2005, p. 95).

O recorte escolhido pelo diretor não só permitiu reunir e adensar os elementos dramáticos, como, por exemplo, a inclusão de um dos motes do movimento futurista “guerra única higiene do mundo”, mas, também, simplificou o jogo dos personagens: alguns foram eliminados, sobretudo aqueles que não se encaixavam na coralidade do espetáculo; o desenvolvimento do protagonista se deu pela interpretação de todos os atores no mesmo espetáculo, nas palavras de Italo Dall’Orto em uma entrevista a nós concedida em 2017, “um pouco para responder à

²²⁸ [...] conservare ai materiali scenici l’identica felicità espressiva, quel margine di fruibilità a diversi livelli, quel tanto di ambiguità [...] e quella chiarezza [...] pur nella costrizione delle tecniche e dello stile adottato.

²²⁹ È chiaro che qualsiasi testo, [...] tu realizzi in teatro non è altro che una delle tante possibili ipotesi di lettura e, dunque non può essere esaustiva. Non esiste una messa in scena che esaurisca tutte le possibilità contenute nel testo. [...] Il testo è più ricco di quello che poi vedi nello spettacolo, però è inevitabile che sia così, è anche il bello del teatro.

vocação coral e anti-protagonística do *Gruppo* [della Rocca]. E um pouco para dizer que todos nós éramos Perelá”²³⁰.

Não obstante, na edição de 1954, Palazzeschi já tivesse se afastado das “palavras em liberdade”, uma vez que na reelaboração do romance disciplinou o texto por meio de uma preocupação com a sintaxe, com a pontuação e com as palavras – na maior parte dos casos condizentes com a norma culta – conferindo maior “normalização” e “gramaticalização” textual, Guicciardini disse ter seguido a “poesia do texto de Palazzeschi” para dar coerência ao seu trabalho. A poética do autor é confiada, principalmente, à rapidez da ação e ao dinamismo de movimentos, conquistados por meio dos breves diálogos de várias vozes, com ritmos rápidos e dissonantes, intercalados pelo “coro” e, também, mediante ao lirismo essencial e à liberdade absoluta das imagens obtidos pelas onomatopeias, laconismos e justaposição de estilos.

Embora *Il Codice di Perelà* seja considerado um romance “teatralizado” não apenas por Guicciardini, mas também por grande parte de seus leitores e da crítica literária e teatral, o diretor, a despeito de afirmar que “a direção já estava contida no texto” e que fez “simplesmente um roteiro” (GUICCIARDINI, 2005, p. 84), evidenciou, como visto, a dificuldade de adaptá-lo. Tido pela crítica como um desafio difícil, quando não irrealizável, devido ao caráter fantástico do romance, dentre os críticos teatrais, temos, por exemplo, Paolo Emilio Poesio que considerou²³¹ “não fácil – direi, na verdade, difficilissima – a translação de *Perelà* da página narrada para a representada. E isso a despeito das soluções adotadas pelo diretor e pela interpretação [...]”²³²; Massimo Dursi, que disse²³³ “o diretor tem uma mão leve, porque experiente, na realidade não é fácil distribuir os temas entre os personagens,

²³⁰ Un po' per rispondere alla vocazione corale e anti-protagonistica del Gruppo. E un po' per dire che noi tutti eravamo Perelà.

²³¹ “Palazzeschi sulla scena”. Artigo publicado no jornal “La Nazione”, 3 de janeiro de 1971. Conservado no *Fondo Aldo Palazzeschi, Archivio Palazzeschi, Centro di Studio “Aldo Palazzeschi”, Università degli Studi di Firenze*, Florença.

²³² Non facile – direi anzi difficilissima – la traslazione di *Perelà* dalla pagina narrata a quella recitata. E ciò a dispetto delle soluzioni adottate dalla regia e della interpretazione. (“Palazzeschi sulla scena”, *La Nazione*, 3 gennaio 1971).

²³³ “La compagnia ‘Il Gruppo’ al teatro Metastasio di Prato - Perelà, uomo di fumo”. Artigo publicado no jornal “Il Resto del Carlino”, 5 de janeiro de 1971, no *Fondo Aldo Palazzeschi, Archivio Palazzeschi, Centro di Studio “Aldo Palazzeschi”, Università degli Studi di Firenze*, Florença.

raramente mencionados no romance [...]”²³⁴; Giorgio Prosperi afirmou²³⁵ que o “fato de *O código de Perelá* ter sido escrito em forma dialógica não significa muito do ponto de vista dramaturgico. [...]. O fato de Guicciardini ter conseguido extrair de tudo isso imagens e cenas eficazes, [...], se torna certamente um mérito seu”²³⁶ e Nicola Chiaromonte julgou²³⁷ “adaptar *O código Perelá* para o palco era tarefa à primeira vista impossível. Mas Guicciardini conseguiu”²³⁸.

Andrea Mancini, na entrevista que nos concedeu em 2017, relembra o fato de Guicciardini ter afirmado diversas vezes que o romance “[...] já era uma escrita dialógica e simplesmente a arranjou”²³⁹, porém o entrevistado discorda dessa opinião, porque, “caso contrário Palazzeschi já a teria feito, outros já a teriam feito [a adaptação]”²⁴⁰. Na opinião dele, Guicciardini, diferentemente da maioria dos dramaturgos e diretores teatrais, “tem, acima de tudo, sua própria metodologia teatral que aplica ao trabalho de Palazzeschi. [...] Guicciardini consegue aplicar uma técnica de leitura de um texto e de transformação desse texto em nível teatral. Não é uma coisa comum”²⁴¹. Roberto Guicciardini teria concordado com a consideração de Mancini, pois acreditava que a função do dramaturgo é justamente “ler as várias interpretações de um texto” e, após compará-las, escolher qual delas é mais apropriada para o espetáculo, por isso, é “importante se sentir envolvido. No

²³⁴ Il regista ha mano leggera perché esperta, in realtà non è facile le distribuzione delle materie fra i personaggi, raramente menzionati nel romanzo [...]. (“La Compagnia ‘Il Gruppo’ al teatro Metastasio di Prato – Perelà, uomo di fumo”, *Il Resto del Carlino*, 5 gennaio 1971).

²³⁵ “Ritorno di Palazzeschi con ‘Perelà, uomo di fumo’”. Artigo publicado no jornal “Il tempo”, 15 de janeiro de 1971. Conservado no *Fondo Aldo Palazzeschi, Archivio Palazzeschi, Centro di Studio “Aldo Palazzeschi”, Università degli Studi di Firenze*, Florença.

²³⁶ Il fatto che Il codice di Perelà sia scritto in forma dialogica non vuole dire gran cosa, dal punto di vista drammaturgico. [...]. Il fatto che Guicciardini sia riuscito a ricavare da tutto ciò immagini e scene efficaci, [...], torna certamente a suo onore. (“Ritorno di Palazzeschi con ‘Perelà, uomo di fumo’”, *Il Tempo*, 15 gennaio 1971)

²³⁷ “Palazzeschi e Camus: história de um homem de fumaça”. Artigo publicado no jornal *L’Espresso*, 24 de janeiro de 1971. (Mancini, 2005, p. 340).

²³⁸ Ridurre *Il codice di Perelà* per le scene era impresa a prima vista impossibile. Ma Guicciardini c’è riuscito. (“Palazzeschi e Camus: storia di un uomo di fumo”, *L’Espresso*, 24 gennaio 1971)

²³⁹ [...] era già una scrittura dialogica e l’ha semplicemente accomodata.

²⁴⁰ [...] altrimenti avrebbe già fatto Palazzeschi, avrebbero già fatto altri [...]

²⁴¹ [...] ha oltre tutto una sua impostazione teatrale che applica al lavoro di Palazzeschi. [...] Guicciardini riesce ad applicare una tecnica di lettura di un testo e di trasformazione di questo testo a livello teatrale. Non è una cosa comune.

trabalho sobre o texto, evidentemente se dá a sensibilidade e a imaginação do diretor”²⁴² (GUICCIARDINI, 2005, p. 84).

Nesse ponto temos a resposta para a pergunta que intitula este subcapítulo e a dúvida²⁴³ levantada por Elio Pagliarani pode ser esclarecida: não, *O código de Perelá* não estava apenas esperando que o encenassem, mas estava apenas esperando alguém interessado “pelo trabalho criativo que compete mais à dramaturgia do que à direção”²⁴⁴; esperava um dramaturgo que pesquisasse “os motivos pelos quais [Perelá tinha] certa urgência e capacidade de exprimir algo”²⁴⁵ e buscasse “o como e o porquê, no que [consistia] a necessidade do texto em si”²⁴⁶ (GUICCIARDINI, 2005, p. 97). *Perelá*, na verdade, estava apenas esperando a sensibilidade de Guicciardini para encontrar, junto com sua companhia teatral e por meio das várias interpretações do texto, o justo recorte e habilidosamente adaptá-lo para ser encenado.

Mario Mattia Giorgetti, diretor da revista *Sipario*, recentemente publicou uma entrevista com Roberto Guicciardini, na qual o diretor explica um pouco sobre o processo de adaptação de um texto:

[...] não é que todo texto possa ser inserido em um modo de fazer teatro. É preciso, primeiro, estudar o texto, entender qual é a linguagem desse texto e com base nisso ver se é possível ajustá-lo à sua ideia de teatro; é disso que surge uma ideia de teatro autônomo e não da aplicação um pouco aleatória, com a qual, frequentemente, muitos diretores hoje fazem o trabalho deles. Têm uma boa ideia e nisso vertem todas as possibilidades, mas não é assim. Devem ficar muito mais atentos à linguagem do texto, isto é, [...] à narração do texto, saber quais leis o governam e nisso modificar alguma coisa, se quiser; porém, devem ser absolutamente coerentes com o sentido interno do texto²⁴⁷ (Guicciardini a Giorgetti, publicado em 18/09/2017).

²⁴² È importante sentirsi coinvolto. Nel lavoro sul testo subentra evidentemente la sensibilità e la fantasia del regista [...].

²⁴³ “[...] não sei se é correto dizer que *O código de Perelá* estava apenas esperando que o encenassem”.

²⁴⁴ [...] il lavoro creativo che compete più alla dramaturgia che alla regia.

²⁴⁵ [...] i motivi per cui un testo ha certe urgenze, e capacità de esprimere qualcosa [...]

²⁴⁶ [...] il come e il perché, in cosa consiste la necessità del testo stesso [...]

²⁴⁷ [...] non è che ogni testo può essere inserito in un modo di fare teatro. Bisogna prima studiare il testo, capire qual è il linguaggio di quel testo e su quello vedere se si può accomodare la tua idea di teatro; è da quello che nasce un'idea di teatro autonomo e non dall'applicazione un pochino aleatoria, spesso con cui molti registi oggi fanno loro lavoro. Hanno una bella idea e su quello versano tutte le possibilità, invece non è così. Si deve stare molto più attenti al linguaggio del testo, cioè [...] alla narrazione del testo, sapere quali sono le leggi che lo governano e su quello modificare qualcosa, se vuoi; però è essere assolutamente coerente con il senso interno del testo.

Porém, o sonho de Guicciardini era escrever para o teatro, ou melhor, ser escritor de peças teatrais. Em nossa entrevista, o diretor disse nunca ter aprendido a escrever para o teatro, embora a paixão tivesse permanecido intacta, porque estava sempre atribulado com o trabalho de assistente de direção. Conseguiu escrever, em suas palavras, “de uma maneira mais espúria, mais tangencial, digamos, fazendo adaptações teatrais de romances etc.”. Consta do dicionário Houaiss da língua portuguesa (2004, p. 1239) que espúrio significa, dentre outros, “que não é de autoria da pessoa à qual é atribuído” ou, mais próximo aos dois significados da palavra italiana “spurio” – ou seja, “não legítimo” e “não autêntico, portanto, falso ou falsificado, dito por exemplo de obras ou documentos”²⁴⁸ –, “falsificado”, “ilegal, desonesto, ilegítimo”. Guicciardini já havia dito em *O meu teatro* (p. 81) que tinha praticado a escrita teatral “apenas esporadicamente, em maneira tangencial, como adaptador ou elaborador [...] como redefinição do texto [...] a uma escrita de segundo grau”. Assim, resolvemos questionar o porquê de não considerar os textos adaptados como autoria dele, uma vez que são novas obras, sobretudo por serem em outro meio.

Embora Guicciardini tenha reconhecido que a adaptação foi escrita por meio de sua leitura, que tomou decisões com base na representatividade para a “fábula aérea” ser materializada nos palcos, que foi um trabalho criativo e coletivo e que, portanto, assim como afirmou Palazzeschi, “*O Código de Perelà* foi completamente transformado”, ainda assim não conseguia enxergar *Perelá homem de fumaça* teatro e radioteatro como obras novas ou suas. O diretor insistiu que o texto dramático era subordinado ao romance e, por ter sido inspirado nas ideias criativas de Palazzeschi, era tão somente a história contada pelo autor, porém com suas próprias especificidades para o meio teatral. Com isso, morreu considerando nunca ter escrito para o teatro. Nós, ao contrário, temos certeza de que Roberto Guicciardini tornou inúmeras vezes (basta observarmos, no capítulo anterior, a lista das principais adaptações e espetáculos de prosa do diretor) seu sonho realidade.

²⁴⁸ Disponível em: <<http://www.treccani.it/vocabolario/spurio>>. Acesso em: 28 fev. 2018.

3 - AS CONSEQUÊNCIAS DAS ADAPTAÇÕES

Neste capítulo relacionaremos, explicitamente, as linhas teóricas da Tradução Intersemiótica e da Adaptação com os Estudos Culturais. Para isso, precisaremos nos apoiar na História e na Sociologia para mostrarmos aquilo que resultou para o *Gruppo della Rocca*, o romance, o teatro, o radioteatro devido à recepção do espetáculo e da radiopeça e, também, apresentar a importância das adaptações tanto em termos político, quanto social e cultural.

3.1. Contexto histórico

A luta pelo teatro é algo muito mais importante do que uma questão estética²⁴⁹ (AA. VV.,1966, p. 2).

Há exatamente cinquenta anos aconteceu o que ficou conhecido por “68”, período marcado pelo protagonismo dos jovens, em especial estudantes, na cena político-sociocultural por meio de grandes manifestações ocorridas, ao mesmo tempo, em diversas cidades da Itália e de vários países do mundo, em situações socioeconômicas e geográficas distintas: Europa, Japão, México, Estados Unidos, Brasil etc.. Sem que houvesse um planejamento para articular a simultaneidade e a semelhança dessas revoltas, os jovens se rebelaram contra os respectivos sistemas sociais, políticos e culturais de seus países, configurando, assim, um fenômeno histórico raro e bastante peculiar.

Para entendermos o contexto de nascimento do *Gruppo della Rocca* e as adaptações de *Perelá homem de fumaça*, precisamos conhecer um pouco dessa fase da história que não pode, no entanto, ser reduzida única e exclusivamente às ocupações estudantis e aos confrontos entre jovens e policiais. Compreendido por alguns como o início de uma verdadeira mudança em vários âmbitos e criticado por outros que o percebem como causa da crise de valores na sociedade atual, o “68” contagiou de modo direto a cultura italiana.

Em 1964, os estudantes da universidade americana de Berkeley – um dos símbolos da sociedade estadunidense – iniciaram uma revolta sem precedentes, pois o Ministério da Defesa havia encomendado para as universidades pesquisas

²⁴⁹ La lotta per il teatro è qualcosa di molto più importante di una questione estetica.

para que novas armas fossem produzidas e utilizadas na guerra do Vietnã. Esse movimento influenciou os estudantes de outras universidades americanas, e juntos começaram uma luta relacionada também ao movimento pacifista e dos direitos civis: os jovens, motivados pelos ideais do filósofo Herbert Marcuse, reivindicavam um mundo livre e pacífico e rejeitavam o modo como a sociedade era organizada; repugnavam o fato de a riqueza aumentar apenas para a parcela endinheirada da população, que não se preocupava com os pobres; e, sobretudo, consideravam cruel, imoral e não necessária a guerra do Vietnã. Rechaçavam, portanto, os modelos tradicionais de vida impostos pela família, pela política, pela religião e pela escola; com isso, perseguiram valores igualitários, antiburgueses, antiautoritários e antimilitaristas.

Na Europa, em 1968, explode uma revolta contra o Estado na Universidade de Sorbonne que se tornou o centro da mais revolucionária manifestação juvenil. Contudo, a forte repressão policial acarretou o aumento da agitação e provocou a união dos estudantes, estendendo-se, inclusive, às escolas secundárias e às grandes fábricas, que foram ocupadas pelos operários em Paris. Aos poucos, em toda a França, os trabalhadores em geral (até mesmo funcionários públicos) e intelectuais se juntaram aos estudantes e passaram a exigir maior liberdade – a frase *Il est interdit d'interdire* pichada nos muros das universidades e da cidade, traduzida para o italiano como *Vietato vietare* [Proibido proibir], tornou-se a palavra chave para entender o “68” na Itália – e a protestar contra a guerra do Vietnã. Pela primeira vez na história uma guerra foi vista e pôde ser acompanhada pela televisão, por conseguinte, foi um dos principais temas dos protestos, além de ter trazido à tona o tema da pobreza e do sofrimento. Assim, segundo Salvatore Margiotta (2013, p. 69), os protestos se transformaram em “crítica geral à sociedade como um todo e às políticas capitalistas. A luta universitária se espalhou também na Itália, estabelecendo, como havia acontecido na França, as primeiras manifestações operárias e os movimentos dos agricultores [...]”²⁵⁰.

Na Itália, por sua vez, as contestações por parte dos jovens começaram em 1966, com a insatisfação dos estudantes em relação às aulas e às normas universitárias. A primeira ocupação aconteceu na faculdade de sociologia da

²⁵⁰ [...] critica generale all'intera società e alle politiche capitalistiche. La lotta universitaria dilagò anche in Italia intrecciandosi, come era accaduto in Francia, alle prime manifestazioni operaie e ai moti contadini [...].

Universidade de Trento: as reivindicações eram de teor acadêmico como, por exemplo, maior participação dos alunos na gestão das faculdades e mudanças nos planos de estudos, considerados defasados e pouco adaptados para as exigências do novo mercado (capitalista). Nos anos 60, muitos jovens passaram a cursar o ensino superior, porém a estrutura das universidades não comportava um número elevado de alunos e era obsoleta. De acordo com Giordano Bruno Guerri (2011, p. 383), “no quinquênio 1962-1967, os estudantes universitários dobraram, superando meio milhão: uma universidade projetada para pouco mais de 125 mil pessoas não poderia suportar o impacto”²⁵¹. Aumentaram, também, as taxas de inscrição e isso foi interpretado como uma maneira de manter o ensino superior elitista. Os professores, representantes do poder acadêmico, foram contestados pelos estudantes, que queriam participar do planejamento das atividades didáticas, questionavam o programa de estudo e propuseram cursos alternativos. Os professores, por outro lado, procuravam entender, se defender e conversar; alguns eram abertos ao diálogo, outros não queriam ser questionados. Em abril de 1966, na Universidade “La Sapienza” de Roma, foi iniciado um confronto entre estudantes de esquerda e de direita, causando a morte do jovem socialista Paolo Rossi. Os jovens neofascistas também procuraram protagonismo social e político.

Nesse cenário, em novembro de 1966, foi publicado na revista *Sipario*, n. 247, o manifesto “Por uma convenção sobre o novo teatro”²⁵² organizado por Franco Quadri²⁵³ e assinado por vários artistas teatrais, dentre eles Roberto Guicciardini. Na primeira parte do texto, foi abordada a questão de como, na Itália, uma série de fatores, por exemplo, “o envelhecimento e a falta de adequação das estruturas; a crescente ingerência da burocracia política e administrativa nos teatros públicos; o monopólio dos grupos de poder”²⁵⁴ (AA. VV., 1966, p. 1) fizeram com que o teatro perdesse autonomia, se isolasse em relação à inovação cultural e às outras artes e tornasse seus integrantes “estranhos aos modos, à mentalidade e às experiências

²⁵¹ [...] nel quinquennio 1962-1967 gli studenti universitari raddoppiarono superando il mezzo milione: un'università pensata per poco più di 125.000 non poteva reggere all'impatto.

²⁵² Per un convegno sul nuovo teatro

²⁵³ (1936 – 2011) Crítico e estudioso teatral, escritor, ensaísta, jornalista, tradutor, editor e diretor artístico. Disponível em <<http://www.ubuperfq.it/fq/index.php/en/franco-quadri>>. Acesso em 25 fev. 2018.

²⁵⁴ [...] l'invecchiamento e il mancato adeguamento delle strutture; la crescente ingerenza della burocrazia politica e amministrativa nei teatri pubblici; il monopolio dei gruppi di potere [...].

do assim chamado teatro oficial e à política oficial em relação ao teatro”²⁵⁵. Na segunda parte, foram delineados os principais pontos a serem discutidos na futura convenção, deixando-se claro que a necessidade desse encontro não era criar um grupo de poder, mas sim “despertar, reunir, valorizar, defender novas forças e tendências do teatro, numa contínua relação de troca com todas as outras manifestações artísticas, na linha das exigências das novas gerações teatrais”²⁵⁶ (AA. VV., 1966, p. 2). A partir desse manifesto, surge a Convenção de Ivrea, realizada na cidade de mesmo nome, na Itália, em junho de 1967, marcando um importante momento de diálogo entre os principais artistas teatrais italianos.

Em 1967, o movimento estudantil aumentou e as ocupações se estenderam para várias universidades italianas; no entanto, os estudantes não faziam reivindicações apenas dentro das faculdades, mas, também, nas praças, protestando, inclusive, contra a guerra do Vietnã. Deixaram crescer os cabelos, negavam as regras e os costumes da sociedade burguesa. Em novembro do mesmo ano, em Trento, a faculdade de sociologia foi novamente ocupada; na universidade “Cattolica del Sacro Cuore”, em Milão, a ocupação foi fortemente reprimida pelo reitor Ezio Franceschini, que solicitou a intervenção e entrada da polícia na faculdade, e depois fechou-a por tempo indeterminado. Os estudantes, em resposta, ocuparam, então, a sede da faculdade de Humanas. Em 1968, segundo Guerri (2011, p. 384), o movimento estudantil atinge seu “[...] ápice na Universidade de Roma. A polícia atacou os estudantes, que tentaram se reorganizar e ocupar a faculdade de arquitetura”; os estudantes foram atacados pela polícia “novamente e desta vez iniciou a batalha de ‘Valle Giulia’, [...] na qual dezenas de estudantes e policiais ficaram feridos”²⁵⁷.

De acordo com Margiotta (2013, p. 70), inicialmente, os efeitos do “68” provocaram um “encontro-confronto entre processos artístico-culturais e processos sócio-políticos”²⁵⁸, mas, depois, começaram a dialogar entre si e as contestações se

²⁵⁵ AA. VV., 1966, loc. cit. [...] estranei ai modi, alle mentalità e alle esperienze del teatro cosiddetto ufficiale e alla politica ufficiale nei riguardi del teatro.

²⁵⁶ [...] suscitare, raccogliere, valorizzare, difendere nuove forze e tendenze del teatro, in un continuo rapporto di scambio con tutte le altre manifestazioni artistiche, sulla linea delle esigenze delle nuove generazioni teatrali.

²⁵⁷ [...] apice all’università di Roma. La polizia caricò gli studenti, che cercarono di riorganizzarsi e occupare la facoltà di architettura. La polizia li attaccò ancora e stavolta si arrivò alla battaglia di “Valle Giulia”, [...] in cui rimasero feriti decine di studenti e poliziotti.

²⁵⁸ [...] incontro-scontro tra processi artistico-culturali e processi socio-politici [...].

tornaram mais organizadas e consistentes em toda a Europa. Na Itália, em fevereiro de 1968, houve a greve dos atores de cinema e televisão, à qual aderiram também os atores de teatro; em 31 de maio, a 14ª Trienal de Milão foi ocupada; em 4 de junho, ocorreu reivindicação por uma alternativa cultural durante na 4ª Mostra Internacional do Novo Cinema; a 34ª Bienal de Veneza (de 22 de junho a 20 outubro 1968) foi boicotada com o “objetivo de sensibilizar os entes artísticos para novas formas de organização que evitassem as especulações de mercado, garantindo, em contrapartida, maior autonomia à arte”²⁵⁹ (MARGIOTTA, 2013, p. 71) – pela primeira vez, uma manifestação interligou problemas relacionados à sociedade e à cultura.

No âmbito teatral, Pier Paolo Pasolini deu continuidade ao diálogo iniciado em 1967, na Convenção de Ivrea, por meio do debate, com alto teor político, sobre renovação e contestação teatral presentes em seu “Manifesto por um novo teatro”²⁶⁰, publicado na revista *Nuovi argomenti*, n. 9. De Bosio²⁶¹ e Strehler²⁶² foram demitidos: o primeiro da direção do *Teatro Stabile* de Turim e o segundo do *Piccolo* de Milão, evidenciando não apenas “a crise estrutural que o teatro de gestão pública [deveria] enfrentar em relação à nova realidade do país, com as mudanças nas condições sociais, políticas e culturais”²⁶³ (MARGIOTTA, 2013, p. 71), mas, também, a crise do teatro italiano de modo geral. Era necessário resolver as questões ligadas à renovação do teatro de gestão pública. Assim, o teatro que tinha por objetivo “envolver todas as classes sociais, aperfeiçoar o público existente e recrutar as classes menos favorecidas e menos instruídas”²⁶⁴ (MARGIOTTA, 2013, p. 73) passou a ser visto com uma “nova função e um papel nas dinâmicas de transformação sociocultural”²⁶⁵. Em outras palavras, o teatro deveria deixar de ser produto e passaria a ser processo e do público seria exigida maior participação; o

²⁵⁹ [...] scopo di sensibilizzare gli enti artistici verso nuove forme di organizzazione che evitassero le speculazioni di mercato garantendo, invece, maggiore autonomia all'arte [...].

²⁶⁰ Manifesto per un nuovo teatro

²⁶¹ Gianfranco De Bosio (1924) diretor teatral, de cinema e roteirista italiano.

²⁶² Giorgio Strehler (1921 - 1997) um dos mais criativos e reconhecidos diretores teatrais em âmbito europeu no século XX.

²⁶³ [...] la crisi di struttura che si trova ad affrontare il teatro a gestione pubblica rispetto alla nuova realtà del paese, alle mutate condizioni sociali, politiche e culturali.

²⁶⁴ [...] coinvolgere tutte le classi sociali, perfezionare il pubblico esistente e reclutare quello delle classi meno abbienti e meno istruite [...].

²⁶⁵ MARGIOTTA, 2013, loc. cit. [...] nuova funzione e un ruolo nelle dinamiche di trasformazione socioculturale [...]

teatro, então, se tornaria “instrumento de animação cultural e de intercomunicação”²⁶⁶ (MARGIOTTA, 2013, p. 74).

Segundo o teórico, entre 1968 e 1969 começam a surgir alguns projetos de autogestão teatral, ou seja, companhias não financiadas pelo Estado e, para que a completa autonomia fosse realmente alcançada “tanto em nível ideológico quanto expressivo, era necessário antes de tudo adotar um modelo organizacional completamente novo. Tal modelo foi identificado na estrutura cooperativista”²⁶⁷ (MARGIOTTA, 2013, p. 75).

Nesse contexto, o *Gruppo della Rocca* surge “após uma experiência negativa com o teatro público”²⁶⁸. De acordo com Roberto Guicciardini, ele, Alfonso Spadone²⁶⁹, Giorgio Polacco²⁷⁰ e outros tentaram “construir um *teatro stabile* em Florença, com todas as formalidades necessárias, mas no último momento a tentativa caiu por terra”²⁷¹ (GUICCIARDINI, 2005, p. 90). A proposta do *Teatro Stabile* florentino se deu por meio da iniciativa “Florença Teatro” com sede no *Teatro dell’Oriuolo*, na mesma cidade. Houve várias manifestações, pelo fato de o projeto não ter sido aceito e “a temporada já ter começado e muitos atores [terem ficado] na rua, sem trabalho”²⁷²; uma delas aconteceu na Câmara Municipal, a qual, de acordo com Rodolfo Sacchetti, na entrevista “Lembrança de Roberto Guicciardini: duas conversas”²⁷³, devido ao teor exaltado com gritos e cartazes, foi intitulada no jornal “L’Unità” de 20 de novembro de 1968: “Protesto na Câmara contra o golpe pela Junta e pelo *Stabile*”²⁷⁴; em um dos cartazes estava escrito: “Seis personagens à procura de um teatro”²⁷⁵ (GUICCIARDINI, 2005, p. 90), mas “o teatro não nasceu”.

²⁶⁶ [...] strumento di animazione culturale e di intercomunicazione.

²⁶⁷ [...] sia a livello ideologico che espressivo, bisognava innanzitutto adottare un modello organizzativo completamente nuovo. Tale modello fu individuato nella struttura cooperativistica.

²⁶⁸ [...] dopo un’esperienza negativa con il teatro pubblico.

²⁶⁹ (1931 – 1993) Diretor do Teatro della Pergola de 1961 a 1993.

²⁷⁰ (1942 – 1992) Critico teatral e de cinema; trabalhou na revista Sipario; tradutor, escritor e organizador de festivais.

²⁷¹ [...] costruire un teatro stabile a Firenze, con tutti i crismi necessari, ma poi all’ultimo momento il progetto fallì miseramente.

²⁷² La stagione era già stata avviata e molti attori rimasero sulla strada, senza lavoro.

²⁷³ Ricordo di Roberto Guicciardini: due conversazioni. Disponível em <<http://www.altrevelocita.it/teatridoggi/3/interviste/474/ricordo-di-roberto-guicciardini-due-conversazioni.html>> Acesso em 27 fev. 2018.

²⁷⁴ Protesta in Consiglio contro il colpo di mano per la Giunta e per lo Stabile.

²⁷⁵ Sei personaggi in cerca di un teatro [...].

Então, pensaram: “perdido por perdido, por que não tentar fazer uma companhia? E assim foi”²⁷⁶.

Dessa forma, assim como afirmamos em nosso artigo “Perelá homem de fumaça: adaptações e prestígio cultural”²⁷⁷ (2017, p. 87-109), em 1969, Roberto Guicciardini junto com Bob Marchese, Egisto Marcucci, Italo dall’Orto, Lorenzo Ghiglia, Paila Pavese, além de outros atores e profissionais especializados na produção e técnica do espetáculo, tais como camareiro, cenógrafo, contrarregra, figurinista, iluminador, sonoplasta etc., provenientes da “Accademia di Roma”, do “C.U.T” de Florença, do “Piccolo” de Milão, fundaram a então sociedade coletiva *Gruppo della Rocca* – assim nomeada por ter tido seus primeiros encontros em San Gimignano, na Rocca di Montestaffoli²⁷⁸, propriedade de Roberto Guicciardini.

Em 1970, o *Gruppo* foi registrado como Cooperativa Teatral, pois esse tipo de sociedade – configurada como uma associação de pessoas com interesses comuns, economicamente organizada de maneira democrática, ou seja, contando com a participação livre e igualitária dos integrantes no que dizia respeito aos direitos e deveres de cada cooperado, incluindo o salário absolutamente idêntico para todos, desde a camareira ao diretor – condizia com a ideologia do *Gruppo* e com a “onda do 68, [...] um período de forte engajamento [político]”²⁷⁹ (GUICCIARDINI, 2005, p. 90). Segundo Guicciardini, Paolo Grassi, diretor do teatro Piccolo de Milão, levou a iniciativa muito a sério e, com isso, “encorajou”, “ajudou”, “construiu o caminho” para que a companhia fosse organizada: “um Paolo Grassi que [ajuda a dar] origem a uma companhia [baseada] só na confiança: onde você encontra um personagem como esse, hoje? Não seria possível!”²⁸⁰.

O ator Italo Dall’Orto nos concedeu uma entrevista em junho de 2017 e nela relatou que os fundadores do *Gruppo* se juntaram porque tinham longa experiência em companhias “tradicionais” (públicas e privadas) e todos estavam igualmente

²⁷⁶ GUICCIARDINI, 2005, loc. cit. [...] “perso per perso, perché non tentare di fare una compagnia?. E così fu”.

²⁷⁷ Livro completo disponível em <<http://doi.editoracubo.com.br/10.4322/85-99829-99-8>>

²⁷⁸ Fortaleza construída na colina de Montestaffoli que pertenceu à família Guicciardini de 1857 a 1978, quando foi expropriada pelo governo. Atualmente, restam apenas suas muralhas: a área da fortaleza e o parque público ali construído abrigam exposições e instalações de arte contemporânea, além de ser espaço para cinema ao ar livre, shows e espetáculos durante o festival de verão e de onde é possível visualizar o panorama de San Gimignano e arredores.

²⁷⁹ [...] onda del '68, era un periodo di forte impegno.

²⁸⁰ [...] Un Paolo Grassi che fa nascere una compagnia solo sulla fiducia: dove lo trovi oggi un personaggio simile, non sarebbe possibile! (GUICCIARDINI, 2005, loc. cit.).

insatisfeitos em relação à “oficialização”. Alguns deles tinham participado das contestações e ocupações do “lendário teatro dirigido por Giorgio Strehler” (Piccolo di Milano); comungavam uma ideia subversiva sobre a hierarquização dos atores, sobre as escolhas dos espetáculos a serem encenados e como se colocarem no palco.

Giovanni Boni, um dos atores do *Gruppo della Rocca*, contou a Lorenzo Acquaviva – professor, ator e diretor teatral – na entrevista “Um pedaço de história no Gruppo della Rocca”²⁸¹ (1999), que todos os integrantes da companhia tinham a intenção de revitalizar, redescobrir e renovar o fazer teatral. Isso significava, por conseguinte, sair dos esquemas do teatro oficial e convencional, fazendo, porém, pesquisa. O *Gruppo* era “filho de seu tempo” e prova disso constava do estatuto (ou manifesto), elaborado na fundação da cooperativa, no qual foi declarado o propósito de ampliar a possibilidade de fruição do teatro, levando para todos os espectadores espetáculos de conteúdo, certamente político, mas, sobretudo, de comprometimento teatral.

Segundo o ator, a novidade do *Gruppo* se traduzia na escolha dos textos, na seleção distributiva e, inclusive, em suas regras internas como, por exemplo, a já citada regra do mesmo salário para todos, do técnico, ao diretor, ao organizador etc. É preciso frisar, no entanto, que era baixo, insuficiente para sobreviver. Tudo isso não apenas por convicção política, de igualitarismo, mas, também, por ajudar (existia essa convicção) na criação artística. De fato, esse tipo de organização permitiu a coletividade nas encenações – para cada projeto proposto se discutia as motivações para encená-lo e, depois, a possibilidade de realizá-lo ou não por meio de uma votação coletiva; essas discussões eram feitas tanto em relação ao aspecto artístico quanto ao público esperado – e acabaria com as “brigas internas”, favorecendo, com isso, a produção dos espetáculos, o que, posteriormente, foi verificado e reconhecido em absoluto, até mesmo pelo próprio *Gruppo*.

Pelo fato de querer levar o teatro a um público mais popular, não necessariamente culto, desejando, assim, ampliar a área de influência, tornou-se

²⁸¹ Un pezzo di storia nel Gruppo della Rocca.

Disponível em: <<http://www.fucinemute.it/1999/03/un-pezzo-di-storia-nel-gruppo-della-rocca-i/>> Acesso em: 03 abr. 2017

necessário criar o comitê de descentralização. De acordo com Margiotta (2013, p. 132) no final dos anos 60, desencadeou-se um processo de descentralização teatral com o qual se pretendia retomar o discurso sobre a identificação de um público novo, ou seja, pretendia-se atingir as “faixas sociais mais fracas [...] para as quais o teatro como forma de entretenimento é desconhecida”²⁸². Porém, seu discurso segue não apenas em direção sociológica “solicitando a presença no teatro dos habitantes das áreas periféricas”²⁸³, mas, também, em termos de “uma elaboração alternativa – tanto em nível organizacional quanto operacional – do evento cênico”²⁸⁴. Boni afirmou que o *Gruppo* foi o primeiro a criá-la na Toscana, e Andrea Mancini corrobora essa afirmação, dizendo²⁸⁵ ser a descentralização teatral um dos papéis importantes do *Gruppo della Rocca*, pois apresentava seus espetáculos em cidades e comunidades pequenas, em lugares aonde o teatro nunca chegara; isso, em sua opinião, foi fundamental por ter dado acesso a essa arte às pessoas desfavorecidas.

Com isso, continua Giovanni Boni, surgiu o problema de como comunicar conteúdos, sempre de crítica social, para um público que ia pela primeira vez ao teatro; a linguagem cênica foi adaptada, então, com instrumentos que os auxiliassem a alcançar esse objetivo, tais como a *clownerie*, as máscaras, o teatro de variedades, a biomecânica, que o *Gruppo* extraía das lições das vanguardas, especialmente as russas do início do século XX, como Meyerhold, Maiakóvski e, também, de Brecht, não tanto como método, mas como teoria sobre o teatro. Roberto Guicciardini dizia que a companhia era “netinha” de Brecht:

Então, Brecht não era tão conhecido como hoje, para nós ele era um renovador, alguém que realmente queria mudar o mundo, se não propriamente o mundo, o teatro, e acreditávamos nisso. Éramos todos de origens diferentes, com pontos de vista diferentes, experiências políticas diferentes, mas todos muito engajados; havia algo que nos unia no desejo de trabalhar²⁸⁶ (GUICCIARDINI, 2005, p. 90).

²⁸² [...] fasce sociali più deboli [...] a cui il teatro come forma di intrattenimento è sconosciuto.

²⁸³ [...] piano sociologico, reclamando la presenza a teatro degli abitanti delle aree periferiche [...].

²⁸⁴ [...] un’elaborazione alternativa – sia a livello organizzativo che operativo – dell’evento scenico.

²⁸⁵ Entrevista cit.

²⁸⁶ Allora Brecht non era così conosciuto come oggi, per noi era un rinnovatore, uno che voleva cambiare davvero il mondo, se non proprio il mondo il teatro, e noi ci credevamo. Eravamo tutti di estrazione diversa, con punti di vista diversi, di esperienza politica diversa, ma tutti molto impegnati, c’era qualcosa che ci univa nella voglia di fare.

Utilizavam, também, a *Commedia dell'Arte* como linguagem cênica nos espetáculos, ou antes, frequentando seminários sobre essa expressão e sobre máscaras, chamando, inclusive, especialistas, como os da prestigiosa companhia de *Ariane Mnouchkine, le Théâtre du Soleil*; Mario Gonzales²⁸⁷ ministrou um curso focado nas máscaras que estavam usando no espetáculo “L’âge d’or”. Às vezes, alguns integrantes do *Gruppo*, como Marcello Bartoli, iam para Paris participar de cursos de dois ou três meses e, depois, transmitiam para os outros tudo o que tinham aprendido ali.

Segundo Boni, as referências do *Gruppo* iam, portanto, desde a tradição italiana da *Commedia dell'Arte* até as vanguardas russas, para poder transmitir um conteúdo político com instrumentos populares. Eram, porém, referências estilísticas e não dramáticas das quais, na verdade e na prática, extraíam seus mecanismos de expressão. Pesquisavam, então, sobre como fazer, por exemplo, a adaptação de “Cândido”, de Voltaire, utilizando camuflagens, máscaras, equilibrismo, teatro gestual etc. Inicialmente, se orientavam em, pelo menos, duas linhas de representação: uma que derivava da adaptação de romances, assim como “Cândido” ou “Perelá homem de fumaça”, de Palazzeschi; e outra, a vertente do teatro realmente engajado, adaptando Germanetto²⁸⁸.

Outra característica importante da companhia, de acordo com o ator, era ter entre seus sócios, como dito, técnicos, eletricitas, cenógrafos, etc.. Lorenzo Ghiglia, por exemplo, foi um dos que fizeram esplêndidos cenários, criados para serem funcionais nos diferentes espaços escolhidos. Todas as escolhas tinham, por assim dizer, certo viés ideológico: por exemplo, um estudo do cenário que levasse em consideração, com igual dignidade, todos os lugares a serem visitados, desde a praça ao grande teatro. Às vezes, duas versões do mesmo cenário eram construídas para essa dignidade ser mantida o máximo possível. Exemplificando, se iam a um lugar onde a cenografia não funcionava, desenvolviam um cenário menor, contendo sempre os mesmos elementos; a ideia era não discriminar ninguém, muito menos o público para quem suas produções eram naturalmente destinadas. Em outras palavras, procuravam levar o mesmo produto artístico, com mesma qualidade, em todos os lugares.

²⁸⁷ Comediante e diretor teatral, especialista em *Commedia dell'arte*.

²⁸⁸ Giovanni Germanetto (1885 – 1959), jornalista, escritor e sindicalista italiano.

Sobre o processo das adaptações, Giovanni Boni disse que algumas delas ficavam latentes em âmbito teórico por algum tempo, enquanto outras eram frutos de experimentações e leituras cênicas durante o ano; naturalmente, a construção coletiva levava tempo para ser realizada. Essa criação coletiva só era possível porque a proposta tinha nascido e se desenvolvido dentro do *Gruppo*, ou seja, o conhecimento e as motivações de uma proposta de representação, com as discussões que se seguiam, faziam com que chegassem aos ensaios com ideias muito precisas para propor ao diretor, filtro artístico das idealizações. Todas as propostas ou objeções refletiam, naquele momento, problemáticas artísticas, especialmente aquelas ainda não bem analisadas. Justamente por serem produto coletivo, os espetáculos tinham sua própria especificidade, não se tratava apenas de uma questão de habilidade. A companhia tinha um alto nível de profissionalismo, reconhecido por todos os críticos, e fundou uma verdadeira escola.

Dessa maneira, prossegue o ator, o *Gruppo della Rocca* criou um público disposto a segui-lo, criou seu estilo, sua maneira de fazer teatro, que partia da ideologia e tinha referências muito precisas. O público dos anos setenta se interessava pelo experimento em termos de comunicação política ou crítica, pois passou pela profunda transformação social derivada dos protestos estudantis do “68” e suas consequências: o período de revolução levou a um maior desejo de conhecimento nos anos seguintes, do que no momento de seu acontecimento. No início dos anos 70, havia um público de jovens e adultos que tinha curiosidade pelo diferente, pelo alternativo e, assim, a companhia encontrou sua colocação precisa. Talvez pelo fato de muitos de seus fundadores terem sido parte ativa de “68”, tudo sempre começava por alguma exigência pessoal que, no entanto, encontrava ampla correspondência no âmbito do contexto social.

Assim, os atores eram estimulados a comparar e a improvisar, compartilhando uns com os outros as próprias habilidades, mas levando também em conta aquilo que haviam desenvolvido juntos na Toscana. A distribuição dos papéis era realizada da melhor maneira possível, com base em certa liberdade de criação. O *Gruppo* previa a individualidade participativa; apesar de os espetáculos sempre apresentaram coralidade, iniciavam pelas singularidades expressivas, porque na companhia se valorizava a “deflagração artística” individual, sempre com o intuito de criar uma maneira alternativa de fazer teatro. Colocavam em prática a alternância da

centralidade dos papéis entre os atores; por isso, os textos eram escolhidos de modo a evitar que o protagonista fosse sempre o mesmo ator.

De acordo com Boni, a concepção de unidade na diversidade significava, no entanto, ser um grupo no qual todos poderiam potencialmente ser protagonistas. Isto implicava, além de um discurso sobre estilo e escolhas dramatúrgicas, um alto profissionalismo por parte dos atores. Dentro da companhia havia uma dinâmica proativa que ajudava a aumentar a riqueza profissional do próprio *Gruppo*: quem acabava de entrar era preparado por meio de diferentes papéis a interpretar, a fim de, gradualmente, adquirir habilidades para enfrentar personagens cada vez mais complexos. Na prática, os diferentes caminhos percorridos e o desenvolvimento artístico individual eram levados em conta. Com isso, os novatos tinham a oportunidade de exercer a função de ator; uma companhia de grandes atores, dinâmicos, capazes e de peculiaridades diversificadas, fornecia a oportunidade de um aprendizado de qualidade e rápido, pois ali se podia expressar as próprias opiniões e especificidades artísticas e, ao mesmo tempo, aprender, mesmo quando o ator interpretava papel de coadjuvante.

Por esses motivos, o símbolo do *Gruppo della Rocca* era um conjunto de círculos e cubos que compunham uma esfera; uma figura idealista, já que representava em uma única coisa elementos diferentes, mantendo, portanto, o individualismo em uma coletividade e, além disso, a ideia de grupo, base da companhia, não era comprometida.

Figura 7 – Símbolo do *Gruppo della Rocca*



Fonte: Arquivo pessoal de Italo Dall'Orto.
Fotografia tirada pela pesquisadora.

3.2. As recepções

E o que é Perelá se não desejo de disponibilidade absoluta em um mundo que concede bem poucas liberdades? Aquilo que todos gostariam de ser, para compensar a solução de viver com uma determinação fantástica e emotiva, em um mundo que aos poucos está resvalando na triste postura da aceitação submissa ou se prende a uma visão da vida fátua e melodramática²⁸⁹ (PIERI, 2005, p. 174).

Voltando à questão da intertextualidade abordada no capítulo anterior, vimos que o texto dramático *Perelá homem de fumaça* dialoga com os textos palazzeschianos presentes no prólogo – *L’antidolore*, *Varietà* e *Lazzi, Frizzi, Schizzi, Girigogoli e Ghiribizzi* – e com a citação do periódico humorístico “L’Asino” na cena “Apparizione dell’asino becco e bastonato”, a terceira do quinto quadro, do segundo ato. Nesse sentido, Linda Hutcheon (2013, p. 46) afirma que grande parte do público consegue reconhecer essas outras obras que estão “direta e abertamente conectadas” à encenação, sendo essa conexão “parte de sua identidade formal, bem como do que podemos chamar de sua identidade hermenêutica”. Segundo a autora, é “isso que mantém sob controle o ‘ruído de fundo’ (Hinds 1998: 19) dos demais paralelos intertextuais que o público pode traçar como resultado não de obras específicas, mas de convenções artísticas e sociais similares”. No entanto, pelo fato de a adaptação dialogar também com fatores culturais – o que Hutcheon chama de “paralelos intertextuais” –, como veremos em seguida, estudar apenas as relações entre romance, texto dramático e texto radiofônico não é suficiente para compreender o processo de adaptação. É igualmente necessário entender sua colocação no contexto e na cultura e, inclusive, analisar os resultados da obra adaptada no ambiente em que foi transportada.

Começamos, então, com a declaração de Guicciardini sobre os “paralelos intertextuais” presentes nos textos dramático e radiofônico. De acordo o diretor, os toscanos têm a fama de serem espirituosos; a ironia é uma das características distintivas de quem nasceu e viveu na região. Em sua opinião, Palazzeschi foi o espirituoso por excelência, justamente por ter o humorismo como base de suas produções. No entanto, na opinião e nas palavras de Guicciardini, a dele era uma

²⁸⁹ E cosa è Perelà se non desiderio di disponibilità assoluta in un mondo che di libertà ne concede ben poche? Quello che tutti vorrebbero essere, per compensare la costrizione del vivere con una risoluzione fantastica ed emotiva, in un mondo che piano piano sta scivolando nell’atteggiamento triste dell’accettazione prona, o si ancora ad una fatua e melodrammatica visione della vita.

ironia “fina”, não como aquela das sátiras, vulgar, para simplesmente falar mal, sem inteligência; era uma ironia anticonformista que servia para estimular no leitor uma atitude em relação à vida, aos outros e, também, a si mesmo; para ser, em certo sentido, combativa. Gino Tellini (2015) fala sobre o cômico, fazendo uma “radiografia genética do riso palazzeschiano”²⁹⁰ por meio de exemplos presentes nos escritos do autor. Assim como Guicciardini, o professor afirma que com “Palazzeschi [...] o cômico torna-se um modo novo de ver as coisas sem o filtro das convenções, torna-se um refinamento do olho interior”²⁹¹ que manda pelos ares, como folhas secas, as hipocrisias e as ‘porcarias’ do moralismo habitual”²⁹² (TELLINI, 2005, p. 44).

Palazzeschi declarou que *Il Codice di Perelà* era sua fábula mais aérea e o diretor concorda com essa afirmação; mas, para ele, o autor se esqueceu de acrescentar ser também uma fábula agressiva, não simplesmente irônica, pois Palazzeschi utilizou uma ironia dura; de alguma maneira, nos “dá um chacoalhão”, enfim, uma ironia que “nos coloca diante de problemas, nos faz perguntas às quais devemos responder”. Com efeito, Guicciardini, ao interpretar a obra e explicar o processo de adaptação do romance para o teatro, esclarece os possíveis paralelos intertextuais que o espectador pode estabelecer tanto com os outros textos quanto com as ironias palazzeschiana e guicciardiana como com os contextos político-socioculturais em que o romance foi escrito e o texto dramático encenado. Marzia Pieri (2005, p. 173-175) transcreveu a declaração do diretor na qual ele revela:

No fundo se trata de dar ao futurismo de Palazzeschi aquela dimensão teatral que também foi uma das típicas dimensões do futurismo. A versão teatral repete a estruturação do livro que, por natureza, se sustenta em um jogo muito variado de alegorias e metáforas que o próprio leitor é convidado a compor e a colocar na sua perspectiva fantástica. Em relação a um material tão cambiante, o problema, além daquele de identificar o núcleo e a mais profunda tensão moral subtendida, é o de preservar a mesma felicidade expressiva nos materiais cênicos, aquela margem de fruição em diferentes níveis, aquela medida de ambiguidade que não negue a evidência, e aquela clareza que não se torne esquemática, mesmo na restrição das técnicas e estilo adotados. No ímpeto dos inúmeros estímulos fantásticos, procuramos agir num clima de extrema liberdade, no qual a pesquisa satírica ou a disponibilidade alegórica do código conservasse,

²⁹⁰ [...] radiografia genetica del riso palazzeschiano.

²⁹¹ Também conhecido como “terceiro olho”; segundo Charles Webster Leadbeater (2009) o sexto chakra situa-se entre as sobrancelhas e sua energia influencia o raciocínio, o aprendizado e a intuição.

²⁹² Con Palazzeschi [...] il comico diventa un modo nuovo di vedere le cose senza il filtro delle convenzioni, diventa un affinamento dell’occhio interiore che fa andare all’aria, come foglie secche, le ipocrisie e i “cenci” del moralismo corrente.

além do jogo cênico, sua força subversiva e consentisse, ao mesmo tempo, um juízo não apenas sobre o clima cultural no qual surgiu, mas também sobre as motivações que tornaram indestrutíveis e persistentes certas instituições, moralismos, regras de vida ainda hoje tenazmente entrenchadas em nossa organização social. O "deixe-me divertir" de Palazzeschi, que também conduz a história de Perelá, o homem de fumaça catapultado em uma realidade encorpada e pesada é, com efeito, testemunho de uma situação histórica mais ampla, na qual a cultura europeia estava se debatendo para superar a um estado de crise, e que inútil (e culposamente) a sociedade burguesa tentava esconder. Termos até então considerados intangíveis, Pátria, Religião, Família, por serem "sublimes", começavam a sofrer uma lenta corrosão. E certamente não bastava para a sociedade remeter-se à imutabilidade dos valores tradicionais e, inversamente, fechar os olhos para as realidades mais graves e dramáticas, para suprir a carência substancial de valores civis e morais. E o que é Perelá se não desejo de disponibilidade absoluta em um mundo que concede bem poucas liberdades? Aquilo que todos gostariam de ser, para compensar a solução de viver com uma determinação fantástica e emotiva, em um mundo que aos poucos está se resvalando na triste postura da aceitação submissa ou se prende a uma visão da vida fátua e melodramática. Visto que aquela postura irreverente e cínica que era igualmente típica da nossa cultura (Maquiavel e Aretino, por exemplo) se perdeu, a colocação de Palazzeschi funciona como um esgar resolutivo. Perelá vive no mundo rarefeito da metáfora, é um personagem essencialmente poético, mas isso não o impede de também fazer parte da categoria de vítimas predestinadas. Está com uma bota em um mundo a-histórico (sua contestação vagamente anárquica tem, com efeito, origem metafísica), mas também revela um mau humor efetivo, ou uma nostalgia terrena, ou denuncia um mal-estar concreto no contato com a comunidade, que lhe impõe esgares para o moralismo alheio, ou uma profunda tristeza pela mediocridade e miséria de todos. Mesmo neste caso, entre as várias hipóteses sobre o personagem Perelá, acentuamos uma delas. Perelá poderia ser uma engenhoca construída nas Altas Esferas com o propósito de manter o poder. Encarregam-no de redigir o Código, que deveria dar uma organização livre e nova ao Consórcio Humano. Mas os poderosos bem sabem que a principal virtude de uma operação dessas consiste precisamente em adiar a redação, após ter renovado por certo tempo a esperança. Tão logo Perelá se torna perigoso, porque mesmo em sua inconsistência possui o germe capaz de infectar (a impaciência com a hipocrisia e mediocridade, a necessidade de proteger sua qualidade e identidade a todo custo) será eliminado, com a mesma desenvoltura cínica com que tinha sido idealizado. Falando assim, essa também parece uma tendenciosidade um tanto esquemática, como uma lente aplicada em cima. Mas na linguagem cênica essa hipótese era simplesmente um sinal a ser decifrado por parte do espectador²⁹³ (PIERI, 2005, p. 173-175).

²⁹³ In fondo si tratta di dare al futurismo di Palazzeschi quella dimensione teatrale che fu anche una delle tipiche dimensioni del futurismo. La versione scenica ripete dunque strutturalmente la scansione del libro che per sua natura si regge su un giuoco variatissimo di allegorie e metafore che il lettore stesso è chiamato a comporre e a collocare in una propria prospettiva fantastica. Rispetto ad un materiale così cangiante, il problema oltre a quello di identificarne il nucleo e la più profonda tensione morale che lo sottende, è quello di conservare ai materiali scenici l'identica felicità espressiva, quel margine di fruibilità a diversi livelli, quel tanto di ambiguità che non neghi l'evidenza, e quella chiarezza che non divenga schematica, pur nella costrizione delle tecniche e dello stile adottato. Sulla spinta delle innumerevoli sollecitazioni fantastiche si è cercato di procedere in un clima di estrema libertà, in cui l'indagine satirica o la disponibilità allegorica del codice conservasse oltre il giuoco scenico la propria forza eversiva e consentisse insieme un giudizio non solo sul clima culturale da cui è sorto, ma anche sulle motivazioni che resero indistruttibili e pertinaci alcune istituzioni, moralismi, regole di vita,

Como se nota pela citação, ao relatar sua interpretação do romance, Guicciardini apoiou-se em questões relacionadas aos contextos sociais e culturais. Quando, por exemplo, perguntamos²⁹⁴ a ele sobre a escolha da edição de 1954 para fazer a adaptação, o diretor nos respondeu que optaram por ela, em primeiro lugar, porque tinha passado por variações textuais, ainda que em alguns casos mínimas, não muito determinantes, mas deixavam claro que havia uma flutuação no próprio texto para, então, chegar a uma liberdade intelectual mais profunda, como existe nessa tiragem; em segundo lugar, pelo fato de ter sido reproduzida depois da Segunda Guerra Mundial, ou seja, a história de *Perelà* tinha passado pelas duas Grandes Guerras.

Ao adaptar o romance para o teatro, Guicciardini procurou também seguir a história de Palazzeschi; daí um dos motivos da citação marinettiana “Guerra, única higiene do mundo” presente na cena 2, “A guerra”, do primeiro quadro do primeiro ato: o autor foi futurista por curto período de tempo e rompeu com o movimento justamente pelo fato de apoiarem a Primeira Guerra Mundial; o outro motivo, de

ancora oggi tenacemente arroccate all'interno della nostra organizzazione sociale. Il "lasciatemi divertire" di Palazzeschi, che guida anche la vicenda di Perelà, l'uomo di fumo catapultato in una realtà corposa e pesante, è in effetti testimonianza di una situazione storica più ampia, in cui la cultura europea si stava dibattendo per ovviare ad uno stato di crisi, e che vanamente (e colpevolmente) la società borghese tentava di nascondere. Termini fino ad allora considerati intangibili, Patria, Religione, Famiglia, perché "sublimi", cominciavano a subire una lenta corrosione. E non bastava certo a quella società rifarsi alla immutabilità dei valori tradizionali e chiudere viceversa gli occhi alle realtà più pregnanti e drammatiche, per supplire alla sostanziale carenza di valori civili morali. E cosa è Perelà se non desiderio di disponibilità assoluta in un mondo che di libertà ne concede ben poche? Quello che tutti vorrebbero essere, per compensare la costrizione del vivere con una risoluzione fantastica ed emotiva, in un mondo che piano piano sta scivolando nell'atteggiamento triste dell'accettazione prona, o si ancora ad una fatua e melodrammatica visione della vita. Visto che si è perduto anche quell'atteggiamento irriverente e cinico che pure era tipico della nostra cultura (Machiavelli e Aretino per esempio), la collocazione di Palazzeschi funziona da sberleffo risolutore. Perelà vive nel mondo rarefatto della metafora, è un personaggio essenzialmente poetico, ma questo non gli impedisce di far parte anche della categoria delle vittime predestinate. Sta con uno stivale in un mondo astorico (la sua contestazione vagamente anarchica è infatti di origine metafisica), ma rivela anche un malumore effettivo, o una nostalgia terrena, o denuncia un disagio concreto a contatto con la comunità, che gli detta sogghigni per il moralismo altrui, o una profonda tristezza per la mediocrità e miseria di tutti. Anche in questo caso, fra le varie ipotesi sul personaggio Perelà, ne abbiamo accentuata una. Perelà potrebbe essere un marchingeppo costruito nelle Alte Sfere ai fini del mantenimento del potere. Gli si affida la stesura del Codice, che dovrebbe dare un libero e nuovo assetto al Consorzio Umano. Ma i potenti sanno bene che la virtù precipua di una simile operazione consiste proprio nel rimandarne la stesura, dopo avere per un poco rinnovato la speranza. Non appena Perelà diventa pericoloso, perché pure nella sua inconsistenza possiede il germe capace di infettare (l'insofferenza alla ipocrisia e alla mediocrità, il bisogno di salvaguardare ad ogni costo la propria qualità e identità) verrà eliminato, con la stessa cinica disinvoltura con la quale era stato idealizzato. Detto così anche questa pare una tendenziosità alquanto schematica, come una lente applicata sopra. Ma nel linguaggio scenico tale ipotesi era semplicemente un segnale da decifrare da parte dello spettatore.

²⁹⁴ Entrevista cit.

acordo com o diretor, consistia no fato de a Itália estar passando por uma grande crise e a questão do futurismo ainda estar presente quando fizeram o espetáculo: o teatro do “68” na Itália; a ilusão em relação ao poder; a forma de lutar pela liberdade que, porém, já continha as sementes da dissolução; etc. e, nesse sentido, para Guicciardini, o texto de *Perelá* permaneceu atual desde quando foi escrito pela primeira vez, confundindo-se um pouco com o futurismo – na verdade, com a ideia de futurismo de Palazzeschi – até quase a morte do autor.

Palazzeschi, acrescentou o diretor, também era conhecido pelo “68”, período de grande revolução, da qual, no entanto, na opinião de Guicciardini, as bases nunca foram descobertas, isto é, o poder permaneceu disfarçado. O esforço de Palazzeschi para trazer à luz aspectos da realidade, por meio de sua ironia provocativa – o diretor diz insistir na ironia palazzeschiana, por acreditar que o autor seja referência em ironia, por ser uma condição existencial e um modo de ser do autor –, ainda hoje é atual. E naquela época, quando fizeram a adaptação, era ainda mais atual e importante. Guicciardini disse ter visto a degradação de sua sociedade e, além disso, muitos outros fatores entraram em jogo, mas, em resumo, para o diretor, a base era “que o poder se torna um poder maléfico”.

Italo Dall’Orto, por sua vez, nos contou²⁹⁵ que a parábola de *Perelà* era pertinente para aquele momento (pós “68”), sobretudo porque todos (inclusive eles, do *Gruppo*) cuidavam de impingir receitas radicais/marxistas para solucionar os problemas do momento. Nas palavras do ator, a intuição de Guicciardini foi aproveitar uma alegoria que *contra* corrente expunha o jogo do poder, com a representação de uma sociedade de ministros hipócritas e cruéis, de poetas farfalhudos, de filósofos a serviço do pessimismo, de mulheres ninfomaníacas ou impotentes diante do amor e, do outro lado, a figura do delicado homem de fumaça, esperado (e incompreendido) por todos como portador de um novo código e ordem, mas que opõe a esse mundo ribaldo uma leveza totalmente anárquica.

Il Codice di Perelà, quando publicado pela primeira vez em 1911, época em que Palazzeschi ainda era futurista, foi bem acolhido pelos colegas de grupo devido, sobretudo, ao seu experimentalismo; segundo Talarico²⁹⁶ (1971), Ardengo Soffici equiparou-o aos “Promessi Sposi”²⁹⁷, mas a crítica oficial fez “pouco caso” do

²⁹⁵ Entrevista cit.

²⁹⁶ Vincenzo Talarico (1909–1972): ator, roteirista, crítico teatral e jornalista italiano.

²⁹⁷ Alessandro Manzoni, 1827.

romance. O grande público, igualmente, não deu importância e o livro ficou esquecido por algumas décadas, mesmo com as várias edições, que sofreram alterações, publicadas em 1920, 1943, 1954, 1958 e, inclusive, com a redescoberta do futurismo, pelo *Gruppo 63* – movimento literário italiano de vanguarda – que iniciou uma discussão sobre a neovanguarda em um congresso em Palermo onde se reuniram críticos, poetas e escritores, em outubro de 1963. Em 1968, “Teoria e invenzione futurista” foi publicado pela Mondadori; em 1969, “Poesia italiana del Novecento”, pela Einaudi; em 1970, “Teatro italiano d’avanguardia: drammi e sintesi futuriste” pela Officina e, ainda assim, *Perelá* continuou no esquecimento, “[...] continuava a ser alvo do desinteresse distraído do público em geral, pagando por sua forma experimental tão anômala em nosso panorama cultural e pelo desconforto causado por sua mensagem crítica e inquietante”²⁹⁸ (PIERI, 2005, 170).

Porém, a grande maioria do público, da crítica e da mídia reagiu à adaptação do romance para o teatro com “entusiasmo e até mesmo alívio diante de uma descoberta que parece iluminar e explicar muito da realidade italiana”²⁹⁹ (PIERI, 2005, 172). Claro, não há como agradar a todos ao mesmo tempo: Giovanni Mosca³⁰⁰ (1971), um exemplo extremo de depreciação, falou mal do espetáculo por acreditar que nem toda obra pode ser adaptada; “O Código de Perelá [...] só pode viver na página. É feito para leitura. As magias de Palazzeschi nascem dos jogos de imagens que ele propõe à imaginação do leitor. Materializem essas imagens, e o encanto morrerá”³⁰¹. Na contramão, por ter se convencido de que “na realidade não há romance, poesia ou ensaio que ofereça uma invencível resistência à cena”³⁰², Alberto Blandi³⁰³ (1972) disse poder “afirmar tranquilamente que ‘Perelá’ é um dos melhores espetáculos das duas últimas temporadas [...] justamente porque

²⁹⁸ [...] continuava a subire la disaffezione distratta del grande pubblico, pagando il fio della sua forma sperimentale così anomala nel nostro panorama culturale e del disagio suscitato dal suo messaggio critico e inquietante.

²⁹⁹ [...] di entusiasmo e persino di sollievo di fronte ad una riscoperta che sembra illuminare e spiegare tanta parte della realtà italiana.

³⁰⁰ (1908–1983) italiano; professor, jornalista, escritor, crítico teatral e de cinema.

³⁰¹ Il Codice di Perelà [...] non può vivere che nella pagina. È fatto per la lettura. Le magie di Palazzeschi nascono dai giochi d’immagini ch’egli propone alla fantasia del lettore. Materializzate queste immagini, e l’incanto morrà. “Corriere d’Informazione”, 17-18/03/1971.

“Ieri sera al Teatro Lirico: fumo negli occhi”. Artigo de Giovanni Mosca publicado no jornal “Corriere d’Informazione”, Milão, 17-18 de março de 1971, conservado no *Fondo Aldo Palazzeschi, Archivio Palazzeschi, Centro di Studio “Aldo Palazzeschi”*, Università degli Studi di Firenze, Florença.

³⁰² in realtà non c’è romanzo, poesia o saggio che offra una invincibile resistenza alla scena

³⁰³ Italiano; jornalista, crítico teatral e de cinema.

Guicciardini [...] resolveu perfeitamente o problema de dar uma roupagem teatral ao livro [...]”³⁰⁴.

Claus Clüver (1997, p. 43)³⁰⁵ afirma que “ler um texto como tradução de outro texto envolve uma exploração de substituições e semiequivalências, de possibilidades e limitações”. Adaptação, na perspectiva do autor, implica conversões e acarreta, por conseguinte, ajuste ao novo meio, pois se refere à transposição intersemiótica. A leitura do espetáculo por Blandi e por Mosca é completamente oposta justamente por se tratar de uma tradução intersemiótica, diante da qual, segundo Clüver³⁰⁶, “alguns leitores fascinam-se com as soluções encontradas, enquanto outros podem ver nisso a melhor demonstração das diferenças essenciais entre os vários sistemas de signos”.

Dos vinte e oito artigos de jornal consultados sobre a adaptação, apenas três (salvo Mosca) ressaltaram, de maneira discreta, algumas imperfeições. Como dissemos acima, a recepção, no geral, foi calorosa: o público reagiu com entusiasmo e o espetáculo foi considerado um verdadeiro sucesso. Vejamos alguns exemplos:

“Perelá” de Aldo Palazzeschi – [...] Em última análise, uma redescoberta agradável, digna e estimulante de um texto e de um autor muitas vezes esquecidos. O público demonstrou interesse e aplaudiu os intérpretes³⁰⁷ (Vice, Il Popolo, 15/1/1971).

Desaparecido Perelà “homem de fumaça” reinvocado em cena. O trabalho foi encenado por Roberto Guicciardini. Um espetáculo muito agradável, graças também aos atores muito empenhados e cheios de inventiva. Muitíssimos e prolongados aplausos – Roberto Guicciardini (para quem vão, acima de tudo, mas não apenas, dois grandes méritos, isto é, o de ter tido a ideia de traduzir e levar para o teatro o texto em prosa) [...] o espetáculo é muito bonito e animado³⁰⁸ (Elio Pagliarani, Paese Sera, 15/01/1971).

³⁰⁴ [...] tranquillamente affermare che Perelà è uno dei migliori spettacoli delle ultime due stagioni [...] proprio perché il Guicciardini [...] ha perfettamente risolto il problema di dare una veste teatrale al libro [...]. “La Stampa”, 17/02/1972.

³⁰⁵ Tradução Claus Clüver e Samuel Titan Jr.

³⁰⁶ CLÜVER, 1997, loc. cit.

³⁰⁷ “Perelà” di Aldo Palazzeschi – [...] In definitiva una volenterosa, dignitosa e stimolante riscoperta di un testo e di un autore troppo spesso dimenticati. Il pubblico ha mostrato interesse ed ha applaudo gli interpreti.

³⁰⁸ Scompare Perelà “uomo di fumo” rievocato in scena. Il lavoro è stato messo in scena da Roberto Guicciardini. Un gradevolissimo spettacolo, anche per merito degli attori impegnatissimi e pieni di inventiva. Moltissimi e prolungati gli applausi – Roberto Guicciardini (cui vanno soprattutto, ma non soltanto, due grossi meriti), e cioè aver avuto l’idea di tradurre e portare in teatro il testo in prosa) [...] lo spettacolo è assai bello e pimpante.

Palazzeschi encanta com “Perelá” no teatro. Expressivo sucesso da representação realizada por Roberto Guicciardini com a companhia-cooperativa “Il Gruppo” – Corre o risco de ser o melhor espetáculo – certamente o mais divertido – de um asfixiante final de temporada teatral [...] ³⁰⁹ (Giorgio Polacco, *La Gazzetta del Popolo*, 15/02/1971).

A fantasia no poder é o grito de Palazzeschi. Uma feliz adaptação teatral de Roberto Guicciardini e da jovem companhia “Il Gruppo”, que destaca os surpreendentes temas de atualidade da obra de 60 anos – [...] Os aplausos começaram nos momentos mais acertados do espetáculo, isto é, com muita frequência, e reforçados no final. É um acontecimento a ser cuidadosamente destacado em uma agenda teatral desprovida de qualidade neste ano, até porque as representações duram apenas oito dias ³¹⁰ (Renzo Tian, *Il Messaggero*, 15/02/1971).

O alegre mau humor do homem livre – Felizmente o teatro e a literatura, em uma simbiose inteligentemente provocada, ainda reservam esses encontros. Felizmente, ainda há Palazzeschi para nos fazer acreditar na coerência e ao mesmo tempo na variedade e volubilidade da vida. [...] A habilidade do diretor-dramaturgo consistiu essencialmente em conferir concretude e preciso significado alegórico àquela sociedade de fábula. [...] E o espetáculo, na cenografia de painéis brancos de Lorenzo Ghiglia, é muito engraçado. [...] Vão lá, no Perelá, apesar da “ponte” [de feriado]. Vocês provavelmente não irão se arrepende ³¹¹ (Roberto De Monticelli, *Il Giorno*, 18/03/1971).

Como pudemos perceber, os paralelos intertextuais existem; a intertextualidade, no caso de *Perelá homem de fumaça*, como sabemos, se deu não apenas com os outros textos, mas, também, com contextos – seja o da época do romance ou o da encenação. Por esse motivo é importante considerar a questão cultural como parte dessa adaptação. Nesse seguimento, Thaís Flores Nogueira Diniz (1999), ao analisar a peça *King Lear*, de William Shakespeare, e quatro de suas adaptações para o cinema, concluiu ser fundamental levar em consideração os fatores culturais. Segundo a autora, qualquer transformação realizada em um texto

³⁰⁹ Palazzeschi in teatro incanta con il “Perelà”. Vivo il successo della rappresentazione realizzata da Roberto Guicciardini con la compagnia-cooperativa “Il Gruppo” – Rischia d’essere il migliore spettacolo – certo il più divertente – di un asfittico scorcio di stagione teatrale [...]

³¹⁰ La fantasia al potere è il grido di Palazzeschi. Un felice adattamento teatrale di Roberto Guicciardini e della giovane compagnia “Il Gruppo” che mette in luce i sorprendenti motivi di attualità della sessantenne opera – [...] Gli applausi si sono accesi nei momenti più centrati dello spettacolo, vale a dire assai spesso, e si sono rinforzati alla fine. È un avvenimento da segnare attentamente su un’agenda teatrale quest’anno qualitativamente sfornita, anche perché le repliche durano otto giorni soltanto.

³¹¹ Il lieto Malumore dell’uomo libero – Per fortuna il teatro e la letteratura, in una simbiosi inteligentemente provocata, riservano ancora di questi incontri. Per fortuna c’è ancora Palazzeschi, a farci credere nella coerenza e insieme nella varietà e volubilità della vita. [...] L’abilità del regista-dramaturgo è consistita essenzialmente nel conferire una concretezza e una precisa significazione allegorica a quella società da fiaba. [...] E lo spettacolo, nella scenografia a pannelli bianchi di Lorenzo Ghiglia, è divertentissimo. [...] Andateci, a questo Perelà, nonostante il “ponte”. Probabilmente non ve ne pentirete.

pode ser considerada tradução; com isso, determinou os três tipos de tradução nas quais se insere um texto: semiótico, estilístico ou cultural. Em seu trabalho, Diniz considera os textos “origem” e “alvo” signos um do outro, conceituando, portanto, a adaptação como tradução intersemiótica. Para a autora, entre os textos se estabelece uma referência mútua e se constrói uma similaridade ainda que fugaz; essa similaridade pode ser limitada às inter-relações mais ou menos evidentes, desde que os textos sejam reconhecidos signos um do outro, não sendo necessária semelhança de tom, conteúdo, ou forma.

A autora descreve, também, a existência de um inter-relacionamento entre produtos culturais e conclui que a unidade da tradução passa a ser, então, a cultura. Assim, a adaptação deixa de ser transposição e se torna “[...] um procedimento complexo que envolve também as culturas, os artistas, seus contextos históricos/sociais, os leitores/espectadores, as tradições, a ideologia, a experiência do passado e as expectativas do futuro” (DINIZ, 1999, p. 44). Evidentemente, de acordo com Diniz, quando a cultura se traduz de um texto para outro, é necessário levar em consideração o contexto e o ambiente cultural nos quais o leitor se insere, pois tanto o passado quanto o presente permearão o novo texto. Vimos que Guicciardini, ao fazer a adaptação, envolveu todos os elementos apontados pela autora, inclusive as expectativas do futuro: quando Perelá desaparece – no sexto quadro do segundo ato – os outros personagens são apanhados de surpresa ao anúncio de Oliva; o “momento é muito tenso”, pois surge a possibilidade de escolher entre “continuar na dimensão fantástica ou abandonar-se à inércia habitual”; optam por voltar a ser “as estranhas figuras cinza do começo: um metrônomo marca novamente um tempo muito lento. [...] A narrativa realmente terminou; de Perelá ninguém mais se lembra, mesmo a remissão à ironia de nada adianta”.

Linda Hutcheon (2013, p. 192), por sua vez, afirma que “uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio” e, por esse motivo, a adaptação como *produto* sofrerá mudanças “durante o processo de adaptação, resultantes, entre outros, das exigências da forma, do indivíduo que adapta, do público em particular e, agora, dos contextos de recepção e criação”³¹². De fato, Guicciardini, como vimos no relato acima, apesar de ter mantido

³¹² HUTCHEON, 2013, loc. cit.

“estruturalmente a divisão do livro”, procurou “agir em um clima de extrema liberdade”, no qual a ironia ou a alegoria “conservasse [...] sua força subversiva e consentisse [...] um julgamento não apenas sobre o clima cultural do qual surgiu, mas também sobre as motivações que tornaram indestrutíveis e pertinentes certas instituições, moralismos, regras de vida” que ainda pertenciam à organização social no início da década de 70. Não por acaso Paolo Emilio Poesio disse ser interessante “[...] o trabalho realizado na direção da escrita cênica, na qual convergem experiências de vanguarda antigas e recentes e a memória de expressões artísticas que as artes figurativas nos transmitiram”³¹³ (La Nazione, 3/01/1971).

Apesar de não estarmos tratando de adaptações vistas como interculturais, o tempo, como reconhece Hutcheon (2013, p. 195), “pode mudar o contexto, inclusive dentro de um mesmo lugar e de uma mesma cultura”. De fato, a Itália sofreu grandes e profundas transformações políticas e socioculturais desde quando o romance foi escrito, o espetáculo encenado e o radioteatro apresentado, como, por exemplo, as duas Grandes Guerras, as manifestações sociais; estamos, afinal, falando de sessenta anos de diferença entre uma obra e outra. Pelo fato de as mudanças terem sido tão grandes dentro da mesma cultura e por Guicciardini ter procurado “recontextualizar” ou “reambientar” o romance para que o espetáculo fizesse sentido na cultura de chegada, consideramos essa adaptação “transcultural”, assim como sugere Hutcheon (2013, p. 199).

Por fim, a autora também fala sobre o conceito de indigenização por meio do qual “as pessoas escolhem o que querem transplantar para o seu próprio solo. Os adaptadores de histórias viajantes exercem o poder sobre o que adaptam” (HUTCHEON, 2013, p. 202). Em outras palavras, mediante a indigenização percebemos que a “adaptação intercultural não é simplesmente uma questão de traduzir palavras”, mas, também, “o significado cultural e social deve ser expresso e adaptado para um novo ambiente” (HUTCHEON, 2013, p. 201).

³¹³ [...] il lavoro svolto in direzione della scrittura scenica nella quale confluiscono esperienze di avanguardie antiche e recenti e la memoria di espressioni artistiche che le arti figurative ci hanno tramandato

3.3. Perelà como capital e prestígio

[...] os bens culturais enquanto bens simbólicos só podem ser apreendidos e possuídos como tais [...] por aqueles que detêm o código que permite decifrá-los (Pierre Bourdieu, 2003, p. 297).

Vimos que a adaptação de *Perelá homem de fumaça* dialogou com as culturas tanto de partida (época em que o romance foi escrito) quanto de chegada (momento da produção do espetáculo) e seus contextos político-sociais; com os profissionais envolvidos no processo de adaptação e de encenação; com os leitores, os espectadores e os ouvintes; com as tradições, instituições, moralismos e regras; com a ideologia do *Gruppo*; com a experiência teatral do passado e as expectativas para o futuro; em suma, aquele procedimento complexo citado por Diniz (1999), mas rigorosamente elaborado por Guicciardini e sua companhia a ponto de trazer consequências positivas para o romance, o teatro, o público e a cultura, como veremos a seguir.

Antes de prosseguirmos, é oportuno transcrever parte da resposta que Italo Dall’Orto nos deu quando perguntamos se concordava com a afirmação de que o *Gruppo della Rocca* tinha “feito escola” – no sentido de ter influenciado e servido de exemplo em termos teatrais – e de que maneira tinha contribuído para o teatro italiano:

[...] Nossa diversão em nos caracterizar em diferentes personagens, acentuada particularmente em um texto coral como *Perelá*, logo conseguiu convencer o "culto e o ilustre". [...] No entanto, tivemos imediatamente sucesso com um público tendencioso como o dos grandes teatros romanos (Eliseu, Valle) e particularmente com especialistas, com espetáculos tanto de filologia refinada, como *Clizia*, quanto como *Perelá*, onde colocávamos em ação nossa cifra: profissionalismo, cultura, por um lado [...] e diversão cênica [...] por outro lado³¹⁴ (grifo nosso).

Dall’Orto considera o conjunto dos bens do *Gruppo* precisamente o profissionalismo, a cultura, e a diversão cênica; o ator nos forneceu a informação sobre o capital simbólico – a associação dos capitais econômico, cultural e social – da companhia. Pierre Bourdieu (1989, p. 133-135)³¹⁵ define “o espaço social” como um campo de forças no qual o capital – seja ele objetivado (propriedades materiais)

³¹⁴ Entrevista cit.

³¹⁵ Tradução Fernando Tomaz.

ou incorporado (capital cultural) – “representa um poder sobre o campo” e os agentes e grupos de agentes desenvolvem meios para manterem-se na posição ou subir na hierarquia dentro desse campo, por meio de seu capital econômico que também abarca “o capital cultural e o capital social e também o capital simbólico, geralmente chamado prestígio, reputação, fama, etc. que é a forma percebida como legítima das diferentes espécies de capital”. Para o autor, o capital cultural – que pode existir em três formas: estado incorporado, estado objetivado e estado institucionalizado³¹⁶ – é um recurso tão importante quanto o capital econômico – bens materiais – para determinar e reproduzir as posições sociais.

Retornando ao que vimos no início deste capítulo, na Itália houve vários movimentos para que o teatro prosseguisse sua autonomia. Os artistas e profissionais teatrais se uniram e lutaram para o surgimento do “novo teatro”, cujo objetivo era o de renovar e adequar as estruturas teatrais à nova realidade, acabar com a intervenção da burocracia política e administrativa nos teatros públicos e, do mesmo modo, com o monopólio dos grupos de poder que interferiam na produção dos espetáculos. Esses artistas teatrais pretendiam estabelecer uma relação de troca não apenas entre eles, mas, também, entre outras manifestações artísticas. Posteriormente, surgiram alguns projetos de autogestão teatral, na forma de companhias financiadas pelo Estado, para obterem, de fato, autonomia ideológica e expressiva; uma dessas foi o *Gruppo della Rocca*, como estrutura cooperativista.

Nesse sentido, o *Gruppo* seguiu a “lógica do processo de autonomização” descrito por Bourdieu (2003, p. 101)³¹⁷: “o processo de autonomização da produção [...] artística” se relaciona “à constituição de uma categoria socialmente distinta de artistas [...] profissionais” – no nosso caso os cooperados – que consideraram “as regras firmadas pela tradição propriamente [...] artística herdada de seus predecessores” como “um ponto de ruptura” para libertarem “sua produção e seus produtos de toda e qualquer dependência social”. O socialista identifica o estabelecimento da arte e a autonomização de seus agentes da seguinte maneira:

³¹⁶ Segundo Pierre Bourdieu (1979, p. 3), “o capital cultural pode existir em três formas: no estado incorporado, isto é, na forma de disposições duráveis do organismo; no estado objetivado, na forma de bens culturais, [...] que são o traço ou a realização de teorias ou críticas dessas teorias, de problemáticas, etc.; e, finalmente, no estado institucionalizado, forma de objetivação que deve ser separada, porque, como pode ser visto no título escolar, confere ao capital cultural [...] propriedades completamente originais”.

³¹⁷ Tradução Sergio Miceli, Silvia de Almeida Prado, Sonia Miceli e Wilson Campos Vieira.

[...] o processo conducente à constituição da arte *enquanto* tal é correlato à transformação da relação que os artistas mantêm com os não-artistas e, por esta via, com os demais artistas, resultando na constituição de um campo artístico relativamente autônomo e na elaboração concomitante de uma nova definição da função do artista e de sua arte (BOURDIEU, 2003, p. 101, itálico do autor).

Em vista disso, o *Gruppo* – vale lembrar, uma das primeiras cooperativas teatrais italianas – tornou-se autônomo por ter atribuído uma definição nova ao papel de seus artistas e profissionais: primeiro, dentro da própria companhia com, por exemplo, o mesmo salário para todos, ou a participação dos atores nos processos de adaptação e elaboração cênicas; a seguir, na sociedade artística, quando passou a servir de modelo e a influenciar os agentes da arte não apenas com o modelo cooperativo, mas, também, com suas produções – acima de tudo do ponto de vista da invenção, das inovações cenográficas, como afirmou Andrea Mancini³¹⁸ – e, por fim, ao mudar a ideia sobre a arte teatral na sociedade de modo geral, por meio da descentralização teatral. Nas palavras de Dall’Orto:

O que tinha de mais *up to date* do que o poder de decidir sobre nossas escolhas artísticas, após intermináveis, mas democráticas assembleias? Livrar-se do repertório, propondo textos adaptados como *Perelá*, de Palazzeschi ou *Cândido*, de Voltaire? Pessoalmente se propor para fazer esse ou aquele personagem, na delicada fase de distribuição dos papéis? Desenvolver, além do trabalho do ator, também uma tarefa paralela? (Eu fui por um tempo assessor de imprensa e por outro responsável - péssimo - pelo caixa do *Gruppo*). Entrar com nossos espetáculos tanto nos teatros "pomposos" de Roma e de Milão quanto nas Casas do Povo? (aqui se abre o discurso sobre a "descentralização" por nós sinceramente praticada). Ainda penso que a oportunidade de entrar no *Gruppo* foi a que correspondia absolutamente à minha maneira de entender o teatro tanto do ponto de vista dos conteúdos quanto do ponto de vista ético (e que ainda corresponde)³¹⁹.

Retomando a ideia de capital simbólico definido por Bourdieu (1989, p. 145) como nada além do capital “qualquer que seja a sua espécie, quando percebido por um agente dotado de categorias de percepção resultantes da incorporação da estrutura da sua distribuição, quer dizer, quando conhecido e reconhecido como algo de óbvio”, o *Gruppo* possuía, além do profissionalismo e da cultura citados por Dall’Orto, as adaptações como capital simbólico. Não por acaso Mancini diz que as adaptações de Guicciardini são um dos motivos para considerá-lo intelectual por, na maioria das vezes, adaptar uma obra literária para o teatro e raramente fazer

³¹⁸ Entrevista cit.

³¹⁹ Entrevista cit.

reescrituras de textos dramáticos, como a maioria dos diretores teatrais italianos fazem. No que diz respeito ao *Perelá homem de fumaça*, o espetáculo, como vimos, atraiu ainda mais capital simbólico (“geralmente chamado prestígio”) para a companhia devido ao grande sucesso de crítica e de público e conseguiu, além da colaboração, total apoio – inclusive financeiro com a renúncia aos direitos autorais – de Aldo Palazzeschi, “por se tratar de algo completamente experimental, feito com espírito heroico por um núcleo de atores que trabalham por pura paixão pelo teatro, sem lucros e com recursos abaixo da modéstia”³²⁰ (DIAFANI, 2006, p. 284-285) conforme consta da carta citada no primeiro capítulo desta tese.

Segundo Angela Ida De Benedictis (2004), até o início de 1948 a atividade artística radiofônica era mais reprodutiva do que criativa, por questões essencialmente econômicas; a solução encontrada foi, então, “um concurso internacional que promovesse a criação de ‘obras concebidas e criadas apenas em função das necessidades especiais e dos recursos especialíssimos da técnica radiofônica”³²¹ (BENEDICTIS, 2004, p. 154). A primeira edição aconteceu em 1949 e, mesmo com algumas modificações nas regras, o concurso existe até hoje. De acordo com a autora, embora não se possa afirmar que tenha de fato ajudado a desenvolver uma arte genuinamente radiofônica, como era a proposta inicial, o Prêmio foi “um notável incentivo para a radiodifusão artística”³²² (BENEDICTIS, 2004, p. 161).

Da mesma maneira que o espetáculo *Perelá homem de fumaça* trouxe ainda mais prestígio para a companhia, a readaptação para o radioteatro também auxiliou no processo de conquista de capital simbólico pelo *Gruppo*, sobretudo por Guicciardini ter recebido, em 1971, o 23º *Premio Italia* da *RAI Radiotelevisione Italiana*. Para Dall’Orto, o *Premio Italia* era de prestígio e serviu para dar coragem ao *Gruppo* e a manter sua pesquisa. Os diálogos, às vezes “desvairados” de Palazzeschi, ajudaram muito a dar uma aura mágica à especificidade radiofônica. A radiopeça, elaborada com a colaboração de Lorenzo Ghiglia e músicas de Sergio Liberovici, obteve sucesso nesta mídia:

³²⁰ [...] trattandosi di cosa del tutto sperimentali fatta con spirito eroico da un nucleo di attori che lavorano per pura passione del teatro con guadagni nulli e risorse al disotto della modestia [...]

³²¹ [...] un concorso internazionale che promuovesse la creazione di “opere concepite e create soltanto in funzione delle speciali esigenze e delle specialissime risorse della tecnica radiofonica.

³²² [...] un notevole incentivo per l’arte radiodiffusa [...]

A fórmula do Oscar para o rádio e a televisão é renovada. **O Premio Italia amanhã.** A partir do próximo ano, aberto ao público em geral: participarão apenas programas já transmitidos em seus respectivos países. As obras que foram apresentadas em Veneza. [...] O único prêmio, aquele que todo ano a RAI atribui a uma obra radiofônica, foi para Perelá, homem de fumaça, de Guicciardini e Liberovici. **Obras e autores premiados.** Obras dramáticas radiofônicas – Prêmio da Radiotelevisione Italiana (Liras 1.200.000) para “Perelá, homem de fumaça”, texto de Roberto Guicciardini; música de Sergio Liberovici (Itália)³²³ (Antonio Lubrano, Radiocorriere, setembro 1971).

Dessa maneira, podemos dizer que o capital simbólico do *Gruppo* foi efetivado como valor social, especialmente pelo fato de os agentes da sociedade (público, crítica, Palazzeschi, pessoal do teatro) terem-no reconhecido e, depois, pelo poder de ação – admitido tanto por seus agentes quanto por aqueles que foram influenciados – ter sido associado à sua consolidação. Tanto é verdade que o *Gruppo della Rocca*, que como dissemos foi uma das primeiras cooperativas a surgir na Itália, também foi uma das últimas a permanecer em atividade: foi fundada em 1969 e funcionou até 1998, quase trinta anos de existência. Por ter se efetivado como valor social, o capital simbólico se tornou poder simbólico, ou seja, “aquele que lhe está sujeito dá àquele que o exerce, um crédito com que ele o credita, um *fide*, uma *auctoritas*, que lhe confia pondo nele a sua confiança” (BOURDIEU, 1989, p. 188, itálico do autor), pois a companhia tinha, como vimos, credibilidade junto aos agentes da sociedade.

Segundo Niccolò Lucarelli (2014, p. 42), nos anos setenta os italianos viram o milagre econômico ser trocado pelos anos de chumbo, no qual figuravam a “tensão”, as “lutas sindicais politizadas”, enfim, “o país seguia o caminho da polêmica, do relativismo, da violência nas ruas”³²⁴. No teatro Prato o entusiasmo gerado pela utopia do milagre econômico “que tinha sido o símbolo de uma época” igualmente começou a diminuir. Nesse contexto:

Em Perelá, homem de fumaça, de janeiro de 1971, o estilo teatral de Guicciardini se explica na definição de espaços cênicos abertos, de objetos fabulares, de cores suaves, preservando as fantasias de Palazzeschi, ao

³²³ Si rinnova la formula dell'Oscar per la radio e la televisione. **Il premio Italia domani.** Dal prossimo anno, apertura al grande pubblico: parteciperanno soltanto programmi già andati in onda nei rispettivi Paesi. Le opere che sono state presentate a Venezia. [...] L'unico premio, quello che assegna ogni anno la RAI ad un'opera radiofonica drammatica, è andato a Perelà, uomo di fumo, di Guicciardini e Liberovici. **Opere e autori premiati.** Opere drammatiche radiofoniche – Premio della Radiotelevisione Italiana (lire 1.200.000) a "Perelà, uomo di fumo", testo di Roberto Guicciardini, musica di Sergio Liberovici (Italia).

³²⁴ [...] il Paese s'incamminava sulla via della polemica, del relativismo, della violenza di piazza.

lado do mau humor, do desconforto, da tristeza que acompanham a peregrinação de Perelá. A direção atualiza aquela reflexão sobre a crise da sociedade burguesa, que datava de 1910, mas que permaneceu amplamente válida nos anos 70³²⁵ (LUCARELLI, 2014, p. 42).

No que diz respeito ao teatro de modo geral, vimos que nos anos sessenta tinha entrado em crise na Itália. No entanto, com os movimentos e manifestações artísticas, o surgimento das cooperativas e o processo de descentralização, a situação começou a mudar: o teatro voltou a ganhar espaço na cena cultural; espectadores de diversas classes sociais passaram a frequentá-lo e de uma maneira mais participativa; o teatro convencional que, segundo Lucarelli (2014, p. 42), no final dos anos sessenta estava em um “clima não particularmente favorável” ganhou novos ares. Sabemos que o *Gruppo* foi um dos primeiros a iniciar o processo de descentralização teatral na Itália; Fernando Peixoto (1983) ao tentar “definir teatro, quando seu significado se transforma junto com a sociedade na qual se insere e da qual é parte” afirma que não existe “[...] a necessidade de um espaço próprio e definido para a realização da manifestação teatral [...] este espaço poderá ser qualquer espaço: uma esquina, uma loja, um restaurante um trem, etc.” (PEIXOTO, 1983, p. 20).

Nesse sentido, o *Gruppo*, além de apresentar seus espetáculos em lugares nos quais o teatro nunca chegara, ocupou os espaços disponíveis com suas encenações e passou a dialogar com seu público que se divertia com a nova maneira de “fazer teatro”. Podemos dizer, portanto, que a companhia auxiliou a democratizar o teatro, por meio da “[...] escolha de uma forma de participar e atuar na vida sócio-política de [sua] comunidade, utilizando o teatro como instrumento a serviço da transformação [...]” (PEIXOTO, 1983, p. 34). Ademais, de acordo com Lucarelli (2014, p. 42), o Teatro Metastasio também tinha sido atingido pela crise, mas “no início dos anos setenta [...] foi salvo com alguns espetáculos complexos e refinados, como, por exemplo, [...] *Noite à italiana*, de Odon von Horvath, dirigido por Guicciardini [...]”³²⁶, *Perelá homem de fumaça* e outros espetáculos de outros diretores.

³²⁵ In Perelà uomo di fumo del gennaio 1971, lo stile teatrale di Guicciardini si esplica nella definizione di spazi scenici aperti, di oggetti favolistici, di colori smorzati, conservando le fantasticherie di Palazzeschi, accanto al malumore, al disagio, alla tristezza che accompagnano il pellegrinaggio di Perelà. La regia atualizza quella riflessione sulla crisi della società borghese, che datava al 1910, ma che negli anni Settanta restava ampiamente valida.

³²⁶ [...] primi anni Settanta il Metastasio si salva a metà con alcuni spettacoli complessi e raffinati, quali [...] *Notte all'italiana* di Odon von Horvath, per la regia di Guicciardini, [...].

Em referência ao livro, como dissemos, Palazzeschi inicialmente temia que a adaptação, quando encenada, tivesse o mesmo resultado da recepção de seu romance. Porém, além de apoiar o projeto, o autor foi, segundo Guicciardini, inúmeras vezes, assistir ao espetáculo:

Aquela reprodução teatral pela qual eu nutria consideráveis dúvidas foi, ao contrário, muito bem, um espetáculo difícil, para um público particular e não imenso, mas de verdadeira satisfação. A direção faz milagres e já que entre os espetáculos agora ocupa o primeiro lugar, tudo é bem aceito. Mas se estiver interessada em vê-lo, acredito, aliás, certamente, que a jovem companhia de Roberto Guicciardini virá a Turim o mais rápido possível e poderá ver esse espetáculo³²⁷ (GIACHERY, 1978, p. 137).

O sucesso da peça e o prestígio da companhia ajudaram na redescoberta do romance – que ia muito além dos limites da história futurista e Guicciardini julgava coerente com todas as questões mais prementes do *Gruppo* – até então ainda esquecido pelo grande público:

Redescobrir Palazzeschi? Não por acaso, Guido Piovene podia escrever, há alguns anos, que “Perelá não é apenas uma obra cuja grande qualidade literária os anos sequer ofuscaram, mas é um exemplo de livro que repentinamente retoma vida para nós e, abandonando sua datação, nasce de novo no circuito dos interesses de hoje”³²⁸ (Giorgio Polacco, La Gazzetta de Popolo, 15/02/1971, grifo nosso).

Sem dúvida é mérito não indiferente de Guicciardini e de seu “Gruppo” ter chamado a atenção para um texto inconfundível como o Código de Perelá³²⁹ (Raul Radice, Corriere della sera, 18/03/1971, grifo nosso).

Caríssimo Aldo, algumas linhas para dizer que no domingo fui com Piero à matinê de “Perelá homem de fumaça” encenado no Metastasio de Prato pelo “gruppo della rocca”. O sucesso foi realmente de um entusiasmo caloroso até mesmo como na noite anterior e assim com certeza será também em Roma no Teatro Valle onde em poucos dias estará em cartaz. [...] Ontem até reli o livro e com isso achei que as melhores cenas, em

³²⁷ [...] Quella riproduzione teatrale, per la quale nuttivo riveriti dubbi, andò invece benissimo, uno spettacolo difficile, per un pubblico particolare e non oceanico, ma di vera soddisfazione. La regia fa miracoli e siccome negli spettacoli tiene oramai il primo posto tutto è dato di gabellare. Ma se le interessa di vederlo, credo, anzi, certamente, che la giovane compagnia di Roberto Guicciardini verrà a Torino quanto prima e potrà vedere quello spettacolo.

³²⁸ Riscoprire Palazzeschi? Non a caso, Guido Piovene poteva scrivere, qualche anno fa, che “Perelà non soltanto è un’opera la cui grande qualità letteraria gli anni non hanno nemmeno appannato, ma è un esempio di libro che si riaccende d’improvviso per noi e, abbandonando la sua data, nasce un’altra volta nel giro degli interessi di oggi”.

³²⁹ Senza dubbio è merito non indifferente di Guicciardini e del suo “Gruppo” aver richiamato l’attenzione su un testo inconfondibile quale Il Codice di Perelà.

minha opinião, são “[***] Rosa”, “O conselho de Estado” e “o Processo”, mas toda a encenação e a execução são admiráveis³³⁰ (grifo nosso).

No que concerne aos integrantes do *Gruppo*, Giovanni Boni afirmou, na entrevista mencionada anteriormente, que as adaptações transformaram as carreiras dos artistas, por ser uma das vertentes de trabalho mais respeitadas do *Gruppo* e em seu caso, levavam muito em consideração a sua experiência com a companhia; quando ele deixou o *Gruppo*, o prestígio adquirido por trabalhar ali fez com que surgissem várias oportunidades de trabalho. Dall’Orto, por sua vez, nos contou que o modo de trabalhar do *Gruppo* era para ele tanto um ponto de chegada desejado, em particular a elasticidade com a qual se adaptavam às diversas situações por meio de treinamentos, quanto um ponto de partida para sua carreira sucessiva. O ator saiu da companhia após dez anos e voltou para o mercado: fez trabalhos na televisão, em grandes companhias de atores e lecionou na Academia de arte dramática; Dall’Orto acredita que não teria conseguido tudo isso sem o que aprendeu no *Gruppo*. Posteriormente, abriu sua própria companhia *Mannini Dall’Orto Teatro*, e nela se serve dos modos e dos estilos do *Gruppo*, tanto para adaptar textos quanto para dirigir peças.

Em síntese, retomando a ideia de capital simbólico de Bourdieu que, no caso do *Gruppo*, se efetivou como valor social, pois os agentes da sociedade, sujeitos aos espetáculos da companhia, deram a Guicciardini e a seu pessoal credibilidade, colocando confiança no trabalho deles. As adaptações, por conseguinte, transformaram o capital social em poder social, na medida em que o *Gruppo* se tornou referência no teatro italiano, isto é, o diretor e sua companhia mudaram de posição cultural e passaram a desfrutar de uma colocação de destaque no campo teatral. Andrea Mancini, por exemplo, disse que, com eles, houve uma inovação em relação à cenografia: com a colaboração de Emanuele Luzzati, um cenógrafo consagrado – aliás, esse é outro dado bastante importante, pois profissionais

³³⁰ Carta de Mirto Picchi e Piero a Aldo Palazzeschi, Florença, 05 de janeiro de 1971, conservada no *Fondo Aldo Palazzeschi, Archivio Palazzeschi, Centro di Studio “Aldo Palazzeschi”, Università degli Studi di Firenze*, Florença.

Carissimo Aldo, poche righe per dire che domenica sono andato con Piero alla diurna di "Perelà uomo di fumo" messo in scena al Metastasio di Prato da "il gruppo della rocca". Il successo è stato veramente caloroso entusiastico addirittura come nella serata precedente e così sarà sicuramente anche a Roma al Teatro Valle dove fra pochi giorni sarà replicato. [...]. Ho riletto anche il libro ieri e così ho trovato che le scene migliori sono, a parer mio, "[***] Rosa", "Il consiglio di Stato" e "il Processo" ma tutta la realizzazione e l'esecuzione sono encomiabili. [...]

renomados de diferentes áreas do teatro colaboravam com os espetáculos da companhia, justamente por acreditarem no trabalho deles –, fizeram um cenário, reciclando materiais que seriam jogados fora. O resultado foi um espetáculo de alta qualidade, nas palavras de Mancini, “feito com quase nada, [...] porque eram coisas para serem jogadas fora, encontradas ali; tudo isso custou nada se não apenas três pregos e quatro martelos”, ou seja, com baixo custo, o que atraiu a atenção de muitos diretores teatrais.

Nesse sentido, o prestígio adquirido pela companhia, o sucesso das adaptações e todas as transformações que provocaram nos âmbitos social e cultural mostram que Guicciardini soube utilizar-se de seu capital simbólico para, por meio de suas estratégias de adaptação, fornecer à sua plateia um teatro que buscasse instruí-la, fazendo-a refletir sobre os temas abordados nas peças – no caso do *Gruppo* sempre de crítica social – e a partir dessa reflexão estimulá-la a se posicionar moral ou politicamente diante da sociedade. As mensagens transmitidas nos espetáculos eram fortes e claras, numa expectativa de mudar o público e transformar a arte teatral, sendo, portanto, absolutamente coerentes com as manifestações e as lutas que se travaram no final dos anos sessenta. Ademais, as adaptações auxiliaram na descoberta ou redescoberta dos textos fontes, promovendo, inclusive, a literatura nacional. Aqui cabe um parêntese: Mancini nos contou que Guicciardini foi um dos poucos diretores teatrais que trabalhou com a literatura nacional. Junto com Alberto Moravia, Dacia Maraini e alguns atores fundou o “Teatro del Porcospino” que, nas palavras de Enzo Siciliano:

[...] o Porcospino inaugurou aquela temporada [entre 1966 e 1967]. Nós o fundamos com Moravia, Dacia Maraini, Paolo Bonacelli, Carlotta Barilli, Carlo Montagna e Roberto Guicciardini. A intenção era polêmica tanto com o nascente teatro gestual quanto com o teatro de direção, que entre [os teatros] stabili e privados bloqueava as novidades. [...] encenamos, além dos nossos, textos [...] de Parise, Ottieri, Malerba [...]. Os grandes sucessos foram dois: “O guerreiro, a amazona, o espírito da poesia no verso imortal de Foscolo”, de Gadda, iniciativa que nos trouxe os elogios de Gianfranco Contini e não apenas; e “Chantagem no teatro”, também de Dacia [...]. Naquele porão, [...] além de montar espetáculos, discutíamos sobre literatura, líamos poesia [...].³³¹ (Enzo Siciliano, La Repubblica, 15/11/2003).

³³¹ [...] il Porcospino inaugurò quella stagione [fra il 1966 e il 1967]. Lo fondammo con Moravia, Dacia Maraini, Paolo Bonacelli, Carlotta Barilli, Carlo Montagna, Roberto Guicciardini. L'intenzione era polemica sia col nascente teatro gestuale sia con il teatro di regia che fra stabili e privati bloccava le novità. [...] mettemmo in scena, oltre a nostri, testi [...] di Parise, di Ottieri, di Malerba [...]. I grandi successi furono due: "Il guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo"

Guicciardini³³² acreditava que na Itália faltava uma verdadeira dramaturgia teatral, por diversos motivos, mas, sem grandes pormenores, em sua opinião, faltava coragem do risco por parte dos agentes culturais: tanto os teatros com financiamento público quanto os privados, geralmente, respondiam de modo desfavorável às propostas de autores novos, autores nacionais. Por isso, desde o início de sua carreira, como consta da citação acima, o diretor resolveu arriscar, trabalhando com textos de autores italianos e, por conseguinte, ajudou a promover a literatura nacional.

Retomando nosso discurso, a adaptação de *Perelá homem de fumaça* trouxe prestígio para os profissionais nela envolvidos e, de certa forma, colaborou para modificar a maneira de fazer teatro na Itália. Podemos dizer, então, que adaptar, além de entreter, pode ser uma ferramenta para a transformação social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] há muita reflexão, sobretudo nas artes cênicas e visuais. O artista é convocado até mais do que os outros a refletir, a sonhar, a criar fantasias. Mas essas fantasias não são tão abstratas, são do que está rolando. A arte não é desvinculada do real. No fundo, o que se apresenta é que o compromisso com a realidade é irremediável. E ele tem lado – não vou dizer partido para não ser mal interpretado. Tem aqueles que desejam a transformação, mas tem também quem deseje a permanência, e queira estabelecer à força seus princípios mais antigos, como, sei lá, a intocabilidade da família. A arte está tocando em pontos que dizem respeito à liberdade de se expressar – e isso incomoda muita gente. [...] Antes de aprender um ofício, é fundamental que o ser humano desenvolva a capacidade de entender a realidade – que é entender-se, entender o outro e entender o mundo a sua volta [...]. Nesse aspecto, a arte e o lazer têm o papel vital de torná-lo capaz de perceber que a criação não é só material, que existe também uma criação do espírito, não no sentido religioso, mas num sentido mais amplo – essa criação que vai além do que estamos vendo, em que a imaginação e a fantasia são fundamentais (MIRANDA, 2017, p. 108 e 114).

No primeiro capítulo nos referimos à vida teatral de Aldo Palazzeschi, de Roberto Guicciardini e à relação entre os dois, com o intuito de mostrar a

di Gadda, iniziativa che ci portò la lode di Gianfranco Contini e non solo; e "Ricatto a teatro" ancora di Dacia [...]. In quella cantina [...] oltre che mettere su spettacoli, si discuteva di letteratura, si leggeva poesia [...].

³³² Informações obtidas por meio de conversas pessoais, na transcrição da fala de Roberto Guicciardini na apresentação "Proposte di teatro" (1983) e na "Entrevista a Roberto Guicciardini" di Mario Mattia Giorgetti.

importância do teatro na vida deles. Além disso, o levantamento de parte da biografia dos autores se justifica, porque cada um deles teve papel relevante na vida de outras pessoas (inclusive um na vida do outro) e, sobretudo, no contexto histórico no qual estavam inseridos; estamos, portanto, discutindo uma questão da Itália, em especial da Toscana, e não apenas uma questão de autores. Nesse sentido, consideramos proveitoso primeiro compreender suas vidas individuais, por meio de um fragmento da história da vida deles, para, depois, entender a contribuição de cada um para a cultura italiana.

Como vimos, o teatro foi, para Palazzeschi, sua verdadeira escola, e de seu ensinamento muitas coisas permaneceram nele, mesmo tendo abandonado a carreira de ator para iniciar a de escritor. O interesse pelo teatro surgiu na infância, por meio de seus pais, que o levavam frequentemente para assistir espetáculos. Na adolescência, Palazzeschi recebeu a chave da casa para ir ao teatro quando quisesse. Essa liberdade, junto com a falta de interesse pelos estudos e pela escola, despertou em Palazzeschi o desejo de ser ator. Sua família, no entanto, pertencente à burguesia, inicialmente não aprovou a escolha do único filho, mas, em 1902, o autor convence o pai a deixá-lo se inscrever na academia de arte dramática “Tommaso Salvini”. Ali, conheceu pessoas importantes como, por exemplo, Gabriele Maria D’Annunzio, Marino Moretti e Corinna Teresa Uberti.

Em 1905, Palazzeschi publica “I cavalli bianchi”, um livro de poesias, e para desgosto de seus pais entra para a companhia teatral Virgilio Talli. Contudo, Palazzeschi sentia-se, por vários motivos, insatisfeito com a escolha, mas a verdadeira razão, na realidade, se devia à paixão que se solidificava, cada vez mais, pela poesia – em 1903, começa a frequentar a biblioteca para a leitura de obras de conteúdo teatral; posteriormente, suas consultas consistiam, sobretudo, em obras poéticas, aumentando, com isso, seu interesse por poesias e literatura – e, assim, Palazzeschi abandona a vida de ator.

Quase cinquenta anos após ter deixado os palcos, Palazzeschi colabora com a adaptação do romance *Roma* para o teatro. A adaptação, segundo Gambacorti (2011), obteve grande sucesso de crítica e de público e, de acordo com Palazzeschi, graças a ela, o livro estava exposto em todas as vitrines, sua venda tinha aumentado e o autor recebeu o prêmio Marzotto. Palazzeschi, apesar de ter abandonado os palcos, como autor nunca abandonou o teatro: suas obras possuem, nas palavras Tellini (2004), uma surpreendente tendência natural para os palcos.

Roberto Guicciardini, por sua vez, ainda criança se apaixonou pela literatura. Quando lia, sempre via os personagens de suas leituras se moverem e agirem em um espaço, como um “teatrinho particular”; seu pai também teve influência nessa paixão, pois, no início da adolescência do filho, o levava frequentemente para ver espetáculos. Passou, então, a acreditar na importância de dar vida aos personagens, tornando-os de “carne e osso” e recorreu ao teatro para ajudá-lo a materializar e tornar a fantasia realidade.

A vontade do diretor era, na verdade, escrever peças teatrais, mas, para isso, sentia a necessidade de primeiro aprender, de fato, sobre o teatro. Passou, então, a trabalhar como assistente de direção e, quando conheceu Vito Pandolfi, se aproximou ainda mais do fazer teatral. Posteriormente, no *Teatro Stabile* de Turim, aprendeu e trabalhou com os melhores e mais importantes diretores teatrais italianos.

Em 1960, Guicciardini estreou como diretor e, a partir daí, por meio de suas experiências na Itália e também no exterior, consolidou-se como um dos melhores diretores teatrais italianos. Em 1964, segundo Andrea Mancini (2005), Guicciardini realizou uma das primeiras peças dirigidas especificamente para um público jovem, obtendo grande sucesso de público e, por isso, foi necessária a prorrogação da temporada.

Roberto Guicciardini participou da luta a favor do teatro ocorrida em 1968 e fundou o *Gruppo della Rocca* – uma companhia que contestava o sistema teatral então vigente, cujos componentes eram muito qualificados, por terem vasta experiência em grandes e importantes companhias italianas; entendiam, portanto, muito bem a profissão e possuíam uma referência cultural bastante sólida, de acordo com Marzia Pieri (2005), além de ter colaborado enormemente para a descentralização teatral – no qual ocorreu sua consolidação artístico-cultural e a satisfatória realização de seus experimentos de escrita cênica. O diretor desenvolvia trabalhos de autores clássicos e contemporâneos, nacionais e estrangeiros; produziu, também, para óperas, televisão, rádio – com a peça radiofônica *Perelá homem fumaça* ganhou o “23º Premio Italia”.

Mediante a troca de correspondência entre Palazzeschi e Baldacci (e vice-versa) e entre Guicciardini e Palazzeschi obtivemos algumas informações a respeito de como o romance foi adaptado para o teatro, além de podermos construir o percurso do encontro entre o diretor e o autor que, como vimos, se conheceram por

meio de Luigi Baldacci, professor assistente de literatura italiana na Università degli Studi di Firenze que, por meio de seu ensaio “Palazzeschi” publicado na revista “Belfagor”, chamou a atenção da crítica para o romance *Il Codice di Perelà*. Assim, Palazzeschi recebeu Guicciardini, um dos integrantes da “grande escala florentina”, que durante o encontro equiparou “sua nobreza à simpatia e à coragem juvenil de artista”. Aldo Palazzeschi, embora “inseguro” quanto à recepção da peça, concordou com o projeto de Guicciardini e, inclusive, apoiou financeiramente a adaptação, concedendo os direitos autorais e sua porcentagem de bilheteria para a companhia.

Neste ponto é importante retomar a teoria de Pierre Bourdieu sobre o capital, na qual o autor o define como um conjunto de bens que se acumulam, são produzidos, distribuídos, consumidos, convertidos, perdidos. Esse conceito, no entanto, vai além da questão econômica, se estende a qualquer tipo de bem (incluindo os simbólicos) que possa ser acumulado e a partir dele possa ser construído um mercado (produção, distribuição, consumo). Os bens, contudo, precisam ser singulares e desejados em determinada sociedade para que a lógica econômica possa ser expandida e funcione para todos os tipos de bens. Ao estender essa lógica – ou seja, o capital é acumulado, é transmitido também por herança e aumenta conforme os investimentos, dependendo, por conseguinte, da capacidade do proprietário de investir – para toda prática social, o sociólogo identificou três outros tipos de capital, além do econômico (dinheiro, meios de produção). São eles: o capital social (redes de relações sociais); o cultural (*habitus*, educação, estilos de vida); o simbólico (prestígio, reputação, fama; é a síntese dos capitais econômico, social e cultural), sendo que as formas de capital podem se converter umas nas outras.

O capital social, segundo Bourdieu, é o conjunto de recursos a que o indivíduo pode ter acesso, por meio de suas redes de conhecimento pessoal. Nesse seguimento, o capital social é uma propriedade individual e exclusiva – representada pela soma do capital econômico e humano de todos os sujeitos que são capazes de se mobilizar para seu próprio benefício; está ligado às relações estáveis pertencentes a um grupo de agentes que, além de serem dotados de propriedades comuns, também estão unidos por laços permanentes e úteis. É, portanto, um capital de relações pessoais de respeitabilidade e pode proporcionar benefícios materiais ou simbólicos.

Assim, a despeito do “apoio” familiar, Palazzeschi, por meio de suas relações, conseguiu ingressar no teatro e, inclusive, ser ator de uma das companhias mais renomadas da Itália. Este percurso foi importante na vida do autor, pois graças ao teatro se tornou poeta e escritor; como afirmou Tellini (2004), Palazzeschi abandonou o teatro para ingressar na literatura de maneira definitiva e sem sentimento de culpa. Embora não tenha sido mais praticado diretamente, o teatro continuou a fazer parte de suas poesias e prosas, tornando-se, inclusive, sua marca estilística.

O capital de relações pessoais de Roberto Guicciardini era de bastante respeitabilidade. Para “materializar e tornar a fantasia realidade”, contou com o apoio de Vito Pandolfi, um dos melhores e mais importantes diretores teatrais italianos; dos componentes do *Gruppo* que, além de ajudá-lo a colocar em cena grandes espetáculos, auxiliou-o, também, na luta pela melhoria do teatro italiano; de Luigi Baldacci, que o colocou em contato com Palazzeschi. Neste caso, as relações do diretor proporcionaram benefícios materiais como, por exemplo, a concessão dos direitos autorais e da porcentagem de bilheteria de Palazzeschi para a companhia, e simbólicos, pois, com o sucesso do espetáculo Guicciardini e sua companhia passaram a ter prestígio. Ao contrário de Palazzeschi, o diretor seguiu o percurso da literatura para chegar ao teatro e quase sempre se apoiou nos textos literários para construir suas peças.

De acordo com Bourdieu, o capital cultural, por sua vez, pode se apresentar de três formas distintas: “objetivado”, pela posse de bens culturais (“propriedades materiais”), como obras de arte, livros; “incorporado” como disposições permanentes – isto é, “o *habitus*” que significa, nas palavras do sociólogo (1989), um conhecimento adquirido e um *haver*, um capital que demonstra a disposição “incorporada, quase postural” – relacionadas aos conhecimentos, ideias, valores, habilidades que o indivíduo possui e que dele não podem ser separados; e “institucionalizado”, quando as instituições certificam e qualificam a posse dele por meio de diplomas, certificados.

Tanto Palazzeschi quanto Guicciardini tiveram o capital cultural transmitido pela família. Ambos de classes sociais privilegiadas, o primeiro da alta burguesia e o segundo da nobreza, desde crianças tiveram contato com o teatro e com a literatura. Como capital objetivado, tinham os livros; como capital incorporado, possuíam o conhecimento cultural oriundo e transmitido pelas famílias abastadas e cultas e, por

fim, como capital institucionalizado, embora nenhum dos dois possuísse diplomas – não por falta de oportunidade, mas por falta de interesse, pois acreditavam que o aprendizado por meio da prática era mais valioso do que o adquirido nas “carteiras da escola” – ambos tiveram seus trabalhos reconhecidos por prêmios importantes relacionados às atividades intelectuais italianas em âmbito cultural e científico. A poesia e a literatura para Palazzeschi assim como a dramaturgia para Guicciardini necessitavam, portanto, muito mais da prática do que dos estudos formais. Guicciardini, como vimos, aprendeu com os melhores diretores teatrais da época e devido ao grande destaque e à importância de seu trabalho, recebeu o título *Honoris causa* em literatura da Facoltà Scienze della Formazione dell’Università di Palermo.

Por fim, o capital simbólico, para o sociólogo, tem como valor agregado o prestígio, a reputação, a fama, a legitimidade, a autoridade. Dos diferentes tipos de capital, segundo Bourdieu (1989), este é o mais percebido e reconhecido como legítimo; é, por conseguinte, qualquer propriedade – força física, riqueza, coragem – que, constatada pelos agentes sociais capazes de percebê-la, conhecê-la e reconhecê-la, se torna simbolicamente eficiente, uma vez que corresponde às expectativas coletivas, socialmente constituídas, às crenças e exerce uma espécie de ação à distância. Nesse sentido, Palazzeschi e Guicciardini obtiveram prestígio. O trabalho dos dois foi e ainda é percebido, conhecido e reconhecido não apenas pelos agentes sociais da Itália, mas, também, por agentes sociais de outras culturas.

Em relação às adaptações *Perelá homem de fumaça* teatro e radioteatro, Guicciardini afirmou terem sido motivadas, em primeiro lugar, para lembrar e rediscutir as vanguardas históricas, no caso o Futurismo, pois, muitas vezes, sobretudo na Itália, as referências se perdem; em segundo lugar, para evidenciar a atualidade do romance que, para o diretor (1971b), ultrapassa os limites da questão futurista. Vimos no segundo capítulo deste trabalho que, mesmo a obra possuindo características teatrais, a adaptação para o teatro se deu por meio da repetição de sua estrutura. Segundo Guicciardini, as alegorias e metáforas do romance deveriam ser compostas pelo leitor, mediante sua “perspectiva fantástica”; do mesmo modo, o espectador era convidado a decifrar as metáforas e alegorias do espetáculo. Assim, o diretor foi coerente não apenas com a proposta do romance, mas, também, com aquilo que se propunha nas discussões sobre a renovação teatral vigentes na época, nas quais se incluía, inclusive, a exigência de maior participação do público.

Um dos problemas encontrados por Guicciardini foi o de conservar no espetáculo mesma felicidade expressiva do livro. Para resolvê-lo o diretor disse terem tentado “agir num clima de extrema liberdade”, buscando conservar, além do jogo cênico, a “força subversiva” do romance com o intuito de provocar no espectador algumas reflexões: acerca do clima cultural no qual o livro foi escrito; sobre os motivos pelos quais “certas instituições, moralismos, regras de vida” se conservavam no poder; e, a despeito dos sessenta anos passados da primeira publicação (o livro foi publicado em 1911 e o espetáculo encenado em 1971), essas “instituições, moralismos, regras de vida” ainda exerciam forte influência na organização social não só italiana, mas igualmente em outras sociedades. Verdade seja dita, atualmente continuam exercendo forte influência nas organizações sociais em geral.

Perelá, de acordo com o diretor, era testemunho da situação da qual a cultura europeia lutava para sair, da crise nas “instituições sociais” – Pátria, Religião, Família – que começavam a ser questionadas pelo fato de os valores tradicionais não responderem mais às novas exigências da sociedade, sobretudo no que dizia respeito à falta de “valores civis e morais”. Nesse sentido, *Perelá* representava a “disponibilidade absoluta” para um povo que quase não tinha liberdade, que se posicionava submisso diante dos fatos impostos pelos detentores do poder. Entre as várias hipóteses levantadas a partir das diversas leituras do romance, optaram por destacar, concentrando-se na coralidade dos personagens e das ações, a de *Perelá* como um mecanismo criado pela alta sociedade com o objetivo de se manter no poder: o personagem redigiria o código que, na verdade, não deveria ser redigido; era apenas uma estratégia elaborada para criar expectativa e esperança no povo.

Em relação ao radioteatro, vimos que foi adaptado a partir do texto dramático. Para Guicciardini (1971b), o rádio era um meio favorável para a representação da “fábula aérea” de Palazzeschi, no entanto, assim como a leitura do romance ou a observação do espetáculo requeriam a imaginação do leitor e do espectador, a participação do ouvinte era ainda mais necessária, pois a ausência do visual deveria ser sanada, além dos efeitos sonoros e da música que ajudavam as palavras e as ações da narração a serem compreendidas, por intervenção da imaginação do ouvinte para que tudo isso fosse transformado em imagens em sua mente.

Segundo Guicciardini, *Perelá homem de fumaça* ajudou-o a se valorizar na qualidade de diretor, o fez estar satisfeito com sua maneira de trabalhar, com sua

forma de pensar os espetáculos, trazendo confiança em suas ações e opiniões. E também o auxiliou a se convencer de que, mesmo não tendo, em seu ponto de vista, realizado seu desejo de ser escritor de peças teatrais, o caminho por ele trilhado tinha valido a pena; o sucesso de suas adaptações, incluindo *Perelá*, o deixava satisfeito quando avaliava sua vida profissional.

As adaptações foram importantes para tornar a companhia conhecida, fazer com que saísse do anonimato – ou, nas palavras de Dall’Orto, “uma companhia da qual ninguém tinha ouvido falar” – e passasse a ter boa repercussão na crítica e, conseqüentemente, nas bilheterias, ou seja, eram um de seus capitais simbólicos que trouxeram prestígio para o *Gruppo della Rocca*. O mesmo aconteceu com seus integrantes: Giovanni Boni afirmou que as adaptações eram uma das vertentes de trabalho da companhia mais respeitadas e sua experiência com o *Gruppo* proporcionou para ele várias oportunidades de trabalho, após tê-la deixado. Dall’Orto saiu da companhia após dez anos de trabalho; disse que ali aprendeu muito, sendo também para ele uma escola. Ao voltar para o mercado, conseguiu trabalhos na televisão, em grandes companhias de atores e, inclusive, deu aulas na Academia de arte dramática até fundar a própria companhia *Mannini Dall’Orto Teatro*, na qual utiliza alguns modos e estilos do *Gruppo* para desenvolver seus trabalhos.

Sabemos que o capital cultural é transmitido também por herança, ou seja, quem pertence às classes sociais mais favorecidas recebe dos pais o legado, o patrimônio seja ele “objetivado”, “incorporado” ou “institucionalizado”; evidentemente, os nascidos nas classes mais baixas não terão o mesmo capital de cultura, seja na forma de bens materiais, seja por não terem tido acesso às informações, pois o baixo poder aquisitivo da família faz com que tenham um padrão de vida e de consumo baixos em comparação às camadas mais privilegiadas da população. Segundo Pierre Bourdieu (1989), a cultura pode ser um instrumento de violência simbólica, isto é, uma classe pode exercer domínio sobre a outra, neste caso, por meio da imposição ou legitimação cultural.

No entanto Guicciardini e seu *Gruppo*, mediante suas adaptações e a descentralização teatral, levaram a “alta cultura” para os socialmente desfavorecidos, mostrando que o verdadeiro significado do teatro, assim como disse Peixoto (1983), é sua função social. Quer dizer, ainda nas palavras do autor, o palco estabeleceu com a plateia reflexões e diálogos vivos e reveladores; o teatro em si, na realidade, não tem o poder de diretamente transformar a sociedade, mas as

adaptações poderiam transformar os homens que, na prática, agem na construção da vida social.

Juntamente com o surgimento do *Gruppo* – e de outras companhias que apareceram logo depois –, começou a descentralização e, por conseguinte, a democratização do teatro. Nas palavras de Guicciardini (2005), as cooperativas fundamentadas, sobretudo no sistema de gestão coletiva, colaboraram sobremaneira, em um sentido cultural e político, para o desenvolvimento do teatro italiano. No caso do *Gruppo*, continua o autor, foi criado um circuito alternativo, encenavam em praças diferentes na mesma temporada, mesmo em pequenas e distantes cidades. Com isso o teatro voltou a fazer parte do entretenimento cultural, incluindo os espectadores das classes sociais menos privilegiadas que passaram a frequentá-lo. Em suma, *Perelá homem de fumaça* é um exemplo de como a adaptação de um romance – desde sua transformação textual até sua representação – pode colaborar não apenas para a recuperação das potencialidades desse texto, mas, também, pode ser uma maneira de, retomando as ideias de Peixoto, participar e atuar na vida sócio-política de uma comunidade, utilizando o teatro como instrumento a serviço da transformação social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS³³³

AA. VV.. Per un convegno sul nuovo teatro. **Sipario**, n. 247, novembre 1966, p. 2-3.

AMORIM, Marcel Alvaro de. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. Araraquara: **Itinerários**, n. 36, p.15-33, jan./jun. 2013.

BENEDICTIS, Angela Ida De. **Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia**. Torino: EDT, 2004.

BOURDIEU, Pierre. Les trois états du capital culturel. **Actes de la recherche en sciences sociales**, Paris, n. 30, p. 3-6, nov. 1979. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1979_num_30_1_2654> Acesso em: 04 mar. 2018.

_____. **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: DIFEL, 1989.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. Tradução Sergio Miceli, Sílvia de Almeida Prado, Sonia Miceli e Wilson Campos Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e Sociedade**, n. 2, p. 37-55, dez. 1997. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267/15085>> Acesso em: 04 fev. 2018.

DIAFANI, Laura (a cura di). **Arnoldo e Alberto Mondadori - Aldo Palazzeschi Carteggio 1938-1974**. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, p. 283-285, 2006.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

DUGGAN, Christopher. **História concisa da Itália**. Tradução Natalia Petroff. São Paulo: Edipro, p. 290-314, 2016.

ECO, Umberto. **Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione**. Milano: Studi Bompiani, 2007.

FERREIRA, Rose; ALMEIDA, Bruna. Os efeitos sonoros e suas estratégias. **ALCAR - Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia**. Anais 3º Encontro Nordeste de História da Mídia foi realizado na Universidade Federal do Maranhão, em São Luís, nos dias 8 e 9 de maio de 2014. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-regionais/nordeste/3o-encontro-2014/historia-da-midia-sonora/os-efeitos-sonoros-e-suas-estrategias/view>>. Acesso em: 16 jan. 2018.

³³³ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023)

GAMBACORTI, Irene. “Roma” sul palcoscenico. TELLINI, Gino (a cura di). **Aldo Palazzeschi a Roma. Atti della Giornata di Studi. Casa di Goethe. Roma, 20 aprile 2009.** Firenze: Società Editrice Fiorentina, p. 141-167, 2011.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão.** Vários tradutores; supervisão e revisão Sônia Queiroz. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GIACHERY, Emerico (a cura di). **Sotto il magico orologio: carteggio (1935-74). Ado Palazzeschi, Maria Luisa Belleli.** Lecce: Manni, p. 137, 1987.

GIOVETTI, Carlo. Non è più mio è degli attore. COLLI, Giorgina (a cura di). **Aldo Palazzeschi. Ritratti nel tempo. Interviste 1934-1974.** Roma: Edizioni di storia e letteratura, p. 312-314, 2014.

GUERRI, Giordano Bruno. **Antistoria degli italiani. Da Romolo a Giovanni Paolo II.** Collezione Oscar storia. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, p. 382-398, 2011.

GUICCIARDINI, Roberto. **Perelà uomo di fumo dal Codice di Perelà di Aldo Palazzeschi.** Copione Dattiloscritto inviato ad Aldo Palazzeschi da Roberto Guicciardini, 1970. Università degli Studi di Firenze. Biblioteca di Lettere. Collezioni Speciali: n. 263241.

_____. **Perelà uomo di fumo.** Milano: Rivista Sipario, numero 299, aprile, 1971a.

_____. Perelà uomo di fumo/ Peiréla homme de fumée/ Perelà the man of smoke. Radiocomposizione/ composition radiophonique/ radio composition. Dal/ d’après/ from “Il Codice di Perelà” di Aldo Palazzeschi. Musica di/ musique de/ music by Sergio Liberovici. **23° Premio Italia, RAI Radiotelevisione Italiana, Venezia, settembre, 1971.** Progettazione a cura del servizio propaganda della Rai, stampa: Eliograf – Roma agosto, 1971b.

_____. Il mio teatro. MANCINI, Andrea (a cura di). **Un albero in mezzo al prato intorno al quale ballare. Teatro popolare. Teatro pubblico nella Toscana del dopoguerra da Vito Pandolfi al Gruppo della Rocca.** San Gimignano: Titivillus, p. 87-128, 2005.

_____. I testi di Renzo Ricchi. Fala de Roberto Guicciardini durante a apresentação do volume **Proposte di teatro** de Renzo Ricchi, Gabinetto Vieusseux, Florença, 18 de abril de 1983. Transcrição disponível na Biblioteca Museo Teatrale Siae, Roma.

HASS, Juliana; BARNI, Roberta. Perelà uomo di fumo: adaptações e prestígio cultural. FREITAS, Renata Cazarini de; MILTON, John (Org.). **Adaptação. Pesquisas do GREAT – Grupo de Estudos de Adaptação e Tradução.** São Paulo: Paulistana, p. 87-109, 2007. Livro integral e gratuito disponível em: <http://doi.editoracubo.com.br/10.4322/85-99829-99-8>

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

INNOCENTI, Loretta. **La scena trasformata: adattamenti neoclassici di Shakespeare**. Pisa: Pacini Editore, 2010.

JACOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1999.

LEADBEATER, Charles Webster. **Os chakras. Os centros magnéticos vitais do ser humano**. Tradução Joaquim Gervásio de Figueiredo. São Paulo, Editora Pensamento, 2009. Disponível em: < <http://espacoviverzen.com.br/wp-content/uploads/2017/12/Esoterismo-Charles-W-Leadbeater-Os-Chakras.pdf>> Acesso em: 10 abr. 2018.

LUCARELLI, Niccolò. I cinquanta anni del Teatro Metastasio. **Prato, Storia e Arte**. Prato, n. 116, p. 38-48, dic. 2014. Disponível em: <http://www.fondazionecrprato.it/attachments/article/212/Fond_Prato116_05lucarelli.pdf> Acesso em: 22 jan. 2018.

MAGHERINI, Simone. Attore o poeta?. MAGHERINI, Simone; MANGHETTI, Gloria (a cura di). **Scherzi di gioventù e d'altre età: Album Palazzeschi (1885-1974)**. Firenze: Edizioni Polistampa, p. 15-29, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Tradução Freda Indursky. São Paulo: Pontes, 1997.

MANCINI, Andrea (a cura di). **Un albero in mezzo al prato intorno al quale ballare. Teatro popolare. Teatro pubblico nella Toscana del dopoguerra da Vito Pandolfi al Gruppo della Rocca**. Corazzano: Titivillus, 2005.

MARGIOTTA, Salvatore. **Il nuovo teatro in Italia 1968-1975**. Corazzano: Titivillus, 2013.

MEDITSCH, Eduardo. O elogio do invisível pelo mestre da imagem: Rudolf Arnheim e o poder estético do rádio. **Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/>>. Acesso em: 18 out. 2017.

MILTON, John. Adaptation. GAMBIER, Yves; DOORSLAER, Luc van. **Handbook of Translation Studies, Volume 1**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, p. 3-6, 2010.

MIRANDA, Danilo. A esperança é a última esperança. **Revista Gol**. São Paulo, n. 189, p. 104-114, dez. 2017. Disponível em: <<https://www.voegol.com.br/pt/servicos-site/Magazine/GOL189COMPLETA.pdf>> Acesso em: 07 dez. 2017.

MONTAGNARI, Eduardo Fernando. Rádio e teatro: memória e possibilidades. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**. Maringá, v. 26, n. 1, p. 145-149, 2004.

NASI, Franco. Ubu e le Albe: trasmutazioni teatrali. **Specchi comunicanti: Traduzioni, parodie, riscritture**. Milano: Edizioni Medusa, p. 223-245, 2010.

PALAZZESCHI, Aldo. **Perelà uomo di fumo**. Firenze: Vallecchi Editore, 1954.

_____. Attore mancato. **Il piacere della memoria**. Milano: Vallecchi Editore, p. 269-295, 1964.

_____. Quasi un ritorno. GELLI, Sara (a cura di). **Aldo Palazzeschi. Parco dei divertimenti. Scritti sparsi 1906-1974**. Roma: Edizioni di storia e letteratura, p. 166-169, 2014.

PARDIERI, Giuseppe. Palazzeschi autore teatrale a cinquant'anni dal debutto come attore. COLLI, Giorgina (a cura di). **Aldo Palazzeschi. Ritratti nel tempo. Interviste 1934-1974**. Roma: Edizioni di storia e letteratura, p. 109-111, 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução sob a direção de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PIERI, Marzia. Roberto Guicciardini drammaturgo. MANCINI, Andrea (a cura di). **Un albero in mezzo al prato intorno al quale ballare. Teatro popolare. Teatro pubblico nella Toscana del dopoguerra da Vito Pandolfi al Gruppo della Rocca**. San Gimignano: Titivillus, p. 165-179, 2005.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SALVADOR, Roberto. **A magia do radioteatro (onde produtor e ouvinte são cúmplices)**. Disponível em:
<<http://aeradoradioteatro.blogspot.com.br/2011/09/magia-do-radioteatro.html>>.
Acesso em: 09 fev. 2018.

SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SPERBER, George Bernard. **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980.

STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. NAREMORE, J. (Org.). **Film adaptation**. New Jersey: Tutgers University, p. 54-76, 2000.

TAMBURRI, Anthony Julian. **Of Saltimbanchi and Incendiari**. New Jersey: Fairleigh Dickinson, 1990.

TELLINI, Gino (a cura di). **Aldo Palazzeschi: Tutti i Romanzi**. Milano: Mondadori, 2002.

_____. Palazzeschi. Consiglio Direttivo del Centro di Studi "Aldo Palazzeschi" (a cura di). **Il Re Bello**. Firenze: Società Editrice Fiorentina, p. 93-104, 2004.

_____. Il “saltibanco” in scena. TELLINI, Gino (a cura di). **Sei conversazioni di letteratura italiana**. Firenze: Società Editrice Fiorentina, p. 43-68, 2015.

VELTRUSKI, Jiri. O texto dramático como componente do teatro. Tradução Jacob Guinsburg. GUINSBURG, Jacob. *et al* (Org.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, p. 163-189, 2012.

CARTAS (em ordem cronológica)

Carta de Luigi Baldacci a Aldo Palazzeschi, 28 de agosto de 1970. Conservada no *Archivio 900 letterario italiano, Archivio Aldo Palazzeschi, Fondo Aldo Palazzeschi*, U.D. carteggio 3715. *Centro di Studio “Aldo Palazzeschi”, Università degli Studi di Firenze*, Florença.

Carta de Aldo Palazzeschi a Luigi Baldacci, 31 de agosto de 1970. Conservada no *Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Vallecchi*, LB. I. 367.1. – lettera, 2 ff. su 1 c. Con busta con indirizzo del destinatario: “A Luigi Baldacci/ Via G. La Farina 56/ 50132 Firenze” e del mittente: “Mitt: Aldo Palazzeschi/ Cannareggio 4263/ Calle del forno/ Santa Sofia 30121 Venezia” – *Gabinetto Giovan Pietro Vieusseux*, Florença.

Carta de Luigi Baldacci a Aldo Palazzeschi, 4 de setembro de 1970. Conservada no *Archivio 900 letterario italiano, Archivio Aldo Palazzeschi, Fondo Aldo Palazzeschi*, U.D. carteggio 3825. *Centro di Studio “Aldo Palazzeschi”, Università degli Studi di Firenze*, Florença.

Carta de Aldo Palazzeschi a Luigi Baldacci, 12 de setembro de 1970. Conservada no *Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Vallecchi*, LB. I. 367.2. – lettera, 2 ff. su 1 c. Con busta con indirizzo del destinatario: “A Luigi Baldacci/ Via G. La Farina 56/ 50132 Firenze” e del mittente: “Mitt: Aldo Palazzeschi/ Cannareggio 4263/ Santa Sofia/ 30121 Venezia” – *Gabinetto Giovan Pietro Vieusseux*, Florença.

Carta de Luigi Baldacci a Aldo Palazzeschi, 15 de setembro de 1970. Conservada no *Archivio 900 letterario italiano, Archivio Aldo Palazzeschi, Fondo Aldo Palazzeschi*, U.D. carteggio 3716. *Centro di Studio “Aldo Palazzeschi”, Università degli Studi di Firenze*, Florença.

Carta de Roberto Guicciardini a Aldo Palazzeschi, 27 de setembro de 1970. Conservada no *Archivio 900 letterario italiano, Archivio Aldo Palazzeschi, Fondo Aldo Palazzeschi*, U.D. carteggio 3599. *Centro di Studio “Aldo Palazzeschi”, Università degli Studi di Firenze*, Florença.

Carta de Luigi Baldacci a Aldo Palazzeschi, 12 de outubro de 1970. Conservada no *Archivio 900 letterario italiano, Archivio Aldo Palazzeschi, “Fondo Le carte del Signorino”, U.D. carteggio FBE440*. *Centro di Studio “Aldo Palazzeschi”, Università degli Studi di Firenze*, Florença.

Carta de Roberto Guicciardini a Aldo Palazzeschi, 13 de dezembro de 1970. Conservada no *Archivio 900 letterario italiano, Archivio Aldo Palazzeschi, Fondo Aldo Palazzeschi*, U.D. carteggio 3600. *Centro di Studio "Aldo Palazzeschi"*, *Università degli Studi di Firenze*, Florença.

ARTIGOS DE JORNAL E REVISTAS

- Fondo Aldo Palazzeschi, Archivio Palazzeschi, Centro di Studio "Aldo Palazzeschi", Università degli Studi di Firenze, Florença.

BLANDI, Alberto. Perelà al Gobetti. **La Stampa**, 17 febbraio 1972.

DE MONTICELLI, Roberto. Il lieto Malumore dell'uomo libero. **Il Giorno**, 18 marzo 1971.

DURSI, Massimo. La compagnia "Il Gruppo" al Teatro Metastasio di Prato. Perelà, uomo di fumo. **Il Resto del Carlino**, 5 gennaio 1971.

MOSCA, Giovanni. Ieri sera al Teatro Lirico: fumo negli occhi. **Corriere d'Informazione**, Milano, 17-18 marzo 1971.

POESIO, Paolo Emilio. Palazzeschi sulla scena. **La Nazione**, 3 gennaio 1971.

PAGLIARANI, Elio. Scompare Perelà "uomo di fumo" rievocato in scena. **Paese Sera**, 15 gennaio 1971.

POLACCO, Giorgio. Palazzeschi in teatro incanta con il "Perelà". **La Gazzetta del Popolo**, 15 febbraio 1971.

PROSPERI, Giorgio. Ritorno di Palazzeschi con "Perelà, uomo di fumo". **Il Tempo**, 15 gennaio 1971.

RADICE, Raul. Dal racconto di Palazzeschi: "Perelà uomo di fumo". **Corriere della Sera**, 18 marzo 1971.

TALARICO, Vincenzo. Una sorta di Mosè di fumo questo irresistibile Perelà. **Momento Sera**, 15 gennaio 1971.

TIAN, Renzo. La fantasia al potere è il grido di Palazzeschi. **Il Messaggero**, 15 febbraio 1971.

VICE. "Perelà" di Aldo Palazzeschi. **Il Popolo**, 15 gennaio 1971.

- Fondo Alberto Perrini, Archivio Palazzeschi, Centro di Studio "Aldo Palazzeschi", Università degli Studi di Firenze, Florença.

RADICE, Raul. Palazzeschi e il teatro. **Il Corriere della Sera**. Milão, 24 agosto 1974.

- Internet

CORDELLI, Franco. **Morto il regista Roberto Guicciardini: Fondatore del Gruppo della Rocca, l'uomo di teatro aveva affrontato i grandi classici e sfidato il**

Novecento. Era discendente diretto dell'illustre storico fiorentino. Disponível em: <http://www.corriere.it/cultura/17_settembre_17/morto-roberto-guicciardini-teatro-storico-cinquecento-c8530e34-9bcc-11e7-99a4-e70f8a929b5c.shtml?refresh_ce-cp>. Acesso em: 22 set. 2017.

GIORGETTI, Mario Mattia. **Ciao Roberto Guicciardini, regista di teatro dei due Secoli.** Disponível em: <<http://www.sipario.it/attualita/i-fatti/item/10928-ciao-roberto-guicciardini-regista-di-teatro-dei-due-secoli-di-mario-mattia-giorgetti.html>>. Acesso em: 22 set. 2017.

REDAZIONE dell'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro, News dall'Italia. **Ultimo saluto a Roberto Guicciardini.** Disponível em: <<http://www.criticiditeatro.it/ultimo-saluto-roberto-guicciardini/>>. Acesso em: 22 set. 2017.

LUBRANO, Antonio. **Si rinnova la formula dell'Oscar per la radio e la televisione. Il premio Italia domani.** Radiocorriere, anno XLVIII, n. 39, p. 21, 26 settembre/2 ottobre 1971. Disponível em: <<http://www.radiocorriere.teche.rai.it/Search.aspx>>. Acesso em: 22 mar. 2018.

SICILIANO, Enzo. Quel teatro della memoria con Moravia e Pasolini. **La Repubblica**, 15 novembre 2003. Disponível em: <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2003/11/15/quel-teatro-della-memoria-con-moravia-pasolini.html>> Acesso em: 23 mar. 2018

ENTREVISTAS

ACQUAVIVA, Lorenzo. Giovanni Boni - Un pezzo di storia nel Gruppo della Rocca. **Fucine Mute webmagazine.** Trieste, 1 marzo 1999. Disponível em: <<http://www.fucinemute.it/1999/03/un-pezzo-di-storia-nel-gruppo-della-rocca-i/>> Acesso em: 03 abr. 2017.

GIORGETTI, Mario Mattia. Sipario/Documenti: Intervista a Roberto Guicciardini di Mario Mattia Giorgetti. **Youtube:** publicado il 18 settembre 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4bc0keXU9zI>> (Prima parte) e <<https://www.youtube.com/watch?v=Qt1oUbOV4G8>> (Seconda parte). Acesso em: 20 set. 2017.

SCCHETTINI, Rodolfo. Ricordo di Roberto Guicciardini: due conversazioni. Con Valerio Valoriani e Bob Marchese. **Altre Velocità.** 15 novembre 2017. Disponível em <<http://www.altrevelocita.it/teatridoggi/3/interviste/474/ricordo-di-roberto-guicciardini-due-conversazioni.html>> Acesso em: 22 set. 2017.

DICIONÁRIOS

AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. **Dicionário Analógico da Língua Portuguesa: Ideias Afins/Thesaurus.** Portugal: Lexikon, 2010.

BENEDETTI, Ivone Castilho (Org.). **Dicionário Martins Fontes Italiano – Português**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CEIA, Carlos: s.v. “paratexto”. CEIA, Carlos (Org.). **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em 21 jan. 2018.

DEVOTO, Giacomo e OLI, Gian Carlo. **Il Devoto-Oli 2012**, ver. 1.1.0. Milano: Mondadori education (cf. Firenze: Le Monnier), 2011.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2004.

_____. **Dicionário Houaiss de Sinônimos e Antônimos**. São Paulo: Publífolha Editora, 2008.

Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani S.p.A. **Treccani** ricerca: enciclopedia, vocabolario, sinonimi. <<http://www.treccani.it>>

Novo Dicionário Eletrônico Aurélio, versão 1.0, 4a edição de O Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, atualizada e revista conforme o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 7 de maio de 2008. Editora Positivo.

PARAVIA, De Mauro. **Dizionario Italiano De Mauro Digitale**. Torino: Dima Logic, s/data.

ZINGARELLI, Nicola. **Lo Zingarelli 2013**. Ristampa 2013 della Dodicesima edizione. Bologna: Zanichelli Editore, 2012.

APÊNDICE

APÊNDICE A – Perelá Homem de Fumaça (tradução texto dramático)

PERELÁ HOMEM DE FUMAÇA

de Aldo Palazzeschi
e Roberto Guicciardini

PERSONAGENS: PERELÁ/ UMA VELHA/ 1º SOLDADO/ 2º SOLDADO/ INQUISIDOR/ 1º POLICIAL³³⁴/ 2º POLICIAL/ UM MINISTRO/ O MESTRE DE CERIMÔNIAS/ 1º DIGNITÁRIO/ 2º DIGNITÁRIO/ O PINTOR/ O BANQUEIRO/ O POETA/ O CRÍTICO/ O FILÓSOFO/ O CARDEAL/ 1º FOTÓGRAFO/ 2º FOTÓGRAFO/ A MARQUESA ZOE/ DONA MARIA/ A CONDESSA CARMEM/ A MARQUESA OLIVA/ A CONDESSA ROSA/ A PRINCESA BIANCA/ DONA GIACOMINA/ A CONDESSA CLOE/ CARLO MINDINHO/ A MÃE DE GIACOMINA/ UMA LAVADEIRA/ TENENTE RAMINO/ UM PIERRÔ/ IRMÃ FONTE/ IRMÃ COLOMBA/ IRMÃ CRUCIFIXA/ O LOUCO SUICIDA/ O LOUCO DEUS/ O PRÍNCIPE ZARLINO/ A FILHA DE LOURO/ A PASTORA/ O PRESIDENTE DO TRIBUNAL/ PLEBEUS, DIGNITÁRIOS, HOMENS E MULHERES.

Advertência

O texto aqui reproduzido repete o texto original em seus traços principais e, seja como for, nada foi acrescentado que não fosse da caneta do autor. Obviamente, muitas de suas partes foram sacrificadas, em nome da síntese específica do meio teatral. Muitas cenas foram encaixadas umas nas outras, algumas foram estruturadas em um ritmo diferente ou encontraram uma luz adequada em uma colocação diferente. Em alguns pontos foram inseridos engastes de um trecho em outro. Uma dificuldade especial era atribuir aos vários personagens as diferentes falas. Teoricamente, era possível criar um mundo muito mais vasto de personagens, e em última instância totalmente diferente a cada vez. O autor deixou deliberadamente indefinida a identificação dos personagens, justamente para ampliar os significados e os modos de leitura. Para nós – ai de mim! – era necessária uma

³³⁴ No original: “SBIRRO”. A etimologia da palavra “sbirro” vem do latim “birrus”, que significa vermelho, cor do casaco utilizado pelos guardas nos períodos medieval e renascentista. Esses guardas, por serem a “escolta armada” dos detentores do poder, muitas vezes se utilizavam da força e de armas para impor a “ordem” e a opressão às pessoas indefesas. Atualmente (e também nos anos setenta), “sbirro” é utilizado, na Itália, de modo depreciativo, para indicar os policiais que abusam do poder; daí o motivo de optarmos por policial em vez de guarda. Disponível em: <<https://unaparolaalgiorno.it/significato/S/sbirro>> e <<http://www.treccani.it/vocabolario/sbirro/>> Acesso em: 09 set. 2018.

reiteração conforme cânones precisos. Mas, uma vez cumprida a tarefa, na verificação cênica, até nossa hipótese se mostrava correta. Isso não significa que não se poderia tentar uma atribuição completamente diferente.

Munimos o texto de algumas notas, não para dar indicações de direção, mas para iluminar alguns personagens que poderiam resultar obscuros. Naturalmente, quem quiser perceber os valores do livro deverá ler o original. Aqui, quisemos apenas testemunhar um espetáculo teatral.

Na elaboração cênica do texto, sugerindo variantes e soluções, colaboraram os atores do Gruppo della Rocca.

PRÓLOGO

Um metrônomo marca um tempo lento. A cena se escancara em sua luz. É um local não identificado: bastidores, um urdimento do qual pendem manequins e objetos. Seja como for, um “TEATRO”. Das várias frestas entram em grupos estranhas figuras cinza, todas vestidas de modo idêntico, os rostos marcados por uma idêntica maquiagem. Passado o primeiro instante de espanto, parecem aceitar se revelarem em suas realidades. [Que será sempre uma realidade “teatral”, um mundo que se oferece à visão]. Estão perplexos, sombrios, olham-se entre si, tentam um jogo, abandonam-no, procuram diversivos, mas retornam sempre aos seus monologares, dominados por uma substancial carência de vida. Após algumas ações repetidas de acordo com um ritmo particular, um consegue agitar os outros, incitando-os à ironia. O menor, o mais indefeso, mas aquele que estava taciturno, absorto, conclui seu monólogo, se torna Perelá, inventa sua fábula, substitui o tédio por uma experiência de algum modo fantástica e emotiva.

O material da primeira parte do Prólogo foi extraído de ‘L’Antidolore’ e de ‘Lazzi, Fischis e Schizzi’ (1913).

O personagem de Perelá é representado aos poucos pelos vários atores, conforme a divisão interna do texto, nos pontos de mudança do próprio personagem uma identificação demasiado concreta, ao passo que sua qualidade mais verdadeira é precisamente a “leveza”, a disponibilidade absoluta. Os atores interpretam diversos papéis, assumindo as características dos vários personagens, com o auxílio de máscaras e objetos, sobre uma “base” idêntica, evidenciando o jogo cênico e a liberdade fantástica. Perelá é “assinalado” unicamente pelas botas e pela base nua. Nesse contexto toda referência histórica é eliminada, persiste, eventualmente, numa atmosfera geral ou devido a algum indício específico, que indica o quanto de uma realidade passada ainda está presente em nossa sociedade civil, como termos inalienáveis de um costume e de uma mentalidade ainda ativos ou simplesmente almejados por uma insatisfação que ainda não consegue esquecer os valores equivocados do passado.

PRIMEIRO HOMEM – O solilóquio de Hamlet, o ciúme de Otelo, a loucura de Lear, a fúria de Orestes ou o delírio de Saul, os gemidos de Osvaldo ouvidos por um

público inteligente devem provocar aquelas risadas de fazer o teatro sobressaltar. Olhem a morte bem no rosto e isso lhes fornecerá o suficiente para rir a vida toda...

SEGUNDO HOMEM – Não me lembro de quando em mim nasceu a razão, a...

TERCEIRO HOMEM – Encontrei pelo caminho muitos homens vestidos com a mesma cor: idêntico gorro e idênticos sapatos, igual número de iguais botões no idêntico casaco. Caminhavam muito próximos uns dos outros de certo modo e se esforçando para dar seus passos em um só tempo como se fossem um único homem; não conseguiam, mas dava para entender que aquilo era a miragem deles, a ambição deles. O que são? – perguntei... Se um amigo íntimo meu ou um irmão estivesse entre eles e não viesse ao meu encontro, eu teria de penar para encontrá-lo...

SEGUNDO HOMEM – Não me lembro de quando em mim nasceu a razão, a faculdade de conhecer e de entender, comecei a existir, e conheci gradualmente o meu ser: ouvi, senti, compreendi. Ouvi inicialmente uma indistinta cantilena, confuso murmúrio de vozes que me pareciam iguais, até que percebi que abaixo de mim existiam seres que tinham uma estreita atinência com meu, co...

UMA MULHER – Desviar da dor, parar horrorizado as suas raias é coisa abjeta. Entrar ali e ficar atolado até o pescoço, sem forças para sair, é coisa de fracos e preguiçosos. Entrar ali e resolutamente prosseguir, flagelando a própria alma sem piedade, curá-la, queimando todas as chagas, flagrar o ponto luminoso na escuridão, a pérola, é grande heroísmo. Sair dali carbonizado e recuperado, com esta soberba flor na lapela e um sorriso gentil nos lábios. Sublime filtro: IRONIA!

SEGUNDO HOMEM – Não me lembro de quando em mim nasceu a razão,... até que percebi que abaixo de mim existiam seres que tinham uma estreita atinência com o meu, conheci a mim mesmo e a eles, aprendi a conhecer os outros, compreendi que aquela era a vida. Ouvi dia a dia, cada vez melhor as vozes, até distinguir as palavras e seus significados, até captar delas as respostas mais matizadas...

(O segundo homem calça as botas. Os outros saem. Começa a história de PERELÁ).

PERELÁ – Três dias atrás senti se apagar abaixo de mim aquela doce conversação. Esperei, mas não ouvi mais a voz que alimentava a minha alma. O fogo estava apagado, tudo estava frio e silencioso. Consegui descer onde a chaminé se

alargava. Embaixo, ainda estava a última cinza, em volta da chaminé três poltronas vazias, um grande livro fechado e jogado no chão. Ao lado, um par de botas brilhantes e lindíssimas: as minhas. Senti-me reto, seguro, bem firme no chão, capaz de ficar ali. As salas da casa estavam desertas. Nenhum sinal de vida. Gritei. Ninguém: nada. Berrei como um louco: Pena! Rede! Lâmina! Desesperei-me. Mas quando acreditava que tudo tivesse terminado para mim, tinha chegado à porta da casa. A porta estava escancarada, em frente se estendia uma rua empoeirada...

PRIMEIRO ATO

PRIMEIRO QUADRO – “O útero negro”

Cena 1: A velha

PERELÁ, TRÊS VELHAS.

As velhas entram do fundo, com uma caminhada lenta, cansativa. São antigas, enrugadas, já sem mais ‘por que’. As únicas de fato a não se espantarem com Perelá. São, inclusive, uma das poucas imagens da humanidade em declínio, atrofiadas pelo trabalho.

PERELÁ – Seria um homem, por acaso?

UMA VELHA – Não. Eu sou uma pobre velha, um homem por acaso seria o senhor.

PERELÁ – É verdade, é verdade, desculpe, tem razão, a senhora é uma pobre velha, um homem sou eu.

VELHA – O senhor o que é?

PERELÁ – Eu sou leve... um homem leve... muito leve... e a senhora é uma pobre velha, eu sei, como Pena, como Rede, como Lâmina, elas também eram velhas. Saberá me dizer se aquilo que se vê no fundo desta rua é a cidade?

VELHA – É.

PERELÁ – Aquela que se vê lá embaixo seria, então, a casa do Rei?

VELHA – Não, é a porta da cidade, e aqueles são seus muros. A casa do Rei está situada no meio de um jardim, rodeada por altíssimas grades e bem protegida pelos guardas. Aqueles cidadãos sempre matam o Rei deles. Agora o Rei é Torlindao. Mas o senhor está indo para a cidade, senhor?

PERELÁ – Estou.

VELHA – Estará lá daqui a pouco. E de onde o senhor vem?

PERELÁ – Lá de cima.

VELHA – Nunca viram o senhor na cidade?

PERELÁ – Vou lá pela primeira vez.

Os soldados, de rostos anônimos, entram marchando perfeitamente alinhados, extremamente marciais. A voz da velha agora se torna exaltada por um medo atávico. Como a velha saiu por um motivo inexplicável, os soldados perdem o passo, se enroscam, tropeçam desesperados, até que um repentino rufar de tambores reúne-os em uma monstruosa composição de máquina de guerra. Perelá, que estava envolvido na marcha, pula fora atordoado.

Saberia me dizer quem é aquele? Ele também é um homem?

VELHA – Claro, um soldado. Está pronto para a guerra.

PERELÁ – A guerra?

VELHA – Não vê como está carregado de aço, de ferro e chumbo? É um soldado, dá para ver.

PERELÁ – A guerra... aço... ferro... chumbo... mas essas coisas não são terrivelmente pesadas?

VELHA – Claro, não dá mesmo para enfrentar o inimigo com doces. Despeço-me, adeus, adeus senhor, vendo-me aqui com o senhor poderiam suspeitar, se o interrogarem saiba responder-lhes, suspeitam com facilidade, e o senhor pode chamar a atenção deles. Boa viagem, adeus.

Cena 2: A guerra

PERELÁ, SOLDADOS.

1º SOLDADO – Ei, cavalheiro, aonde o senhor vai?

PERELÁ – Lá, no fundo.

1º SOLDADO – Essa é boa. Sabe nos dizer por acaso que animal o senhor é?

PERELÁ – Eu sou... tão... muito... um homem. É, um homem.

2º SOLDADO – O senhor de homem tem pouco, me parece que de homem o senhor só tenha as botas.

1º SOLDADO – De onde o senhor vem?

PERELÁ – Lá de cima.

1º SOLDADO – Essa também é boa. Ei, cavalheiro, o senhor sabe com quem está falando?

PERELÁ – Com a escolta do Rei.

2º SOLDADO – Ainda bem. Então o senhor sabe que conosco as gracinhas são perigosas.

1º SOLDADO – Pergunte para ele do que é feito.

2º SOLDADO – Pergunte você, imbecil.

1º SOLDADO – O senhor é feito do quê?

PERELÁ – Eu sou muito... tão... tão leve.

1º SOLDADO – Queria dizer: de que matéria é formado seu corpo?

PERELÁ – Fumaça.

2º SOLDADO – Está vendo! Eu disse. É um homem de fumaça, um homem de fumaça. Fumaça! Fumaça! Fumaça!

1º SOLDADO – Cale a boca, pirralho, se você não quiser virar fumaça.

2º SOLDADO – Não dá para ver? Fumaça! Fumaça! Fumaça!

1º SOLDADO – Cale a boca, eu já falei.

2º SOLDADO – Como são lindos aqueles sapatos. Nunca vi um par de botas assim.

1º SOLDADO – Cale a boca, eu já falei.

2º SOLDADO – Mas não adianta, quando é verdade. Fumaça! Fumaça! Fumaça! Dá para ver muito bem.

1º SOLDADO – Vamos contar para o Rei?

2º SOLDADO – Vamos contar para o Rei?

1º SOLDADO – Vamos, sim, vamos. Claro, pode gostar de vê-lo.

2º SOLDADO – Sabe-se lá o que vai dizer. Um homem de fumaça. Fumaça! Fumaça! Fumaça!

1º SOLDADO – Quer calar a boca, santo deus!

2º SOLDADO – Fumaça! Fumaça! Fumaça!

(Saem com medo)

PERELÁ – Quantas vezes ouvi este nome: guerra. Pena, Rede, Lâmina sempre falavam sobre guerra, e eu imaginava que os homens corressem pelados para a guerra, que se livrassem também dos calçados para que seus passos fossem ágeis e silenciosos como os de um leopardo, leves para saltar no ar, saltos inesperados e furtivos, para insinuar-se, esconder-se, subtrair-se... os via arrancar asas dos

pássaros para usar como arma. Aço... ferro... chumbo... E não caem esmagados com tanto peso?

Em uma fresta, sob o manequim de um enforcado, rodeado por soldados compostos em um monumento comemorativo, um burguês com chapéu-coco declama: 'Guerra única higiene do mundo' (Marinetti). A imagem desaparece.

E via alguns campos selados de sangue rubro, como se aqueles homens fossem libertados para correrem mais leves para gritar a vitória deles. Agora vejo a guerra uma enorme sopa cinza, servida com lento e surdo fragor, e que sobrou... intragável.

Cena 3: O amor

ALGUNS TRANSEUNTES, PERELÁ.

Um vagabundo atravessa a cena: sua atenção é atraída por algo incomum. Ao seu chamado acorre um grupo de pessoas muito diferentes. Juntam-se e conversam em um canto, com a típica atenção mista de curiosidade mórbida e de repulsão diante dos fatos inesperados, prontos, de todo modo, a mitificar o incidente para atenuar sua gravidade.

Vozes cruzadas, em ritmo: Gente, gente! - - - Corra senhor - - - o senhor, também, corra rápido, socorro! - - - Dêem-nos uma mão! - - - Socorro, socorro, olhem, venham.

O CURIOSO – Estão vendo, estão vendo este poço? Debrucem-se, olhem lá embaixo. Agora mesmo desceram duas mocinhas, e não é possível tirá-las de lá.

A LEITORA ROSA – A essa hora estarão mortas.

O PROFESSOR – Dizem que este poço não tem fundo.

A LEITORA – Como eram lindas!

O CURIOSO – Tinham os cachinhos mais pretos do que as asas de um corvo.

O PROFESSOR – E as bocas delas pareciam... porta-joias de coral... cheios de pérolas.

A LEITORA – Pareciam nascidas para saudar a aurora. Por amor, quiseram se matar!

O CURIOSO – As duas estavam apaixonadas pelo mesmo homem.

A SOLTEIRONA – Até a perdição! Até a morte!

O CURIOSO – Ele está lá chorando e rolando pelo chão, a mãe dele o segura, caso contrário também já teria se jogado dentro do poço.

A LEITORA – Duas mocinhas venezianas: vieram aqui para fazer colares de pérolas para a Rainha e para todas as damas da Corte, e por amor acabaram com seus dias.

PERELÁ – Amavam o mesmo homem?

O CURIOSO – Amavam, senhor.

PERELÁ – E por que se atiraram no poço?

A SOLTEIRONA – Ora bolas, porque estavam infelizes. Como ele podia, com só um coração, corresponder ao mesmo tempo a dois corações tão ardentes?

PERELÁ – Mas então só uma deveria se atirar.

Só então se dão conta de Perelá e de sua diversidade: corre um olhar como para aconselharem-se sobre qual atitude tomar.

UM HOMEM NA BICICLETA – Cale-se, o que o senhor sabe disso?

O CURIOSO – Só uma. Precisa ter uma bela cara de pau.

A LEITORA – Mandem-no embora. Façam-no ir embora.

A SOLTEIRONA – Estão vendo que cara engraçado: não deve ser nem mesmo um homem.

O PROFESSOR – O que deve ser?

O HOMEM NA BICICLETA – Um imprestável, isso que é!

A SOLTEIRONA – Não é um homem! Não é um homem!

O CURIOSO – É uma nuvem enorme que desceu bem baixo.

A SOLTEIRONA – Nada disso!

O PROFESSOR – Olhem que sapatos bonitos.

A SOLTEIRONA – Roubou, roubou em algum lugar, roubou com certeza.

Após um instante de suspensão, todos saem correndo: a lógica de Perelá é percebida como perigosa.

PERELÁ – “Amor! Quantas vezes ouvi essa palavra subindo até mim e penetrar no meu coração. Lembro-me de Pena, Rede, Lâmina quando pronunciavam essa palavra. As vozes se faziam trêmulas e incertas, como se tivessem que se elevar no

ar, como o mover dos passarinhos no ninho nos primeiros pruridos vitais, quando ainda inconscientes intuem suas asas e seus voos. Amor. E via duas criaturas de cabeleira dourada, cobertas de vestes impalpáveis, levíssimas, rosas e azuis, olharem-se com uma alegria cândida no rosto, e em uma auréola de asas brancas subir pelo espaço, levadas por uma nuvem de flores.

Durante o monólogo três mulheres se aproximaram dos cadáveres das afogadas (dois manequins disformes, gotejantes). De repente, surge um canto, cafona em seu sentimentalismo declarado: “Colhe-me/ O amor é como uma flor/ Floresce logo/ e Logo morre...”. Levantam os cadáveres e lentamente atravessam o palco.

Lá em baixo... no fundo daquele poço sombrio... ele está lá rolando na poeira... por causa do triângulo amoroso... Agora vejo uma velha com as carnes pálidas, enrugada, toda envolta em um xale preto, puído e que foi ficando esverdeado com o tempo. Está ajoelhada e tem nas mãos um tacho de barro: sinistra, cautelosa, se vira, espia, para que ninguém a surpreenda enquanto derrama um líquido “amarelo” em uma fenda “preta” do chão.

Cena 4: “A corte”

O INQUISIDOR, PRIMEIRO POLICIAL, SEGUNDO POLICIAL, PINTOR, BANQUEIRO, POETA, CRÍTICO, FILÓSOFO, CARDEAL, PERELÁ, DOIS FOTÓGRAFOS, UM MESTRE DE CERIMÔNIAS.

Em uma luz lívida, às costas de Perelá, aparece o inquisidor no alto de um palanque. Nas laterais, com os chapéus caídos sobre os olhos, dois policiais. Ao longo do quadro eles representam não apenas os vários tipos de comportamento de um policial diante de um indiciado, mas eles mesmos se modificam, pelo escárnio e a soberba do primeiro-cabo, à prosopopeia não imune a uma sutil preocupação do mais alto grau. O esforço do inquisidor tende, ao contrário, a enquadrar o acusado em um esquema normal, reconhecível e, possivelmente, para tirar proveito da situação.

INQUISIDOR – O senhor vem de onde, mesmo?

PERELÁ – De lá de cima.

INQUISIDOR – Onde, lá de cima?

PERELÁ – Lá em cima onde eu fiquei até hoje, antes de descer para a luz.

INQUISIDOR – O senhor esperou muito tempo, antes de vir para a luz?

PRIMEIRO POLICIAL – Terá esperado nove meses, como todos os outros.

PERELÁ – Trinta e poucos anos, aliás, certamente, trinta e dois ou trinta e três.

PRIMEIRO POLICIAL – Está caçoando, sabem, está zombando da gente.

SEGUNDO POLICIAL – Não tem jeito de estar caçoando, fique quieto.

INQUISIDOR – Quando o senhor nasceu?

PERELÁ – Não sei. Esta manhã, ao amanhecer, desci para a luz.

PRIMEIRO POLICIAL – Que diabo quer dizer com esse descer?

SEGUNDO POLICIAL – Quer dizer que veio para a luz esta manhã, pronto. Nascer e vir não são a mesma coisa?

PRIMEIRO POLICIAL – Mas ele diz que desceu.

SEGUNDO POLICIAL – E quando alguém nasce faz o quê, sobe?

PRIMEIRO POLICIAL – Mas tampouco desce.

SEGUNDO POLICIAL – Então é um recém-nascido.

PRIMEIRO POLICIAL – Recém-nascido grandão assim?

SEGUNDO POLICIAL – Mas é de fumaça, é de fumaça, não tem que se espantar.

INQUISIDOR – Desculpe, o senhor nasceu com sapato?

PERELÁ – Não, encontrei assim que desci.

PRIMEIRO POLICIAL – E dá-lhe com esse descer.

SEGUNDO POLICIAL – Ele diz descer no lugar de nascer, ainda não entendeu, cabeça dura?

INQUISIDOR – Tendo vivido mais ou menos trinta e três anos, como o senhor diz, no ventre materno, o senhor deveria guardar uma visão, uma lembrança daquele tempo.

PERELÁ – Não uma visão, mas apenas a lembrança: lembro-me de tudo, todas as horas e todos os instantes, ver não me era possível, ao meu redor estava tudo preto.

INQUISIDOR – Então o senhor via.

PERELÁ – Preto.

PRIMEIRO POLICIAL – Via “preto”.

(Longa pausa)

SEGUNDO POLICIAL – Mas claro, claro, no ventre materno. O que você via, turquesa?

PRIMEIRO POLICIAL – Meu caro, no ventre materno se vê porcaria nenhuma.

SEGUNDO POLICIAL – E ele ao contrário via ali, e via preto, pronto: um útero negro.

PRIMEIRO POLICIAL – Útero negro?

SEGUNDO POLICIAL – Naturalmente, o que tem de estranho?

INQUISIDOR – Quer falar?

Os dois policiais pegam um canhão seguidor, o apontam para Perelá. As outras luzes se apagam: começa um interrogatório de terceiro grau. Mas, conforme a ação prossegue, Perelá se desdobra. Aparecem outros Perelá em diferentes lugares do palco. As vozes, de tons opostos, se sobrepõem, se encadeiam ou se isolam em um ritmo cada vez mais frenético. O refletor se move no escuro e nem sempre consegue iluminar Perelá. (A divisão das várias vozes de Perelá é aqui indicada por letras alfabéticas). As hesitações dos dois policiais, que mexem os refletores, denunciam um medo básico diante do “incomum”. Quase no final, no raio do refletor agora tremulante, aparece o rosto transtornado do inquisidor: “Vamos chamá-lo Perelá...”.

Então, nos esclareça, nos explique pelo amor de deus.

PERELÁ A.– Onde eu fiquei até esta manhã não era o ventre de uma mãe qualquer, mas o topo de uma chaminé.

PRIMEIRO POLICIAL – Ahaaaaa!

SEGUNDO POLICIAL – Uhuuuuu!

PERELÁ B.– Abaixo de mim ardiam constantemente alguns troncos, um brando fogueiro, e uma espiral de fumaça subia bem alto pela chaminé onde eu estava.

PERELÁ A.– Não me lembro de quando em mim nasceu a razão, a faculdade de conhecer e de entender; comecei a existir e conheci gradualmente o meu ser: ouvi, senti, compreendi. Ouvi inicialmente uma indistinta cantilena, um confuso murmúrio de vozes que me pareceram iguais. A cada dia escutava cada vez melhor até distinguir as palavras e o significado delas. Aquelas palavras não permaneciam inertes em mim, mas começavam a trama de um misterioso e delicado trabalho.

PERELÁ C.– Abaixo, o fogo ardia sem interrupção, e a espiral quente subia para alimentar cada faculdade de minha existência. Era um homem, mas não sabia como eram os outros homens que eu acreditava serem iguais a mim.

SEGUNDO POLICIAL – Que ilusão, coitadinho.

PRIMEIRO POLICIAL – Infeliz!

PERELÁ A.– Em volta do fogo estavam três velhas que sentadas em grandíssimas poltronas liam alternadamente, ou juntas falavam. Aprendi da boca delas aquilo que todos os homens aprendiam primeiro da boca da mãe e depois dos professores.

PERELÁ B.– Pena, Rede, Lâmina não deixaram de me preparar e de me informar sobre todo conhecimento útil do viver.

PERELÁ D.– E me explicaram até a saciedade, até a insistência sobre todas as ideias e argumentos, todos os problemas, todos os fenômenos.

PERELÁ C.– Aprendi sobre amor e sobre ódio, sobre vida e sobre dor, sobre sabedoria e sobre loucura, A.– subi com elas as mais vertiginosas alturas do pensamento e do espírito...

INQUISIDOR – Quantas coisas deve saber: é um homem culto!

INQUISIDOR – As três velhas se chamavam, então?

PERELÁ A.– Pena, Rede, Lâmina.

PRIMEIRO POLICIAL – Que nomes!

Voz A. – Pena! B. – Rede! C. – Lâmina! D. – Pena! A. – Rede! B. – Lâmina! Pe... Re... La...

PRIMEIRO POLICIAL – Vamos chamá-lo Perelá.

SEGUNDO POLICIAL – Vamos chamá-lo Perelá.

PRIMEIRO POLICIAL – Mas não, Perelá, o que quer dizer Perelá?

SEGUNDO POLICIAL – Existiu um Rei que se chamava Chifrada, o que quer dizer Chifrada? Ele pode se chamar Perelá.

PERELÁ D.– Por que quiseram esconder tudo de mim? B.– Por que me abandonaram? C.– Por quê?

INQUISIDOR – Mas essas três velhas sabiam que o senhor estava lá em cima, no topo da chaminé?

PERELÁ A.– Sabiam? Nunca consegui descobrir. Elas nunca disseram uma palavra a meu respeito.

INQUISIDOR – E o senhor nunca falou?

PERELÁ C.– Somente nessa manhã percebi que posso falar, assim que descii...

PERELÁ B.– ...pela primeira vez as chamei: Pena! Rede! Lâmina! Pena! Rede! Lâmina! Pe... Re... La...

Reacendem-se as luzes: Perelá está acuado num canto, em uma postura tristíssima, indefeso. A necessidade de racionalidade fará com que logo retome, porém, uma postura segura de si.

INQUISIDOR – E o que o senhor pensa sobre isso?

PERELÁ – Fui aos poucos amontoado e composto por aquela espiral quente que subia continuamente? Célula por célula, como as pedras de um edifício?

PRIMEIRO POLICIAL – Mas a fumaça não saia da chaminé?

SEGUNDO POLICIAL – A chaminé devia estar obstruída no topo. Como todos os outros úteros, me parece, até aí...

PERELÁ – Ou um dia fui colocado lá em cima, homem como sou agora, mas de carne e com roupas iguais àquelas de todos os outros homens?

PRIMEIRO POLICIAL – Agora se começa a entender alguma coisa.

SEGUNDO POLICIAL – Claro como a luz do sol.

PERELÁ – Então, sob a ação do fogo seria dia após dia carbonizado muito lentamente, transformado com o passar dos anos... Mas eu daquele dia, nem antes daquele dia, não posso me lembrar. Apenas hoje pude perceber que sou de uma matéria diferente daquela de todos os outros homens, enquanto minhas formas são as mesmas. Essa foi uma cuidadosa purificação feita pelo fogo sobre a carne?

PRIMEIRO POLICIAL – Purificação?

SEGUNDO POLICIAL – Purificação?

INQUISIDOR – Purificação! A purificação da matéria.

PRIMEIRO POLICIAL – Deve ter alguma coisa por trás disso aí.

INQUISIDOR – Tenha certeza senhor Perelá, esconderam o senhor lá em cima homem tal e qual o senhor é: de tanto ficar sobre fogo o senhor se tornou de fumaça, um fenômeno muito natural. Se queimarmos qualquer objeto vemos que primeiro se carboniza e depois vira fumaça.

PRIMEIRO POLICIAL – Mas a fumaça se expande pelo ar.

INQUISIDOR – Visto que aquela chaminé estava obstruída no topo, não podia se expandir pelo ar, me parece lógico... Mas imaginem só... amontoado, aos poucos... construído... o germe de um homem deveria estar lá no topo daquela chaminé, o útero, preto ou branco, precisa sempre de uma semente para gerar.

SEGUNDO POLICIAL – E a semente para uma chaminé é a fumaça. Faz sentido.

INQUISIDOR – O que o senhor acha?...

PERELÁ – É, é.

PRIMEIRO POLICIAL – Para mim é um Revolucionário.

INQUISIDOR – O homem que vimos, tocamos, interrogamos e está aqui entre nós, é mesmo de fumaça, um cavalheiro perfeito, não há nada a temer, fiquem tranquilos.

Tudo se explica muito mais facilmente do que pode parecer na primeira impressão. Rápido, vão, corram, avisem Sua Majestade. É assim mesmo, senhor Perelá, nossa doentia imaginação que nos faz pensar em primeiro lugar nas coisas complicadas, impossíveis, absurdas, as coisas simples são as últimas a vir em mente.

O inquisidor se transforma em Mestre de Cerimônias. Acolhe Perelá, agora pequeno e atônito, em seu largo manto. Entram os notáveis da cidade, enquanto se ouvem os gritos da multidão lá fora.

O senhor é, senhor Perelá, um homem purificado de todas as imundices humanas. Isso o tornará extremamente bem-vindo a nossos olhos, um ser de exceção e de privilegio: excelso.

BANQUEIRO – O Palácio Real está cercado pelo povo.

POETA – As pessoas se acotovelam em frente ao portão...

INQUISIDOR – Algumas personalidades da cidade pedem para serem admitidas na presença do senhor. Podem ser admitidas?

PERELÁ – À disposição.

Os notáveis competem para se aproximarem primeiro de Perelá. A atitude deles é dividida sempre entre uma exigência de etiqueta e uma bajulação desenfreada, que pode chegar a alguns excessos.

PINTOR – Permita apresentar-me...

POETA – Conte com minha amizade...

PINTOR – ...os sentimentos de minha devoção...

POETA – ...somos dois poetas.

PINTOR – ...desejo ser seu primeiro retratista...

POETA – ...podemos escrever um poema juntos...

PINTOR – ...o senhor será o modelo da minha obra-prima...

BANQUEIRO (*interrompendo*) – Ouvi que o senhor veio aqui desprovido de tudo...

MESTRE DE CERIMÔNIAS – O Banqueiro do Estado Teodoro de Sustento.

BANQUEIRO – Em posse apenas de um par de sapatos.

PERELÁ – Estes!

BANQUEIRO – Não podemos dizer que o patrimônio do senhor seja digno de consideração; venho, por isso, oferece-lhe uma abertura ilimitada de créditos junto ao meu banco: coloco à sua disposição os meus capitais. E isso, bem entendido,

não para beneficiar somente o senhor, mas para que possamos fechar os melhores negócios como sócios.

PERELÁ – E como posso, de natureza tão modesta, ser fonte de riqueza?

BANQUEIRO – Meu amigo, o senhor é de fumaça e eu, no fundo, sou de papel, todas as minhas ações se desdobram e se concluem por meio do papel, e veja bem, não é necessário sequer que seja limpo, muitas vezes está num estado deplorável, uma nojeira, agora eu posso demonstrar-lhe como dois mais dois são quatro, que entre o papel e a fumaça a distância é muito curta, mínima. Não só, mas a fumaça sendo nada mais do que a sublimação do papel dá para trabalhar cem vezes melhor. Deixe comigo, não existe homem capaz de superar-me em tal habilidade. O senhor é de fumaça, eu sei o que é a fumaça. E assim que percebi que poderia tê-la em espécie, logo disse a mim mesmo: não há um minuto a perder, e corri até o senhor. Todas as coisas podem se tornar moedas soantes dentro de nossos bolsos, e a fumaça em proporção ilimitada.

O Banqueiro é, obviamente, o notável mais influente. Diante dele, os outros se retiram ordenadamente, conseguirão falar alguma coisa apenas quando o banqueiro parece alhear-se em seus devaneios poéticos. Mas até o banqueiro não estará isento de algumas bajulações, pode chegar até mesmo a lustrar as botas de Perelá.

PINTOR – Ah, senhor Perelá, um homem de tão elevada posição não deixará de montar uma vasta pinacoteca! O senhor será meu cliente mais ilustre!...

BANQUEIRO – O sol, veja, que parece uma coisa inacessível, nunca alcançada, nada mais é do que uma nota enorme, que se o senhor conseguir trocar por notas menores vai poder gastar a seu bel prazer. E nem vou falar sobre a lua!

PERELÁ – E o senhor o troca em miúdos?

BANQUEIRO – Não fazemos outra coisa de manhã à noite.

PINTOR – Vivemos em tempos de materialismo sem poesia e sem coração...

BANQUEIRO – Lancei em linhas breves as bases de uma nova sociedade, o senhor será o presidente, eu o diretor superintendente: F.U.E., fumaça única esperança. O senhor verá onde poderemos chegar com esta matéria tão refinada.

PERELÁ – Talvez onde nem o senhor imagina.

BANQUEIRO – Ficamos combinados, senhor Perelá minhas saudações.

(Sai entre os reverenciadores).

A relação entre o poeta e o pintor é de rivalidade declarada. Sustenta-se apenas em bases formais; na emoção, não hesitam em se rebaixarem a números de palhaços.

PINTOR – Desejo ser seu primeiro retratista.

MESTRE DE CERIMÔNIAS – O pintor da rainha Gastão Esperança.

POETA – Vou compor, em sua homenagem, um hino de 13.000 versos.

MESTRE DE CERIMÔNIAS – O poeta Angiolino do Sopro.

PINTOR – Deixe que eu exponha ao seu inapelável julgamento meu último trabalho, aquele que me valeu o posto que ocupo.

POETA – Aqui está, neste íterim, meu último livro de versos: Baladas adoentadas.

PERELÁ – Que pena, coitadinhas!

POETA – Não se preocupe por isso.

PERELÁ – Que doença as atacou?

POETA – Estão magníficas.

PERELÁ – E por que diz que estão adoentadas?

POETA – De outra forma ninguém cuidaria da saúde delas.

PINTOR – Venham mais para frente. Parem. Stop. Descobrimos. Como o senhor pode observar, senhor Perelá, aquela é uma dama do século dezesseis, o século da magnificência e do gênio, e o cavalheiro que está diante dela acabou de se levantar, de onde estava ajoelhado, para fazer sua declaração de louco amor. A nobre dama está sentada, a vê? e aponta, com o indicador de sua cândida mão, a janela gótica com sua mística coluninha, vê aquela rosa púrpura que parece desabrochada por milagre numa noite de espera? A vê? Pois bem, ela diz com nobre gesto, pegue-a. E não é como lhe dissesse: seu pedido é coroado pelo meu amor? A espera acabou para o senhor, e terá aquilo que compete a um homem. A flor que lhe faltava, aqui está, é sua. Observe como ela o olha, e com quanta alegria indica a rosa escarlata no peitoril da mística janela. Quantas coisas pode dizer um pedaço de tela. Esse quadro se chama precisamente: o cavalheiro sem a rosa.

PERELÁ – O que diz aquela senhora?

PINTOR – “Pegue, a flor é sua”.

PERELÁ – Não, não.

PINTOR – Não o quê?

PERELÁ – Ela não diz como o senhor, mas diz ao contrário “saia, senhor”.

PINTOR – Oh, senhor Perelá, mas o que está dizendo? Não vê como seus lábios são ávidos por ternura e beijos?

PERELÁ – Não se pode dizer com um sorriso “saia” para um homem?

PINTOR – Não, claro que não, como poderia dizer isso se mostra a janela?

PERELÁ – E não se pode sair sorrindo por uma janela?

PINTOR – Não, não, garanto que não, é como se dissesse para ele, quero vê-lo quebrar o pescoço. Ela não pode dizer isso, absolutamente não, veja bem, o significado do quadro seria deturpado. Proíbo-o de falar disso com quem quer que seja, o senhor prejudicaria enormemente minha obra, ela me proporcionou o posto que ocupo, e sua errônea interpretação poderia ser fatal para mim nesse momento... Venham mais para frente... parem: stop. Cubram novamente.

POETA – Quando ouvi pronunciar seu nome pela rua, passeava com a minha amante, loira como Vênus e como Isolda. Fiz com que repetisse seu nome tantas vezes, como todas as noites antes de apagar a luz a faço repetir tantas vezes a palavra eterna. Que analogias, que concomitâncias. Em seus lábios Pe...re...lá... nota-se escapar rápido e leve, come se vê partir para elevar-se ligeira e delicadamente, a palavra: Po...e...si...a. Ouve todo fascínio desta palavra feitiço? O que é um p naqueles lábios, senhor Perelá, como a força do arrepio que anima e que dá vida. Quem me ajudará a dizer-lhe o que seja um s que por baixo a sustenta e a eleva, e a impulsiona, impulsiona, impulsiona, alto... mais alto... cada vez mais alto... A poesia, senhor Perelá, é um mundo, um globo inteiro de ouro, de ouro somente, daquele que se não faz moeda, e é o poeta, no Parnaso que o infla, com seu sopro divino. Qual é a arte? Saber inflá-lo para que possa erguer-se com leveza e rapidez, para que o mundo todo possa admirá-lo, para que o mundo inteiro o veja.

PERELÁ – E o senhor sobe com ele?

POETA – Um corpo estranho? Misericórdia! Se eu me pendurar nele adeus Jesus, não sobe de jeito nenhum, fica na terra para sempre. Quando o inflo direitinho mando embora, eu fico em Parnaso.

PERELÁ – O senhor deve vigiar seu globo para que nada aconteça dentro dele enquanto o infla.

POETA – Não há dúvida. Parece haver dentro sabe-se lá o que, neste globo ofuscante, e ao contrário não tem nada. Obter o vazio é a arte sublime do poeta.

Que inocência, e que dificuldade: essa é a leveza. Monsieur de Perelá, j'espère bien tôt de vous rencontrer dans le monde.

MESTRE DE CERIMÔNIAS – Cristóvão Presunçoso, crítico oficial da literatura nacional.

CRÍTICO – Não se espante se me apresento ao senhor depois daquele infeliz. Quis a sorte que eu desse a ele a preferência, mas isto não acontecerá ainda por muito tempo, e verá as coisas caminharem ao contrário.

PERELÁ – Quem, o homem do balão?

CRÍTICO – Ele em pessoa. Ele pode muito bem esperar para cantar quando eu já tiver falado, não lhe parece? Sabemos mesmo antes tudo o que vai dizer, da primeira à última palavra.

PERELÁ – E o mostra inflado ou por inflar?

CRÍTICO – O quê?

PERELÁ – O balão.

CRÍTICO – Me mostra inflado.

PERELÁ – E o senhor tem de ir lá ao alto para onde ele o manda?

CRÍTICO – O quê?

PERELÁ – O balão.

CRÍTICO – Não, ele que vai, imagine só, não me mexo nem um milímetro, tenho luneta. O senhor conhece a luneta da crítica? É a mais longa de todas, mas é aquela que se dobra melhor. Eu a levo no bolsinho do colete.

MESTRE DE CERIMÔNIAS – O grande filósofo pessimista Concho Suprassumo, dito Suprassumão do Concho.

A apresentação do filósofo, que no decorrer do trabalho adquirirá um peso considerável, é destacada. Ao anúncio do Mestre de Cerimônias, de fato não aparece. Todos saem preocupados para procurá-lo. O filósofo aparece de onde menos se esperava, com um andar arrastado, balança a cabeça olhando Perelá e desaparece sem pronunciar uma palavra. Apenas num segundo momento retorna, age num mundo todo seu, completamente absorto no manipular sua maquininha de café. Ele também é um mambembe: no final se descobrirá que é opositor de profissão, necessário como os outros para o sistema.

FILÓSOFO – Não sou mesmo filósofo, sabe, nunca dê ouvidos àquilo que lhe dizem. Quando um homem disse da própria espécie todo o mal que se podia dizer dela, dizem que é um filósofo, e quanto mais lhes tiver dado uma boa surra tanto maior

será o filósofo. Difamar o próximo, eis uma necessidade vital como o ar e como o pão, e quem não tem coragem nem fantasia para conseguir isso, inventa as verdades ditas por alguém, e termina por acreditar que ele as inventou. Com este sistema, cada qual vê o próprio semelhante afogado num pântano e fica observando como se não estivesse dentro até o pescoço. O senhor quer se tornar também um verme como todos os outros? Dizem que a terra os atrai. Sim senhor, os atrai. Agarraram-se ali e seguem se reproduzindo com a rapidez dos insetos. A terra não pediria nada melhor do que roê-los todos juntos, são seu prato mais indigesto, está com todos eles entalados na garganta e no estômago, um sequer conseguiu descer. Diga-me uma coisa, como o senhor surgiu por estas partes? O que veio fazer?

PERELÁ – Nada.

FILÓSOFO – Então faça imediatamente outra: volte para onde ficou até hoje, será melhor para o senhor. Conhecerá os homens em outra ocasião e não terá perdido nada. Não se deixe enganar por sorrisos e por dengos, pelos elogios, não se apegue se quiser viver, eles se comprazem em exaltar um homem para se deleitarem o dobro em deixá-lo cair. Quanto mais o tiver elevado maior será o golpe.

PERELÁ – Mas eu sou de fumaça.

FILÓSOFO – Sim, é verdade, tinha me esquecido disso. E, então, pode ficar, prezado amigo: tchau.

CARDEAL – Sou Sua Eminência Reverendíssima o Cardeal Arcebispo Sussurrinho Maria Francisco.

O Cardeal, ao longo do trabalho, mostrará comportamentos diferentes. Aqui é muito velho, arcaico, sempre prestes a cair, se nos momentos certos o Mestre de Cerimônias não o amparasse. Em geral, suas titubeações correspondem às perguntas mais elementares – e, portanto, mais perigosas – de Perelá.

O senhor se chama, então?

PERELÁ – Perelá.

CARDEAL – Claro, muito bem, Pe...relà, perfeitamente: Perelá. Meu caro senhor Perelá tenho absoluta certeza de poder inclui-lo entre minhas ovelhinhas eleitas e prediletas, já que no fundo o senhor nada mais é que um homem.

PERELÁ – Muito leve.

CARDEAL – Eh! Que, que, que, que, meu caro, ser leve de corpo não quer dizer nada, o senhor mais do que qualquer um precisa de ajuda e de proteção, precisa ser leve de alma, e a alma se aligeira com a prática cotidiana da virtude, e a remissão dos próprios erros, das culpas, só então pode subir ao céu. É um ato de humilhação com o qual se sentiram elevados e exaltados até mesmo os Reis, aliás, esses antes de todos.

PERELÁ – Do que a alma é feita?

CARDEAL – Alma é puro espírito, filho.

1º FOTÓGRAFO – Tenha a complacência de se virar, senhor?

2º FOTÓGRAFO – Eu, enquanto isso, vou aproveitar para o perfil.

1º FOTÓGRAFO – Gostaria de se sentar?

2º FOTÓGRAFO – E fazer de conta que lê o jornal? Assim, com muita naturalidade, como se estivesse sentado em um café. Isso, muito bem.

1º FOTÓGRAFO – E segurar entre os dedos esse cigarro? Na outra mão o fósforo que tirou agora da caixa. Muito bem, ótima pose: maravilhosa.

PERELÁ – E dá para ver o espírito?

CARDEAL – Mas o espírito não se vê, se revela para além e acima de nossos sentidos, filho.

2º FOTÓGRAFO – Quer ter a complacência de cruzar as pernas desta maneira?

1º FOTÓGRAFO – E os braços assim. Colocando o dedo neste ponto. Preciso, que exatidão!

PERELÁ – Então o senhor nunca viu um homem subir ao céu?

CARDEAL – Não. Todos os espíritos eleitos sobem para lá sem que possamos perceber.

2º FOTÓGRAFO – Quer tirar as botas?

PERELÁ – Não. E os outros?

CARDEAL – Os outros despencam no profundo do maldito inferno, filho.

1º FOTÓGRAFO – Para colocá-las logo, bem entendido: imediatamente.

PERELÁ – Não. Porque pesam muito.

CARDEAL – Sim, naturalmente, não foram libertados do peso das culpas deles.

2º FOTÓGRAFO – Eu mesmo as colocarei.

PERELÁ – Não – Pronto, pronto.

1º FOTÓGRAFO – Não tem problema, desculpe, pode deixar, desculpe mesmo.

PERELÁ – Tudo bem.

2º FOTÓGRAFO – Pronto.

PERELÁ – Bom.

1º FOTÓGRAFO – Obrigado.

2º FOTÓGRAFO – Meus respeitos. – Minhas reverências. – Muito obrigado. – Excelentíssimo. – Ilustríssimo. – Obrigadíssimo. – Blgtssm...

MESTRE DE CERIMÔNIAS – Senhores, recomenda-se um pouco de calma e um pouco de silêncio. Ordem do dia:

Mestre de Cerimônias, tomando decididamente o controle da situação, ordena e alonga seu monólogo, regulando também a intervenção dos outros, como um verdadeiro maestro, procurando e obtendo a aprovação do Bispo.

“Amanhã, sexta-feira, às cinco horas em ponto, as damas da sociedade e da Corte oferecerão ao senhor Perelá um chá de honra”. “Domingo à noite, às vinte e uma horas, o senhor Perelá será apresentado ao povo. No gabinete, o Prefeito lhe transmitirá as boas vindas de toda a população. Na mesma noite, às vinte e três horas, baile na Corte com participação do Rei”.

VOZES – Viva o Rei! – Viva!

MESTRE DE CERIMÔNIAS – Além disso... silêncio, já falei. Além disso, Sua Majestade o Rei nomeia o senhor Perelá terceiro membro na onerosa, ponderosa, e já tão esperada elaboração do novo Código para o nosso País. Viva o Rei!

VOZES – Viva.

MESTRE DE CERIMÔNIAS – Viva o novo Código.

VOZES – Viva.

MESTRE DE CERIMÔNIAS – Viva. Viva.

VOZES – Viva.

SEGUNDO QUADRO – As acolhidas

Cena 1: O chá

MARQUESA ZOE, DONA MARIA, CONDESSA CARMEM, MARQUESA OLIVA, ROSA e personagens que intervêm nas histórias: BIANCA, GIACOMINA, CLOE, A MÃE, A LAVADEIRA, CARLOS MINDINHO, TENETE, SOLDADO, PIERRÔ.

ZOE – Todas nós nos sentimos tão lisonjeadas, não é verdade minhas queridas?

MARIA – Bastante.

CARMEM – Muito.

ZOE – Nos sentimos tão lisonjeadas de conhecê-lo, senhor Perelá...

OLIVA – Um homem como o senhor.

ROSA – O Rei nos ordenou que o recebêssemos com toda honra.

MARIA – E na mais estrita intimidade.

CARMEM – Como há muito tempo não se fazia com ninguém na Corte.

MARIA – E nos mandou dizer que para todos os seus pedidos, qualquer que seja, não podemos responder não.

CARMEM – Isso você bem que poderia manter em segredo, é de caráter confidencial.

ZOE – Fez mal em contar para ele, nunca se sabe...

MARIA – Mas o senhor será discreto, não é mesmo?

ROSA – Temos a sua promessa.

CARMEM – Discreto até demais, não se preocupem.

MARIA – Contamos desde já com sua delicadeza.

Até este ponto, o diálogo das mulheres tem um ritmo muito rápido, vazio, típico do “bate-papo”, igual para todas, quase no limite da inteligibilidade. Uma maneira semelhante de se exprimir será repetida em outro ponto. A valorização deste tom baixo foi, aliás, uma descoberta do século XX, em contraposição à redundância do falado dannunziano. Agora, cada mulher tende a se caracterizar, revestindo a própria personalidade nas cores do grotesco. Perelá nunca conseguirá falar, é uma mera testemunha, mas diante dos vários casos, em seu rosto ou em seu comportamento, pode expressar um sorrisinho seu, ou uma recusa sua, ou um comentário divertido.

Mas é verdade, senhor Perelá, que vai redigir o novo Código para o nosso país?

CARMEM – Claro, não ouviu ontem à noite?

ZOE – Não disseram que o redigia, disseram que iria auxiliar o ministro e Torlindao na elaboração.

MARIA – Não senhora, disseram que o redigia, o redigia, o redigia.

CARMEM – Minhas queridas, é uma questão inútil, se vai redigir veremos e saberemos: calem-se. Nossas leis atuais, senhor Perelá, precisam de inovações muito radicais, com a história desse bendito Código que sempre deve ser feito e nunca o fazem, estamos atrasados em pelo menos um século. Pouco se fala, no

velho código, da mulher, e sempre para seu prejuízo ou despropósito, a mulher deve entrar em muito mais questões, em todas, para que as coisas tomem o rumo certo; os senhores homens não entendem quase nada. E fingem entender tudo.

MARIA – Para comandar o quanto quiserem.

ZOE – Aí está o problema.

OLIVA – Quer uma xícara de chá?

ZOE – Aqui está o chá. Senhor Perelá...

OLIVA – Olhem como bebe!

ROSA – Degusta um golinho de cada uma.

MARIA – Não, apoia o lábio só um pouquinho na borda da xícara.

ZOE – Que alma gentil.

OLIVA – Senhor Perelá, não beba o chá dela.

ZOE – O que fez com ele, podemos saber?

OLIVA – Estava dando para ele sem açúcar: amargo.

ZOE – Malvada.

ROSA – Desaforada.

MARIA – Mão-de-vaca e indelicada.

ZOE – Desaforadadesaforadadesaforada.

ROSA – Gosta? Mesmo?

ZOE – Mas o senhor é um homem como todos os outros, então?

OLIVA – Muito, muito melhor do que os outros.

MARIA – Nunca teria acreditado em conhecer um homem de fumaça.

CARMEN – E quando ontem anunciaram o senhor na cidade eu não quis acreditar nisso: uma das habituais lorotas, pensava, que inventam todos os dias.

OLIVA – Eu sempre amei a fumaça e isto não me espantou nem um pouquinho.

MARIA – Eu também sempre fiquei extasiada diante da fumaça. Sabem, da janela da minha casa posso ver a grande chaminé de uma indústria, e eu passava horas a fio seguindo a fumaça que se desprendia. Às vezes a fumaça saía como soprada pelos lábios da chaminé, como se ela falasse com uma pessoa bem distante, e fizesse um esforço para ser entendida: ha!.. pha!... lha!... lha!... lha!... lha!... outras, ao contrário, todas retas e pretas ou bem baixas para perseguir alguém e fazer sabe-se lá o quê, parece ter um bastão nas mãos. Outra vez eu vi muito bem sair uma longa fila de meninas que estavam todas de mãos dadas, lembram-se daquelas bonequinhas que se fazem com o jornal quando somos pequenininhas?

CARMEN – As noivas de Perelá.

MARIA – E quando me disseram que tinha vindo para a nossa cidade um homem de fumaça, não me espantei de jeito nenhum e logo disse: eh! Mas eu vi homens assim cem mil vezes, da minha janela, no mês de julho.

OLIVA – Eu esta noite, pensando no senhor, não pude adormecer. Diga-me, senhor Perelá, diga-me que o senhor também não dormiu esta noite.

ZOE – Faça o favor de não responder para ela, ou acabará vítima de suas fantasias.

MARIA – Antes vamos começar uma história.

ROSA – Mas uma história leve...

OLIVA – Muito leve...

CARMEN – Daquelas que ele gosta.

MARIA – Zoe vai falar primeiro. Ela supera todas nós, e muito, pela beleza, é considerada a mulher mais bonita do nosso reino.

ROSA – Ela fez virar a cabeça de todos os homens da alta sociedade.

MARIA – Riu de todos.

CARMEN – Há quem diga que não se concedeu nem mesmo ao seu marido.

ROSA – É de uma frieza que dá medo. Um jovem marquês prometeu a ela se matar depois de um único beijo. Ela não quis conceder o beijo e ele... se matou mesmo assim.

CARMEN – Deveria ser um grande cretino.

OLIVA – Não conceder ao homem que morre por nós pelo menos morrer com o nosso beijo nos lábios.

ZOE – E você é doente de romantismo. O marquesinho depois do beijo não teria mais se matado, na viva esperança de obter o resto, ou teria espalhado pelo mundo que os beijos da mulher mais bonita têm, no fundo, o mesmo sabor daqueles de qualquer outra mulher. Veja, senhor Perelá, essas minhas boas amigas, no ímpeto de concederem-se para esse e para aquele, não reservam um instante para estudar seus planos, e ficam sempre aviltadas, desiludidas, desgostosas, vítimas do capricho dos homens e da violência deles. É preciso, ao contrário, que eles lidem com nossa virtude, não nos querem virtuosas, puras, castas? Sejamos em modo absoluto e faremos a felicidade deles. O quê me importa se os homens que me procuram entendem de política ou de ciência, sejam expertos em arte ou indústria? Eles são absolutamente despreparados na minha ciência, na minha arte, na minha indústria, então explodem. E nós os deixamos explodir. Quando eu era menina, de

noite, no jardim, mandava procurar todos os sapos que ali estavam e em cada um deles derramava no dorso uma boa quantidade de álcool ou de gasolina, e depois com um fósforo acendia, e deixando-os livres para correr e saltar. Os pobres animais saltavam acesos, e dava para ver todas aquelas chamazinhas na escuridão do jardim. Quanto mais o fogo alcançava suas carnes, mais os saltos se tornavam acrobáticos, gigantescos, fantásticos. Eu ria... ria... senhor Perelá, como eu ria com o espetáculo. Quantos bons senhores quiseram continuar à minha volta o espetáculo dos sapos fora do jardim.

OLIVA – Que crueldade gratuita!

As damas perdem todo recato: é o momento do coração desnudado. Um homem como Perelá parece permitir essa liberdade. Na verdade, atitudes psicóticas, monomaniacas são descobertas. Todas falam simultaneamente em tons cada vez mais altos. Em uma luz lívida, parece assistir-se a uma sessão psicanalítica coletiva. Perelá é empurrado de um grupo para o outro. As frases que emergem do burburinho são sublinhadas no texto. Mas, mesmo na confusão, não se perderá o sentido de cada história, sustentada por adequadas ações mímicas.

MARIA – Minha vida, ao contrário, foi só recolhimento, resignação... Há vinte e cinco anos fui dada em casamento ao senhor De Papelada, mas ele não conseguiu vencer minha virgindade. Não conseguiu naquele dia, nem nunca mais. Eu ainda sou aquela cândida donzela que a amada madre superiora do instituto onde fui educada entregou, aos dezesseis anos, nos braços de minha mãe...

ZOE – E agora me observe atentamente, eu coloco minha mão assim, com descuidada suavidade no quadril esquerdo, percebi atrás de mim um senhor que não conheço e que há alguns minutos me segue como atraído por um ímã, me aponta, me fixa sem pestanejar...

MARIA – ...Jovem, ignorante, ardente, desiludida, ferida, cheguei ao ponto de meditar uma vingança, procurando em outro lugar aquela natural vazão para a exuberante juventude, e que à minha união legal era negada. Depois... quis esquecer, e usei todas as forças para vencer uma batalha sobre mim mesma: alcançando a vitória...

ZOE – ...Seus olhos vão aos poucos aumentando, o senhor poderia jurar que em poucos minutos vão com certeza exorbitar. Tiro a mão do quadril e me apoio no encosto de uma cadeira muito baixa, e cruzo as pernas, assim. Ele já adquiriu o mais perfeito ar de imbecil deste mundo, os olhos brilhantes, os dentes cerrados, os

lábios um pouquinho abertos e as narinas escancaradas na tentativa de cheirar com cobiça, cada vez mais vermelho como lagosta quando está cozinhando dentro da panela...

MARIA – ...Uma coisa triste. Meu bom companheiro teve uma fiel e afetuosa companheira.

CARMEN – Eu tive, senhor Perelá, uma adolescência muito precoce. Desde os doze anos, assumi um ar másculo muito imponente, e a minha figura se delineou viril em todos seus detalhes. Nada em mim tem aquela graça e aparente doçura que envolve minhas boas amigas.

MARIA – ...Ocupo-me de trabalhos femininos e sou presidente de muitas instituições de beneficência: as donzelas vulneráveis e as abandonadas.

ROSA – Ela, tão segura do perigo.

MARIA – E fundei a associação para a emancipação da mulher.

CARMEN – Quando aos dezesseis anos deixei o monastério para entrar na sociedade, já sentia em mim a necessidade urgente de me aproximar de um homem. O caso sempre me foi adverso, crescia em mim um terrível sofrimento. Não conseguia dominar este mal, sofria, passava noites inteiras me debatendo no chão, me comprimia, sufocava o espasmo, martirizava minhas carnes rebeldes, me machucava... mas nada, nada, nada.

OLIVA – Está à sua frente a mulher que não amou, que não pôde amar...

MARIA – Há, porém, senhor Perelá, uma coisa que muito me preocupa, e me faz ficar mal: o senhor De Papelada, em certos períodos... quase com prazo marcado... duas ou três vezes ao ano com a mudança das estações... sente que pode tentar novamente a dura prova: uma ilusão como outra qualquer...

CARMEN – Era pura e inocente e queria conservar-me como tal, mas as veias não podiam conter o sangue que eu sentia nelas circular como um líquido inflamável, e transformar-se em dinamite para explodir horrivelmente no coração formando uma enorme poça da minha infeliz robustez...

OLIVA – O senhor sabe que cada um de nós ao nascer traz consigo o coração de outra pessoa?

MARIA – Passaram-se agora vinte e cinco anos, sei tintim por tintim tudo o que vai acontecer, mas devo agradecer-lhe. Ele acredita... se ilude outra vez... tentando um novo impulso, ou experimentando um novo sistema... acreditando ter encontrado, finalmente, a maneira... ainda se ilude...

ROSA – Sim... espera.

MARIA – Senhor Perelá, que pena... que pena!...

CARMEN – ...A minha sensibilidade tinha se intensificado tanto que eu sentia pela rua, como um animal, o odor acre do macho... Fui até aos quartéis, onde milhares de homens estavam imersos no sono juvenil, e fui a ponto de gritar para acordá-los todos ao mesmo tempo: Ehi! O que estão fazendo? Levantem-se de uma vez por todas! Depois, me casei com o Conde Hilário Denza: jogou-se sobre mim com aquela violência, acredito, de qualquer outro homem saudável e normal no seu lugar, mas eu... o que tive de sofrer, e a que preço de angústia e de impotência, consegui ficar inerte e deixá-lo agir em cima de mim... Uma expectativa lacerante de dez anos que termina em um grito de desgosto no contato com a realidade. Senhor Perelá, eu trazia em mim, sem saber, um homem, meu verdadeiro marido, que não admitia violência nem traição.

A atmosfera agora está surpreendentemente calma, as damas estão exaustas. Oliva aproveita para prolongar sua narração em tons doces, que aos poucos a levam a se expressar dançando romanticamente, em contraste com os vulgares rebolados de Rosa.

OLIVA – O senhor sabe que cada um, ao nascer, traz consigo o coração de outra criatura? Uma donzela o coração de um jovem, o jovem o de uma donzela? Nós procuramos o nosso coração pelo mundo, como um mendigo procura seu pedaço de pão, acreditamos num dado momento de termos nos encontrado com ele: todas as aparências nos enganam, todas as esperanças nos traem. Quando estamos por colocar os corações um sobre o outro, percebemos, muito tarde, que o que encontramos não é o nosso, e que não temos o do nosso companheiro.

ROSA – Meu caro senhor Perelá, diga-me francamente, não as acha um tantinho exageradas e terrivelmente complexas, às vezes totalmente exaltadas? Considero este fenômeno natural, como uma cotidiana necessidade da vida. Não sei conceder-lhe nenhum fascínio de mistério, nem aura de mistério, e não vale mais do que meu café da manhã, do almoço ou da janta. Devo dizer-lhe, no entanto, que como com ótimo apetite três vezes ao dia...

OLIVA – Rodei até a exaustão à procura dele. Onde está? Morreu? Onde se esconde? Pertence a outra mulher? Ele também comigo? Por que não podemos nos encontrar? Quem tem o meu coração? Onde está o ladrão?

ROSA – Infeliz criatura!

CARMEN – Senhor Perelá, disfarce, Rosa nunca mandou ninguém embora com uma rejeição.

ROSA – Não estão vendo que o senhor Perelá está aborrecido?

MARIA – Gostaria de se pronunciar negativamente logo desta vez?

ROSA – De jeito nenhum, minha querida, me permito somente exprimir certas reservas, perdoem a minha franqueza, mas me parece que a fumaça... Meu Deus... eu sempre gostei de assado.

OLIVA – Insensatas! Quem de vocês conhece o amor?

ROSA – Não estão vendo que o senhor Perelá está se aborrecendo?

(Pausa)

CARMEN – Dona Giacominina nos fará rir.

Dona Giacominina, como mais tarde Cloe e Bianca, cada uma expondo a própria história, intervêm de fora com uma própria urgência narrativa. Mas, depois, a própria matéria da narrativa se amplia em uma projeção fantástica e deformada de ação. Nesta dimensão, os personagens da narrativa se concretizam e todos acabam envolvidos em um jogo divertido. Assim, aparece a mãe querendo casar a filha. Carlos Mindinho que, na verdade, nada mais é do que um pequeno e vociferante Tarzan de periferia; o Tenente e o Soldado, companheiros de ferozes manifestações amorosas, o Pierrô exausto de amor, e até mesmo o cemitério, com todas as suas estátuas e os rostos mudos das fotografias emolduradas por flores.

GIACOMINA – É com a palavra da ciência que eu lhe falo. Diz um antigo provérbio que nem todas as roscas saem com buraco: senhor Perelá, é uma verdade sacrossanta. Por mais que sejam perfeitamente iguais na aparência, o senhor não pode absolutamente avaliar seu resultado. O cozimento, a maior ou menor consistência da massa, a ação do fermento e do fogo, farão com que ao saírem do forno as roscas mostrem entre elas alguma notável diferença. Algumas terão um grande buraco redondo, outras alongado, oval, em oito, algumas sairão até sem: entupidas. E, enfim, haverá uma na qual o buraco é imperceptível, os homens também, por mais que pareçam ser feitos do mesmo modo, escondem estranhas anomalias. Pois bem, aquela rosca onde somente um raio pode penetrar... sou eu, senhor Perelá, sou justamente eu.

ROSA – Não é verdade que é uma gracinha? Esta historinha sempre me faz rir muito.

GIACOMINA – Um mês depois das núpcias, o meu casamento foi anulado na maneira mais decidida por parte de todas as autoridades. Estive na boca de todos e tive que me afastar por algum tempo da pátria amada. Algumas vezes alguém me parecia apropriado para tentar novamente a prova. Cheia de esperança e de fé, e trêmula de dúvida, me aproximava dele: ai de mim! Visitei a França e a Espanha, a Inglaterra, a Alemanha, uma parte da África, a Índia e a China, a Rússia. Uma vez minha mãe ouviu uma lavadeira falar de certo Carlos Mindinho...

LAVADEIRA – Ele tem... minha cara senhora, uma coisa... uma coisa, minha cara senhora... uma coisa que não posso falar... e que parece o dedo mindinho de uma criança que acabou de nascer.

MÃE – Não!...

LAVADEIRA – ...É um infeliz, todas as mulheres da aldeia caçoam dele, todas caçoaram, ele acabará se fechando no claustro dos frades capuchos.

MÃE – Não! Não! Não! Não se feche no claustro! Carlomindinho venha aqui um instante, sem perder um minuto, tenho que vê-lo a todo custo...

GIACOMINA – Minha mãe combinou tudo, e numa manhã me levou para um gracioso e solitário bosquezinho onde me deixou sozinha. No suave frescor do lugar, em um macio leito de folhas, me deitei esperando. E eis que lá no fundo, no começo do bosque, iguais às cortinas de um palco, dois grandes ramos se abriram e um jovem muito, gordo, loiro, com um rosto rosado infantil, sem um pelo, aparece no meio como num encanto.

CARLOS MINDINHO – A senhora sua mãe vem aqui?

GIACOMINA – Daqui a pouco, se precisar de alguma coisa pode esperá-la.

(agora estão um nos braços do outro)

MÃE – Meus filhinhos! Meus benditos filhos! O senhor também abençoará vocês, anjinhos do senhor, anjinhos da mamãe! Anjinhos do paraíso! Anjinhos da terra!

GIACOMINA – Eu tinha conhecido um homem, Carlos tinha encontrado a sua mulher.

(Sai triunfante)

CARMEN – Que pena não terem filhos!

ROSA – É verdade.

CARMEN – A raça dos Carlomindinhos.

ROSA – E das roscas sem buraco.

CARMEN – Não, minha querida, o buraco existe, mas é muito pequeno. Ha! Ha! Ha!

OLIVA – E o pudor? É possível que não exista mais pudor?

CLOE – Eu nasci vestida, senhor Perelá. Conhece o significado misterioso desta palavra feitiço: pudor? Quando eu estava no monastério na qualidade de educanda era tomada por calafrios perturbantes, uma febre verdadeira, e crises de choro violentíssimas, isso só de eu pensar que um homem pudesse ver a ponta do meu nariz ou as pontas dos meus dedos, o pedacinho de um pulso ou do pescoço. Nem lhe digo pelo resto. Viam em mim um exemplo celestial daquela pureza que ninguém conseguiu alcançar. Quando me tiraram do monastério, me entregaram aos dezoito anos nos braços de meu noivo, o conde Ramino, tenente de cavalaria. Aquilo que eu senti durante as práticas amorosas não saberia de maneira alguma descrever para o senhor. O esforço que precisou fazer para tirar de mim uma palavra afetuosa ou um olhar, nem lhe digo um carinho e o primeiro beijo. Eu nasci revestida de pelo menos mil mantos, impalpáveis, muito leves, e com o único objetivo de poder me libertar deles. O casamento, nos primeiros anos, teve tantos daqueles mantos para tirar, que as horas passaram cada vez mais novas, turbulentas, muito agitadas. Porém, chegou o dia em que já acostumada com o último passo dado, eu já desejava me aproximar do novo, meu marido fazia todo esforço, mas não conseguia ir adiante, não sabia ou não podia fazer mais.

(O tenente Ramino se senta ao lado de Cloe)

Um dia tomávamos café, enquanto meu marido me fazia alguns habituais e já inúteis carinhos que eu não sentia mais. Que tédio, que chatice, na pele uma mão que não diz nada.

(Batidas na porta)

TENENTE – O empregado!

CLOE – Tive um lampejo que iluminou a mente.

(Corre para abrir uma porta e como o soldado entrou, tranca-a imediatamente, depois se joga no marido)

Os meus olhos tornaram-se aqueles de um tempo.

TENENTE – Eu entendi...

(O tenente tira a roupa, o soldado tenta fugir)

CLOE – Não pude! E eu sofria toda a minha vergonha, mas os calafrios terríveis que me sacudiam, como uma serpente na primavera da pele, me libertavam a cada instante de um novo manto.

TENENTE – *(falando com o soldado)* Eu imploro.

SOLDADO – Imagine!

(O soldado se joga no amontoado)

CLOE – O bom e ingênuo soldado se prestou primeiramente confuso, depois desenvolto, depois perspicaz, malicioso e eu o olhava atraída, estarecida, horrorizada, ocupada só com seu olhar, com sua voz, tinha retomado o caminho, e os mantos seguiam caindo do meu corpo, do qual extraía toda minha indispensável vergonha. Mas o bom e simples jovenzinho teve, ele também, um prazo. Ai de mim! Seus olhares e seus atos e suas injúrias tinham se tornado de uma chatice que para a mulher é o pior incômodo.

(O soldado e o tenente se afastam desanimados)

Depois foi um amigo do meu marido... e um dia foram dois... Senhor Perelá, sinto ter ainda sobre mim muitos destes horríveis indumentos, eu penso com terror na maneira de libertar-me deles, seu peso aumenta a cada dia, e morrerei sufocada sob o meu impiedoso vestido.

OLIVA – Quem inventou o pudor? O Senhor na sua infinita pureza.

ROSA – Os homens na pureza deles que não tem limites?

CARMEN – Por que não convida o senhor Perelá para ver?

BIANCA – Se o senhor escutou minhas boas amigas, certamente terá compreendido, senhor Perelá, como elas fazem do amor uma questão mais ou

menos essencial de vida. Para mim sempre foi uma questão de morte; o ponto de junção entre a vida e a morte. Quando ao lado de um homem eu renascia para a luz, e os sentidos recomeçavam a funcionar, o meu companheiro já tinha fumado um cigarro e acendia o segundo, enrolava placidamente os bigodes, lia tranquilamente o seu jornal. Eu, ao contrário, me desenterrava gradativamente, porque estava realmente morta, tinha sentido os calafrios insinuarem-se por todas as minhas fibras, por todos os meus ossos, tinha sentido me enrijecer inteira, e a minha pele contrair-se em uma convulsão definitiva. Eu tinha entrado no nada. A cínica irreverência com a qual os senhores homens trataram o meu excepcional, quase sagrado sentir, exasperou-me a tal ponto que decidi retirar-me em uma solidão contemplativa. Como teria podido tolerar ao meu lado o róseo animal, a material criatura?

(Pierrô toca um violino)

Vivia sozinha. Uma noite passeava pela rua, ao longo dos muros do cemitério. Vi passar um jovem de vinte anos, com um andar aristocrático e cansado, cansado de não poder descrever, de uma espectral magreza, as bochechas encovadas e brancas e os olhos enormes em duas negras profundidades. Um adolescente com boca sensual e prematuramente sem viço, um ar viciado e de profunda tristeza. Sem o raio de um sorriso nem nos lábios nem dentro dos belíssimos olhos. Eu o olhei atraída, e ele me olhou. Eu também passeava triste como ele, com meu ar de bela desenterrada. Olhávamo-nos como se olha dentro do espelho. Uma vez saí de madrugada, não sei por que, por qual estranho pressentimento, havia lua... Junto ao portão, percebo uma sombra, uma sombra plana, achatada de frente para o muro, e uma cara azul na qual a lua tinha se liquefeito. Fiquei parada, e a sombra imóvel: o espelho. Aproximou-se, até mergulhar em seu charco de mercúrio. O líquido gelado filtrava pela boca, e se insinuava rápido por todas as minhas veias, por todas as fibras, por todos os ossos. Quando tirei meus lábios do espelho e abri os olhos, ele ainda os tinha entreabertos: senhor Perelá, eu tinha finalmente encontrado o meu amor, após tanta solidão, após tanta renúncia, após tanta tristeza... O garoto aparecia para mim cada vez mais branco, e os olhos cada vez mais pretos, maiores e bonitos no fundo das cavernas escuras.

PIERRÔ – “Vamos lá embaixo... tem a lua...”

BIANCA – Onde, amor?

PIERRÔ – Lá embaixo, no cemitério.

BIANCA – Sim, amor.

PIERRÔ – Tem a lua.

BIANCA – Qual desejo do meu garoto não teria satisfeito? E ele me empurrava impaciente entre os túmulos, me empurrava esquivando as cruzes, as colunas quebradas, as estátuas, os pequenos portões, os arbustos, olhando as luzes que aqui e ali mal iluminavam uma cruz preta ou uma velha fotografia. Parou num ponto, olhou em volta com calma, num instante de alegria absoluta, e se deitou na terra. Fomos naquela noite dois mortos que o coveiro se esqueceu de sepultar. Uma noite o meu garoto ficou ainda mais branco, mais branco e mais frio, eu morri ainda mais, e quando comecei a despertar, senti que ele ainda estava gelado e imóvel. Pobre pequeno, meu pequeno, era tão grande a alegria que demorava cada vez mais a despertar, parecia que não quisesse despertar, de tanto que gostava da morte... Esperei: meu anjo, como é grande a sua felicidade e a sua beleza, esperei... Nada. O meu corpo tinha voltado a ser vivo e quente, e o dele se tornava cada vez mais gelado. Acariciei-o, apalpei-o, apertei-o... Nada. Esperei com uma ansiedade que se tornava desesperadora, esperei sentindo uma angustia penetrar em mim que me fazia parar toda, esperei... Nada. Mas então... Era verdade... Estava realmente... morto desta vez. Olhava meu garoto branco... Com os olhos serrados no fundo das guirlandas pretas no lindo rosto tornado uma cera. Repousava tranquilo no último instante de embriaguez que eu lhe tinha dado. O meu garoto estava morto comigo... para mim... estava realmente morto... Lá embaixo. Começava amanhecer.

(Perelá sai)

OLIVA – É bonita e assustadora a história de Bianca, não é verdade senhor Perelá? Ficamos tão calados depois de ouvi-la.

ROSA – Havia quem queria puni-la a todo custo. Vadia! Desavergonhada! Gritavam para ela.

MARIA – As pessoas não a deixavam em paz, queriam linchá-la.

ZOE – Puta!

CARMEN – Piranha!

ZOE – E daí para baixo, senhor Perelá.

ROSA – *Tu te rapelle, mom ange?*

Em algum momento da cena anterior, Perelá desapareceu. Mas só nesse instante as damas percebem que o seu interlocutor não está mais ali. Fingem que nada aconteceu: sossegadas, retomam a conversa do início e cada uma, assumindo sua postura de decoro e de decência, deixa o campo de batalha.

Cena 2: “A Corte”

PERELÁ, MARIA, ROSA, ZOE, BIANCA, OLIVA, FILÓSOFO, POETA, PINTOR, MESTRE DE CERIMÔNIAS, CAVALHEIROS E DAMAS DA CORTE, O CARDEAL, O MINISTRO.

A festa está em pleno andamento: na cena, um vaivém contínuo. Os grupos vão se revezando em formações sempre diferentes. Um zunzunzum ininterrupto: dá para entender apenas trechos isolados.

PRIMEIRO CAVALHEIRO – Tudo bem?

SEGUNDO CAVALHEIRO – Mais ou menos.

PRIMEIRO – Está com a cara transparente. Parece de cera.

SEGUNDO – É a morfina.

PRIMEIRO – Lamentável.

SEGUNDO – Eu sei.

PRIMEIRO – Use menos.

SEGUNDO – Três picadas nesta noite.

PRIMEIRO – Mas é uma loucura.

SEGUNDO – Eu sei.

PRIMEIRO – Pense em Perelá.

SEGUNDO – Perelá...

(Pausa)

MARIA – Como foi bonito!

ROSA – Que espetáculo!

MARIA – Um assim eu nunca tinha visto.

ROSA – O quê?

MARIA – Ora, o cortejo.

ROSA – Boa noite, minha querida.

MARIA – Boa noite.

BIANCA – Boa noite.

ROSA – Não te dou um beijo, para não deixar marca.

BIANCA – *Adieu mon age.*

MARIA – Mas lindo!... lindo! lindo!

ROSA – Lindo de verdade.

(Pausa)

FILÓSOFO – Sabem o que dizem na antessala?

BIANCA – O quê?

FILÓSOFO – Dizem que esta será a última vez que poderemos tê-lo entre nós.

ROSA – Por quê?

ZOE – Por quê?

BIANCA – Por quê?

FILÓSOFO – Porque deve se retirar para refletir sobre o Código.

ZOE – Só faltava o Código!

MARIA – Agora que encontramos um homem tão agradável, vão tirá-lo de nós.

ZOE – Por uma de suas habituais idiotices.

BIANCA – As eternas *paperasses* que não resolvem porcaria nenhuma.

(Pausa)

BIANCA – Diga-me uma coisa, se realmente tivessem dado um tiro de revólver nele?

ZOE – É o que eu também estava pensando. Provavelmente não teria feito nada nele.

ROSA – É verdade, porque sendo de fumaça...

MARIA – Sendo de fumaça, a bala teria saído do outro lado, intacta.

BIANCA – E talvez teria acertado outro.

ZOE – Pelo amor de Deus, meu marido estava na frente dele.

(Pausa)

FILÓSOFO – E agora se retira para meditar e tchau tchau.

(Pausa)

ZOE – E como fará para estar a par?

MARIA – A par do quê?

BIANCA – O que isso quer dizer?

ZOE – Em certas coisas me parece tão ingênuo...

MARIA – É disso que precisamos, para fazer as coisas certas precisa de pureza, caso contrário estaremos na mesma.

ROSA – Todos, todos o amam.

BIANCA – Até mesmo os camponeses iluminaram as janelas deles.

(Pausa)

BANQUEIRO – Sabe o que devemos fazer?

DIGNITÁRIO – O quê?

BANQUEIRO – Devemos começar a partir desta noite a não perdê-lo de vista.

DIGNITÁRIO – Para quê?

BANQUEIRO – O que você acha? Nós podemos exercer uma grande influência sobre ele. Se quisermos entrar no Conselho de Estado!

DIGNITÁRIO – E como?

BANQUEIRO – Fumaça ou não fumaça é sempre um homem. Podemos começar de modo a fazê-lo escrever tudo o que quisermos.

DIGNITÁRIO – É verdade, não tinha pensado nisso.

BANQUEIRO – E aí, depois não vai ditar?

DIGNITÁRIO – É verdade, é verdade...

BANQUEIRO – Ele dita o que preferir e você escreve o que quiser.

A entrada repentina de alguns convidados interrompe a conversa secreta dos dois. O banqueiro se transforma em ministro e inicia seu discurso que, como sempre, é uma colagem de diferentes formas de expressão retórica. Estes produzem nos presentes reações indicativas de determinados modos de recepção das classes burguesas: aprovação incondicional, ou então apatia ou mesmo indiferença, nunca uma nítida oposição ou desaprovação. E, novamente, verifica-se a coincidência de opiniões entre Cardeal e Ministro.

Entendeu?

DIGNITÁRIO – Disseram que Catulva vai representar em homenagem a ele.

BANQUEIRO – A senhora Das Camélias.

DIGNITÁRIO – E Enos Cobertinha tocará nos entr'actes.

BANQUEIRO – Os noturnos de Chopin.

MINISTRO – Gentis damas, ilustres cavalheiros aqui reunidos, tenho a grande honra de anunciar-lhes que em decorrência da proposta do Conselho, com Real decreto, e aprovação do nosso Eminentíssimo nosso Cardeal Arcebispo, a obra do novo Código para o nosso amado Reino está confiada totalmente...

TODOS – Uh!

Único membro.

MINISTRO – ...a esta superior, cavalheiresca criatura, a esta extraordinária, sobre-humana natureza homem que é Perelá.

TODOS – Ah!

Único membro.

MINISTRO – Qual homem de carnes frágeis e de fracos sentidos poderia assumir este grande feito, sem medo de incorrer naquelas inevitáveis injustiças que inconscientemente nos são ditadas pelo nosso sangue, pelas nossas ambições, pelo nosso particular interesse, e pelo nosso partido? Ele não é um homem, ou melhor, é o homem pelo qual o fogo purificador passou para aniquilar o turvo trabalho da matéria...

TODOS – Muito bem!

– Bravo!

– Único membro.

– Único e exclusivo.

MINISTRO – Ele não é a sublimação do corpo e do espírito humano? Ele não vem para dar-nos prova palpável de outras vidas, outros tempos, de outros destinos, vida e destinos nos quais os instintos humanos não têm mais a sua palavra?

CARDEAL – Como não agradecer a divina Providência por tê-lo mandado neste momento decisivo? E a divina Providência não nos enviou-o para que devêssemos a ela este novo, imenso favor? Nós lhe agradecemos, benéfica mãe, que no momento de maior sobrecarga você quis vir ao nosso socorro. Nós lhe agradecemos e lhe prometemos nos tornarmos dignos de seus favores e de seu enviado!

TODOS – Bravo!

– Muito bem!

– Viva o Cardeal!

MINISTRO – Dele só podemos esperar obra de pureza e de equilíbrio, obra de absoluta justiça social, material e espiritual.

TODOS – Muito bem!

– Bravo!

– Viva!

MINISTRO – Uma comissão especial será nomeada para acompanhar o senhor Perelá aonde acreditar oportuno. Diante de seus passos se abrirão todas as portas. Poderá visitar os cantos mais ocultos da nossa terra, explorar, pedir, questionar,

interrogar, examinar, depois se retirará para um período de meditação e de recolhimento para empreender seu incomensurável trabalho.

TODOS – Viva!

– Viva Perelá!

– Viva o Ministro!

– Viva o novo Código!

– Viva o Código de Perelá!

– Viva! Viva!

MINISTRO – Viva!

Cena 3: “O baile na Corte”

No fundo uma pequena orquestra improvisada, como tudo mais no espetáculo, toca algumas danças da época. Nesses ritmos, as damas pronunciam suas falas, até a entrada do Rei.

ZOE – Mas quanta gente!

ROSA – Meu Deus!

MARIA – Estou começando a suar.

ZOE – Tá um calor...

ROSA – Aquelas *chaleur!*

ZOE – Olhem! Olhem!

MARIA – Oliva!

– A marquesa de Bellonda!

TODAS – Uh!

ZOE – Em cinza!

ROSA – Em cinza fumaça!

MARIA – Que ideia genial.

ZOE – Justamente ela que nunca se destaca em nenhuma festa.

MARIA – Como caiu bem!

ZOE – Sabe o que eu pensei? Vou mandar fazer um chapéu na forma de uma chaminé, e do alto vão aparecer muitos tufo de plumas cinza, como se fossem fumaça.

ROSA – Muito bem.

ZOE – Para a apresentação de Catulva quero usar o chapéu de qualquer jeito.

MARIA – Que amor!

ROSA – Ficam bem juntos. Uma rosa perdida nas nuvens.

ZOE – Mas está maquiada, sabem, está toda pintada.

ROSA – Aposto, está sempre verde como um pepino.

– Como está atraente, minha querida Oliva.

OLIVA – Estou?

ZOE – É verdade.

ROSA – Até seu olhar mudou.

MARIA – É verdade.

ZOE – E um sorriso... parece outra mulher.

ROSA – Mas o que você fez?

ZOE – Teve uma excelente ideia.

MARIA – Nenhuma de nós pensou nisso.

ZOE – Justamente, vestida de cinza só tem você.

ROSA – E ele.

OLIVA – Mas ele... necessariamente.

ZOE – Cor da ocasião.

ROSA – Vai virar cor da moda, com certeza.

MARIA – Já virou.

OLIVA – Não fiz por mim, sabem, oh! Não. Mas para fazer a ele esta pequena homenagem, lhe é devida, me parece. Eu não inventei exatamente nada, só copiei, o copiei... a sua cor, não podendo fazer melhor. E se alguém quiser fazer o mesmo, estará certa de ter me imitado apenas ele... para homenageá-lo.

ROSA – Fez muito bem!

ZOE – Brava.

MARIA – É verdade.

ZOE – Vocês ouviram? Com que êxtase falava.

ROSA – Mas ficou louca?

ZOE – Louca? Está apaixonada!

MARIA – Aquele famoso coração, que sempre andava procurando...

ROSA – É o do Perelá.

ZOE – Um coração de fumaça.

MARIA – Claro, que não conseguia encontrá-lo.

(Pausa)

OLIVA – Sabem o que Perelá me disse?

ROSA – O quê?

OLIVA – A senhora me parece tão, tão leve, quase quanto eu.

ZOE – Que meigo!

ROSA – Que amor.

OLIVA – Eu não sei o que aquele homem tem nos olhos, não consigo olhá-lo fixamente.

ROSA – Perturba.

ZOE – É verdade, é a palavra, a palavra exata: perturba, perturba.

OLIVA – Perturba.

(Pausa)

Cena 4: “O Rei”

(Toques de trombetas – Todos se ajoelham à passagem do Soberano, que não é visto).

ZOE – Perelá não viu o Rei.

MARIA – Mas é verdade, senhor Perelá, que o senhor não viu o Rei?

PERELÁ – Não.

FILOSOFO – Amigo, é verdade que não viu o Rei?

PERELÁ – Não.

FILOSOFO – Nem eu o vi. Como é possível vê-lo? É rodeado por tanta gente... entra por uma porta e antes que seja possível sai por outra... Qual? Nunca se sabe por qual porta entra o Rei e por qual sairá. Hoje é esta, amanhã é aquela. Depois de amanhã você acredita que vai mudar de novo: nada disso, sai pela mesma.

Cena 5: “Apoteose de Perelá”

(Perelá, atordoado, sequer tem aqui como expressar sua divertida perplexidade. É içado sobre um palco, coberto com decorações, submerso nos abraços, enquanto, ao longe, uma banda toca triunfante)

POETA – As salas do *buffet* foram abertas.

ZOE – Perelá! Perelá!

ROSA – Onde está Perelá?

ZOE – Viva a fumaça!

MARIA – Fumaça sempre seja.

VOZES – Dê para mim a primeira garrafa!

– Pha!

– Aqui, aqui.

– Pha!

– À saúde de Perelá!

– Pha! Pha!

– Viva Perelá!

– Pha!

– Pha!

– Viva o Ministro.

– Pha!

– Viva Torlindao!

– Pha! Pha!

– Viva a Rainha. – Pha! Pha! Pha! – Viva o novo Código! – Único Membro. –Viva o Código de Perelá!

SEGUNDO ATO

PRIMEIRO QUADRO – “As visitas”

Cena 1: “O Convento”

UMA IRMÃ, IRMÃ FONTE, IRMÃ POMBA, PERELÁ.

IRMÃ – Eis a irmã Marianinha Fonte, pecadora.

PERELÁ – Quantas vezes pecou, irmã Fonte?

IRMÃ FONTE – Três vezes, senhor Perelá.

PERELÁ – E agora a senhora sempre pede perdão por seus pecados?

IRMÃ FONTE – Todos os dias, três vezes.

PERELÁ – E o que é pecado?

IRMÃ FONTE – Pecado é aquilo que não se deve fazer.

PERELÁ – Nem mesmo quando gosta?

IRMÃ FONTE – É justamente, então, que o pecado é grande.

PERELÁ – E o prazer dos homens é pecaminoso sempre?

IRMÃ FONTE – Desde que não seja o prazer da virtude.

IRMÃ – E aqui está a irmã Pomba Mezzertino.

PERELÁ – Penitente?

IRMÃ POMBA – Pecadora eu não sou, senhor Perelá. Eu trago para cá o perfume da minha pureza e o conserva: é a mais linda flor. Rezo pelos pecadores.

PERELÁ – Existem, então, duas espécies de pessoas, aquelas que pedem perdão pelos próprios pecados e aquelas que imploram pelos pecados dos outros?

IRMÃ POMBA – E uma terceira espécie, senhor Perelá, aquelas pessoas que só pecam. Por essas eu rezo noite e dia.

O ritmo lento das freirinhas, ao som argentino de um sininho, é interrompido por uma sirene altíssima. A cena está vazia. No silêncio, dos vários cantos do palco, em uma luz ofuscante, entram os loucos. Interagem com objetos disparatados, aos quais, no entanto, sabem dar um significado. O médico, que não se distingue muito dos demais, está armado com uma grande luva de boxe, com a qual golpeia de vez em quando, ao acaso.

Cena 2: “O Manicômio”

PERELÁ, IRMÃ CRUCIFIXA, LOUCO SUICIDA, PRÍNCIPE ZARLINO.

MÉDICO – Entre, senhor Perelá; é uma grande honra que antes de se preparar para o trabalho com o Código o senhor tenha querido visitar nosso Instituto. Sim, existem muitos loucos históricos. Messalina olha com desprezo o gladiador que dorme. Maria Stuart chora a própria cabeça caída no cesto. Está vendo o que arrasta um pedaço de madeira? É a cabeça do Czar. Um terrorista, mas não muito perigoso já que constrói as próprias bombas com a boca. E isso explica o mecanismo de um novo partido do qual não consegue encontrar a ligação... Se existem loucos religiosos? Claro, senhor Perelá. Essa mulher fala com Santa Catarina de Siena. Pegue, pegue senhor Perelá, tenha a bondade de ajoelhar-se. As hóstias novas são fornecidas todas as manhãs pelo padeiro. Se alguém, ao passar, não parar para receber a hóstia que ela oferece, seu rosto se entristece e os olhos mostram duas lágrimas do mais sincero e profundo desapontamento. Acredita ser Verônica. Ela enxuga todos os rostos, mas não se aproxime porque o lenço está encharcado. É capaz de mantê-lo estendido por doze horas consecutivas às sextas-feiras, permanecendo na mais absoluta imobilidade: parece de sal. Acredita ser São Francisco de Assis, faz

sermões para as tartarugas, únicos animais que conseguiu segurar. Eis Irmã Crucifixa.

PERELÁ – Irmã Crucifixa, essas cruces lhe dão paz ou força?

IRMÃ CRUCIFIXA – Ixe! Eu as carrego para tentar enganar os outros.

MÉDICO – E eis o louco que acredita ser Deus.

LOUCO – Deus. Os véus brancos e cinzas que agito e envolvo incessantemente em volta de mim são as nuvens, através deste jogo apareço, olho, sumo, volto.

MÉDICO – Um dia ouviu da boca do próprio bispo que também existe a ira divina e que Deus pode ser tremendo na sua justiça. Sua frágil mente ficou perturbada.

(Indica outro louco)

Este é o único interno vigiado. Não podemos abandoná-lo um só instante, é o mais furioso de todos e à noite dorme amarrado. Sua loucura voltou-se contra si mesmo, e pode falar com o senhor com lógica e razoabilidade tamanha como a mente mais organizada, de deixar qualquer pessoa perplexa com a história. Criou certo sistema pelo qual tudo termina em suicídio, e ao qual o senhor não pode aderir. Enlouqueceu porque foi segurado pelas pernas, quando tinha se jogado de uma torre de cem metros de altura.

LOUCO SUICIDA – Tenho o prazer de cumprimentá-lo, meu caro senhor, lia justamente sobre o senhor esta manhã no nosso jornal. O senhor é um homem de fumaça, não é verdade?

PERELÁ – Como o senhor vê.

LOUCO SUICIDA – Oh! Vejo muito bem, e nestes dias estou muito interessado no seu caso, mas me perdoe, só posso aprovar o senhor em parte. Uma vez que estava no fogo, deveria queimar de verdade. Qual é o interesse de voltar para cá meio cozido e meio cru? Ouça-me bem: entre mim, que quero me matar, e os outros, que não querem, quem é mais mentecapto dos dois? O senhor ama Deus?

PERELÁ – O homem que cumprimentamos há pouco tempo?

LOUCO SUICIDA – Não, não, aquele é um pobre tolo. Não sabe o que é Deus? Deus é nada. Já que a perfeição inventada pelos homens não pode ser além de nada, fizeram-no se tornar algo. Como o senhor, o senhor ainda é algo, fumaça não é nada, é fumaça, como Deus, que é nada, não é mais nada do momento que é

Deus. O senhor poderia ser muito bem um Deus para os homens. Mas uma vez que o fizeram se tornar iguais a eles, não os agrada mais.

O monólogo do louco suicida, que até esse ponto tinha sido calmo e muito lúcido, em total dissociação com os tremendos gestos com os quais procurava se ferir, agora se torna frenético. A exaltação dele se propaga para os outros: é como uma corrente de ritmo alternado. A cena é uma balbúrdia. O médico se descontrola em um round no escuro. Zarlino entrará entre os corpos espalhados pelo chão, mas não se confunde com eles. Dirá todo seu monólogo do alto de uma escada muito alta.

E homens embebidos de álcool, carregados de dinamites deveriam nas reuniões públicas explodir com estrondo, entre as loucuras dos mais importantes espetáculos, e arder ateando fogo para todos os lados: pum! bum! zum! tchiack! crrrrr...

MÉDICO – Amarrem-no, amarrem-no! Agora faremos o senhor conhecer príncipe Zarlino, o louco voluntário, amador como gosta de se definir, e melhor ainda, louco consciente como ele diz, ou o louco duas vezes, como dizemos nós.

ZARLINO – Oh! Caro, caro, caro amigo, venha mais perto, sou muito grato pela visita. Informe-me sobre o senhor com meticuloso cuidado, sobre sua vida e sua natureza. É claro que o senhor há de ter despertado em todos uma grande surpresa, imagino muito bem. Os homens que não têm a sorte de viver em um manicômio e que comumente são chamados de pessoas sábias se admiram com muita facilidade, uma mosca que voa ou um graveto que cai faz com que eles emitam uma série de oh! e de ah! que não tem fim, o senhor deve ter percebido. Aqui dentro é uma coisa bem diferente, não se desperdiça energia por tão pouco, e para suscitar espanto entre nós precisa de muito mais do que isso. Todos aqueles que se introduzem aqui dentro nós os vemos passar com um olhar aflito e apalermado de fraterna piedade, pobre gente, dão realmente compaixão, e no final da visita os ouvimos com a máxima importância, fruto de tanta ponderação, dizer uma grande asneira. Pode ter certeza que se dizem asneiras é porque são cuzões. Compadecendo estes cérebros que consideram com certeza doentes usarão palavras que revelam imediatamente a pobreza que eles têm. Também vivem tranquilos; eles nunca enlouquecerão. Para se tornar louco, senhor Perelá, só precisa de uma coisa: um grande, poderoso, fantástico cérebro. Neste lugar miraculoso vivo extrema e unicamente minha vida cerebral que me permite ser tudo! Mas atenção... não sou louco como os outros querem, sou louco como eu quero e quando convém a mim, por isso vim morar no

manicômio. Este é o segredo que me distingue de todos. O louco comum nunca anuncia o que faz, quando chega o momento: parte. Eu, ao contrário, sempre anuncio tudo que faço, verbalmente e por escrito, em uma ordem do dia compilada com uma precisão meticulosa, asfixiante. Eu digo, por exemplo: às três, em ponto, vou dar oitenta e oito gritos agudíssimos, de perfurar o crânio dos desgraçados que irão escutá-los, perfurar os tímpanos daqueles pobres ouvidos. Outro louco no terceiro grito já está amarrado. Todos se preparam resignadamente para o meu exercício pulmonar. No octogésimo oitavo grito, eu paro, dá para entender, no octogésimo nono já teriam me amarrado, e por razões de saúde pública seria tirada de mim a permissão para sair, é isso que esperam de mim, todos estão aguçados por este instante, que eu nunca concederei. Sim, senhor Perelá, eu poderia ser o Rei, mas aqui posso ser tudo: serralheiro, aranha, mesa, canapé, ditador. Uma noite eu fui cometa. Entre as torres do Casarão Rosa resplandia minha cauda de tela de prata de setenta e cinco metros iluminada por potentíssimos refletores elétricos. Fiquei lá em cima uma noite inteira, até o amanhecer empalidecer meu esplendor. Senti-me cometa de verdade, eu não era mais homem, mas astro. Ouvei tudo aquilo que disseram lá em baixo, as observações práticas dos internos,

Aqui começa uma nênia, quase doce, nas palavras de alguns loucos, em uníssono: 'Estrela minha! Estrela minha! Aleluia, aleluia/ Está com frio, está com frio/...

uma gritava que queria casar comigo, pois ela era o sol; outro pela sensação de bem estar que sentia repetia que tinha nascido o Senhor, e outro ainda temendo que passasse frio, queria atear fogo na cauda para poder me aquecer. Agora me diga uma coisa, meu caro amigo, posso sair pelas ruas comuns com uma cauda de tela de prata com setenta e cinco metros de comprimento?

O coro aumenta lentamente com o repentino desânimo de Zarlino. Mas o médico intervém: corre-corre geral. Agora, Perelá e Zarlino estão sozinhos, cara a cara.

Escute o que estou falando, senhor Perelá, venha o senhor também para este lugar maravilhoso, me escute, é o único onde podemos viver. E não se esqueça: o senhor se lembrará de mim. Para um homem extraordinário não existe outra possibilidade de vida, venha enquanto está em tempo. O que importa para o senhor a superficial e falsa admiração de todas as pessoas, de todos os estúpidos que pelo mesmo motivo

se chamam pessoas sábias e respeitáveis, por um homem como o senhor a dos loucos é a única admiração que se possa desejar, a única possível, uma vez que no mundo fora da loucura tudo é... MERDA!!!

Cena 3: “Casinha Colibri”

A casinha Colibri pode ser realizada de diferentes maneiras: por exemplo, apenas algumas espirais de fumaça nas fissuras, em contraluz e aquelas onomatopeias. Aqui não conta o material literário, a não ser pela pista que oferece, em sua síntese, à procura de uma atmosfera até esquálida, mas, sobretudo, poética.

(Espirais de fumaça nas fissuras – Risadas, gemidos).

VOZ – Senhor Perelá, há também o amor expresso para quem não tem tempo a perder.

– Ah!

– Eh!

– Ih!

– Oh!

– Uh!

VOZ – Simpatião, quando voltar sozinho, procure por mim: Mademoiselle Lili, não haverá do que se arrepende.

(Perelá foge, mas é uma fuga divertida)

SEGUNDO QUADRO – “Fim de Louro”

Cena 1: “Por que Louro morreu”

A FILHA DE LOURO, 1º HOMEM, 2º HOMEM, 1ª MULHER, 2ª MULHER, CARDEAL, FILÓSOFO, MINISTRO, 1º DIGNITÁRIO, 2º DIGNITÁRIO.

A filha de Louro anuncia a desgraça. Seu modo de se expressar é o mais despreparado, tem uma simplicidade de fundo, por isso chama a atenção. Em uma visão irônica, de todo modo, sua linguagem traz à mente a lamentação das carpideiras. A dor não se resolve em uma aceitação consciente, mas em uma representação exterior. Diante de sua exaltação, os notáveis não captam, de imediato, a gravidade do fato, mas o comentam com a leviandade vazia das pessoas ditas de

classe. Somente o filósofo insinua como o exemplo e o desejo de emulação despertado por Perelá pode ser prejudicial para as instituições. O Cardeal, por conseguinte, e em perfeita sincronia, começa o processo inverso à canonização de Perelá.

FILHA – Doido! Doido! Meu pai, o que você fez? O que você fez? Doido! E eu que não soube perceber em tempo, que nem imaginei... deveria ter imaginado. Você acreditava poder se tornar como Perelá?

FILÓSOFO – Perelá? Perelá? Perelá?

VOZES – O quê Perelá tem a ver com tudo isso?

FILHA – Por que, meu pai? O que você fez? Por que me deixou? Por que você quis acabar com nossas vidas?

VOZES – Perelá! Perelá! Perelá!

1º HOMEM – Se tornar como Perelá?

1º MULHER – Quis imitar Perelá?

2º MULHER – Nada disso!

2º HOMEM – Não é possível.

1º HOMEM – Por que não é possível? Muito possível. Ele acreditava se tornar também de fumaça!

2º HOMEM – E se tornou carvão.

1º MULHER – Naturalmente.

1º HOMEM – Dá para ver.

2º HOMEM – De fumaça? Calminha, calminha, meninos.

MINISTRO – Diga-nos pobre moça, como lhe veio em sua mente esta suspeita?

FILHA – Desde quando ele está aqui, me entendem, Perelá, o meu pobre pai ficou louco. Uma vez, poucos dias atrás, quase me fez vislumbrar sua loucura, mas eu nunca imaginei que fosse capaz de tanto, não soube perceber... quem teria podido... Tinha ficado louco de admiração por aquele monstro que veio para introduzir a desgraça!

MINISTRO – A desgraça? A desgraça? A desgraça? O que está dizendo? A desgraça?

FILHA – Sim a desgraça! Assassino! Meu pai se matou por ele! Ele sempre repetia: “como pôde se tornar de fumaça? Como fez? O quê terá feito?”. E um dia me disse: “gostaria de ser como ele, também de fumaça”. E ria, ria, se iluminava de alegria só de imaginá-lo. Mas pensava que estivesse brincando, nunca teria acreditado que

falasse de verdade. Louco! Louco! Se você queimasse, lhe dizia, você morreria pobre velho, e faria com que eu também morresse de dor, é isso. Meu pai! Meu pai!

FILÓSOFO – Neste caso ele erraria a sua propaganda, e feio.

1º DIGNITÁRIO – Em absoluto.

MINISTRO – Como, como, como? Propaganda autoincendiaria? É formidável, é extraordinário.

DIGNITÁRIO – Incendiário de si mesmo?

MINISTRO – Que liquidação.

1º HOMEM – Um alumiaria o outro!

DIGNITÁRIO – Como nos tempos de Nero, como nos tempos de Nero! – ihihih...

FILÓSOFO – Ou então... quem sabe, quem sabe... quem sabe... Quem poderia dizer o que aconteceu aqui em baixo na noite passada ou esta manhã, antes do amanhecer. Não se trataria, por um acaso, de um assassino?

CARDEAL – Um assassino?

VOZES – Ah! Eh! Ih! Oh! Uh!

Cena 2: “O funeral de Louro”

Ao entrar, Perelá se detém diante do cadáver de Louro.

FILHA – Viu? Viu o que você fez, maldito, velho asqueroso esfumaçado? Meu pai morreu.

PERELÁ – Queria se tornar leve.

CARDEAL – Se tornar leve... tudo bem meu caro... mas... ele queria se matar, me parece, não parece também para o senhor? Se tornar leve... não acredito que tenha escolhido o caminho certo, mais do que leve, se matou, e em que modo... não é a mesma coisa.

MINISTRO – Caramba!

1º DIGNITÁRIO – Precisarás esclarecer este mistério.

FILÓSOFO – Se não sairmos daqui vamos morrer!

CARDEAL – Sim, precisará esclarecer este mistério.

PERELÁ – Queria se tornar leve, leve, leve.

CARDEAL – Não duvido de sua boa fé, senhor Perelá, mas não sei se esta justificativa será suficiente diante do Gran Conselho.

PERELÁ – Mas...

CARDEAL – O senhor sabe que eu, nós, conferimos ao senhor nossa plena confiança. Mas aqui, senhor Perelá, a situação é diferente. Trata-se de uma alma, se trata da alma...

Os presentes improvisam um funeral. O pobre cadáver de Louro é sepultado como se fosse um personagem ilustre. Não importa: isso é preciso. O som do sininho do Cardeal se torna ameaçador. Perelá é forçado a fugir, estarrecido. É sua primeira e verdadeira fuga.

O Senhor Deus é minha testemunha.

(Clarões e trovoadas)

Eu dou a santa extrema-unção a esse mísero cadáver não como suicida, que não é permitido, mas como um assassinado!... *In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti, amen.*

TODOS – Amém.

TERCEIRO QUADRO – O Conselho de Estado

CARDEAL, FILÓSOFO, MINISTRO, 1º E 2º DIGNITÁRIOS.

No palco ficaram apenas os dignitários: in camera caritatis³³⁵. Após olharem ao redor, trocam a roupa comum pela solene, se reúnem para uma sessão sem-fim que procederá por alusões, mas cada um com seu propósito bem claro, mesmo que calado no início e que depois será idêntico para todos. O Cardeal também assume agora as atitudes de um diplomático, aliás, do príncipe diplomático.

CARDEAL – Eu ainda vejo aquele bom velhinho dos olhos azuis da face sorridente, ele está lá, sereno e calmo, chegou aos seus setenta anos de vida laboriosa, de probidade, de obediência. Nem uma sombra em sua honesta vida, nem uma mancha no espelho da alma. O amor por seu Rei, que ele serviu com coração fiel, o amor pela filha amada, o amor por seu Deus sobre tudo e todos. E depois do espetáculo de amor e de piedade que ele nos ofereceu por tanto tempo, nos prepara

³³⁵ Locução latina, literalmente “na sala de caridade”, com sentido figurado de “lugar onde ninguém possa ouvir”. A expressão também é utilizada quando se quer confidenciar algo que não deve se tornar de conhecimento público.

o espetáculo horrendo do suicídio, do suicídio mais inumano e alucinante, colocando diante de nossos olhares inquisitivos uma cena infernal de chamas, de cinzas, de fumaça. Meus nobres senhores e irmãos amadíssimos, eu agora lhes pergunto, como podia por si só aquela alma se perder, se alguém não tivesse se aproveitado precisamente da fraqueza de sua mente de velhote, não a tivesse perturbado e guiado irreparavelmente para a via da perdição?

MINISTRO – O senhor sabe, porém, Eminentíssimo, que ele sempre foi um admirador excessivamente fanático de todos os Reis, talvez excessivo, mais do que a pessoa física ele amava fanaticamente o grau supremo.

CARDEAL – E o que o senhor quer dizer com isso?

MINISTRO – Quem nos garante que aquele humilde e dócil personagem não tinha em si, até hoje encoberta, uma ambição sobre-humana? Desproporcional à própria pessoa, às próprias forças e ao próprio estado?

CARDEAL – Como o senhor pode dizer uma coisa dessas? Quem serviu longa e fielmente ao seu senhor, o senhor o chama de ambicioso? E em que sentido?

MINISTRO – Na exaltada admiração ele mesmo alimentou, talvez sem saber, um sonho de grandeza. Quando se tratou de poder ele mesmo tornar-se um ser de grandeza e privilégio, capaz aos seus olhos de atrair a vã e falsa admiração dos outros, sequer o pensamento da morte o impediu.

FILÓSOFO – Aquilo que para vocês, ovelhas, é o cúmulo.

1º DIGNITÁRIO – Suprassumo, não comece com seus habituais palavrões.

FILÓSOFO – Ovelhas, eu disse.

2º DIGNITÁRIO – Suprassumo, fique um pouquinho quieto.

FILÓSOFO – Ovelhas, e não outra coisa.

CARDEAL – Irmãos, precisamos tanto nos acalmar.

1º DIGNITÁRIO – Precisaria expulsá-lo do gran Conselho, se torna a cada dia mais insuportável.

FILÓSOFO – Ovelhas não? Vocês não gostam mesmo? Macacos. Está bom para vocês? Papagaios. Esse é melhor. Também não? Quais são os animais mais ridículos? Os papagaios e os macacos, me respondam decididamente: são aqueles que mais se parecem com vocês.

2º DIGNITÁRIO – Suprassumo, faça o favor de se calar até chegar a sua vez. Então, eminentíssimo, qual seria sua opinião sobre isso?

CARDEAL – Então, a minha opinião... a minha opinião, então... a minha opinião é muito simples, e é precisamente: há algum tempo na nossa terra não se faz nada além de semear fumaça, e agora a terra começa a fumar, me parece um fato lógico, natural, naturalíssimo. Deram um excessivo valor para um fato que não o merecia, parecia que não existisse no mundo nada melhor do que a fumaça, parecia que com isso todas as maiores questões pudessem ser resolvidas, não tinha nada mais do que fumaça diante dos olhos, homens e mulheres vestidos daquela cor, festas, bailes, banquetes dados em sua honra, hinos em seu louvor, honra e louvor daquela coisa, de que?

2º DIGNITÁRIO – Eminentíssimo, o senhor mesmo, lembre-se, quando ele chegou foi ao encontro dele para prestar-lhe homenagens, como todos nós o senhor também caiu no engano.

CARDEAL – Sim, é verdade, tudo bem, eu também corri, mas... um momento, eu corri para ver com meus olhos de qual animal se tratava, acima de tudo, e depois porque todos corriam, parecia que o mundo devesse se tornar dele de uma hora para outra, vão entender... quis ter certeza por mim mesmo, e percebi imediatamente, não vou esconder de vocês, que o animal era perigoso e não demoraria a morder, eis que estamos na mordida: estamos aqui.

2º DIGNITÁRIO – E por que não disse logo?

CARDEAL – Como poderia dizer? Todos: muito bem, bravo, lindo, bom, querido... Por pouco não o fizeram imperador! Eu também tive que entrar na dança. Não precisa ficar de fora em casos como aquele, não há nada pior, de dentro dá para trabalhar melhor. Esse não é o momento de falar, pensei, deixemo-los ir até aonde quiserem e vamos bem atrás deles até começarem a se cansar, os homens se cansam rápido e de tudo, pensei em assoprar duas palavrinhas no ouvido deles.

MINISTRO – E o que proporia fazer?

CARDEAL – Reparar, os senhores ainda estão em tempo para reparar. Os senhores o enalteceram? Então os senhores o rebaixem. Mas muito para baixo, bem entendido, até o fundo. Os senhores lhe confiaram obras sérias, sem avaliar quais enormes despropósitos estavam cometendo? Então os senhores tirem aquelas obras dele, mas rápido, imediatamente, sem perder tempo. E, sobretudo... afastem-no da sociedade... ouçam o que estou dizendo, façam com que ele desapareça o mais rápido possível, sem demora, e sem que ninguém perceba, nesse caso quanto

menos barulho fizermos melhor ainda, precisa fazer as coisas com calma, evitando o escândalo. Suprassumo, se tiver alguma coisa para falar, é a sua vez.

FILÓSOFO – Hoje está um dia muito lindo, realmente bonito, bonito de verdade, um esplendor de sol ilumina as coisas da criação; os homens estão todos lá fora sem grada-chuva, e se divertem estupidamente como o de costume, pulam de alegria, os perus, rebolam, os patos³³⁶, balançam, os macacos, guincham, os corvos, crocitam, as corujas... de repente o céu se anuvia e num piscar de olhos cai um belo aguaceiro: todos fogem, saltam, guincham, e entram no buraco, se escondem, os grilos encharcados, as rãs, as velhas toupeiras: “ih! oh! uh!”, e se encharcam que dá gosto de ver: Ah! Ah! Ah!

2º DIGNITÁRIO – Meu Deus, que homem inconveniente!

FILÓSOFO – Amanhã o temporal passa e só vemos passar rapidamente, altíssimas e leves, as últimas nuvens descarregadas. Todos os que passam têm embaixo do braço seus guarda-chuvas, e seguram-no bem apertado por medo de perdê-lo, os macacos, os macacos-berberes, ninguém passa sem. Chega a noite, não choveu. Ah! Ah! Ah!

2º DIGNITÁRIO – O senhor tem uma maneira curiosa de rir, além de falar.

CARDEAL – Que paradoxos, santo Deus!

MINISTRO – Fala assim enigmático porque a clareza seria prejudicial para ele.

1º DIGNITÁRIO – E então?

2º DIGNITÁRIO – O que pretende dizer com este seu discursinho?

FILÓSOFO – Que vocês são um bando de imbecis.

MINISTRO – E de Perelá, o que pensa?

FILÓSOFO – O mesmo que penso de vocês, tal e qual.

MINISTRO – E o senhor, o que é?

1º DIGNITÁRIO – Acredita estar tão por cima, porque deve publicar um livro que nunca sai.

FILÓSOFO – Como o Código de vocês.

MINISTRO – A grandeza está inteira aí.

1º DIGNITÁRIO – No não sair.

MINISTRO – Que homem irracional!

³³⁶ “Oca”, em italiano, significa “ganso”. Traduzimos por “pato”, justamente por significar uma pessoa que se deixa enganar facilmente, ou seja, um bobo ou um idiota, como usado, popularmente, no Brasil.

1º DIGNITÁRIO – A presença dele no Gran Conselho se tornou perfeitamente inútil, todos sabem muito bem aquilo que dirá: “imbecil, ou imbecis”, conforme o caso.

FILÓSOFO – É, sim, idiotas!

CARDEAL – Chega! Desculpe, o senhor passa pelo homem mais culto da terra, tratar todos como palermas não dá, não é para o senhor, não cai bem.

MINISTRO – E no Conselho Supremo.

2º DIGNITÁRIO – Não convém para a instituição.

1º DIGNITÁRIO – E o decoro, onde o senhor coloca?

FILÓSOFO – Onde coloco as outras coisas.

CARDEAL – Afinal, o que diz disso?

FILÓSOFO – Vocês que resolvam.

CARDEAL – O que o senhor pensa sobre Louro?

FILÓSOFO – Vocês que resolvam.

2º DIGNITÁRIO – O que fazemos com Perelá?

FILÓSOFO – Vocês que resolvam.

1º DIGNITÁRIO – Bela maneira de resolver os problemas do Estado.

CARDEAL – O país espera.

FILÓSOFO – É o trabalho dele.

CARDEAL – De Sustento, seria bom nos expor a sua opinião.

2º DIGNITÁRIO – Parece-me que nosso tempo é muito mal gasto e absolutamente infrutífero.

MINISTRO – Mas nós lhe confiamos o Código, por Deus!

2º DIGNITÁRIO – É preciso tirá-lo dele, por Deus!

1º DIGNITÁRIO – Isso é certo.

MINISTRO – E como?

1º DIGNITÁRIO – Bem, tiramos dele, não o deixamos escrever.

2º DIGNITÁRIO – Mas lhe foi confiado publicamente, com decreto real!

1º DIGNITÁRIO – E tiramos dele publicamente, com outro decreto real, mais real do que aquele!

2º DIGNITÁRIO – E a opinião pública?

1º DIGNITÁRIO – Que se dane!

2º DIGNITÁRIO – E o crachá? “Inspetor geral do Estado...”

“Reformador!”

“Dos homens, das coisas, das instituições e do costume”.

“Com poderes executivos!”

“Materiais, espirituais...”

“et ultra”.

VOZES – Ah! Ah! Ah! Ah!

– Que salada!

– Ah!

– Uh!

1º DIGNITÁRIO – Tiramos dele e queimamos, pronto.

CARDEAL – Queimem-no imediatamente, pelo amor de Deus.

1º DIGNITÁRIO – Sejam rápidos em queimá-lo, para não restar nem mesmo o cheiro.

MINISTRO – Torná-lo de fumaça

1º DIGNITÁRIO – Como ele.

2º DIGNITÁRIO – Em caráter.

MINISTRO – De escola.

2º DIGNITÁRIO – Muito bem pensado.

TODOS – E a opinião pública?

CARDEAL – Para o inferno. Mas quem foi o idiota que falou primeiro do código?

FILÓSOFO – O Rei!

MINISTRO – Foi o Rei.

1º DIGNITÁRIO – O que o Rei sabe disso? O que o Rei tem a ver com isso?

FILÓSOFO – Fez para se livrar do peso nas costas, não entendeu? Acreditava que o homem de fumaça lhe tinha sido mandado de propósito, vai saber por quem. Mas o Rei fez isso para ele não escrever o Código, não precisa de muito para entender; pensou: vai saber que bobagens vão aparecer, assim eu não tenho nada a ver, tem a ver com Perelá, o que tenho a ver, que descontem nele. Perelá é de fumaça, e não se toca, precisamos respeitá-lo, e depois até para tocá-lo é ruim, eu não estou nem aí com eles e com todos os códigos.

2º DIGNITÁRIO – Pronto. Aproveitou-se da oportunidade.

FILÓSOFO – Não pensaram que aquele homem, reformando o código poderia, por exemplo, redigir um artigo no qual dissesse que só os homens de fumaça podem reinar e governar nosso país? Não pensaram nisso?

MINISTRO – Meu Deus, que absurdo!

2º DIGNITÁRIO – Pelo menos poderíamos esperar outro dele.

MINISTRO – Sim, é uma palavra: encontrá-lo.

1º DIGNITÁRIO – Quem sabe quantos dele existem.

2º DIGNITÁRIO – Será menos raro daquilo que vocês pensam

1º DIGNITÁRIO – Dizem que existe um país onde nascem como fungos.

MINISTRO – Desculpem, desculpem um momento, mesmo que tivesse até escrito todos os artigos deste mundo, nós temos medo dele? Fumaça será sempre fumaça.

2º DIGNITÁRIO – Com um bom assoprão, o mandamos de cabeça para baixo mesmo depois de ter escrito dez mil códigos.

FILÓSOFO – Façam-no ser levado pelo vento.

1º DIGNITÁRIO – E a opinião pública?

TODOS – Que se dane!

1º DIGNITÁRIO – Mas se fosse realmente um enviado?

2º DIGNITÁRIO – Por quem?

1º DIGNITÁRIO – Não sei.

MINISTRO – Nós o mandaremos de volta!

2º DIGNITÁRIO – Para quem?

1º DIGNITÁRIO – Para aquele.

MINISTRO – Onde?

FILÓSOFO – Para o inferno.

1º DIGNITÁRIO – Como você é inteligente.

FILÓSOFO – Por que não?

MINISTRO – E para o diabo o mandaremos de volta!

1º DIGNITÁRIO – E se fosse a sombra do diabo?

CARDEAL – Jesusmaria! O filho de Belzebu na terra! Deus não enviou o seu um dia? Agora o diabo nos enviou.

1º DIGNITÁRIO – Pobrezinhos de nós.

2º DIGNITÁRIO – Que o recebemos.

MINISTRO – Como caímos direitinho.

2º DIGNITÁRIO – Estou com medo.

1º DIGNITÁRIO – Do quê?

2º DIGNITÁRIO – De tudo.

CARDEAL – O outro, aquele do Deus supremo e eterno, foi perseguido e crucificado.

1º DIGNITÁRIO – E para esse demos um baile.

MINISTRO – Se fosse algo bom, nós demos uns chutes no traseiro, não há duvida disso.

2º DIGNITÁRIO – Não adivinha uma.

1º DIGNITÁRIO – É fatal.

MINISTRO – É uma armadilha que foi armada, com certeza.

2º DIGNITÁRIO – E nós entramos nela.

1º DIGNITÁRIO – Bem caçado.

2º DIGNITÁRIO – O filho do satanás!

MINISTRO – Com certeza.

2º DIGNITÁRIO – O filho do Belzebu!

1º DIGNITÁRIO – Eu poderia jurar!

MINISTRO – O Cristo do Diabo!

CARDEAL – Jesusmaria!

1º DIGNITÁRIO – E se esse também foi mandado por Deus?

2º DIGNITÁRIO – Impossível.

MINISTRO – Não cola.

1º DIGNITÁRIO – Ele mandou uma vez seu filhinho.

CARDEAL – Não torna a mandá-lo, sobre isso não tem dúvida.

1º DIGNITÁRIO – Nunca se pode saber.

MINISTRO – Disse sim que retornaria.

CARDEAL – Eu descarto. Ouçam... era de cândidas carnes e muito humano, puro, ser de luz e de amor, este é uma coisa que não sente nada, se fosse de barro não seria diferente.

1º DIGNITÁRIO – Mas depois de tantos anos.

2º DIGNITÁRIO – Pode ter mudado de cor.

1º DIGNITÁRIO – O tempo faz isso.

2º DIGNITÁRIO – O tempo prega algumas peças.

MINISTRO – Não cola. Fugiu do inferno, isso é certo.

CARDEAL – Ouçam, sou o Arcebispo de vocês e garanto que o bom Deus está de saco cheio tanto quanto eu desse homem de fumaça.

1º DIGNITÁRIO – Eminentíssimo, benza-nos!

2º DIGNITÁRIO – Se fosse embora por si só seria melhor.

CARDEAL – Deixem-se guiar por mim, que sou o Arcebispo de vocês.

2º DIGNITÁRIO – E a opinião pública?

CARDEAL – Com a ajuda do bom Deus, acabaremos com ele com certeza!

MINISTRO – Não! Precisamos da ajuda do serviço secreto. Vamos espalhar pela cidade para preparar a massa. Um vai à tabacaria, deixe escapar meias palavras, enquanto escolhe uma cigarrilha, alguém deixará escapar uma inteira, alguém uma e meia. Outro, estando no restaurante, após ter comido e bebido, deixe escapar uma dúzia de palavras. Em menos de uma hora, todos saberão que Perelá é suspeito na morte de Louro.

2º DIGNITÁRIO – Por Deus! Matou.

1º DIGNITÁRIO – Como.

MINISTRO – Pronto.

CARDEAL – Diremos que é o filhinho de Belzebu e o povo fará justiça com as próprias mãos, vai massacrá-lo.

1º DIGNITÁRIO – Vamos entregá-lo ao povo.

MINISTRO – Não! O povo está bem na casa dele...

FILÓSOFO – Quando tem!

MINISTRO – ...e fazendo piquenique no domingo com a família. Quando o povo está na Praça nunca se sabe! É preciso um processo.

1º DIGNITÁRIO – Vamos fazer o processo.

2º DIGNITÁRIO – Muito bem.

1º DIGNITÁRIO – Um processo.

CARDEAL – O processo para o filhinho do Satanás.

MINISTRO – Não é necessário... Nós encontramos o pretexto para o processo como um malfeitor qualquer.

1º DIGNITÁRIO – Matou!

TODOS – Delinquente!

2º DIGNITÁRIO – Queria queimar todos.

TODOS – Incendiário!

1º DIGNITÁRIO – Se aproveitou de um pobre velho.

TODOS – Que covarde!

2º DIGNITÁRIO – Enganou a opinião pública.

TODOS – Tudo que há de mais sagrado.

1º DIGNITÁRIO – Surpreendeu nossa boa fé.

TODOS – Ladrão!

CARDEAL – Parece que as coisas começam a caminhar.

MINISTRO – É muito bom.

2º DIGNITÁRIO – Zombou de nós.

TODOS – Carrasco! Incendiário! Assassino! Ladrão! Morte!

FILÓSOFO – Imbecis!

CARDEAL – Mas...

FILÓSOFO – Pfft!

Os dignitários agora estão todos no mesmo barco. O filósofo fica de fora. Mas sua cuspidada, que parece uma grande heresia, quando dada, vira uma cuspidinha de nada. O filósofo dá um salto, cai nos braços dos outros. Ele também serviu ao sistema: o barco pode partir.

CARDEAL – Agora sim.

QUARTO QUADRO – “Por quê?”

Cena 1: “A pastora”

O quadro todo deve manter um sabor oleográfico, uma pequena poesia, de esboço lílial. Perelá, que tentava recuperar pelo menos algumas verdades simples, uma conversa humana direta, é empurrado para trás.

A PASTORA, PERELÁ.

(Os olhos dela estão fixos na cidade)

PASTORA – Oh!

PERELÁ – Está com medo? Está com medo de mim?

PASTORA – Perdoe-me senhor, o senhor a princípio me pareceu um fantasma... mas se o senhor não me assustar, não terei medo.

PERELÁ – Para onde estava olhando curiosa?

PASTORA – Olhava a cidade. Quando as ovelhas dormem, eu me divirto olhando a cidade, é o único prazer que eu tenho. E o senhor vem de lá agora?

PERELÁ – Venho.

PASTORA – Eu nunca pude ir até lá... descalça... vestida assim... o que diriam de mim? Talvez nem me deixariam entrar. Mas eu morro de vontade de ver a cidade. Mas o senhor é por acaso de fumaça?

PERELÁ – Sou.

PASTORA – Minha patroa, alguns dias atrás, comentava com as amigas dela que na cidade onde estão as coisas bonitas, as coisas que têm apenas lá embaixo, tinha também um homem de fumaça que fazia todos se admirarem, mas eu pensava que estivesse brincando. É o senhor?

PERELÁ – Sou.

PASTORA – As quatro torres no meio são do Rei, e tudo o que se vê em torno é a casa dele. A cúpula e o campanário são da igreja que se chama “a Catedral”. Aquilo que termina na ponta com as estátuas brancas na frente é o teatro, aonde as grandes damas vão à noite meio nuas, cobertas só de flores e pedras para serem notadas por seus amantes.

PERELÁ – Diga-me, você sempre olha lá para baixo, no chão e nunca levanta os olhos para o céu?

PASTORA – Oh! Eu vejo tanto o céu, se soubesse, eu o vi tanto que não levantarei mais a cabeça para olhá-lo. O céu é sempre igual, é tudo igual, eu quero olhar para onde nunca vi, o céu se olha à noite, quando as estrelas brilham lá para baixo, mas eu quero conhecer as outras estrelas da noite, as que resplandecem nas salas do Rei ou no teatro, todas meio nuas para seus amantes.

(Perelá, espantado, se afasta)

Cena 2: “O escárnio”

Pantomima: algumas crianças rodeiam Perelá brincando. Perelá é envolvido na brincadeira que, de repente, se torna cruel: injúrias, zombarias, empurrões... Perelá fica sozinho, enquanto ao longe se ouve a canção³³⁷ inocente de uma criança.

³³⁷ Giro giro in tondo,/cavallo imperatondo,/cavallo d'argento,/tararariraria, tararararia, tararararia... “Girotondo” é uma brincadeira infantil, que consiste nas crianças darem-se as mãos e girar em círculo (brincar de roda), recitando a canção acima da qual, na verdade, existem várias versões, não sendo essa a mais conhecida.

QUINTO QUADRO – “O processo”

Cena 1: “Oliva”

Perelá está na prisão: algumas vozes ao longe. O lugar pode ser cenicamente identificado apenas por estes gritos, similares àquelas mensagens que se ouvem do alto do Gianicolo³³⁸ em direção a Regina Coeli³³⁹, e são gritos desesperados, monótonos, sem resposta. Um diálogo em que o interlocutor não pode responder a não ser com um silêncio pesado.

PERELÁ – O que está acontecendo? Oh! O que tem esta terra que me atrai no frio de seus vales, no profundo de suas enseadas? Sempre pensei: aqui em baixo vou conseguir tantas qualidades bonitas, mas perderei a minha melhor qualidade, a única, a verdadeira, a minha, esta leveza que mi inebria, me eleva, me faz feliz. Se pelo menos ainda existisse o velho Louro! Ele está morto, dirão que morreu por mim, que eu sou a causa de sua morte. Pena? Rede? Lâmina? Uma narra a pena de um coração, outra explica a rede que o laçou, outra ainda tem nas mãos o ferro que o apunhalará! Tudo se revirou diante dos meus olhos em um instante...

OLIVA – Não queriam me deixar entrar, tive que lutar corpo a corpo com o soldado de infantaria... ameaçou enfiar-me na baioneta, de abrir fogo contra mim. Invoquei a ajuda do Rei, nada, dos ministros e cavaleiros, nada, nada de ninguém, nada. Vim só para dizer-lhe que eu te amo, ainda te amo e te amarei eternamente. Fiquei um pouco arrasada... Olhando minhas crianças senti uma labareda de ódio na cabeça, mas depois pensei que somente os adultos são responsáveis, os pequenos ainda não sabem serem cruéis e quanto. Meu amigo... não sei o que será do senhor... acredito que justamente neste instante o conselho esteja reunido, com certeza vão querer uma vítima, duas, três, se possível, a fome deles é insaciável, vão querer prejudicá-lo, disso tenho certeza. Lutarei, farei tudo para salvá-lo, qualquer coisa que fizer será lícita. Mas eu tremo, tremo só por isto... se o senhor devesse cair sem mim. Se o senhor estiver perdido quero perder-me junto, e quero morrer com o senhor, se o senhor morrer. Somente assim estarei salva, esta é a minha hora de vida.

³³⁸ Colina romana, com vistas para a margem direita do rio Tibre.

³³⁹ Referência à Casa distrital Regina Coeli, de Roma, que é a principal e mais conhecida prisão da cidade.

A conclusão do monólogo Oliva, subindo o tom, é comentada pelas notas introdutórias de La Forza del Destino³⁴⁰. Na sinceridade de Oliva prevalece, portanto, o lado melodramático, em seu oferecer-se em holocausto, um gosto exibicionista.

Vou me servir de todos os meios: lâminas muito afiadas para, rindo, transpassar os corações, vou amarrar com minhas redes corpos e almas, com todos os sortilégios, com todas as mentiras, com todas as covardias aprendidas por eles, vou queimar, vou envenenar, vou destruir, vou destruir com um único sorriso do meu ódio, até me deixarem morrer com o senhor. Pena! Rede! Lâmina! Deem às minhas mãos implacáveis os arsenais da destruição e a força para vingar-lhes! Não sei o que acontecerá, mas lembre-se de que eu estou sempre ao seu lado. Adeus... meu grande amor.

Cena 2: “O Processo”

A cena tem um andamento muito rápido. São falas entrelaçadas, todas em um tom reservado, mas elegante, como em uma recepção oficial. Mas os rostos são máscaras congeladas em uma expressão de escárnio.

PRESIDENTE, PERELÁ, OLIVA, CARDEAL, MINISTRO, FILÓSOFO, ZOE, MARIA, BIANCA, ROSA, DIGNITÁRIOS.

VOZ – Réu, o senhor é acusado de ter se servido de artimanhas para enganar a opinião pública. O senhor fez acreditar de compor uma alta missão para o nosso país, enquanto estava plenamente consciente de sua absoluta impotência e de sua completa nulidade. O senhor é acusado de ter se servido também de tais artimanhas para induzir um homem ao suicídio e de ter se infiltrado em nosso país com o único objetivo de prejudicar, servindo-se de seu misterioso ilegal poder.

PERELÁ – Eu sou leve.

VOZ – Desculpe-se.

PERELÁ – Eu sou muito leve, sim, sim, leve, levíssimo.

PRESIDENTE – Antes que o processo se abra, quem é o defensor do réu? *(Pausa)*

³⁴⁰ “La forza del destino” é uma ópera, em quatro atos, de Giuseppe Verdi, com libreto de Francesco Maria Piave, baseado em “Don Álvaro o La Fuerza del sino” (1835), um drama de Ángel de Saavedra.

Réu, quem é o seu defensor? *(Pausa)* Não tem um defensor? O senhor também tem o direito de ser defendido! *(Pausa)* Muito bem, quem quer ser o defensor dele? *(Pausa)* Não há ninguém que queira defendê-lo? *(Pausa)* Esta prova e o silêncio do senhor bastam para já assinar a condenação.

OLIVA – Eu quero falar em defesa do acusado.

PRESIDENTE – As mulheres não são admitidas a tal função, as leis não permitem. Passemos ao interrogatório das testemunhas.

VOZ – *(Paulatino)* Sussurrinho Maria Francisco, arcebispo; Cristóvão Presunçoso, crítico; Concho Suprassumo, filósofo; Bolo Filzo Zoe; Maria Giacomina de Papelada; Cobertinho Enos.

PRESIDENTE – *(Paulatino)* Teve relações com o réu? O que lhe pareceu? O senhor acredita que ele tenha se valido de artimanhas para enganar a opinião pública? Acredita que ele seja responsável pela morte de Louro? O que faria com ele?

(Ao mesmo tempo e rapidamente)

CARDEAL – Pareceu-me um ser nocivo à igreja e ao Estado, ao estado da igreja e à igreja do estado. Valeu-se de más teorias muito perniciosas, que é pior. Diretamente.

CRÍTICO – Tive e não tive, tive. Pareceu-me e não me pareceu. Valeu-se e não se valeu. Acredito e não acredito. Faria e não faria.

FILÓSOFO – Um pobre imbecil. Para enganar os imbecis. Era um mais imbecil do que o outro. Imbecil a mais, imbecil a menos.

ZOE – Parece-me um monstro. Monstruoso. Um presente ao museu das múmias.

MARIA – Um bom para nada. Duas nulidades. Realmente nada. Nada de jeito nenhum.

ENOS – Et voilà la lesbienne. Avec as jupe-culotte. Bien peu monsieur. Un voyou. Mon Dieu quelle honte. C'est le dernier outrage. Certainement. Il était son type. Ah! La vielle tante! Quelle horrible créature. C'est une chose affreuse, il me degoute. Je m'en frou.

OLIVA – Vilão e perverso! É uma farsa! Apenas uma palavra: amaldiçoem, insultem, blasfemem! É bom que seja assim, porque vocês só atiram contra coisas grandes. Mesquinhos, miseráveis!!!

PRESIDENTE – Chega ou faço esvaziar a sala.

VOZES – Morte!

PRESIDENTE – Resulta por parecer unânime a culpa do réu, o Ministro da justiça o condena à prisão perpétua, mesmo declarando não possuir os elementos necessários para mensurar esta vida.

Aqui pode ser inserido o súbito aparecimento do Rei, a conseqüente invocação de Oliva, “Graça, Graça, Soberano!” e o definitivo, gracioso desaparecimento do Rei mudo e brincalhão. Oliva: “Até você, covarde!”.

Será colocado em uma cela no alto do monte Calleio.

OLIVA – Vou correr em todos os povos da terra para contar como foi condenado um inocente. No meio de todos vocês, me sinto sozinha com você, como se estivéssemos no meio do deserto. É amor! Sentirá frio, coitadinho... amanhã, amanhã quando vier!...

(Sai correndo)

MARIA – Amarrem-na, está louca!

MINISTRO – Precisaria esculachá-la na frente de todos.

PRESIDENTE – A sessão está encerrada.

BIANCA – Você gostou de minha produção?

ROSA – Muito, muito bonitinha. Aquelas três rosas ali caíram como uma luva. E o meu vestidinho, é bonitinho?

BIANCA – Um rêve.

ROSA – Muito simples.

BIANCA – Mas te deixa tão jovem... quinze anos!

ROSA – A metade, então.

BIANCA – Só?

ROSA – Que tu es mechante.

MARIA – Você vai hoje noite na casa da duquesa?

ROSA – Com certeza.

MARIA – Todos nós estaremos lá, não faltará ninguém.

ROSA – Dá para entender.

BIANCA – Ah! Claro! A senhora Perelá!

MARIA – Realmente uma pena.

ROSA – Adieu mon age.

BIANCA – Adeus Rosa.

(A cena fica vazia)

Cena 3: “Aparece o burro corno e surrado”

O aparecimento do Burro, exatamente aquele de Podrecca e Galantara, deve ser solucionado em tom grotesco, sem nenhuma concessão populista.

VOZ – E nós sempre aqui... plantados como alcachofras... esperando... Em algum lugar, teremos a notícia, o porquê dos porquês, como der na veneta deles, todas as coisas feitas de propósito, sob medida, para não dizer nada. A verdade é engolida por quem a criou, e tomam o cuidado de não deixar cair nem uma migalha. Por baixo disso deve haver algo de muito pesado, que ninguém sabe, que ninguém jamais conseguirá saber. E dizendo isso, não erramos.

SEXTO QUADRO – O Código de Perelá

Cena 1: “Perelá desapareceu”

Como no início, no centro há um par de botas. O anúncio que Olivia grita, apanha os atores desprevenidos nos bastidores. Alguns entram com os figurinos nas mãos, ou vestidos pela metade. É um momento muito tenso: está novamente surgindo a alternativa, se continuar na dimensão fantástica ou abandonar-se à inércia habitual. Lendo alternadamente o Código, com tom incrédulo.

OLIVA – Ouçam! Lá em cima!... na cela... Perelá... não está mais lá! Fui levar-lhe o fogo para a noite, não está mais lá... a cela está vazia... e sob a chaminé não tem nada mais do que os seus sapatos.

1º HOMEM – Fugiu?

OLIVA – Não, voou.

2º HOMEM – Onde?

3º HOMEM – Como?

1º HOMEM – Quando?

OLIVA – Para o céu!

1º HOMEM – Louca!

Cena 2: “O Código de Perelá”

(O testamento de Perelá é lido por todos os presentes, que se revezam).

TESTAMENTO – Neste lindo pôr do sol, minhas últimas vontades. Os pés estão unidos e os sapatos pousam como naquele dia quando com muita dificuldade descii até eles. Deixo-os assim, como os tinham preparado Pena! Rede! Lâmina! As senhoras me deram estes sapatos para que eu andasse entre os homens, não é verdade?, na terra. E talvez devesse andar até que estivessem gastos. Se tivessem sempre me levado como hoje, poderia deixar um par de sapatos furados aqui em baixo, mas já que sempre me fizeram andar em esplêndidos e cômodos carros, e houve quem os limpava e os polia todas as manhãs, ainda estão em bom estado, bonitos e brilhantes como quando me deram, e o solado ainda está intacto. É a única coisa que possuo e posso deixar para vocês. Chamaram-me pelos nomes mais lisonjeiros e rastejaram à minha frente com suas reverências mais profundas, me adoraram como as relíquias e os santos são adorados no altar. Depois perceberam que eu não valia grande coisa e me desprezaram, pisaram em mim como em um réptil venenoso, me injuriaram como um ladrão ou um assassino, e me quiseram longe de vocês, longe para sempre, recluso, para se esquecerem de mim. Quiseram que eu lhes ditasse o Código, aqui está, só este pode ser o código daquele que vocês gostam de chamar Perelá, deixo para vocês, ele mantinha na terra minha única virtude. Ninguém pôde entender que meu coração também era de fumaça, que eu fosse apenas: leve... leve... leve... leve... Neste lindo pôr do sol, uma pequena nuvem cinza em forma de homem voará bem para o alto, subirá para o espaço, atravessará o horizonte rumo ao sol e ao infinito...

Cena 3: “Sua leveza Perelá”

Oliva ainda tenta retomar o assunto, mas é também a primeira a perceber a inutilidade da atitude. Será a primeira a abandonar o figurino, seus adereços, e ficará nua em sua base anônima. Em cadeia, conforme uma tensão bastante evidente, os outros também vão deixar seus figurinos, em súbitos sobressaltos, seguidos por indefectíveis quedas. Tornarão a ser as figuras estranhas e cinzentas do começo: um metrônomo marca novamente um tempo muito lento. O último gesto, a última pergunta, “Para onde vão?” também fica sem resposta. A narrativa realmente terminou, ninguém mais se lembra de Perelá, mesmo a remissão à ironia de nada adianta.

OLIVA – Sigam-me... sigam-me todos... vamos... vamos contar, contar para matar... precisa contar... precisa mat... Ah!...

VELHO – Como o céu está sulcado hoje. Parece um povo novo, de homens novos, não é verdade?

VELHA – Olhem! Olhem!

PASTORA – Faça-me voar, amor!

MINISTRO – Águias brancas, cândidas águias, como cisnes, águias de ouro, águias de prata, águias negras, águias de todas as cores vão para cima, para cima, com seus bicos aduncos, para cima no céu...

VELHO – Vão arrancar de Deus o véu sobre o seu mistério!

FILÓSOFO – Que nada!

MINISTRO – Aquelas bandeiras, lá em cima, sobem para estapear o azul com o sangue da vitória!

FILÓSOFO – Que nada!

JOVEM – Como o céu está sulcado!

PASTORA – Faça-me voar, amor!

POETA – Aqueles homens vão entregar a Deus a alma deles, com as próprias mãos.

FILÓSOFO – Que nada!

ALGUNS – Aonde vão?

FILÓSOFO – Vão procurar Perelá.

VELHO – Perelá?

JOVEM – O senhor Perelá?

APÊNDICE B – Perelá Homem de Fumaça (tradução texto radiofônico)

Perelá homem de fumaça

Peça radiofônica

de Roberto Guicciardini

Personagens: Perelá/ Primeira Velha/ Segunda Velha/ Terceira Velha/ O Inquisidor/ Um Soldado/ Outro Soldado/ O Mestre de Cerimônias/ O Cardeal/ Um Fotógrafo/ Outro Fotógrafo/ O Ministro/ A Marquesa Zoe/ Dona Maria/ A Condessa Carmem/ A Marquesa Oliva/ Dona Giacomina/ O Filósofo/ Dignitário/ Irmã Fonte/ Irmã Colomba/ O Médico/ Um Louco/ O Louco Suicida/ O Príncipe Zarlino/ A Filha do Homem Queimado/ Outro Dignitário/ O Presidente do Tribunal/ O Crítico/ Povo, cortesãos, loucos/ Mulheres, homens, crianças.

PERELÁ

Um homem nasce para a vida, mas de maneira incomum: gerado pela chaminé de uma lareira, por um fogo alimentado por três velhas. É um homem de fumaça. Diante dele se estende uma rua. Chega à cidade: os primeiros encontros com os homens. Sua diferença provoca as primeiras desconfianças. É interrogado pelo Inquisidor que, todavia, consegue catalogá-lo, a enquadrar, de certo modo, a anomalia de sua origem. Neste ponto, o homem de fumaça, chamado Perelá, do nome de suas três mães (PEna, REde, LÂmina), não é mais perigoso. Pode ser, aliás, utilizado e manipulado pelos poderosos que de fato lhe confiam uma tarefa problemática: a redação do novo código que o país espera há muito tempo. Perelá recebe, assim, uma investidura oficial e começa um itinerário que o levará a conhecer o mundo: a corte e os mexericos das damas, o baile, um encontro com Oliva de Bellonda, marquesa romântica, o internato de um monastério, o recinto de um manicômio. A grande popularidade de Perelá cria seguidores. Um pobre velho quer imitá-lo: alcançar sua leveza. Mas termina carbonizado. Perelá torna a parecer perigoso aos olhos dos poderosos: sua influência pode causar desordem. Inventam acusações contra ele. O Grande Conselho se reúne e – sem se preocupar em dar explicações plausíveis ao povo – o condena à prisão perpétua. Perelá será colocado em uma cela construída especificamente para ele no alto de um monte. Mas, um dia,

a marquesa Oliva, a única que ousou publicamente defendê-lo, encontra a prisão vazia. Perelá desapareceu. Ouvem apenas a voz dele. Abandonou o mundo, readquirindo a própria leveza. Uma pequena nuvem cinza em forma de homem sobe para o espaço, através do horizonte, atrás do sol, para o infinito.

Propor hoje a fábula de Perelá – nascida no clima incandescente do primeiro futurismo – tem duplo motivo. O genérico, de haurir novamente a fonte das vanguardas históricas, cujas referências, sobretudo na Itália, permanecem com frequência sem seguimento. O outro, peculiar, de revelar a atualidade de um texto que vai bem além dos limites da questão futurista. Se, de fato, nos futuristas e grotescos italianos dos anos 1910 e do imediato pós-guerra a combinação fantástica era destinada a verificar um “conceito” ou um paradoxo, em Palazzeschi esta se reveste de um interesse lírico, de uma encantada maravilha em que se compõe astúcia e ingenuidade, humorismo e melancolia. A redução ao absurdo – que será típica dos atores grotescos – já está toda em Palazzeschi, mas sempre referida ao verdadeiro de todos os dias, à vida diária, à humanidade do personagem. O meio radiofônico é particularmente congenial à “fábula aérea” de Palazzeschi. A restituição da fantasia poética do autor é confiada principalmente à variação dos ritmos de representação. O cruzamento dos campos sonoros, nunca restritos ou indicados em sentido realista, segue a inspiração e os humores da palavra, a liberdade sintática do texto. A realização pressupõe por analogia um estímulo contínuo à participação direta do ouvinte, em diferentes níveis, livre para aderir à fábula, encontrando seu núcleo em uma parábola sobre os comportamentos humanos e até mesmo em uma alegoria política, de acordo com os modos e o tempo da própria disponibilidade fantástica.

Perelá

Pena... Rede... Lamina... Pe... Re... La...

(A voz se afasta e se aproxima, carrega-se de aflição, se expressa soletrando, tenta e encontra a medida do tom).

O livro está fechado. O fogo está apagado. O livro está empoeirado. Eu abandono a chaminé. As velhas não estão aqui. Eu posso me mexer. Eu não sou imóvel. O fogo está apagado. Eu sinto um desconforto. As velhas não estão aqui. Eu sinto medo.

Eu estou desesperado. Tudo é gélido e silêncio. Isto é um par de botas. As botas são brilhantes e muito bonitas. As botas são minhas. Agora posso caminhar. Agora caminho.

Locutora

Uma rua se estende diante de Perelá.

Perelá

Esta rua está empoeirada. A rua se estende diante de mim. Vou percorrê-la. Como um cego sei tudo sem ter visto nada. As histórias de todos os homens em seus sentimentos e ações. Sem saber com precisão como os homens são feitos. Os nomes de todas as coisas sem saber quais são as coisas que os nomes correspondem...

CANTO DE ESPERANÇA

Coro povo

Não tenham urgência
de deixar o mundo
que todos os dias
se aprende uma
Nós estamos aqui
plantados na terra
como videiras
sedentas de esperança,
quem viver verá.

Perelá

Seria um homem, por acaso?

Primeira Velha

Não. Eu sou uma pobre velha, um homem por acaso seria o senhor.

Perelá

É verdade, é verdade, desculpe, tem razão, a senhora é uma pobre velha, um homem sou eu.

Terceira Velha

O senhor o que é?

Perelá

Eu sou leve... um homem leve... muito leve... e a senhora é uma pobre velha, eu sei, como Pena, como Rede, como Lâmina, elas também eram velhas. Saberá me dizer se aquilo que se vê no fundo desta rua é a cidade?

Segunda Velha

É.

Perelá

Aquela que se vê lá embaixo seria, então, a casa do Rei?

Terceira Velha

Não, é a porta da cidade, e aqueles são seus muros.

Segunda Velha

A casa do Rei está situada no meio de um jardim, rodeada por altíssimas grades...

Primeira Velha

...e bem protegida pelos guardas.

Terceira Velha

Mas o senhor está indo para a cidade, senhor?

Perelá

Estou.

Segunda Velha

Estará lá daqui a pouco.

Primeira Velha

E de onde o senhor vem?

Perelá

Lá de cima.

Segunda Velha

Nunca viram o senhor na cidade?

Perelá

Vou lá pela primeira vez. Quem é aquele? Ele também é um homem?

Primeira Velha

Claro, um soldado.

Terceira Velha

Está pronto para a guerra.

Perelá

A guerra?

Segunda Velha

Não vê como está carregado de aço, de ferro e chumbo?

Primeira Velha

É um soldado, dá para ver.

Perelá

A guerra... aço... ferro... chumbo... mas essas coisas não são terrivelmente pesadas?

Primeira Velha

Adeus, adeus senhor, vendo-me aqui com o senhor poderiam suspeitar.

Segunda Velha

Se o interrogarem saiba responder-lhes, suspeitam com facilidade.

Terceira Velha

E o senhor pode chamar a atenção deles.

Primeira Velha

Boa viagem, adeus...

Perelá

Pena, Rede, Lâmina sempre falavam sobre guerra, e eu imaginava que os homens corressem pelados para a guerra, os via arrancar asas dos pássaros para usar como arma. Aço... ferro... chumbo... E não caem esmagados com tanto peso?

Uma voz

Guerra única higiene do mundo...

Inquisidor

O senhor vem de onde, mesmo?

Locutora

Perelá e o Inquisidor.

Perelá

De lá de cima.

Inquisidor

Onde, lá de cima?

Perelá

Lá em cima onde eu fiquei até hoje, antes de descer para a luz.

Inquisidor

O senhor esperou muito tempo antes de vir para a luz?

Perelá

Trinta e poucos anos, aliás, certamente, trinta e dois ou trinta e três.

Um Policial

Está caçoando, sabem, está zombando da gente.

Outro Policial

Não tem jeito de estar caçoando, fique quieto.

Inquisidor

Quando o senhor nasceu?

Perelá

Não sei. Esta manhã, ao amanhecer, desci para a luz.

Outro Policial

Então é um recém-nascido.

Um Policial

Recém-nascido grandão assim?

Outro Policial

Mas é de fumaça, é de fumaça, não tem que se espantar.

Inquisidor

Tendo vivido mais ou menos tinta e três anos, como o senhor diz, no ventre materno, o senhor deveria guardar uma visão, uma lembrança daquele tempo.

Perelá

Não uma visão, mas apenas a lembrança: lembro-me de tudo, todas as horas e todos os instantes, ver não me era possível, ao meu redor estava tudo preto.

Inquisidor

Então o senhor via.

Perelá

Preto.

Um Policial

Via preto.

Inquisidor

Façam-no falar. Ah! Então, nos esclareça, nos explique pelo amor de deus.

Perelá

Onde eu fiquei até esta manhã não era o ventre de uma mãe qualquer, mas o topo de uma chaminé. Não me lembro de quando em mim nasceu a razão, a faculdade de conhecer e de entender; comecei a existir e conheci gradualmente o meu ser: ouvi, senti, compreendi. Ouvi inicialmente uma indistinta cantilena, um confuso murmúrio de vozes que me pareceram iguais. A cada dia escutava cada vez melhor até distinguir as palavras e o significado delas. Aquelas palavras não permaneciam inertes em mim, mas começavam a trama de um misterioso e delicado trabalho. Era um homem, mas não sabia como eram os outros homens que eu acreditava serem iguais a mim.

Outro Policial

Ah, ah.

Um Policial

Uh, uh...

Perelá

Em volta do fogo estavam três velhas que sentadas em grandíssimas poltronas liam alternadamente, ou juntas falavam. Pena, Rede, Lâmina não deixaram de me preparar e de me informar sobre todo conhecimento útil do viver. Subi com elas para as mais vertiginosas alturas do pensamento e do espírito.

Um Policial

Como?

Inquisidor

Quantas coisas deve saber: é um homem culto!

Perelá

Por que quiseram esconder tudo de mim? Por que me abandonaram? Por quê? Pena! Rede! Lâmina!

Inquisidor

Vamos chamá-lo Perelá.

Um Policial

Mas não, Perelá, o que quer dizer Perelá?

Outro Policial

Existiu um Rei que se chamava Chifrada, o que quer dizer Chifrada? Ele pode se chamar Perelá.

Inquisidor

E o que o senhor pensa sobre isso?

Perelá

Fui aos poucos amontoado e composto, célula por célula, por aquela espiral quente que subia continuamente? Ou um dia fui colocado lá em cima, homem como sou agora, mas de carne e com roupas iguais àsquelas de todos os outros homens? Ou essa foi uma cuidadosa purificação feita pelo fogo sobre a carne?

Inquisidor

Purificação!? Claro, a purificação da matéria. Tenha certeza senhor Perelá, esconderam o senhor lá em cima homem tal e qual o senhor é: de tanto ficar sobre fogo o senhor se tornou de fumaça, um fenômeno muito natural. Se queirmos qualquer objeto, vemos que primeiro se carboniza e depois vira fumaça. Mas imaginem só... amontoado, aos poucos... construído... o germe de um homem deveria estar lá no topo daquela chaminé, o útero, preto ou branco, precisa sempre de uma semente para gerar.

Outro Policial

E a semente para uma chaminé é a fumaça. Faz sentido.

Um Policial

Para mim está claro: é um Revolucionário.

Inquisidor

Não há nada a temer, fiquem tranquilos. Tudo se explica muito mais facilmente do que pode parecer na primeira impressão. Rápido, vão, corram, avisem Sua Majestade. É assim mesmo, senhor Perelá, nossa doentia imaginação que nos faz pensar em primeiro lugar nas coisas complicadas, impossíveis, absurdas, as coisas simples são as últimas a vir em mente. O senhor é, senhor Perelá, um homem purificado de todas as imundices humanas: um ser de exceção e de privilegio. Isso o tornará extremamente...

Locutora

E agora Perelá é recebido na Corte.

Coro Cortesãos

Perelá Perelá Perelá daqui Perelá de lá.

Perelá Perelá Perelá daqui Perelá de lá.

A

O Palácio Real está cercado pelo povo.

B

As pessoas se acotovelam em frente ao portão...

C

Os guardas têm dificuldade de mantê-las afastadas

Mestre de Cerimônias

Senhor Perelá, o seu nome está na boca de todos, não ouvimos falar de mais ninguém além do senhor, do homem de fumaça, do seu castelo, de suas mães, de seus sapatos.

O Cardeal

Sua Eminência Reverendíssima o Cardeal Arcebispo Sussurrinho Maria Francisco. Então, como o senhor se chama?

Perelá

Perelá

O Cardeal

Pe...relà, perfeitamente, senhor Perelá? Acredito poder inclui-lo entre minhas ovelhinhas eleitas e prediletas, já que no fundo o senhor nada mais é que um homem.

Perelá

Muito leve.

O Cardeal

Eh! Que, que, que, que, ser leve de corpo não quer dizer nada, precisa ser leve de alma, e a alma se aligeira com a prática cotidiana da virtude, e a remissão dos próprios erros, das culpas, só então pode subir ao céu. É um ato de humilhação com o qual se sentiram elevados e exaltados até mesmo os Reis, aliás, esses antes de todos, filho.

Perelá

Do que a alma é feita?

O Cardeal

Alma é puro espírito, filho.

Um Fotógrafo

Tenha a complacência de se virar, uma foto!

Outro Fotógrafo

Eu. O perfil.

Um Fotógrafo

Sentado, assim.

Outro Fotógrafo

O jornal? Como em um café.

Um Fotógrafo

O cigarro? O fósforo.

Perelá

E dá para ver o espírito?

O Cardeal

Mas o espírito não se vê, se revela para além e acima de nossos sentidos, filho.

Outro Fotógrafo

Cruze as pernas.

Um Fotógrafo

Os braços assim.

Perelá

Então o senhor nunca viu uma alma subir ao céu?

O Cardeal

Não. Todos os espíritos eleitos sobem para lá sem que possamos perceber, filho.

Outro Fotógrafo

Quer tirar as botas?

Perelá

Não. E os outros?

O Cardeal

Os outros despencam no profundo do maldito inferno, filho.

Um Fotógrafo

Para colocá-las logo, bem entendido: imediatamente.

Perelá

Não. Porque pesam muito.

O Cardeal

Sim, não foram libertados do peso das culpas deles, filho.

Outro Fotógrafo

Eu mesmo as colocarei.

Perelá

Não. Pronto, pronto.

Um Fotógrafo

Não tem problema, desculpe, pode deixar, desculpe mesmo.

Perelá

Tudo bem.

Outro Fotógrafo

Pronto.

Perelá

Pronto. Pronto. Pronto.

O Ministro

Senhores, recomenda-se um pouco de calma e um pouco de silêncio. Ordem do dia: “Amanhã, sexta-feira, às cinco horas em ponto, as damas da sociedade e da Corte oferecerão ao senhor Perelá um chá de honra”.

“Domingo à noite, às vinte e uma horas, o senhor Perelá será apresentado ao povo. No gabinete, o Prefeito lhe transmitirá as boas vindas em nome de toda a população. Na mesma noite, às vinte e três horas, baile na Corte com participação do Rei”.

Vozes

Viva o Rei! Viva!

O Ministro

Além disso... Silêncio! Eu disse, além disso! Sua Majestade o Rei nomeia o senhor Perelá terceiro membro na onerosa, ponderosa, e já tão esperada elaboração do novo Código para o nosso País. Viva o Rei!

Vozes

Viva.

O Ministro

Viva o novo Código.

Vozes

Viva.

Mestre de Cerimônias

Viva. Viva.

Vozes

Viva.

Zoe

Todas nós nos sentimos tão lisonjeadas, não é verdade minhas queridas?

Maria

Bastante.

Carmem

Muito.

Zoe

Nos sentimos tão lisonjeadas de conhecer, senhor Perelá...

Oliva

Um homem como o senhor.

Giacomina

O Rei nos ordenou que o recebêssemos com toda honra.

Maria

E na mais estrita intimidade.

Carmem

Como há muito tempo não se fazia com ninguém na Corte.

Maria

E nos mandou dizer que para todos os seus pedidos, qualquer que seja, não podemos responder não. Mas é verdade, senhor Perelá, que vai redigir o novo Código para o nosso país?

Carmem

Claro, não ouviu ontem à noite?

Zoe

Não disseram que o redigia, disseram que iria auxiliar o ministro e Torlindao na elaboração.

Maria

Nãossenhora, disseram que o redigia, o redigia, o redigia.

Carmem

Minhas queridas, é uma questão inútil, se vai redigir veremos e saberemos: calem-se. Calem-se. Nossas leis atuais, senhor Perelá, precisam de inovações muito radicais. Com a história desse bendito Código que sempre deve ser feito e nunca o fazem, estamos atrasados em pelo menos um século. A mulher deve entrar em muito mais questões, em todas, para que as coisas tomem o rumo certo; os senhores homens não entendem quase nada. E fingem entender tudo.

Maria

Para comandar o quanto quiserem.

Zoe

Aí está o problema.

Oliva

Quer uma xícara de chá?

Zoe

Aqui está o chá. Senhor Perelá...

Oliva

Olhem...

Giacomina

Degusta um golinho de cada uma.

Oliva

Como bebe.

Maria

Apoia o lábio só um pouquinho na borda da xícara.

Zoe

Que alma gentil.

Carmem

Aqui está, pegue meu chá.

Oliva

Senhor Perelá, não beba o chá dela.

Zoe

O que fez com ele, podemos saber?

Oliva

Estava dando para ele sem açúcar: amargo.

Oliva

Malvada.

Giacomina

Desaforada.

Maria

Mão-de-vaca e indelicada.

Zoe

Desaforada, desaforada, desaforada.

Giacomina

Gosta? Mesmo?

Zoe

Mas o senhor é um homem como todos os outros, então?

Oliva

Muito, muito melhor do que os outros.

Maria

Nunca teria acreditado em conhecer um homem de fumaça.

Oliva

Eu sempre amei a fumaça e isto não me espantou nem um pouquinho.

Maria

Eu também sempre fiquei extasiada diante da fumaça. Sabem, da janela da minha casa posso ver a grande chaminé de uma indústria, e eu passava horas a fio seguindo a fumaça que se desprendia. Às vezes a fumaça saía como soprada pelos lábios da chaminé, como se ela falasse com uma pessoa bem distante, e fizesse um esforço para ser entendida: ha!.. pha!... lha!... lha!... lha!...

Oliva

Eu esta noite, pensando no senhor, não poderei dormir pensando no senhor. Diga-me, senhor Perelá, diga-me que o senhor também não dormiu esta noite.

Zoe

E você é doente de romantismo. O quê me importa se quando eu era menina, de noite, no jardim, mandava procurar todos os sapos que ali estavam e em cada um deles derramava no dorso uma boa quantidade de álcool ou de gasolina, e depois com um fósforo acendia, e deixando-os livres para correr e saltar. Os pobres animais saltavam acesos, e dava para ver todas aquelas chamazinhas na escuridão do jardim. Quanto mais o fogo alcançava suas carnes, mais os saltos se tornavam acrobáticos, gigantescos, fantásticos. Quantos bons senhores quiseram continuar à minha volta o espetáculo dos sapos fora do jardim.

Oliva

Que crueldade gratuita!

Maria

Minha vida, ao contrário, foi só recolhimento, resignação. Há vinte e cinco anos fui dada em casamento ao senhor De Papelada, mas ele não conseguiu vencer minha virgindade. Não conseguiu naquele dia nem nunca mais...

Zoe

E agora me observe atentamente, percebi atrás de mim um senhor que não conheço e que há alguns minutos me segue como atraído por um imã, me aponta, me fixa sem pestanejar...

Maria

Jovem, ignorante, ardente, desiludida, ferida, cheguei ao ponto de meditar uma vingança, procurando em outro lugar aquela natural vazão para a exuberante juventude...

Zoe

Seus olhos vão aos poucos aumentando. Ele já adquiriu o mais perfeito ar de idiota deste mundo. Os olhos brilhantes, os dentes cerrados, os lábios um pouquinho abertos e as narinas dilatadas na tentativa de cheirar com cobiça...

Maria

Uma coisa triste.

Carmem

Desde os doze anos, assumi um ar másculo muito imponente, e a minha figura se delineou viril...

Maria

Sou presidente de muitas instituições de beneficência: as donzelas vulneráveis e as abandonadas... E fundei a associação para a emancipação da mulher. Há, porém, senhor Perelá, uma coisa que muito me preocupa, e me faz ficar mal: o senhor De Papelada, em certos períodos... quase com prazo marcado... duas ou três vezes ao ano com a mudança das estações...

Oliva

Está à sua frente a mulher que não amou, que não pôde amar...

Maria

Sente que pode tentar novamente a dura prova... uma ilusão como outra qualquer...

Carmem

Era pura e inocente e queria conservar-me como tal, mas as veias não podiam conter o sangue que circulava...

Oliva

O senhor sabe que cada um de nós ao nascer traz consigo o coração de outra criatura?

Maria

Se ilude... ainda se ilude...

Carmem

A minha sensibilidade tinha se intensificado tanto que eu sentia pela rua, como um animal, o odor acre do macho... Depois, me casei com o Conde Hilário Denza...

Maria

Ele acredita ter encontrado, finalmente, a maneira... ainda se ilude... que pena... que pena...

Zoe

Tam ta ta tam.

Carmem

Eu trazia em mim, sem saber, um homem, meu verdadeiro marido, que não admitia violência nem traição.

Maria

Que pena...

Zoe

Tam ta ta tam.

Maria

Que pena... Que pena... Que pena...

Oliva

Nós procuramos o nosso coração pelo mundo, como um mendigo procura seu pedaço de pão, acreditamos num dado momento de termos nos encontrado com ele: todas as aparências nos enganam, todas as esperanças nos traem. Quando estamos por colocar os corações um sobre o outro, percebemos, muito tarde, que o que encontramos não é o nosso, e que não temos o do nosso companheiro. Por que não podemos nos encontrar? Quem tem o meu coração?

Zoe

Não estão vendo que o senhor Perelá está aborrecido?

Cortesãos

Tudo bem?

Mais ou menos.

Está com a cara transparente. Parece de cera.

É a morfina.

Lamentável.

Eu sei.

Use menos.

Três picadas nesta noite.

Mas é uma loucura.

Eu sei.

Pense em Perelá.

Perelá...

Locutora

A ascensão de Perelá.

O Filósofo

Sabem o que dizem na antessala?

Maria

O quê?

O Filósofo

Dizem que esta será a última vez que poderemos tê-lo entre nós.

Giacomina

Por quê?

Zoe

Por quê?

Maria

Por quê?

O Filósofo

Deve se retirar para refletir sobre o Código.

Zoe

Só faltava o Código!

Maria

Agora que encontramos um homem tão agradável, vão tirá-lo de nós.

Zoe

Por uma de suas habituais idiotices.

Maria

As eternas paperasses que não resolvem porcaria nenhuma.

O Ministro

Sabe o que devemos fazer?

Um Dignitário

O quê?

O Ministro

Devemos começar a partir desta noite a não perde-lo um de vista.

Um Dignitário

Para quê?

O Ministro

O que você acha? Nós podemos exercer uma grande influência sobre ele. Se quisermos entrar no Conselho de Estado.

Um Dignitário

E como?

O Ministro

Fumaça ou não fumaça é sempre um homem. Podemos pressioná-lo a ponto de fazê-lo escrever tudo o que quisermos.

Um Dignitário

É verdade, não tinha pensado nisso.

O Ministro

E aí, depois não vai ditar?

Um Dignitário

É verdade, é verdade...

O Ministro

Ele dita o que preferir e você escreve o que quiser, entende? Gentes damas, ilustres cavalheiros aqui reunidos, tenho a grande honra de anunciar-lhes que em decorrência da proposta do Conselho, com Real decreto, e aprovação do nosso Eminentíssimo nosso Cardeal Arcebispo, Sussurrinho Maria Francisco, a obra do novo Código para o nosso bem amado Reino está confiada totalmente...

Todos

Uh! Único membro.

O Ministro

...a esta superior, cavalheiresca criatura, a esta extraordinária, sobre-humana natureza homem que é Perelá.

Todos

Ah!

O Ministro

Qual homem de carnes frágeis e de fracos sentidos poderia assumir este grande feito, sem medo de incorrer naquelas inevitáveis injustiças que inconscientemente nos são ditadas pelo nosso sangue, pelas nossas ambições, pelo nosso particular interesse, e pelo nosso partido?

O Cardeal

Como não agradecer a divina Providência por tê-lo mandado neste momento decisivo! “Nós te agradecemos, benéfica mãe, que no momento de maior sobrecarga você quis vir ao nosso socorro. Nós te agradecemos e te prometemos nos tornarmos dignos de teus favores e de teu enviado”.

Todos

Bravo!

Muito bem!

Bravo! Bravo!

Viva o Cardeal!

O Ministro

Uma comissão especial será nomeada para acompanhar o senhor Perelá aonde acreditar oportuno. Diante de seus passos se abrirão todas as portas. Poderá visitar os cantos mais ocultos da nossa terra, explorar, pedir, questionar, interrogar, examinar, depois se retirará para um período de meditação e de recolhimento para empreender seu incomensurável trabalho.

Locutora

Baile na corte. Em seguida, apoteose de Perelá.

Zoe

Mas quanta gente!

Giacomina

Meu Deus!

Maria

Estou começando a suar.

Zoe

Tá um calor...

Giacomina

Aquelas chaleur!

Zoe

Olhem! Olhem!

Maria

Oliva! A marquesa de Bellonda!

Todas

Uh!

Zoe

Em cinza!

Giacomina

Em cinza fumaça!

Maria

Que ideia genial.

Zoe

Justamente ela que nunca se destaca em nenhuma festa.

Maria

Como caiu bem!

Zoe

Sabe o que eu pensei? Vou mandar fazer um chapéu na forma de uma chaminé, e do alto vão aparecer muitos tufo de plumas cinza, como se fossem fumaça.

Giacomina

Muito bem.

Zoe

Justamente, vestida de cinza só tem você.

Giacomina

E ele.

Oliva

Mas ele... necessariamente.

Zoe

Cor da ocasião.

Giacomina

Vai virar cor da moda, com certeza.

Maria

Já virou.

Oliva

Não fiz por mim, sabem, oh! Não. Mas para fazer a ele esta pequena homenagem, lhe é devida, me parece.

Giacomina

Fez muito bem!

Zoe

Brava.

Maria

É verdade.

Zoe

Vocês ouviram? Com que êxtase falava.

Giacomina

Mas ficou louca?

Zoe

Louca? Está apaixonada!

Maria

Aquele famoso coração, que sempre andava procurando...

Giacomina

É o do Perelá.

Zoe

Um coração de fumaça.

Oliva

Sabem o que Perelá me disse?

Giacomina

O quê?

Oliva

A senhora me parece tão, tão leve, quase quanto eu.

Zoe

Que meigo!

Giacomina

Que amor.

Oliva

Eu não sei o que aquele homem tem nos olhos, não consigo olhá-lo fixamente.

Giacomina

Perturba.

Zoe

É verdade, é a palavra, a palavra exata: perturba, perturba.

Oliva

Perturba.

Um Dignitário

As salas do *buffet* foram abertas.

Zoe

Perelá! Perelá!

Giacomina

Onde está Perelá?

Zoe

Viva a fumaça!

Maria

Fumaça sempre seja.

Vozes

Dê para mim a primeira garrafa!

Pha!

Aqui, aqui.

Pha!

À saúde de Perelá!

Pha! Pha!

Viva Perelá!

Pha!

Pha!

Viva o Ministro.

Pha!

Viva Torlindao!

Pha! Pha!

Viva a Rainha.

Pha! Pha! Pha!

Viva o novo Código!

Único Membro.

Pha!

Viva o Código de Perelá!

Locutora

Primeira visita de Perelá: os olhos de Oliva, suas mãos, seu sorriso.

Oliva

Eu agora penso como o senhor, Perelá, naquelas três mulheres, as ouço falar. Elas falam da dor humana. Qual das três fala? É Pena, é Rede, é Lâmina? Uma conta toda a pena de um coração; a outra explica a rede que o laçou; a outra segura na mão a lâmina que a atravessa!

Voz

Deus.

Oliva

Diga-me, o que o senhor deseja conhecer de suas três mães?

Perelá

Os olhos de Pena, as mãos de Rede, o sorriso de Lâmina.

Oliva

Olhe-me nos olhos, observe minhas mãos, e meu sorriso...

Voz

Deus.

Oliva

Acreditava que uma mulher tivesse outros olhos, outras mãos e um sorriso diferente?

Voz

Deus.

Perelá

Por tantas vezes eu ouvi pronunciar uma palavra.

Oliva

Uma palavra?

Perelá

Deus.

Oliva

Não ligue... Venha, olhe, é o meu papagaio, veja como é bonito. Ele diz uma palavra, mas, como pode saber, pobre avezinha, quem é Deus!

Perelá

A senhora ao contrário sabe.

Oliva

Como? Com certeza. Quem não sabe? Deus? Mas Deus é... Deus. Todos nós sabemos, mas ele... Daqui um pouco o sol se põe, venha...

Perelá

Deus... tudo é...

Locutora

Segunda visita de Perelá: O prado do amor.

Oliva

Perelá, eis o prado do amor.

Perelá

Todos eles se amam?

Oliva

Amam-se ou acreditam se amar; todos acreditam no amor. Um ama e o outro se deixa amar.

Perelá

E se nenhum deles se amasse?

Oliva

Iriam diretamente para um hotel de baixa categoria.

Perelá

O que dizem um para o outro?

Oliva

Falam a linguagem do amor. Poucas frases iguais para todos e sempre iguais. Alguém tem duas ou três disponíveis, que repete infinitamente. Ou compõe toda a sua eloquência de longuíssimos silêncios quebrados aqui e ali pelas monossílabas mais estúpidas.

Perelá

Eles pensam?

Oliva

Nunca. Cada um derrama e por inteiro a própria vida na do outro: assim que o juízo intervém, o amor se extingue. Venha, está tarde.

Perelá

Inclusive na escuridão da noite o pendulo vai, vai, vai, vai nas suas oscilações regulares, sem interrupção.

Oliva

Vai.

Perelá

Amor... Tudo é...

Locutora

Terceira visita de Perelá: O que é pecado?

Voz

Irmã Marianinha Fonte, pecadora.

Perelá

Quantas vezes pecou, irmã Fonte?

Irmã Marianinha

Três vezes, senhor Perelá.

Perelá

E agora a senhora sempre pede perdão por seus pecados?

Irmã Marianinha

Todos os dias três vezes.

Perelá

E o que é pecado?

Irmã Marianinha

Pecado é aquilo que não se deve fazer.

Perelá

Nem mesmo quando gosta?

Irmã Marianinha

É justamente, então, que o pecado é grande.

Perelá

E o prazer dos homens é pecaminoso sempre?

Irmã Marianinha

Desde que não seja o prazer da virtude.

Voz

Irmã Pomba Mezzertino.

Perelá

Penitente?

Irmã Pomba

Pecadora eu não sou, senhor Perelá. Eu trago para cá o perfume da minha pureza e o conserva: é a mais linda flor. Rezo pelos pecadores.

Perelá

Existem, então, duas espécies de pessoas, aquelas que pedem perdão pelos próprios pecados e aquelas que imploram pelos pecados dos outros?

Irmã Pomba

E uma terceira espécie, senhor Perelá, aquelas pessoas que só pecam. Por essas eu rezo noite e dia.

Perelá

Pecado... Tudo é...

Locutora

Quarta visita de Perelá: Casarão Rosa.

O Médico

Entre, entre senhor Perelá; é uma grande honra que antes de se preparar para o trabalho com o Código o senhor tenha querido visitar nosso instituto. Sim, existem muitos loucos históricos. Maria Stuart chora, chora a própria cabeça caída no cesto; um terrorista, mas não muito perigoso já que constrói as próprias bombas com a boca. E isso explica o mecanismo de um novo partido do qual não consegue encontrar a ligação...

Perelá

Existem loucos religiosos?

O Médico

Muitos, senhor Perelá. Essa mulher fala com Santa Catarina de Siena. Tenha a bondade de ajoelhar-se. E eis o louco que acredita ser Deus.

Um Louco

Deus. Os véus brancos e cinzas que agito e envolvo incessantemente em volta de mim são as nuvens, através deste jogo apareço, olho, sumo, volto.

O Médico

Um dia ouviu da boca do próprio bispo que também existe a ira divina e que Deus pode ser tremendo na sua justiça. Sua frágil mente ficou perturbada. E eis o louco suicida. Sua loucura voltou-se contra si mesmo. Enlouqueceu porque foi segurado pelas pernas, quando tinha se jogado de uma torre de cem metros de altura.

Louco Suicida

Opa lá! Tenho o prazer de cumprimentá-lo, meu caro senhor. O senhor é um homem de fumaça, não é verdade?

Perelá

Como o senhor vê.

Louco Suicida

Oh, perdoe-me, só posso aprovar o senhor em parte. Uma vez que estava no fogo, deveria queimar de verdade. Qual é o interesse de voltar para cá meio cozido e meio cru? Ouça-me bem: entre mim, que quero me matar, e os outros, que não querem, quem é mais mentecapto dos dois? E homens embebidos de álcool, carregados de dinamites deveriam na reuniões públicas explodir com estrondo, entre as loucuras dos mais importantes espetáculos, e arder ateando fogo para todos os lados: pum! bum! zum! tchiack! crrrrrr...

O Médico

Eis o príncipe Zarlino, louco voluntário, como ele diz.

Zarlino

Para se tornar louco, senhor Perelá, só precisa de uma coisa: um grande, poderoso, fantástico cérebro, eu poderia ser um Rei, mas nesse lugar miraculoso posso ser tudo: serralheiro, aranha, mesa, canapé, ditador. Uma noite eu fui cometa. Entre as torres do Casarão Rosa resplendia minha cauda de tela de prata de setenta e cinco metros iluminada por potentíssimos refletores elétricos. Fiquei lá em cima uma noite inteira, até o amanhecer empalidecer meu esplendor. Senti-me cometa de verdade, eu não era mais homem, mas astro. Ouvi tudo aquilo que disseram lá em baixo, as

observações práticas dos internos, uma gritava que queria casar comigo, pois ela era o sol; outro pela sensação de bem estar que sentia repetia que tinha nascido o Senhor, e outro ainda temendo que passasse frio, queria atear fogo na cauda para poder me aquecer.

Coro de loucos

Estrela minha, estrela minha, aleluia, aleluia. Cubram-no. Está com frio. Cubram-no. Está com frio

Zarlino

Diga-me, diga-me caro amigo, posso sair pelas ruas comuns com uma cauda de tela de prata com setenta e cinco metros de comprimento? Escute o que estou falando, senhor Perelá, venha o senhor também para este lugar maravilhoso, me escute, é o único onde podemos viver. Uma vez que no mundo fora da loucura tudo é... merda... merda... merda...

Perelá

Tudo é... amor, pecado, tudo é...

Locutora

Quinta visita de Perelá: O homem queimado.

A Filha

Meu pai, o que você fez? Doido! Doido! Queria se tornar como Perelá?

O Filósofo

Perelá? Perelá? Perelá?

Vozes

Perelá? Perelá? O quê Perelá tem a ver com tudo isso?

Uma Mulher

Quis imitar Perelá?

O Filósofo

Nada disso!

Um Homem

Não é possível.

Outro Homem

Por que não é possível? Muito possível. Ele acreditava se tornar também de fumaça.

Um Homem

E se tornou carvão.

Uma Mulher

Naturalmente.

Um Homem

Dá para ver.

Outro Homem

De fumaça? Calminha, calminha, meninos.

O Ministro

Diga-nos pobre moça, como lhe veio em sua mente esta suspeita?

A Filha

Desde quando ele está aqui, me entendem, Perelá, o meu pobre pai ficou louco. Tinha ficado louco de admiração por aquele monstro que veio para introduzir a desgraça!

O Ministro

A desgraça? A desgraça? A desgraça? O que está dizendo? A desgraça?

A Filha

Sim a desgraça! Assassino! Meu pai se matou por ele! E um dia me disse: “gostaria de ser como ele, também de fumaça”. Meu pai!

O Filósofo

Neste caso ele erraria a sua propaganda, e feio.

Um Dignitário

Em absoluto.

O Ministro

Como, como? Propaganda autoincendiaria? Mas é formidável, é extraordinário.

Um Dignitário

Incendiário de si mesmo? Como nos tempos de Nero...

O Filósofo

Ou então... quem sabe, quem sabe... quem sabe... Quem poderia dizer o que aconteceu aqui em baixo na noite passada ou esta manhã, antes do amanhecer. Não se trataria, por um acaso, de um assassino?

O Cardeal

Um assassino?

Vozes

Ah! Eh! Ih! Oh! Uh!

Perelá

Deus... Amor... Pecado... Tudo é...

A Filha

Viu? Viu o que você fez, maldito, velho asqueroso esfumaçado? Meu pai morreu.

Perelá

Queria se tornar leve.

O Cardeal

Se tornar leve... tudo bem meu caro... mas ele queria se matar, me parece, não parece também para o senhor? Se tornar leve... mais do que leve, se matou, e em que modo... não é a mesma coisa.

Perelá

Queria se tornar leve, leve, leve.

O Cardeal

Não duvido de sua boa fé, senhor Perelá, mas não sei se esta justificativa será suficiente diante do Gran Conselho.

Perelá

Mas...

O Cardeal

O senhor sabe que eu, nós, conferimos ao senhor nossa plena confiança. Mas aqui, senhor Perelá, a situação é diferente. Se trata de uma alma, se trata da alma... O Senhor Deus é meu testemunha... Eu dou a santa extrema-unção a esse mísero cadáver não como suicida, que não é permitido (guarda-chuva, chove), mas como um assassinato!... (guarda-chuva, chove, guarda-chuva)

Perelá

Deus... Amor... Pecado... Tudo é... morte.

Locutora

Reunião do Grande Conselho.

Outro Dignitário

Então, eminentíssimo, qual seria sua opinião sobre isso?

O Cardeal

Então, a minha opinião... a minha opinião, então... a minha opinião é muito simples, e é precisamente: há algum tempo na nossa terra não se faz nada além de semear fumaça, e agora a terra começa a fumar. Parece-me um fato lógico, natural, naturalíssimo. Deram um excessivo valor para um fato que não o merecia. Parecia que não existisse no mundo nada melhor do que a fumaça. Parecia que com isso todas as maiores questões pudessem ser resolvidas. E não tinha nada mais do que fumaça diante dos olhos, homens e mulheres vestidos daquela cor, festas, bailes, banquetes dados em sua honra, hinos em seu louvor, honra e louvor daquela coisa, de que?

Outro Dignitário

Eminentíssimo, o senhor mesmo, lembre-se, quando ele chegou foi ao encontro dele para prestar-lhe homenagens, como todos nós o senhor também caiu no engano.

O Cardeal

Sim, é verdade, tudo bem, eu também corri, mas... um momento, eu corri para ver com meus olhos, e percebi imediatamente, não vou esconder de vocês, que o animal era perigoso e não demoraria a morder, eis que estamos na mordida.

Outro Dignitário

E por que não disse logo?

O Cardeal

Como poderia dizer? Todos: muito bem, bravo, lindo, bom, querido... Por pouco não o fizeram imperador! Eu também tive que entrar na dança. Não precisa ficar de fora em casos como aquele, não há nada pior, de dentro dá para trabalhar melhor.

O Ministro

E o que proporia fazer?

O Cardeal

Reparar? Os senhores ainda estão em tempo para reparar. Os senhores o enalteceram? Então os senhores o rebaixem. Mas muito para baixo, bem entendido, até o fundo. Os senhores lhe confiaram obras sérias, sem avaliar quais enormes despropósitos estavam cometendo? Então os senhores tirem aquelas obras dele, mas agora, rápido, imediatamente, sem perder tempo. E, sobretudo... afastem-no da sociedade... ouçam o que estou dizendo, façam com que ele desapareça o mais

rápido possível, sem demora, e sem que ninguém perceba, nesse caso quanto menos barulho fizermos melhor ainda, precisa fazer as coisas com calma, evitando o escândalo. Suprassumo, se tiver alguma coisa para falar, é a sua vez.

O Filósofo

Vocês são um bando de imbecis.

Um Dignitário

Acredita estar tão por cima, porque deve publicar um livro que nunca sai.

O Filósofo

Como o Código de vocês.

O Ministro

A grandeza está inteira aí.

Um Dignitário

No não sair.

O Ministro

Que homem irracional!

O Cardeal

Chega! Desculpe, o senhor passa pelo homem mais culto da terra, tratar todos como palermas não dá, não é para o senhor, não cai bem.

O Ministro

E no Conselho Supremo.

Um Dignitário

Bela maneira de resolver os problemas do Estado.

O Cardeal

Suprassumo, o país espera.

O Filósofo

É o trabalho dele.

O Cardeal

Para o inferno. Suprassumo, Suprassumo. Mas quem foi o idiota que falou primeiro do código?

O Filósofo

O Rei!

Ministro

É verdade, foi o Rei.

Um Dignitário

O que o Rei sabe disto? O que o Rei tem a ver com isso?

O Filósofo

Fez para se livrar do peso nas costas. Porque vocês não sabiam, não é verdade? Não pensaram que aquele homem, reformando o código poderia, por exemplo, redigir um artigo no qual dissesse que só os homens de fumaça podem reinar e governar nosso país? Não pensaram nisso?

Um Dignitário

Que absurdo. Pelo menos poderíamos esperar outro dele.

O Ministro

Sim, é uma palavra: encontrá-lo.

Um Dignitário

Quem sabe quantos dele existem.

Outro Dignitário

Será mais comum do que vocês imaginam.

Um Dignitário

Dizem que existe um país onde nascem como fungos.

O Ministro

Desculpem, desculpem um momento, mesmo que tivesse até escrito todos os artigos deste mundo, nós temos medo dele? Fumaça será sempre fumaça.

O Filósofo

Façam-no ir embora pelo vento.

Todos

Sim!

O Filósofo

E a opinião pública?

Todos

Que se dane.

Um Dignitário

Mas se fosse realmente um enviado?

Outro Dignitário

Por quem?

Um Dignitário

Não sei.

O Ministro

Nós o mandamos de volta.

Outro Dignitário

Para quem?

O Filósofo

Para o inferno.

Um Dignitário

Como você é inteligente.

O Filósofo

Por que não?

O Ministro

E para o diabo o mandaremos de volta!

Um Dignitário

E se fosse a sombra do diabo?

O Cardeal

Jesusmaria! O filho de Belzebu na terra! Deus não enviou o seu um dia? Agora o diabo nos enviou. O outro, aquele do Deus supremo e eterno, foi perseguido e crucificado.

Um Dignitário

E para esse demos um baile.

O Ministro

Se fosse algo bom, nós teríamos dado uns chutes no traseiro, não há dúvida disso.

Outro Dignitário

Não adivinha uma.

Um Dignitário

E se esse também foi mandado por Deus?

Outro Dignitário

Impossível.

O Ministro

Não cola.

Um Dignitário

Ele mandou uma vez seu filhinho.

O Cardeal

Não torna a mandá-lo, sobre isso não tem dúvida.

Um Dignitário

Nunca se pode saber.

O Cardeal

Deixem-se guiar por mim, que sou o Arcebispo de vocês.

Um Dignitário

E a opinião pública?

O Cardeal

Com a ajuda do bom Deus, acabaremos com ele com certeza!

O Ministro

Não! Precisamos da ajuda do serviço secreto. Vamos espalhar pela cidade para preparar a massa. Em menos de uma hora, todos saberão que Perelá é suspeito na morte de Louro.

Outro Dignitário

Por Deus! Matou.

Um Dignitário

E como.

O Ministro

Pronto.

O Cardeal

Diremos que é o filho de Belzebu e o povo fará justiça com as próprias mãos, vai massacrá-lo.

Um Dignitário

Vamos entregá-lo ao povo.

O Ministro

Não! O povo está bem na casa dele...

O Filósofo

Quando tem!

O Ministro

...e fazendo piquenique no domingo com a família. Quando o povo está na Praça nunca se sabe!

Um Dignitário

Vamos fazer o processo.

Outro Dignitário

Muito bem.

Um Dignitário

Um processo.

O Cardeal

O processo para o filhinho do Satanás.

O Ministro

Mas não... Não é necessário... O processo como um malfeitor qualquer. Nós já encontramos o pretexto.

Um Dignitário

Matou!

Todos

Delinquente!

Outro Dignitário

Queria queimar todos. Incendiário!

Todos

Incendiário!

Outro Dignitário

Enganou a opinião pública.

Todos

O que tem de mais sagrado.

Todos

Carrasco! Incendiário! Assassino! Ladrão! Morte!

O Filósofo

Imbecis!

O Cardeal

Mas...

O Filósofo

Pfft! Tá bom, estou com vocês.

O Cardeal

Agora sim.

Locutora

As acusações contra Perelá. O processo de Perelá. Perelá na prisão. O povo burro corno e surrado.

CANÇÃOZINHA CULPADA

Coro de crianças

Perelá

homem recém nascido

homem criança

homem inocente

homem de coração

ktchá

ktchó

chu

chu

chu

lá

Perelá

homem que perturba

homem que morde

homem malvado

homem que rouba

homem não nascido

ktchá

ktchó

chu

chu

chu

lá

Perelá

homem de nada

homem velhaco

homem não homem

homem incendiário

homem infernal

homem assassino

ktchá

ktchó

chu
chu
chu
lá

Perelá

O que está acontecendo? O que tem esta terra que me atrai no frio de seus vales, no profundo de suas enseadas? Sempre pensei: aqui em baixo vou conseguir tantas qualidades bonitas, mas perderei a minha melhor qualidade, a única, a verdadeira, a minha, esta leveza que mi inebria, me eleva, me faz feliz. Tudo se revirou diante dos meus olhos em um instante...

Voz

O senhor fez acreditar de compor uma alta missão para o nosso país, enquanto estava plenamente consciente de sua absoluta impotência e de sua completa nulidade. O senhor é acusado de ter se servido também de tais artimanhas para induzir um homem ao suicídio e de ter se infiltrado em nosso país com o único objetivo de prejudicar, servindo-se de seu misterioso ilegal poder.

Perelá

Eu sou leve.

Voz

Desculpe-se.

Perelá

Eu sou muito leve, sim, sim, leve, levíssimo.

O Presidente

Antes que o processo se abra, quem é o defensor do réu? (Pausa) Não tem um defensor? O senhor também tem o direito de ser defendido! (Pausa) Muito bem, quem quer ser o defensor dele?

Oliva

Eu quero falar em defesa do acusado.

O Presidente

As mulheres não são admitidas a tal função, as leis não permitem. Passemos ao interrogatório das testemunhas. Teve relações com o réu?

O Crítico

Cristóvão Presunçoso, crítico. Tive e não tive.

Voz

O que lhe pareceu?

O Cardeal

Sussurrinho Maria Francisco, arcebispo. Pareceu-me um ser nocivo à igreja e ao Estado, ao estado da igreja e à igreja do estado.

O Filósofo

Concho Suprassumo, filósofo. Um imbecil.

Zoe

Bolo Filzo Zoe. Monstruoso.

Maria

Maria Gioconda de Papelada. Um bom para nada.

Giacomina

Dona Giacomina de Ca' Monte. Un voyou.

Oliva

Vilãos, perversos! Mas isso é uma farsa!

O Presidente

Resulta por parecer unânime a culpa do réu, o Ministro da justiça o condena à prisão perpétua, mesmo declarando não possuir os elementos necessários para mensurar esta vida. Será colocado em uma cela no alto do monte Calleio.

Oliva

Vou correr em todos os povos da terra para contar como foi condenado um inocente. No meio de todos vocês, me sinto sozinha com você, como se estivéssemos no meio do deserto. É amor! Sentirá frio, coitadinho... amanhã, amanhã quando vier!...

O Presidente

A sessão está encerrada.

Maria

Você gostou de minha produção?

Giacomina

Muito, muito bonitinha. E o meu vestidinho, é bonitinho?

Maria

Um rêve. Tão simples, mas te deixa tão jovem.

CANTO DE ESPERANÇA FRUSTRADA

Coro do povo

Não tenham pressa
de vir ao mundo
que todos os dias
acontece alguma coisa.
Nós sempre aqui
plantados na terra
como alcachofras
ressecadas pela espera,
quem viver morrerá .

Um policial

E vocês?

Um plebeu

E nós sempre aqui... plantados como alcachofras... esperando...

Um policial

Ou...

Um plebeu

Em algum lugar, teremos a notícia, o porquê dos porquês, como der na veneta deles, todas as coisas feitas de propósito, sob medida, para não dizer nada.

Um policial

A verdade?

Um plebeu

A verdade é engolida por quem a criou, e tomam o cuidado de não deixar cair nem uma migalha.

Um policial

Então?

Um plebeu

Por baixo disso deve haver algo de muito pesado, que ninguém sabe, que ninguém jamais conseguirá saber...

Um policial

Mas!

Um plebeu

E dizendo isso, não erramos.

Uma mulher

Não me importa se você roubou. Não me importa se assassinou. Não me importa...

Oliva

Ouçam... Ouçam-me todos... Perelá... na prisão... não está mais lá. Fui levar-lhe o fogo para a noite... a cela está vazia... e sob a chaminé não tem nada mais do que... os seus sapatos.

Um Homem

Fugiu?

Oliva

Não, voou.

Outro Homem

Onde?

Terceiro Homem

Como?

Um Homem

Quando?

Oliva

Para o céu!

Um Homem

Louca!

Uma mulher

Você é meu homem... meu homem... meu homem...

Locutora

Sua leveza Perelá.

Perelá

Neste lindo pôr do sol minhas últimas vontades. Ninguém pôde entender que meu coração também era de fumaça, e como eu apenas era leve... leve... leve... Quiseram que eu lhes ditasse o Código, aqui está, só este pode ser o código daquele que vocês gostam de chamar Perelá. Neste lindo pôr do sol uma pequena nuvem cinza em forma de homem voará bem para o alto, subirá para o espaço, atravessará o horizonte rumo ao sol e ao infinito. Neste lindo pôr do sol...

Um jovem

Como o céu está sulcado hoje. Parece um povo novo, de homens novos, não é verdade?

Velho

Olhem! Olhem!

Velha

O que tem lá no alto, no céu?

Outra mulher

Faça-me voar, amor!

O Ministro

Águias brancas, cândidas águias, como cisnes, águias de ouro, águias de prata, águias negras, águias de todas as cores vão para cima, para cima, com seus bicos aduncos, para cima no céu.

O Filósofo

Que nada!

O Ministro

Aquelas bandeiras, lá em cima, sobem para estapear o azul com o sangue da vitória!

O Filósofo

Que nada!

Outra mulher

Faça-me voar, amor!

Um

Aqueles homens vão entregar a Deus a alma deles, com as próprias mãos.

O Filósofo

Que nada!

Alguns

Aonde vão?

Outro

Vão procurar Perelá.

Um Velho

Perelá.

Um Jovem

O senhor Perelá. O senhor Perelá?

APÊNDICE C – Transcrição entrevista Roberto Guicciardini

La passione per il teatro

Ecco. Quello che posso dirti è che non ho giocato con i burattini come fanno i bambini, quindi non c'è nessuna tradizione che riguarda il teatro perché né mio padre né gli altri si erano occupati di cose simili. E solamente sono sempre stato un grande lettore e ad un certo punto, verso i dieci, undici anni, mi sono innamorato della letteratura; ho sempre avuto questo sospetto che fosse molto importante riuscire a far diventare vivi i personaggi dei romanzi o delle favole, soprattutto delle favole, renderli in carne ed ossa e questo è il teatro, che ha questa funzione; e da allora mi sono innamorato del teatro, ma per fare il teatro volevo imparare come si fa il teatro, per riuscire a scrivere. Come fai a scrivere di una cosa di cui non sai niente? E allora così è nata la mia passione per il teatro; certo, poi, mio padre mi ha portato a vedere spettacoli. Mi ricordo il primo spettacolo che ho visto, era uno spettacolo di Visconti, in cui c'era un attore formidabile che si chiamava Memo Benassi – un grande attore che si sforzava dire le cose più turpi, con un linguaggio quasi osceno, e io ero talmente rimasto... così... colpito da questo fatto. A mio padre chiesi: “Ma, scusa, ma si possono dire queste parolacce?” – però non ti ripeto quali sono, perché non puoi immaginare – lui mi dice “ma, guarda che, in teatro, la parola è verità” e una frase detta un po' così *en passant* mi è rimasta impressa nella mente. Quando un po' più grande mi sono fissato davvero a questa idea di riuscire a far diventare carne i personaggi della fantasia, io mi sono occupato di capire come questo avviene. [...] Allora più tardi ancora, [...] verso i diciotto o i diciannove anni mi sono deciso e mi sono occupato del teatro. Ho voluto fare aiuto regista [...] ed è successo che andando avanti col tempo mi sono sempre più incavolato con questa faccenda perché non trovavo via di uscita: come si scrive per il teatro? Ho continuato a fare con umiltà, direi anche, proprio il lavoro di assistente alla regia. Ho fatto l'assistente in un teatro stabile fisso, ho avuto questa fortuna, e ho lavorato con i registi migliori d'Italia. E con ognuno è capitato qualcosa e questo è durato quattro anni, quindi la mia gavetta, quello che si chiama gavetta, è durata molto tempo. Non ho mai imparato a scrivere per il teatro [...] perché sono stato in un vortice di lavoro per cui l'ingranaggio poi una volta – la passione rimane intatta – ti fa diventare una rotella di un ingranaggio e non sono più uscito, però dentro di me c'è sempre stata questa

esigenza di cercare di scrivere per il teatro. E l'ho fatto però in una maniera più spuria, più tangenziale, diciamo, facendo le riduzioni teatrali da romanzi ecc. E questo è successo quando fui libero dai miei impegni d'aiuto regista, decisi e mi buttai sulla strada del teatro vero e proprio, riuscii a fondare una compagnia mia, con amici e colleghi, e così a fare i primi esperimenti di scrittura scenica. Ecco questa la chiamerei la mia funzione: regia e scrittura scenica. Il primo di questi fu proprio Perelà.

Il parere sul libro e l'ironia palazzeschiana

[...] Come direbbe Palazzeschi "buffonesca", ma noi toscani abbiamo anche il vanto di essere spiritosi, no? Palazzeschi era lo spiritoso per antonomasia, perché era uno che [non udibile] per l'umorismo come materiale di scrittura e poi i suoi testi, tutti, dalla poesia a quelli teatrali, sono [...] come si potrebbe dire?, d'ironia, non terra terra [...] per parlare male, di satira [...], l'ironia che una volta era molto difficile perché se non erano intelligenti sono sempre diventati volgari però aprono [non udibile] dell'atteggiamento verso la vita, verso gli altri, verso anche una porta interiore per riuscire ad essere in certo senso esterni ma combattivi, come materiali. Palazzeschi questo [Il Codice di Perelà] lo chiamava favola aerea, come ha detto diverse volte, infatti è veramente così: è una favola aerea, però dimentica di aggiungere che è anche una favola aggressiva, non è semplicemente ironica; è una ironia che punge; in qualche maniera mette le cose a posto, no? Senza mai sforzare la volgarità come oggi succede facilmente. Allora non è più ironia ma semplicemente satira anche la più becca, ma a volte anche ingiusta perché ferisce un po' in fondo, invece l'ironia ti mette di fronte ai problemi, fa delle domande a cui devi rispondere.

L'edizione di 1954 e la favola di Perelà

Nel '54 l'Italia era già uscita dalla guerra e la storia del futurismo in realtà era andata a remengo, era andata in bancarotta. Tanto è vero che [...] capire cos'era il fascismo oggi è molto difficile, ma allora anche un ragazzo di quindici anni, diciotto anni lo capiva che stava cascando in un baratro. E il testo di Palazzeschi è un grido d'allarme, prende in giro il potere o le manifestazioni del potere [...]. E lui prende in giro con la sua cattiveria, in questo caso, una cattiveria però intelligente, non

sberleffa, non volgare. Il personaggio del vescovo, dell'uomo di Stato, del medico, insomma, ognuno di loro [...] e questa gente che si aggrega insieme per diventare detentori del potere e spesso [...] sono davvero descritti così in una maniera alacre, così pungente, così divertente, come dice lui, una favola lieve, ecco, e io sono sempre stato molto attirato da questo scrivere in maniera favolistica, perché tutto è vero ma tutto è su un piano di approssimazione immaginativa, cioè è prolifica dentro di te. Ho letto delle cose che mi hai inviato e tu ami non so quanto, ma penso molto, Calvino. Ecco Calvino è sull'ombra di Palazzeschi ancora più raffinato direi e poi, ritornando all'inizio di quello che ti ho detto che abbiamo l'abitudine di essere [ironici], attraverso il linguaggio della toscanità lui riesce un pochino più volgare rispetto al Calvino, no? Perché lo schiaffo proprio lo dà, dà anche il calcio in culo. Calvino non lo fa mai. Mette il suo personaggio sull'albero a cantare però al fondo c'è la differenza tra un toscano e un altro di altra regione; e questi tipi di personaggi li ho sempre amati molto, questo tipo di scrittura perché tra altro amplia molto l'orizzonte della ricerca del nostro vivere sociale, insomma appunto il sociale o politico se lo vuoi chiamare; le beghe di un amore infelice, o il pianto di una disgrazia e tutto viene equiparato in un mondo un pochino appunto così di favola, di fiaba laica diciamo, ecco.

L'adattamento al teatro

[J: Il Codice di Perelà è già quasi nato per il teatro...] Sì, sì, come scrittura sì, senz'altro, però aveva bisogno di un contenitore che sostenesse perché, sai, [...] una lettura non ha limite, perché ognuno ha la sua fantasia, aggiunge la propria fantasia alla sollecitazione al testo, ma quando vai in teatro bisogna scegliere una strada, non puoi lasciarle tutte aperte; deve essere il più elastico possibile ma devi dare una struttura, ecco la struttura è in qualche maniera un pochino esaustiva, il pericolo è che diventi più importante la struttura del testo; tante menti hanno questo vizio. Nel caso di Perelà, questo nostro, questo pericolo è stato evitato, perché la struttura è semplicemente un contenitore, che poi ti posso spiegare su cosa si basava, e lascia grande libertà di fantasia anche allo spettatore, non soltanto all'interprete [...]. Bisogna trovare un sistema. Lì la discussione è semplice: basarci su una coralità per introdurre all'interno di questa coralità la ricerca di una individualità. È un po' complicata detta così ma semplicemente significa che tutti partecipavano alla stessa

misura nella lettura di questo testo, ognuno di loro volta a volta si impadroniva di un personaggio e faceva quel personaggio travestendosi, ma all'inizio tutti erano coralmemente uguali, vestiti tutti uguali, avevano tutti la stessa cappellina, e una tuta semplicissima grigia [J: che è fumo] e poi volta a volta ognuno di loro, a seconda del proprio carattere, ecco appunto la singolarità diventava protagonista, si sceglieva il personaggio e lo faceva e c'era chi ha fatto solamente il vescovo, un altro ha fatto il principe pazzo, Zarlino che era uno dei personaggi più belli, una faceva la Giacomina o la duchessa Zoe, insomma, ognuno si sceglieva e faceva il personaggio. Poi tutti diventavano uguali, era sempre... quando c'era il coro erano tutti uguali. Solo, ecco, Perelà era sempre vestito uguale, però. In termine di pratica, si trattava di travestirsi per fare i personaggi, però il coro era sempre tutto uguale. E questa è stata l'invenzione della macchina teatrale, su un testo narrativo in cui il lettore immagina quello che vuole, invece il teatrante deve stare a quello che vede quindi non è che c'è un'ulteriore ricetta, ma all'interno di questa libertà, di questa concezione, c'era la libertà della fantasia, perché puoi immaginare accompagnando l'attore in tutte le sue manifestazioni, capisci? E questa è una cosa... forse in quell'epoca, sì ci sono stati degli esempi, credo, durante... certi registi tipo Meierhold oppure che hanno tentato questa strada, forse in maniera così netta è stata forse la prima volta in Italia. Non è niente che appaia con il teatro del futurismo, per esempio, hai capito?, che era pieno di annunci dannunzianeschi, violenti, ecc., ma erano più legati appunto in questo caso alla satira piuttosto che alla fantasia.

Guerra sola igiene del mondo

Io ho seguito semplicemente la storia di Palazzeschi. È vero che lui ad un certo punto ha ripudiato il futurismo, ma i tempi erano cambiati. Il futurismo è nato come un'inversione verso il potere, ma era su basi molto fragili, sulla [...] capacità del singolo, [...] poi il fascismo... l'opera di Marinetti in questo è stata importante dal punto di vista di rivoluzione del linguaggio ecc., ma pessima dal punto di vista politico e Palazzeschi si è tirato fuori in maniera molto netta, cioè, facendo lo sberleffo al modo suo e Perelà è diventato la sua forma di sberleffo. Quando abbiamo fatto questo testo, io ho preso l'edizione del 54 [...], perché quello che ha attraversato queste variazioni, che in certi casi erano minime, cioè, non molto determinanti però facevano capire che c'era un ondeggiamento nel testo stesso per approdare poi a

una più profonda libertà intellettuale, che è il testo che abbiamo scelto noi. Io lo sento perché l'Italia era uscita dalla grande crisi, la guerra, tutto il resto, ecc., ecc., [...] e si era vicini, quando abbiamo fatto lo spettacolo, al dopo 68, tu non sai cos'era il teatro del 68 in Italia; [...] il testo di Perelà è rimasto attuale da allora quando l'ha scritto la prima volta, confondendosi un po' col futurismo, lo spunto del futurismo da parte di Palazzeschi, fino a, verso la sua morte, quasi. Anche lui è conosciuto nel 68. Hai capito? E cosa è stato? Una grande rivoluzione di cui però le basi non si sono mai scoperte, cioè il potere è rimasto camuffato, no? Lo sforzo di Palazzeschi con la sua ironia graffiante, ironia che io continuo sempre a ripetere questa parola, ma lui è un caposaldo, è ancora attuale addirittura, oggi, tu mi dici non è possibile ma invece è così. E in quell'epoca lì, quando l'abbiamo fatto noi era ancora più, [...], era forse ancora più attuale di oggi, era ancora più importante, hai capito? [...] inoltre [...] entrano in gioco tantissimi altri fattori però insomma la base è questa, che il potere diventa un potere malefico.

Iba e altri personaggi

Queste sono le pecche di una riduzione; io ho ridotto tutto dall'inizio alla fine. Poi quel personaggio esce un po' dal coro, [...] rimane invece un po' monolitico, si prestava meno al gioco del coro e poi c'era un problema di durata, sono questi problemi di organizzazione e quindi non c'entra con la letteratura ma io ho dovuto tagliare molto, hai capito? Ho privilegiato altre cose, quelli c'erano (questa è una verità), c'erano con me i miei compagni di lavoro, perché hanno partecipato anche loro alla costruzione in senso drammaturgico; ognuno portava la sua personalità; questo qui era un personaggio un po' disturbante, diciamo così, e allora l'abbiamo eliminato, ecco, semplicemente, anche perché tutto non si poteva fare, hai capito? Uno aveva una ragione obiettiva e l'altro una ragione sentimentale. Invece altri personaggi si sono guadagnati la palma di essere rappresentati. Mancano tanti, eh... Adesso non me lo ricordo, ma abbiamo fatto un calcolo non so se erano quaranta o quarantacinque personaggi, piccolini anche, e questo l'abbiamo fatto con [pochi] attori; ognuno faceva tre, quattro personaggi. [J: un'esperienza così...] No. Era il gioco, non era un'esperienza, era proprio lo spirito, no?

Intertestualità

Apparizione dell'asino becco e bastonato

Sì perché da noi era molto conosciuto, era un giornale satirico, e quindi la gente, gli spettatori lo conoscevano. Era una citazione però non oltre; non era molto espanso, era solo un flash. Sì, ma di questi ne abbiamo fatto tanti, alcuni, insomma, tre altre soprattutto nella scena delle donne, ognuna di loro aveva anche qualche intervento esterno che faceva diventare più pungente, hai capito? [...] però non era così importante nello spettacolo. [J: No?]. Era solo il valore di una citazione. Ma allora anche l'altra citazione di cui hai parlato prima, quella "guerra sola igiene del mondo" che è una frase oscena, oscena, calcolando i morti che sono stati nella prima guerra mondiale e tutto il resto, hai capito?, [...] "sola igiene del mondo" perché si fanno morire quelli più disgraziati: no! È una cosa... Però vista in un contesto così lieve, [...] e una cosa così faceva sussultare sulla sedia, hai capito?, "ma come? Cosa ha detto?". Questo è il valore di questa citazione.

Boccaccio

Boccaccio è alla base dello sviluppo della novellistica italiana. È un uomo che ha spaccato in un mondo di fantasia estrema sempre legato però ad una realtà immediata, non sono mai personaggi come quelli di Palazzeschi che sono inventati, che hanno sì una radice di realtà ma sono inventati. Boccaccio è più terrestre, più legato alla cronaca [...] del suo tempo. Però anche lui ha lo stesso tipo di spirito, che è eversivo di qualsiasi potere. [...]. Però molto più incisivo Palazzeschi in questo senso mentre Boccaccio naviga un po' su tante occasioni insomma, non so quanto vere vere, quanto vera era la realtà o quanto l'ha inventata lui. Ma anche in paesi tipo qui San Gimignano basta, non più oggi purtroppo, ma fino venti anni fa c'era gente che raccontava queste cose da Boccaccio, tali quali, [per esempio] un rapporto di un certo tipo con la moglie e dopo [...] questo qui che si ribaltava con la gente che lo prendeva in giro ecc. ecc. che facevano parte della novellistica italiana. Palazzeschi ne è vicino, come è vicino a Calvino, come hai notato, è vicino anche a Boccaccio, ma si pone in mezzo a questi due un'origine e una realtà di oggi che è quella di Calvino, e lui succhia delle due parti con estrema libertà: "lasciatemi divertire". Però il

suo divertire era dare schiaffi a tutti, hai capito? Io ho fatto Boccaccio, ho fatto un testo che si chiamava "l'undicesima giornata del Decamerone". Abbiamo inventato, anche lì era la stessa scrittura di Perelà, abbiamo inventato che c'è questo gruppo di giovani nobili che sono in campagna per sfuggire alla peste e che abitano tutti insieme e tutti i giorni si raccontano delle novelle. Arrivata la sera del decimo giorno e la peste era un po' finita, a Firenze si diceva che si poteva tornare, si preparano a partire per tornare a Firenze e vengono improvvisamente fuori un gruppo di nomadi, come si direbbe oggi, o di saltimbanchi, oppure di attori vaganti, "no, fermi! Adesso ascoltate le nostre" e li obbligano ad ascoltare che erano le stesse novelle di Boccaccio però rovesciate: quelle sentimentali diventano turpi, quello che era onesto diventa vigliacco, era proprio la loro verità che era ancora più cruda di quelle che i ragazzi credevano avere inventato, perché in realtà erano beneficiati perché erano ricchi, perché erano belli, e arriva questa gente [...] sporca che li avevano spiati e allora raccontano le loro novelle. Però anche questo è un tipo di procedimento stilistico, di inversione simile al Perelà [...] dopo Perelà [...] cosa facciamo? Fu un momento molto difficile perché non si sapeva più dove battere la testa. E io dissi no, ci sono testi belli che valgono quello di Palazzeschi. E in certi punti lo supera anche; [...] e era il Candido di Voltaire. Anche lì era una grande favola che devo dirti aerea anche quella, [...]. Anche lì lo stesso procedimento che abbiamo fatto con tutti, facendo il personaggio principale, però uno che faceva il Candido era sempre lui, non cambiava. C'era uno scambio di personaggi, anche lì c'era una sessantina di personaggi e avevamo undici a farli, quindi ognuno faceva quattro, cinque, sei. Candido era sempre lo stesso, però, insomma, era derivato dal Perelà. [...]. Dopo abbiamo fatto altre cose di questo genere, però di autori teatrali, io ho fatto [...] uno dei testi meno conosciuti di Brecht ma molto divertente, è anche una grande favola, ho fatto altri, ho fatto anche Pinocchio, sono nella stessa onda.

L'adattamento al radiodramma

L'ho fatto dal testo che abbiamo fatto a teatro, però qui cambia la cosa perché non c'è più il gioco scenico della... testimone, ecco, che ognuno dà il testimone all'altro. Qui, in questo caso, ognuno faceva una voce – in tutto due o tre ma insomma – caratterizzava la sua partecipazione con un tipo di voce; era lui, poi poteva fare un altro personaggio e era quell'altro personaggio, però non era un procedimento,

perché non era visibile, ma si giocava molto, abbiamo fatto nello “Studio di Fonologia di Milano”, si giocava molto sulla musica del testo, sulle parole: si deformavano, si potevano diventare stridule, si modificavano. Cioè l'attore spariva dietro alla parola, la parola poteva essere modificata a tuo piacimento. Una voce di un uomo poteva diventare di una donna mentre la diceva e ritornava a quella di prima, insomma giochi fonici, ecco giochi fonici che davano il senso della avventura teatrale, senza essere visibili ovviamente. Era un esperimento molto bello, molto faticoso anche – ci abbiamo messo tre mesi per farlo... – erano bravissimi questi fonici, ora non c'è più, nello “Studio di Fonologia di Milano”. Una parola poteva diventare stretta, allargata, cambiare di colore; era infinito l'imbarazzo della scelta. Però bisognava dare una coerenza e la coerenza era data dal testo di Palazzeschi che era la sua poesia. Quindi era più poetico su questo punto di vista; è meno crudo perché lo spettatore, cioè l'ascoltatore, doveva contribuire a immaginarselo; noi davamo gli appigli per inventarselo, hai capito? Attraverso questo gioco di suoni. Questo studio esisteva solo a Milano e era molto ricercato; lì ci lavoravano i grandi musicisti dell'epoca tipo Berio [Luciano Berio] insomma era dedicato più alla musica. Uno dei pochi esperimenti fu questo qui [Perelà uomo di fumo]. Un altro che ha dato [...], non so se lo conosci Pressburger [Giorgio Pressburger] che era un regista italiano specializzato su queste cose, però come lui non faceva nessuno... basta. Però mi sono divertito poi, a parte la fatica, mi sono divertito a farlo.

Prestigio

Eravamo tutti giovani ovviamente e tutti alla ricerca di una qualificazione del proprio lavoro. E questo di lavorare insieme, uniti allo stesso scopo ci ha fatto... ci ha sollevato, hai capito? È stata un'esperienza molto importante e di questo non ci siamo nemmeno resi molto conto al momento, poi abbiamo seguito questa strada, siamo evoluti, siamo diventati migliori però quell'esperienza che è stata [...] uno dei primi spettacoli [...] per noi fu un esame non verso il pubblico ma verso noi stessi che facevamo quel lavoro e ti dirò che in realtà questo lavoro ha funzionato... allora c'era anche la mania di andare nei posti meno teatrali d'Italia, piccoli paesi tipo qui vicino a San Gimignano, a Castel Fiorentino avevamo più risposta a un pubblico non... un pubblico smaliziato, non il pubblico delle grandi sale tipo la Pergola... perché si trovano su un mondo loro, pur essendo trasformato attraverso l'ironia era più vicino;

gli altri erano un pochino perplessi perché le botte, gli sberleffi che Palazzeschi dà in questo spettacolo non a tutti facevano piacere, hai capito? La chiesa aveva del tremito in sala “ma cosa si permettono di dire? Ah!” Invece andavamo al Galluzzo e erano applausi; c'era questa divisione tra il pubblico molto colto e il pubblico un po' popolare e la Compagnia navigava fra i due ruoli però ognuno a suo modo influenzava il nostro stesso lavoro [...] in teatro alcuni spettacoli rimangono, questo è uno e mi fa molto piacere ma in realtà è un po' effimero. Io non mi sono mai allontanato però da queste prime cose, penso di cose che ero giovane, proprio un ragazzo, insomma, tanti spettacoli a parte le tragedie o cose più difficili più [...] a me piace molto l'ironia come base e per cui non mi sono mai dimenticato, è stata un'esperienza che mi ha fondato molto, questo sì devo dire grazie al povero Palazzeschi.

Guicciardini e Palazzeschi

Andai a Venezia, tremebondo - e puoi immaginare - perché pensavo dicesse di no. Lui abitava a Roma, con i suoi gatti, però andava d'estate a Venezia in una calle stretta stretta con i giardini, molto bello, e io andai appunto un po' tremante perché questo mi stava molto a cuore, non con i soldi, dico come incentivo. Come tutta la Compagnia stava aspettando - si farà? Non si farà?, i diritti ce li darà? Non ce li darà? - e ho incontrato un signore che - te l'ho detto - mi sembrava un piccolo gufo, perché era piccolo, un po' a naso adunco, ma una faccia simpatica e fu estremamente cortese. [...] e gli dico “Ma guardi, io vorrei chiedere che faccia la riduzione Lei”, “No, se lo fa Lei è roba sua. Faccia quello che vuole. È roba sua”, “Ma io voglio...”, “No, no, io vengo a vedere”. Mi sentii anche lusingato un po', dico, perché non mi conosceva, eh, e quindi ci dette i diritti e così ho conosciuto Palazzeschi. E poi l'ho rivisto altre volte. Lui abitava [...], ma quando si fece la prima a Roma, al teatro Valle, che è uno dei teatri più importanti di Roma, lui abitava a dieci metri, non cento, a dieci metri, proprio sopra il teatro, di fronte al teatro. [...] Gli ho detto: “domani viene a vedere la prova generale” e dice “No, no. Vengo alla prima. No, dopo, dopo” [...] Ho pensato: Dai, non viene. O ha paura oppure non lo so ed ho riserbato un posto. Si fece la prima e chi c'era? Lui! Nella seconda fila e volle pagarci il biglietto, volle pagarci il biglietto. E poi alla fine era commosso e [...] fu tutte le sere. Poi - te lo sai che in 20 giorni ne ha saltate due -, tutte le sere era lì a vedere lo

spettacolo e ha sempre voluto pagare il biglietto, non voleva... [J: Sempre pagando il biglietto...] Ma ti rendi conto? Era simpaticissimo! Diceva “è roba sua”. “Ma come è roba mia? L’ha scritto Lei!” – lo vorrei lo sai vivere in un’altra maniera – e io gli ho detto lavoriamo insieme, ma non ha voluto. [J: Eh... Per lasciare anche la libertà nel tuo lavoro...] Non lo so, non lo so... Ah! No, mi dice poi una cosa bellissima, l’ha scritta anche in uno dei suoi diari, insomma, che se avesse avuto prima..., perché ha tentato diverse volte di fare teatro. E hanno fatto prima una cosa sua che si chiamava Roma, l’ha fatta non mi ricordo chi, che è una specie di romanzo, non è la fantasia di Perelà, è tipo le storie delle Materassi, e [...] mi disse..., perché lui, quando era a Firenze, ha partecipato alla scuola dove è stato anche Paolo Poli, c’era una scuola a Firenze di recitazione, è andato a studiare lì, ma poi ha fatto tutta un’altra carriera, il teatro non l’ha mai fatto, però si era avvicinato al teatro, non è mai riuscito a farlo quindi, disse, “se qualcuno mi avesse dato l’offerta di fare il teatro, io avrei scritto per il teatro”- hai capito? - Ma invece non l’ha fatto. A me, mi commosse molto questa cosa, ma come? [J: E dopo per lui vedere...] Ormai era vecchio lui - hai capito? - Lui purtroppo si è morto dopo qualche anno da quando l’ho conosciuto io... [J: Sì... Lui è morto nel 74...] 74? Vedi questo era 71... [J: ho letto una lettera che ha mandato a Mondadori] È vero? È vero? Dove hai trovato questa? [...] [J: L’ho trovata... Non hai questa lettera? Te la mando. Sì, sì, dove è scritto più o meno così: “lavorano per il teatro senza guadagnare quasi niente, per amore, per passione...”, lui ha scritto a Mondadori e ha detto così “Non vorrei che chiedessero niente a pagamento”] È vero che [...] la percentuale per l’autore è stata data tutta a me. Allora se uno lo vuole fare deve chiedermi permesso... – hai capito? – Non so ancora se oggi è già scaduta, potrà essere scaduta qualche mesi fa, o due o tre anni fa, però io ce l’ho, il diritto di autore, di questo spettacolo. Quando l’hanno rifatto, l’hanno rifatto tante volte, eh?, l’hanno rifatto a una scuola di Firenze [...] e mi chiesero il permesso a me e gli ho detto “sì, fate pure!”. Ma vedi, c’è quella lettera che mi dici te. Ecco perché! Ecco perché! Rinunciai insieme a Palazzeschi, che mi rispose “No, ma non sono il riduttore”.

L’esperienza con Perelà

Vorrei dirti ancora di più che è stata una delle prime esperienze che mi hanno convinto sulla scelta che ho fatto della mia vita, perché non volevo affatto fare questo

mestiere – ti ripeto –, io volevo fare lo scrittore, evidentemente non c'era la porta [...], né la capacità di concentrarmi: mi sono mescolato al teatro, sono stato inghiottito dal teatro, però questa è stata la prima esperienza che mi ha dato davvero una grande autostima, diciamo, [...] per cui non ho sofferto di non aver scritto per il teatro, di non aver fatto lo scrittore, che forse non sarei mai riuscito. In qualche maniera tangenzialmente l'ho scritto [...] non soltanto questa, ma quasi sempre eh? Per dire la verità perché ho sempre fatto riduzioni, adattamenti. Un lettore si immagina quello che vuole a teatro devi guidarlo, devi metterlo su una strada e questa strada devi crearla te perché se non [guidi] gli attori [...], se sbagli strada, sbagli l'indirizzo; però è una responsabilità grossa.

APÊNDICE D – Tradução entrevista Roberto Guicciardini

A paixão pelo teatro

Então. O que posso lhe dizer é que não brinquei com bonequinhos como as crianças fazem, então não há nenhuma tradição que diga respeito ao teatro, porque nem meu pai, nem os outros lidaram com algo semelhante. Apenas sempre fui um grande leitor e, num dado momento, por volta de dez, onze anos, me apaixonei pela literatura; sempre suspeitei que fosse muito importante conseguir tornar vivas as personagens dos romances ou das fábulas, sobretudo as das fábulas, torná-las carne e osso e o teatro faz essa função; desde então, me apaixonei por fazer teatro, mas para fazer teatro eu queria aprender como se faz teatro, para conseguir escrever. Como se escreve sobre algo do qual você não sabe nada? E, assim, nasceu minha paixão pelo teatro, claro, além disso, meu pai me levou para ver espetáculos. Lembro-me do primeiro espetáculo que vi, era um espetáculo de Visconti, no qual havia um ator formidável chamado Memo Benassi – um grande ator que se esforçava para dizer as coisas mais perturbadoras, com uma linguagem quase obscena, e eu tinha ficado tão... assim... espantado com este fato. Perguntei para meu pai: "Desculpe, mas esses palavrões podem ser ditos?" – mas não repito quais são, porque você não pode imaginar – ele me disse "olha, no teatro a palavra é verdade" e com uma frase dita um pouco assim *en passant* permaneceu em minha mente. Quando, um pouco mais velho, fiquei realmente fixado nessa ideia de tornar de carne as personagens da fantasia, me dediquei em entender como isso

acontecia. [...] Então, mais tarde, [...] mais ou menos com dezoito ou dezenove anos, decidi e comecei a trabalhar com teatro. Quis ser ajudante de direção, [...] e aconteceu que, com o passar do tempo, fiquei cada vez mais chateado com essa história, porque não encontrava uma saída: como se escreve para o teatro? Continuei a fazer com humildade, diria inclusive, justamente o trabalho de assistente de direção. Fui assistente em um *teatro stabile*, tive esta sorte, e trabalhei com os melhores diretores da Itália. E com cada um deles aconteceu algo e isso durou quatro anos, então meu “estágio”, o que chamamos “vir de baixo, começar do nada”, durou muito tempo. Nunca aprendi a escrever para o teatro [...] porque estive atribulado com o trabalho, em que a engrenagem – a paixão permanece intacta – faz de você uma roda dela e eu não saí, porém, no fundo, sempre houve essa exigência de tentar escrever para o teatro. E o fiz de uma maneira mais espúria, mais tangencial, digamos, fazendo adaptações teatrais de romances e assim por diante. E isso aconteceu quando fui liberado de meus compromissos de ajudante de direção, decidi e me joguei na estrada do teatro de verdade, consegui fundar uma companhia minha, com amigos e colegas, e assim fazer os primeiros experimentos de escrita cênica. Então, chamaria minha função: direção e escrita cênica. Um dos primeiros destes [trabalhos] foi precisamente Perelá.

O parecer sobre o livro e a ironia palazzeschiana

Como Palazzeschi diria "bobo da corte", mas nós toscanos também temos a fama de ser espirituosos, certo? Palazzeschi foi o espirituoso por excelência, porque era um que [inaudível] o humorismo como material de escrita e, também, seus textos, todos, da poesia aos teatrais, são [...] como poderia dizer?, de ironia, não com palavras banais, para simplesmente falar mal, das sátiras [...]; a ironia que antes era muito difícil, porque se não eram inteligentes, sempre se tornaram vulgares, mas abrem [inaudível] atitude diante da vida, diante dos outros, diante de uma porta interior para conseguir ser, em certo sentido, externos, mas combativos, como materiais. Palazzeschi chamava [Il Codice di Perelà] fábula aérea, como disse várias vezes, de fato é realmente assim: é uma fábula aérea, no entanto, se esquece de acrescentar que é também uma fábula agressiva, não é simplesmente irônica; é uma ironia que fere; de alguma forma, coloca as coisas no lugar, não? Sem nunca saltar à vista a vulgaridade como hoje acontece facilmente. Então, não é mais ironia, mas

simplesmente sátira, até mesmo a mais chula, mas às vezes também injusta, porque fere lá no fundo, a ironia, ao contrário, coloca você diante de problemas, faz perguntas às quais você deve responder.

A edição 1954 e a fábula de Perelá

Em 54 a Itália já tinha saído da guerra e a história do futurismo, na verdade, tinha ido por água abaixo, tinha ido à falência. Tanto é verdade que [...] entender o que era fascismo hoje é muito difícil, mas então até um menino de quinze, dezoito anos entendia que estava afundando. E o texto de Palazzeschi é um grito de alarme, zomba do poder ou das manifestações de poder [...]. E ele zomba com a sua maldade, neste caso, uma maldade, porém inteligente, não desdenhosa, não vulgar. Os personagens do bispo, do homem de estado, do médico, em suma, cada um deles [...] e essas pessoas que se unem para se tornarem detentoras do poder, muitas vezes [...] são realmente descritas de forma alucinante, tão pungente, tão engraçada, como ele diz, uma fábula leve, isso, e sempre fui muito atraído por esse escrever em maneira fabulosa, porque tudo é verdade, mas tudo está num plano de aproximação imaginativa, ou seja, é prolífico dentro de você. Eu li as coisas que você me enviou e você ama, eu não sei o quanto, mas eu penso muito, Calvino. Pois bem, Calvino está na sombra de Palazzeschi, eu diria ainda mais refinado e, então, voltando ao começo do que eu lhe disse que [nós toscanos] temos o hábito de ser [irônicos], por meio da linguagem da “toscanidade” ele consegue, um pouquinho mais vulgar que o Calvino, não é? Porque o tapa em si ele dá, dá também chute na bunda. Calvino nunca faz isso. Coloca seu personagem para viver na árvore, mas no fundo há a diferença entre um toscano e outro de outra região; e eu sempre amei muito esses tipos de personagens, esse tipo de escrita porque, entre outros, amplia muito o horizonte da pesquisa da nossa vida social, em suma, precisamente o social ou político, se assim quiser chamá-lo; as querelas de um amor infeliz, ou o choro de uma desgraça e tudo é equiparado em um mundo um pouquinho, assim, de fábula laica, digamos.

Adaptação para o teatro

[J: O Código de Perelá já nasceu quase para o teatro...] Sim, sim, como escritura sim, certamente, mas precisava de um contentor que o sustentasse porque, sabe, [...], uma leitura não tem limite, porque cada um tem sua própria imaginação, acrescenta a própria imaginação à solicitação do texto, mas quando você vai ao teatro, precisa escolher um caminho, não se pode deixar todos abertos, deve ser o mais elástico possível, mas deve estruturá-lo, pois bem, a estrutura, de alguma maneira, é um pouco exaustiva, o perigo é que a estrutura do texto se torne mais importante; tantas mentes têm esse vício. No caso de Perelá, esse nosso, esse perigo foi evitado, porque a estrutura é simplesmente um recipiente que, depois, posso explicar para você sobre o que se baseava, e deixa grande liberdade de imaginação também para o espectador, não apenas para o intérprete [...]. É necessário encontrar um sistema. Aqui a discussão é simples: basear-nos em uma corralidade para introduzir dentro desta corralidade a busca de uma individualidade. É um pouco complicado dito assim, mas simplesmente significa que todos participavam, na mesma medida, da leitura do texto, cada um deles, de vez em quando, apoderava-se de um personagem e o interpretava com o figurino dele, mas no início todos eram coralmente iguais, vestidos todos iguais, todos tinham o mesmo gorrinho grudado na cabeça, um traje cinza muito simples [J: que é fumaça] e então, aos poucos, cada um deles, dependendo do próprio caráter, eis precisamente a singularidade tornada protagonista, escolhia o personagem e o interpretava; e havia quem tivesse interpretado apenas o bispo, outro fez o príncipe louco, Zarlino, que era um dos personagens mais encantadores, uma fazia a Giacomina ou a duquesa Zoe, em suma, cada um escolhia e fazia o personagem. Depois todos se tornavam iguais, era sempre... quando tinha o coro todos eram iguais. Apenas, claro, Perelá estava sempre vestido igual. Na prática, se tratava de se vestir para interpretar os personagens, mas o coro era sempre igual. E essa foi a invenção da máquina teatral, em um texto narrativo em que o leitor imagina aquilo que quiser, o pessoal do teatro, ao contrário, deve se ater naquilo que vê, então, não é que tenha uma receita adicional, mas dentro dessa liberdade, dessa concepção, havia a liberdade da fantasia, porque você pode imaginar acompanhando o ator em todas as suas manifestações, entende? E essa é uma coisa... talvez naquela época, sim, houve exemplos, penso, durante... alguns diretores como Meierhold ou, então, os que

tentaram esse caminho, talvez de maneira tão clara, talvez tenha sido a primeira vez na Itália. Não é nada que pareça com o teatro do futurismo, por exemplo, entende?, que era cheio de anúncios dannunzianescos, violentos, etc., mas eram mais ligados precisamente, neste caso, com a sátira do que com a fantasia.

Guerra única higiene do mundo

Eu simplesmente segui a história de Palazzeschi. É verdade que a certa altura ele repudiou o futurismo, mas os tempos haviam mudado. O futurismo nasceu como uma inversão em relação ao poder, mas era em bases muito frágeis, eram na [...] capacidade do individual, [...] depois o fascismo... o trabalho de Marinetti foi importante do ponto de vista da revolução da linguagem, etc., mas muito ruim do ponto de vista político e Palazzeschi retirou-se de uma maneira muito clara, isto é, zombando a seu modo, e Perelá se tornou sua forma de zombar. [...] Quando fizemos esse texto, peguei a edição de 54 [...] porque passou por [...] variações, que em alguns casos eram mínimas, isto é, não muito determinantes, mas deixavam claro que havia uma flutuação no próprio texto para então chegar a uma liberdade intelectual mais profunda, que é o texto que escolhemos. Eu sinto isso porque a Itália tinha saído da grande crise, a guerra, todo o resto, [...] e estávamos próximos, quando fizemos o espetáculo, depois do “68”, você não sabe o que era o teatro do “68” na Itália; [...] o texto de Perelá permaneceu atual desde quando foi escrito pela primeira vez, confundindo-se um pouco com futurismo, a ideia de futurismo para Palazzeschi, até quase a sua morte. Ele também é conhecido do “68”. Entende? E o que foi isso? Uma grande revolução da qual, no entanto, as bases nunca foram descobertas, isto é, o poder permaneceu disfarçado, não? O esforço de Palazzeschi com sua ironia provocativa, eu sempre fico repetindo a palavra ironia, mas ele é referência, ainda é atual até hoje, você pode me dizer que não é possível, mas ao contrário é assim. E naquela época, quando nós o fizemos era ainda mais, [...] era talvez ainda mais atual do que hoje, era ainda mais importante, entendeu? [...], além disso [...] muitos outros fatores entram em jogo, mas, em resumo, a base é esta, que o poder se torna um poder maléfico.

Iba e outros personagens

Estas são as deficiências de uma adaptação; eu adaptei tudo do início ao fim. Além disso, esse personagem sai um pouco do coro, [...] permanece um pouco monolítico e se prestava menos ao jogo do coro e tinha, também, um problema de duração, estes são problemas de organização e, então, não tem nada a ver com a literatura, mas eu tive que cortar muito, você entende? Privilegiei outras coisas, havia (esta é uma verdade), havia comigo meus colegas de trabalho, porque eles também participaram da construção do sentido dramático e cada um usava sua personalidade; esse aqui era um personagem um tanto perturbador, digamos assim, e então o eliminamos, é isso, simplesmente, até porque não se podia fazer tudo, entendeu? Um tinha uma razão objetiva e outro uma razão sentimental. Ao contrário, outros personagens obtiveram a vitória de serem representados. Faltam tantos, é... Agora não me lembro, mas fizemos um cálculo, não sei se havia quarenta ou quarenta e cinco personagens, incluindo os pequenos [papeis], e fizemos em [poucos] atores; cada um fazia três, quatro personagens. [J: uma experiência tão...] Não. Era o jogo, não era uma experiência, era precisamente o espírito, certo?

Intertextualidade

Aparece o burro corno e surrado

Sim, porque era muito conhecido por nós, era um jornal satírico, e assim as pessoas, os espectadores o conheciam. Era uma citação, no entanto, nada além disso; não era muito grande, era apenas um flash. Sim, mas fizemos muitas dessas, algumas, em resumo, outras três, especialmente na cena das mulheres, cada uma delas também tinha alguma intervenção externa que fazia se tornar mais pungente, entendeu? [...] mas não era tão importante para o espetáculo. [J: Não?] Era apenas o valor de uma citação. Mas, então, a outra citação que você falou antes, a "guerra única higiene do mundo", que é uma frase obscena, obscena calculando os mortos que houve na Primeira Guerra Mundial e todo o resto, entendeu? a "única higiene do mundo" porque matam os mais infelizes: não! É uma coisa... Mas vista em um contexto tão leve, [...] e algo assim fazia estremecer na cadeira, entendeu? "Mas como? O que ele disse?". Este é o valor desta citação.

Boccaccio

Boccaccio está na base do desenvolvimento do romance italiano. É um homem que se dividiu em um mundo de fantasia extrema, porém sempre ligado a uma realidade imediata, nunca são personagens como os de Palazzeschi, que são inventados, que têm raízes na realidade, mas são inventados. Boccaccio é mais terrestre, mais ligado às crônicas [...] de seu tempo. Mas ele também tem o mesmo tipo de espírito que é subversivo de qualquer poder. [...]. Mas Palazzeschi é muito mais incisivo, neste sentido, enquanto Boccaccio navega um pouco em muitas ocasiões, em suma, eu não sei quão realmente verdadeira, quão real era a realidade ou o quanto ele inventou. Mas mesmo nessas cidadezinhas, tipo San Gimignano, infelizmente hoje não mais, mas até vinte anos atrás havia pessoas que contavam essas histórias de Boccaccio, como, por exemplo, a relação de um cara com sua esposa e depois ele se virava contra as pessoas que tiravam sarro da cara dele etc. etc. que faziam parte da narrativa italiana. Palazzeschi se aproxima dele, assim como Calvino é próximo, como você notou, é próximo também de Boccaccio, mas se coloca no meio destes dois, uma origem e uma realidade de hoje que é a de Calvino, e ele suga dos dois lados com extrema liberdade: "deixe-me divertir". Mas o seu divertir era dar tapas em todo mundo, entendeu? Eu fiz Boccaccio, fiz um texto que se chamava "o décimo primeiro dia do Decamerão". Inventamos, ali também era a mesma escrita de Perelá, inventamos que existe esse grupo de jovens nobres que estão no campo para escapar da peste e que vivem todos juntos e todos os dias contam histórias. Na noite do décimo dia a peste estava terminando, e em Florença diziam que podiam voltar; se preparam para sair, para voltar a Florença, e de repente aparece um grupo de nômades, como diríamos hoje, ou de saltimbancos, ou de atores errantes, "não, parem! Agora ouçam as nossas [histórias]" e os obrigam a ouvir; eram as mesmas histórias de Boccaccio, mas ao contrário: as sentimentais se tornam desastrosas; o que era honesto se torna covarde; era justamente a verdade deles ainda mais crua do que os garotos acreditavam ter inventado, porque na realidade eles eram beneficiados por serem ricos, por serem bonitos, e chegam essas pessoas [...] sujas que os tinham espiado e, então, contam as histórias deles. Mas este é também um tipo de procedimento estilístico, de inversão, semelhante ao Perelá [...] depois de Perelá o que fazemos? Foi um momento muito difícil porque não sabíamos mais onde bater a cabeça. E eu disse que não, existem textos lindos

que valem o de Palazzeschi. E, em certos aspectos, inclusive o superam; e era o Cândido de Voltaire. Ali também tinha uma grande fábula, devo dizer, aérea também, [...] Ali utilizamos também o mesmo procedimento que fizemos com todos fazendo o personagem principal, mas quem fazia Candido era sempre o mesmo, não mudava. Tinha uma troca de personagens, ali também tinha cerca de sessenta personagens e éramos onze para fazê-los, então cada um fazia quatro, cinco, seis. Mas Candido era sempre o mesmo, em suma, era derivado de Perelá. [...]. Depois fizemos outras coisas deste tipo, mas de autores teatrais, fiz um dos textos menos conhecidos de Brecht, mas muito engraçado, é também uma grande fábula, fiz outros, também fiz Pinóquio, que são na mesma onda.

A adaptação para o radioteatro

O fiz do texto que fizemos para o teatro, mas aqui a coisa muda porque não tem mais o jogo cênico do... testemunho, isso, que cada um testemunha o outro. Aqui, neste caso, cada um fazia uma voz – ao todo duas ou três, mas em suma – caracterizava a participação dele com um tipo de voz; era ele, depois podia fazer outro personagem e era aquele outro personagem, mas não era procedimento, porque não era visível, mas brincávamos muito, fizemos no "Estúdio de fonologia de Milão", brincávamos muito com a música, com as palavras do texto: se deformavam, podiam se tornar estridentes, se modificavam. Ou seja, o ator desaparecia por trás da palavra, a palavra podia ser modificada ao seu gosto. A voz de um homem podia se tornar de uma mulher enquanto era dita e voltava àquela anterior, em suma, eram jogos fônicos, isso mesmo jogos fônicos que davam o sentido de aventura teatral, sem ser visível, é claro. Era um experimento muito bom, muito cansativo também – levamos três meses para fazê-lo... – esses sonoplastas eram muito bons, agora não tem mais, no "Estúdio de fonologia de Milão". Uma palavra podia tornar-se forte, ampliada, mudar de cor; a quantidade de escolha era infinita. Mas era necessário dar coerência e a coerência foi dada pelo texto de Palazzeschi, que era a poesia dele. Então, era mais poético desse ponto de vista; é menos cru porque o espectador, isto é, o ouvinte, tinha que contribuir para imaginá-lo; nós dávamos os pontos de partida para inventá-lo, entendeu? Por meio deste jogo de sons. Este estúdio existia apenas em Milão e era muito procurado; ali trabalharam os grandes músicos da época como Berio [Luciano Berio] em suma, era mais dedicado à

música. Um dos poucos experimentos foi este aqui [Perelá homem de fumaça]. Outro que deu [...], não sei se você o conhece Pressburger [Giorgio Pressburger], que era um diretor italiano especializado nessas coisas, mas como ele ninguém fazia... basta. Mas no fim me diverti, apesar do esforço, me diverti em fazê-lo.

Prestígio

Éramos todos jovens obviamente e todos procurando uma qualificação para o próprio trabalho. E isso de trabalhar juntos, unidos pelo mesmo propósito, nos fez... nos ergueu [...] Foi uma experiência muito importante e nem percebemos isso na época, então seguimos esse caminho, evoluímos, nos tornamos melhor, mas aquela experiência que foi [...] um dos primeiros espetáculos [...] para nós foi uma prova não em relação ao público, mas a nós mesmos que estávamos fazendo aquele trabalho e, vou dizer para você que este trabalho realmente funcionou... Então também tinha a mania de ir a lugares menos teatrais da Itália, pequenas cidades, aqui perto de San Gimignano, tipo Castel Fiorentino, tínhamos mais retorno de um público não... um público sem malícia, não o público das grandes salas como a Pergola... porque se encontram em seu próprio mundo; mesmo sendo transformado por meio da ironia era mais próximo; os outros ficavam um pouco perplexos, porque a zombaria, a coça que Palazzeschi dava neste espetáculo nem todo mundo gostava, entende? A igreja, por exemplo, tremia na sala "mas como eles podem dizer uma coisa dessas? Ah!". Ao contrário, quando íamos para Galluzzo, éramos aplaudidos; havia uma divisão entre o público muito culto e o público um pouco popular, e a Companhia navegava entre os dois papéis, mas cada um à sua maneira influenciava nosso trabalho [...] no teatro, alguns espetáculos permanecem, este é um deles e fico muito feliz, mas na realidade é um pouco efêmero. Nunca me afastei dessas primeiras coisas, penso nas coisas que eu era jovem, apenas um menino, enfim, muitos espetáculos, além das tragédias ou coisas mais difíceis [...] eu realmente gosto da ironia como base e por isso nunca me esqueci, foi uma experiência que me deu muita base, isso sim, tenho que agradecer ao pobre Palazzeschi.

Guicciardini e Palazzeschi

Fui à Veneza, tremendo – e você pode imaginar – porque pensava que dissesse não. Ele morava em Roma, com seus gatos, porém, no verão, ficava em Veneza, em uma rua muito estreita, com jardins – muito bonito – e fui tremendo um pouco, justamente porque considerava isso muito importante, não pelo dinheiro, digo como incentivo. Como toda a Companhia estava esperando: “vamos fazer? Não vamos fazer? Nos dará os direitos? Não nos dará?” e encontrei um senhor que – já disse para você – parecia-me uma pequena coruja, porque era pequeno, com o nariz um pouco adunco, mas um rosto simpático e foi extremamente cortês. [...] E lhe disse: “Mas olha, eu gostaria que o senhor fizesse a adaptação”; “Não, se o senhor fizer será sua. Faça o que quiser. É sua”; “Mas eu quero...”; “Não, não, eu vou assistir”. Senti-me também um pouco lisonjeado, digo, porque não me conhecia, né?, e, então, nos deu os direitos e assim eu conheci Palazzeschi. E depois o revi outras vezes. Ele vivia [...], mas quando estreamos em Roma, no Teatro Valle, que é um dos teatros mais importantes de Roma, ele morava a dez metros, não cem, dez metros, exatamente em cima do teatro, em frente ao teatro. [...] Disse-lhe: “Amanhã, venha ver o ensaio geral”; disse-me: “Não, não. Vou à estreia. Não, não, depois, depois” [...] Eu pensei: Ora! Não vem. Ou tem medo, ou não sei; e reservei um lugar. Estreamos e quem estava lá? Ele! Na segunda fileira, e quis pagar o ingresso, quis pagar o ingresso! E, então, no final, estava emocionado e [...] foi todas as noites. Depois – você sabe que de vinte dias, ele faltou em dois –, todas as noites foi assistir ao espetáculo e sempre quis pagar o ingresso, não queria... [J: Sempre pagando o ingresso...] Dá para acreditar? Era simpaticíssimo! Dizia “é sua”. “Mas como é minha? O senhor escreveu!” – eu gostaria, você sabe, de viver de outra maneira – e eu lhe disse, “trabalhamos juntos”, mas não quis. [J: É... Até mesmo para deixar a liberdade em seu trabalho...] Não sei, Não sei... Ah! Não! Disse-me, depois, uma coisa muito bonita, que também escreveu em uma de suas recordações, em suma, que, se ele tivesse tido antes..., porque ele tentou várias vezes fazer teatro. E antes fizeram uma coisa dele que se chamava Roma, não me lembro de quem a fez, que é um tipo de romance, não é a fantasia de Perelá, é como as histórias das Materassi, e [...] me disse..., porque ele, quando estava em Florença, frequentou a escola onde também estive Paolo Poli, havia uma escola em Florença de teatro, foi estudar lá, mas depois fez outra carreira, porém, tinha se

aproximado do teatro, nunca conseguiu fazê-lo, então, disse “se alguém tivesse me dado a oportunidade de fazer teatro, eu teria escrito para o teatro” – entende? – Mas, em vez disso, não o fez. Isso me comove muito, mas como? Nestas alturas ele já era velho – entende? – ele, infelizmente, morreu alguns anos depois de eu tê-lo conhecido... [J: Sim... Ele morreu em 74...] 74? Então, isto era em 71... [J: li uma carta que ele enviou à Mondadori] É verdade? É verdade? Onde você a encontrou? [...] [J: Encontrei... Você não tem? Mando para você... Sim, sim, em que está escrito mais ou menos assim: “trabalham para o teatro sem ganhar quase nada, por amor, por paixão” Ele escreveu para a Mondadori e disse assim “não gostaria que pedissem nada em relação a dinheiro”]. Sim, é verdade que [...] a percentagem do autor foi dada toda para mim. Então, se alguém quiser montá-lo, deve me pedir autorização... – entende? – Não sei se hoje já expirou, ou pode ter expirado há alguns meses, ou dois ou três anos atrás, mas eu tenho o direito de autor deste espetáculo. Quando tornaram a encená-lo, foi reencenado muitas vezes, hein? Montaram-no em uma escola de Florença, [...] e me pediram a autorização e lhes disse “sim, sigam em frente!”. Mas veja, existe aquela carta que você me diz. É por isso! É por isso! Renunciei com Palazzeschi, que me respondeu “Não, mas eu não sou o adaptador”.

A experiência com Perelá

Eu gostaria de dizer mais uma coisa: que foi uma das primeiras experiências que me convenceram da escolha que fiz da minha vida, porque eu não queria fazer esse trabalho de jeito nenhum – repito, eu queria ser escritor, obviamente não havia porta [...] nem a capacidade de me concentrar: misturei-me ao teatro, fui engolido pelo teatro, mas essa foi a primeira experiência que realmente me deu grande autoestima, digamos, [...] por isso não sofri por não ter escrito para o teatro, por não ter sido escritor, que talvez nunca teria conseguido. Em todo caso, tangencialmente eu escrevi [...] não só desta vez, mas quase sempre, eh? Para dizer a verdade, porque sempre fiz adaptações. Um leitor imagina o que ele quiser, no teatro, você deve guiá-lo, deve colocá-lo em uma estrada e essa estrada você deve criar, porque se você não sustentar os atores [...], se errar o caminho, erra o endereço; é uma grande responsabilidade.

Guicciardini Intellettuale

Marzia Pieri è una studiosa della storia del teatro ed insegna nell'università di Siena. Lei ha studiato la drammaturgia di Guicciardini perché, secondo me, Guicciardini rispetto ad altri registi ha una particolarità, almeno i registi italiani, [...] in genere [...] lavorano con la scrittura teatrale e ne fanno quello che vogliono, quindi partono anche da testi teatrali da Shakespeare, da Pirandello e modificano il lavoro e fanno loro stessi un lavoro di riscrittura teatrale del testo. Guicciardini ha fatto un percorso molto diverso [...]. Secondo me, è un intellettuale che ha lavorato – come lui stesso dice appunto in diverse occasioni sia nell'intervista che ha fatto con me sia in altri scritti che sono usciti anche appunto nel libro – lui è un drammaturgo, [...] come per esempio in Germania, il drammaturgo è la figura che accompagna il regista. In Italia il regista nasce negli anni 30; prima non esisteva la figura del regista. Infatti ci sono delle storie molto buffe, per esempio, prima il regista si chiamava "scenotecnico" e Petrolina diceva lo "scenotecnico" cioè lo stupido tecnico perché chiaramente non si conosceva la figura del regista, non si riconosceva, e tanti altri nomi, tanti altri appellativi; in Italia si usava la espressione francese, non esisteva proprio la parola. Negli anni 30 Silvio D'Amico fa inventare a un linguista la parola che non esisteva. Il regista comincerà a lavorare negli anni successivi e avrà il suo successo grande nel secondo dopoguerra cioè dagli anni 45 in là. Allora la figura del regista sarà fondamentale, sarà il protagonista dello spettacolo italiano. Però ci sono dei casi diversi, uno di questi appunto è Roberto Guicciardini. Roberto Guicciardini è ancora una figura di regista intellettuale, di regista drammaturgo per questo l'ho fatto studiare a Marzia Pieri che è anche un'attenta lettrice della drammaturgia nei secoli da Goldoni in là, l'ho fatta studiare il percorso di Guicciardini nella drammaturgia, nella scrittura teatrale. Come ti dicevo, in Germania esiste il regista e esiste una figura che lo accompagna, che lo affianca che è il drammaturgo. Il drammaturgo è semplicemente quello che trasforma le idee del regista in testo teatrale o comunque chiarisce quello che il testo teatrale significa. Guicciardini ha fatto questo, sia nei suoi due spettacoli principali, dopo ne ha fatto anche altri importanti, ma ci sono due spettacoli, secondo me, emblematici che sono appunto *Perelà*, di Palazzeschi e *Il Candido*, di Voltaire. In questi due spettacoli ha dato tutto se stesso, ha fatto la

scrittura e ha fatto la regia. La scrittura su *Perelà* [...] è una cosa molto interessante. Se tu vai a vedere, dice che è stato molto semplice, perché era già una scrittura dialogica e l'ha semplicemente accomodata, ma non è assolutamente vero perché altrimenti l'avrebbe già fatto Palazzeschi, l'avrebbero già fatto altri; Guicciardini ha oltretutto una sua impostazione teatrale che applica al lavoro di Palazzeschi. Tra l'altro Palazzeschi veniva del teatro, come abbiamo già detto, Palazzeschi veniva della scuola di Luigi Rasi, che era una scuola importante qui a Firenze, proprio in via Laura [...]. Ma interessante appunto questo, interessante come Guicciardini riesce ad applicare una tecnica di lettura di un testo e di trasformazione di questo testo a livello teatrale. Non è una cosa comune [...] non voglio chiaramente abbassare l'opinione sugli altri registi, ma gli altri registi hanno semplicemente strappato le pagine di un testo, mettendole insieme così in un modo abbastanza casuale perché la loro azione scenica poteva essere sufficiente a costruire uno spettacolo teatrale. Guicciardini no, ha costruito un testo, non a caso io li ho semplicemente pubblicati nel libro di cui stiamo anche parlando [Un albero in mezzo al Prato intorno al quale ballare], che ho curato qualche anno fa firmandolo poi insieme a Roberto Guicciardini perché una gran parte del libro è stato scritto da lui sia il testo di *Perelà* sia quello di *Candido* che ho pubblicato lì. Ho pubblicato, anche in questo caso sono interessantissime, le critiche cioè le parole di critici teatrali, [...] i più importanti critici che ci siano stati in quegli anni, [...] figure straordinarie come Nicola Chiaromonte, come Raul Radice, figure di grandissimi intellettuali che si sono avvicinati al lavoro di Guicciardini dicendo "la stagione quest'anno è stata pessima; per fortuna abbiamo questa luce, questo grande spettacolo", fatto tra l'altro da una compagnia che – [...] anche questo interessantissimo – [...] contestava il sistema teatrale allora vigente; era una compagnia cooperativa, era l'inizio della stagione delle cooperative; era l'inizio: 70 è un anno proprio d'inizio, non esiste ancora il teatro regionale toscano che nascerà due o tre anni dopo con un lavoro importante di Guicciardini. Guicciardini è regista importante nella storia del teatro, solo che la storia del teatro non sempre se ne è accorta [...]: ha lavorato con una compagnia indipendente, come appunto questo Gruppo della Rocca, [...] la Rocca di San Gimignano [...] dove Guicciardini viveva; in quegli anni fu requisita dal comune di San Gimignano, adesso è uno spazio pubblico di San Gimignano, ma prima era la casa di Roberto Guicciardini, è una cosa molto buffa in questo senso, e [...] questo Gruppo ha fatto un lavoro, secondo me, importantissimo per tanti versi: uno perché hanno costruito spettacoli molto molto

belli; lui e Egisto Marcucci – un attore che ha lavorato con lui in quegli anni – che poi ha fatto il regista. Egisto Marcucci ha fatto il regista di spettacoli interessantissimi, il più bello, secondo me, è "Sogno di una notte di mezza estate" dove Marcello Bartoli, protagonista di Perelà, è il "pac-puc" [dello spettacolo]. Meraviglioso da tutti punti di vista soprattutto dal punto di vista dell'invenzione, invenzioni scenografiche, la scenografia era di Emanuele Luzzati, uno dei più grandi scenografi d'Europa, grande scenografo che abbiamo avuto in Italia. Lui ha fatto una scena mettendo insieme i banchi di scuola del comune di Campi Bisenzio buttati in un magazzino; vecchi banchi di scuola, sai banchi di scuola degli anni 30, 40?, li aveva messi uno sopra l'altro, aveva messo sopra un grande telo verde, che cosa era questo telo?, erano paracaduti attaccati insieme, questi paracaduti formavano la foresta; Titania [e le fate] uscivano fuori come se avessero la foresta addosso, uscivano fuori proprio con questi teli enormi che erano il loro abito e diventavano la foresta. Poi questi teli venivano tolti e sotto questo insieme di banchi di scuola diventavano la reggia, però questa cosa fatta da uno scenografo straordinario, era fatta con niente, praticamente tutto questo non costava niente se non appunto tre chiodi e quattro martelli; quindi niente perché tutta roba da buttare, trovata lì. È una scenografia che è rimasta nella storia della scena contemporanea, quindi hanno avuto un ruolo importante. Un altro ruolo importante è stato il decentramento, cioè in quegli anni è iniziato il decentramento teatrale. Questi spettacoli hanno lavorato in luoghi che non avevano mai visto il teatro: hanno girato in piccoli paesi, piccole comunità, in luoghi dove il teatro non era mai arrivato [...] oggi il teatro è molto diffuso, arriva da tante parti, [...] e questi spettacoli, questi e anche altri spettacoli del Gruppo della Rocca, in questo [decentramento] hanno avuto un ruolo fondamentale quindi bisogna dirlo. Questi spettacoli hanno toccato luoghi che non avrebbero poi per anni più visto il teatro [...]. Sì, sono state fatte delle cose molto demagogiche, molto, diciamo, spinte dal punto di vista ideologico, ma anche delle cose bellissime, appunto "Nozze del piccolo borghese", di Brecht, che era un altro spettacolo di Guicciardini fatto in precedenza; e poi Perelà, Candido e altre cose veramente straordinarie. Allora, ritornando a Perelà, perché ti dico che questa cosa ha un senso importante? Perché il lavoro di Guicciardini è un impegno che io non vedo troppo generalizzato negli altri registi. Gli altri registi fanno percorsi completamente diversi; Guicciardini può essere un regista intellettuale. Non a caso l'idea di Perelà da chi viene a Guicciardini? L'idea di Perelà viene da Vitor Pandolfi che è il suo maestro [...].

Ideologia

Guicciardini chiaramente viene da una famiglia nobile, [...] per cui questo passaggio ha un'ideologia progressista in modo spinto, è qualcosa di molto particolare ma chiaramente corrisponde anche a un periodo della storia d'Italia, in parte del mondo, nel senso che in quegli anni c'è una sorta di democratizzazione dell'ideologia. Non è che Guicciardini ha fatto spettacoli per le masse, questo era appunto il momento del teatro di massa ed era un teatro in quel caso molto ideologizzato, molto... fatto da un schieramento politico particolare. Guicciardini ha fatto spettacoli per le persone comuni, per le persone che non sarebbero mai andate a teatro, [...]; erano persone qualunque che però abitavano in zone molto distanti dal centro da Firenze [...]; i teatri sono stati recuperati negli anni successivi, perché come è fatta, diciamo, la geografia teatrale in Toscana? La geografia teatrale in Toscana è fatta da alcuni grandi centri – in Toscana e anche in Italia – ed ha una sua fisionomia particolare. Ci sono dei teatri in grandi centri che continuano a lavorare anche negli anni 60, negli anni 70 ma lavorando in modo diciamo così molto particolare nel senso non ci sono delle formazioni teatrale troppo istituzionalizzate; il teatro aveva un percorso fatto da grandi attori che si muovevano – i cosiddetti scavalca montagne – cioè che attraversavano le montagne da un posto all'altro. [...]. Nel dopoguerra tutto questo si è come prosciugato, l'attore non è più quello che era prima della guerra, sono cose completamente diverse c'è il cinema che attrae molti attori che partono dal teatro e vanno al cinema, come per esempio Mastroianni veniva dal teatro, era un allievo all'Accademia d'arte drammatica, fa all'inizio spettacoli importanti dopo arriva al cinema e [...], quindi fa un percorso che è abbastanza normale. Mentre invece negli anni 70 quando nasce questo decentramento quello è il portare il teatro in luoghi che non lo hanno mai visto, quindi è decentrare questo teatro [...]. Il tipo di messaggio che viene portato spesso è ideologicamente molto forte ma Guicciardini costruiva gli spettacoli, Guicciardini ed anche Marcucci, del Gruppo della Rocca, facevano spettacoli molto meno ideologizzato, appunto il Perelà non è uno spettacolo troppo ideologico, è uno spettacolo direi che guarda un po' all'uomo che perde se stesso, che si perde intorno appunto ad un'azione apparentemente senza senso, che è più vicino al teatro decadente, [...]. Mi dicevi del contenuto ideologico di Perelà. Sì, ti ripeto, è questo, è un contenuto ideologico secondo me che è meno definito cioè queste figure rappresentano più, diciamo, dei sentimenti che non fanno parte di un

teatro, userò una parola sovietica per capirci, un teatro comunista, un teatro che abbia fatto delle scelte precise da un punto di vista ideologico. È un teatro (di Guicciardini) che guarda una dimensione dell'interiorità dell'uomo, dello spirito, è appunto un teatro più vicino a un momento di decadenza. Che cosa fa Guicciardini? Guicciardini lavora su un testo che Palazzeschi ha scritto mi pare nel 1911, cioè un testo futurista; Perelà è un testo futurista, per questo usa per esempio "guerra sola igiene del mondo" che, come tante altre cose che ricorrono nei primi anni del novecento, dopo e durante il fascismo, tanta gente ha ripetuto, hai capito? Anche tanta gente che poi avrebbe fatto scelte completamente diverse, [...] quindi dire "guerra sola igiene del mondo" fa parte di un modo per ricostruire un momento [...] cioè che dia una datazione, in un certo periodo storico a questo progetto. [...] Quando Palazzeschi ripubblica il libro anche quella volta nessuno lo recensisce o comunque non c'è nessun entusiasmo nel confronto di Perelà. L'unico che ha parole di grandi elogi è Luigi Baldacci che scrive un articolo sul Belfagor che io credo Guicciardini lo avesse letto senz'altro, ma più di Guicciardini, Pandolfi. Pandolfi era un collaboratore di questa rivista quindi se ha indicato Perelà a Guicciardini, gli ha indicato anche il saggio molto complesso, molto interessante di Baldacci cioè tra queste persone c'è un rapporto di fraternità, c'è una sorta di "fil rouge" che li riunisce; che è abbastanza importante [...] ridare il senso del lavoro che queste persone hanno fatto [...]. Guicciardini con Pandolfi fa anche degli spettacoli come per esempio commedia dell'arte, come ti dicevo, la commedia dell'arte è fondamentale nelle scelte teatrali di Roberto; non è chiaramente la scelta prioritaria, Roberto ha anche una sua struttura molto importante dal punto di vista della scrittura teatrale, del punto di vista della drammaturgia [...] Guicciardini lavora appunto a cavallo tra un teatro fatto di maschere [...] Perelà è fatto con delle recitazioni che non sono naturalistiche, sono sempre non naturalistiche. La scelta per esempio di fare interpretare il personaggio di Perelà a tutti gli attori va in questo senso come a dire stiamo giocando con Perelà uomo di fumo, ci stiamo divertendo su questo spettacolo, stiamo costruendo per voi questo spettacolo e ci divertiamo a muovere il personaggio in scena quindi nessuno è Perelà, tutti sono Perelà. [...]. E gli spettatori in quegli anni erano abituati a un teatro più... l'avanguardia teatrale aveva appena debuttato; praticamente il primo spettacolo dell'avanguardia teatrale va in scena (l'italiano) 5 anni prima nel 1965 [...]. Forse Perelà è più complesso di quanto possa sembrare quindi diventa già un'operazione particolare, [...] e il fatto di scegliere un personaggio che non viene

interpretato da un attore ma viene dato a più attori va in questo senso; è una specie di maschera. Se tu guardi il modo con cui vengono trattate le figure degli attori: hanno questo corpo abbastanza poco caratterizzato, un corpo grigiastro, con una specie di tuta e poi hanno questo volto coperto da un trucco pesantissimo... anche se non hanno la maschera, la maschera è costruita come se ce la avessero; una cosa, secondo me, abbastanza significativa [...]

L'importanza di mettere in scena la letteratura nazionale

Guicciardini è uno dei pochi che lavora, per esempio, insieme a grandi scrittori di precedenza siciliana come Alberto Moravia, Dacia Maraini fonda con loro un gruppo che si chiama teatro del porcospino [...] un teatro fatto in funzione della messinscena di spettacoli teatrali [...] legata alla drammaturgia (letteratura) italiana. [...] Guicciardini ha fatto queste scelte e ha lavorato anche sul teatro italiano ma soprattutto ha lavorato in proprio [...]. È stato lui stesso che ha lavorato con gli strumenti di scrittori teatrali con gli strumenti addirittura di un regista che lavora a livello di drammaturgia quindi è qualcosa di abbastanza singolare. Che senso ha tutto questo? Ha il senso di non vivere di riflesso, non vivere in provincia come appunto è l'Italia [...], è vivere da protagonista, utilizzando la propria lingua, il proprio teatro, una cosa che è stata voluta e non forzata.

APÊNDICE F – Tradução entrevista Andrea Mancini

Guicciardini Intelectual

Marzia Pieri é uma estudiosa da história do teatro e leciona na Universidade de Siena. Estudou a dramaturgia de Guicciardini, porque, em minha opinião, comparado a outros diretores, ele tem uma particularidade, pelo menos [em relação] aos diretores italianos que geralmente [...] trabalham com a escrita teatral e fazem o que querem dela; partem, inclusive, de textos teatrais de Shakespeare, de Pirandello, modificando o trabalho deles ao fazer a reescrita teatral do texto. Guicciardini fez um caminho muito diferente. A meu ver, é um intelectual que trabalhou – como ele mesmo diz em várias ocasiões, tanto na entrevista que fez comigo quanto em outros escritos que também foram publicados no livro –

Guicciardini é um dramaturgo, [...] como, por exemplo, os da Alemanha, [...], ou seja, a figura que acompanha o diretor. Na Itália, o diretor [teatral] nasce nos anos 30; antes não existia essa figura. De fato, existem algumas histórias muito engraçadas, por exemplo, antes o diretor era chamado "scenotecnico" (técnico de cena) e Petrolina dizia "scemotecnico" (técnico burro), isto é, técnico estúpido, porque claramente não conheciam esse papel, não era reconhecido, e muitos outros nomes, muitos outros apelidos; na Itália usavam a expressão francesa, a palavra realmente não existia. Nos anos 30, Silvio D'Amico pediu para um linguista inventar a palavra. O diretor começará a trabalhar nos anos seguintes e terá seu grande sucesso após a Segunda Guerra Mundial, a partir de 1945. Então, a figura do diretor será fundamental, será o protagonista do espetáculo italiano. Mas há casos diferentes, um deles é justamente Roberto Guicciardini que ainda é uma figura de diretor intelectual, de diretor dramaturgo, por isso pedi a Marzia Pieri que o estudasse; ela também é uma leitora atenta sobre a dramaturgia dos séculos de Goldoni em diante, pedi para que estudasse o percurso de Guicciardini na dramaturgia, na escrita teatral. Como dizia, na Alemanha existe o diretor e existe a figura que o acompanha, que o apoia, que é o dramaturgo. O dramaturgo é simplesmente aquele que transforma as ideias do diretor em texto teatral ou, seja como for, esclarece o significado do texto teatral. Guicciardini fez isso tanto em seus dois espetáculos principais quanto depois, pois também fez outros importantes, mas há dois espetáculos, em minha opinião, emblemáticos que são precisamente *Perelá*, de Palazzeschi e *Cândido*, de Voltaire. Nestes dois espetáculos ele deu tudo de si, escreveu e dirigiu. A escrita sobre *Perelá* [...] é uma coisa muito interessante. Se você for ver, Guicciardini diz que foi muito simples, porque já era uma escrita dialógica e simplesmente a arranjou, mas não é absolutamente verdade, porque, caso contrário, Palazzeschi já teria feito, outros já teriam feito; Guicciardini, tem, acima de tudo, sua própria metodologia teatral que aplica ao trabalho de Palazzeschi. Além disso, Palazzeschi vinha do teatro, como já dissemos, vinha da escola Luigi Rasi, uma escola importante aqui em Florença, precisamente na rua Laura. [...]. Mas interessante como Guicciardini consegue aplicar uma técnica de leitura de um texto e de transformação desse texto em nível teatral. Não é uma coisa comum [...] não quero claramente diminuir a opinião sobre os outros diretores, mas os outros diretores teriam simplesmente arrancado as páginas de um texto, juntando-as de um modo bastante casual, porque a ação cênica deles poderia ser

suficiente para construir um espetáculo. Guicciardini não, ele construiu um texto, não por acaso eu simplesmente os publiquei no livro sobre o qual também estamos falando, este livro [Un albero in mezzo al Prato intorno al quale ballare] que organizei alguns anos atrás e assinei junto com Roberto Guicciardini, porque grande parte do livro foi escrita por ele, tanto o texto de Perelá quanto o de Candido que foi publicado ali. Publiquei, neste caso também são muito interessantes, as críticas, ou seja, as palavras dos críticos teatrais; [...] os mais importantes daqueles anos, [...] figuras extraordinárias como Nicola Chiaromonte, Raul Radice, figuras de grandes intelectuais que se aproximaram do trabalho de Guicciardini, dizendo "este ano a temporada foi péssima. Felizmente temos essa luz, esse grande espetáculo"; feito, além disso, por uma companhia que – isso também é muito interessante – contestava o sistema teatral então vigente; era uma cooperativa, era o início das cooperativas; 1970 era um ano justamente de inícios, ainda não existia o teatro regional da Toscana, que nascerá dois ou três anos depois com um trabalho importante de Guicciardini. Guicciardini é um diretor importante na história do teatro, só que a história do teatro nem sempre percebeu isso [...]: trabalhou com uma companhia independente, o Gruppo della Rocca, fortaleza de San Gimignano, onde Guicciardini vivia; naqueles anos foi expropriada pelo prefeito da cidade, agora é um espaço público, mas antes era a casa de Roberto Guicciardini, é uma coisa muito irônica neste sentido, e [...] este grupo fez um trabalho, a meu ver, muito importante em muitos aspectos: um porque construíram espetáculos muito bonitos; ele e Egisto Marcucci – um ator que trabalhou com ele naqueles anos – que depois se tornou diretor. [No Gruppo della Rocca] Egisto Marcucci fez espetáculos muito interessantes, o mais bonito, em minha opinião, é "Sonho de Uma Noite de Verão" [1972], em que Marcello Bartoli, protagonista de Perelá, é o "bambambã" [da peça]. Maravilhoso em todos os aspectos, especialmente do ponto de vista da invenção, invenções cenográficas, a cenografia era de Emanuele Luzzati, um dos maiores cenógrafos da Europa, grande cenógrafo que tivemos na Itália. Ele fez uma cena juntando carteiras escolares do município de Campi Bisenzio que estavam jogadas em um depósito; carteiras velhas, sabe carteiras escolares da década de 1930, 1940?, colocou-as uma em cima da outra, cobriu-as com um grande pano verde, o que era esse pano?, eram paraquedas costurados juntos, esses paraquedas formavam a floresta; Titânia [rainha das fadas] [e as fadas] saíam como se tivessem a floresta atrás delas, saíam com esses panos enormes que eram seus figurinos e

se tornavam a floresta. Em seguida, esses panos eram removidos e sob o conjunto de carteiras escolares tornavam-se o palácio, mas isso feito por um cenógrafo extraordinário, com quase nada, praticamente tudo isso não custava nada, senão apenas três pregos e quatro martelos; nada, portanto, porque eram coisas para serem jogadas fora, encontradas lá. Essa cenografia permaneceu na história da cena contemporânea, então eles tiveram um papel importante. Outro papel importante foi a descentralização, ou seja, naqueles anos começou a descentralização teatral. Esses espetáculos eram encenados em lugares que nunca tinham visto o teatro: rodaram em cidades pequenas, pequenas comunidades, em lugares aonde o teatro nunca chegara [...] hoje o teatro é muito difundido, chega de tantos lugares, [...] mas esses espetáculos, esses e também outros espetáculos do Gruppo della Rocca, nisso [descentralização] teve um papel fundamental, por isso deve ser dito. Esses espetáculos alcançaram lugares que, posteriormente, por anos não teriam visto mais o teatro [...]. [O Gruppo] Fez algumas coisas muito demagógicas, muito, digamos, ousadas do ponto de vista ideológico, e também coisas muito bonitas como "Casamento do pequeno burguês", de Brecht, que foi outro espetáculo de Guicciardini feito anteriormente; depois, Perelá, Cândido e outras coisas realmente extraordinárias. Então, voltando ao Perelá, por que eu lhe digo que isso tem um significado importante? Porque o trabalho de Guicciardini é de um empenho que não vejo muito generalizado nos outros diretores. [...] Guicciardini pode ser [considerado] um diretor intelectual. Não por acaso, de quem vem a ideia de Perelá para Guicciardini? A ideia de Perelá vem de Vitor Pandolfi, que é seu mestre [...].

Ideologia

Guicciardini claramente vem de uma família nobre, [...] por isso esta passagem tem uma ideologia progressista em modo audacioso, é algo muito particular, mas claramente corresponde também a um período da história italiana, e em parte do mundo, no sentido de que naqueles anos houve uma espécie de democratização da ideologia. Não é que Guicciardini tenha feito espetáculos para as massas, esse era precisamente o momento do teatro de massa e era um teatro, naquele caso, muito ideológico, [...] feito por um posicionamento político particular. Guicciardini fez espetáculos para pessoas comuns, para pessoas que nunca teriam ido ao teatro,

[...]; eram pessoas quaisquer, que viviam em áreas muito distantes do centro de Florença [...]; os teatros foram recuperados nos anos seguintes, porque, como é feita, digamos, a geografia teatral na Toscana? A geografia teatral na Toscana é feita por alguns grandes centros – na Toscana e também na Itália –, e tem sua fisionomia particular. Existem teatros em grandes centros que continuam a funcionar mesmo nos anos 60, nos anos 70, mas trabalhando em modo, digamos, muito particular, no sentido de que não há formações teatrais muito institucionalizadas; o teatro tinha um caminho feito por grandes atores que se moviam – o assim chamado escalador de montanhas –, isto é, que atravessavam as montanhas de um lugar para outro [...]. No Pós-Guerra tudo isso acabou, o ator não é mais aquele de antes da guerra, há coisas completamente diferentes, existe o cinema que atrai muitos atores do teatro [...], como, por exemplo, Mastroianni que vinha do teatro, era aluno da Academia de arte dramática, no começo fez espetáculos importantes, depois chega ao cinema [...], então faz um curso bastante normal. Enquanto, ao contrário, nos anos 70 nasce essa descentralização, isso significa levar o teatro em lugares que nunca o viram, portanto é descentralizar esse teatro, [...]. O tipo de mensagem muitas vezes levado é ideologicamente muito forte, mas Guicciardini construía espetáculos; ele e também Marcucci, do Gruppo della Rocca, faziam espetáculos muito menos ideológicos, precisamente Perelá não é muito ideológico, é um espetáculo, diria, que um pouco diz respeito ao homem que perde a si mesmo, que se perde em torno de uma ação aparentemente sem sentido, mais próxima do teatro decadente, [...]. Você me falava sobre o conteúdo ideológico de Perelá. Sim, repito, é isto, é um conteúdo ideológico, a meu ver, menos definido, ou seja, essas figuras representam mais, digamos, sentimentos que não fazem parte de um teatro, usarei uma palavra soviética para entender, um teatro comunista, um teatro que tenha feito escolhas precisas do ponto de vista ideológico. É um teatro (de Guicciardini) que concerne uma dimensão da interioridade do homem, do espírito, é justamente um teatro mais próximo a um momento de decadência. O que Guicciardini faz? Guicciardini trabalha em um texto que Palazzeschi escreveu, penso, em 1911, isto é, um texto futurista; Perelá é um texto futurista, por isso usa, por exemplo, "guerra única higiene do mundo" que, como tantas outras coisas, recorrem no início do século XX e, depois, durante o fascismo, atravessou tantas pessoas, entende? Inclusive muitas pessoas que depois teriam feito escolhas completamente diferentes, [...] então dizer "guerra única higiene do mundo" faz parte de uma

maneira de reconstruir um momento, [...] isto é, dar uma data, em um determinado período histórico, a este projeto. [...] Quando Palazzeschi republica o livro, também naquela época ninguém escreve sobre ele ou, de qualquer forma, não há entusiasmo em relação a Perelá. O único que tem palavras, de grandes elogios, é Luigi Baldacci, que escreve um artigo na Belfagor que, acredito, Guicciardini certamente o tenha lido; mais do que Guicciardini, Pandolfi. Pandolfi foi um colaborador desta revista, por isso, se ele indicou Perelá para Guicciardini, também lhe indicou esse ensaio muito complexo e muito interessante de Baldacci, ou seja, entre essas pessoas existe uma relação de fraternidade, há uma espécie de "fil rouge" que os liga; é muito importante [...] recuperar o sentido do trabalho que essas pessoas fizeram [...]. Guicciardini com Pandolfi também faz espetáculos como, por exemplo, *commedia dell'arte*, como eu dizia, a *commedia dell'arte* é fundamental nas escolhas teatrais de Roberto; não é claramente a escolha prioritária, Roberto também tem uma estrutura toda sua muito importante do ponto de vista da escrita teatral, do ponto de vista da dramaturgia [...] Guicciardini trabalha precisamente entre um teatro feito de máscaras [...] Perelá é feito com representação que não é naturalista, sempre não é naturalista. A escolha, por exemplo, de fazer com que todos os atores interpretassem o personagem de Perelá vai nesse sentido; como se dissessem "estamos brincando com Perelá homem de fumaça, estamos nos divertindo neste espetáculo, estamos construindo para vocês esse espetáculo e nos divertimos movendo o personagem no palco, portanto, ninguém é Perelá, todos são Perela". [...]. E os espectadores, naqueles anos, estavam acostumados a um teatro mais... a vanguarda teatral tinha acabado de estrear; praticamente o primeiro espetáculo de vanguarda teatral (italiano) entra em cena cinco anos antes, em 1965 [...]. Talvez Perelá seja mais complexo do que possa parecer, por isso se torna uma tarefa peculiar, [...] e o fato de escolher um personagem que não seja interpretado por um ator, mas por vários atores, vai nesse sentido; é uma espécie de máscara. Se você olhar para o modo como as figuras dos atores são tratadas: têm esse corpo pouco caracterizado, um corpo acinzentado, com um tipo macacão e depois têm os rostos cobertos por uma maquiagem pesada... mesmo que não usem uma máscara, a [maquiagem] é construída como se usassem; uma coisa, em minha opinião, bastante significativa [...].

A importância de encenar literatura nacional

Guicciardini é um dos poucos que trabalha, por exemplo, junto com grandes escritores de precedência siciliana como Alberto Moravia, Dacia Maraini; funda com eles um grupo chamado “teatro do porco-espinho” [...] que é [...] um teatro feito em função da encenação de espetáculos [...] ligados à dramaturgia (literatura) italiana. [...] Guicciardini fez essas escolhas e também trabalhou com o teatro italiano, mas, acima de tudo, trabalhou por conta própria. [...] Foi ele mesmo que trabalhou com os instrumentos de escritores teatrais, com os instrumentos até mesmo de um diretor que trabalha em nível de dramaturgia, então é algo bastante singular. Qual é o sentido de tudo isso? Não viver de reflexo, não viver em província assim como é a Itália [...], é viver como protagonista, usando a própria linguagem, o próprio teatro, algo que foi intencional e não forçado.

APÊNDICE G – Transcrição entrevista Italo Dall’Orto

Il lavoro con il *Gruppo*

Nel gennaio 1970 vengo "cooptato" nel nascente *Gruppo* come elemento fondatore date le buone "referenze" di Roberto Guicciardini che mi aveva già "testato" nella *Mandragola* di Macchiavelli nella parte di Callimaco. La mia chiamata non si differenzia da quella degli altri nove componenti fondatori del *Gruppo*. Ci siamo cercati perché avevamo una rodata esperienza nelle compagnie "tradizionali" (sia pubbliche che private) e avevamo tutti una uguale insoddisfazione nei confronti dell'“ufficialità”. Alcuni di noi provenienti dal Piccolo Teatro di Milano avevamo partecipato a contestazioni e occupazioni del mitico Teatro diretto da Giorgio Strehler. Avevamo anche in comune un'idea sovversiva circa la gerarchizzazione degli attori (fummo subito d'accordo nell'accordarci paghe uguali per tutti, attori e tecnici) e un *idem sentire* sulle scelte degli spettacoli da mettere in scena e sul modo di porci in palcoscenico. Parte di noi avevamo già partecipato alla messa in scena di due spettacoli che costituiscono il nostro patrimonio di partenza: *Clizia*, di Macchiavelli e *Le nozze del piccolo borghese*, di Brecht dove si evidenziano già due caratteristiche delle nostre predilezioni teatrali: l'uso delle maschere e la recitazione corale, di gruppo, appunto.

“Far teatro” negli anni 70

[...] Che cosa c'era di più *up to date* del potere decidere delle nostre scelte artistiche, dopo interminabili ma democratiche assemblee? Liberarsi del *repertorio*, proponendo testi tratti da *Perelà*, di Palazzeschi o dal *Candide*, di Voltaire? Proporsi personalmente, nella fase delicata della distribuzione delle parti, per fare questo o quel personaggio? Svolgere, oltre al lavoro dell'attore anche una mansione parallela? (Io fui per un po' ufficio stampa e per un altro pezzo responsabile – pessimismo – della cassa del Gruppo). Entrare coi nostri spettacoli sia nei teatri "togati" di Roma e di Milano che nelle Case del Popolo? (qui si apre il discorso sul "decentramento" da noi sinceramente praticato). Io penso tuttora che l'occasione di entrare nel Gruppo fu quella che corrispondeva assolutamente al mio modo di intendere il teatro sia da un punto di vista dei contenuti che da un punto di vista etico (e che tuttora mi corrisponde).

Il Gruppo come scuola

L'obbiettivo era quello di riferirsi a un pubblico popolare. Diciamo che eravamo tutti di sinistra, anzi era quello un requisito per essere cooptati per entrare nel *Gruppo*, insieme alla professionalità. Se c'era una certa contraddizione tra le nostre scelte dei testi e i "gusti" di un pubblico così vario, questa contraddizione intendevamo sanarla col gioco del teatro. Il nostro divertimento a travesterci in diversi personaggi, accentuato particolarmente in un testo corale come *Perelà*, riuscì presto a convincere il "colto e l'inclito". Teniamo presente che provenivamo tutti da compagnie molto blasonate. Eppure sfondammo subito su un pubblico prevenuto come quello dei grandi teatri romani (l'Eliseo, il Valle) e particolarmente su quello degli addetti al lavoro, con spettacoli sia di raffinata filologia come *Clizia* che con quello come *Perelà*, dove mettevamo in campo la nostra *cifra*: professionalità, cultura da una parte – si pensi al *repechage* dell'*humus* futurista dispiegato nelle scene, costumi e recitazione – e divertimento scenico sempre sorvegliato, ma goliardico. Tutto questo, in un periodo in cui il teatro ufficiale veniva messo in crisi dalla ventata sessantottesca (Living Theatre, Grotowski): la nostra fu, come dire, una rivoluzione non aggressiva, che ossequiava, anzi, la lezione della grande tradizione teatrale italiana. Quanto al pubblico del decentramento, teniamo presente che ci rivolgemmo

loro anche con spettacoli dedicati: a parte l'onnipresente Brecht, voglio ricordare un testo – *Memorie di un barbiere* – scritto coralmemente dal Gruppo e tratto da un libro di Germanetto, un militante comunista degli anni 20. Comunque non abbiamo mai preteso di dare una lezione al teatro italiano imperante, non abbiamo mai alzato il dito per dire "guardate come siamo bravi". Ci bastava andare avanti con coerenza.

Perelà per il Gruppo e il teatro nazionale

[...] Riferirò un aneddoto, tanto per alleggerire. Inutile dire che il debutto di Perelà al Teatro Valle di Roma (1971) era per noi la prova del nove. Tutti i colleghi ci attendevano al varco. Ricordo la confidenza di una cara amica, Nora Ricci (la prima moglie di Vittorio Gassman) che avevo frequentato nella Compagnia dei Giovani, la cui lingua tagliente era temutissima nell'entourage: "To', Italo. Sono venuta a vedere il vostro *Perelà* temendo di sentire le solite tirate-urlate-avanguardiste in una scenografia che-più-povera-non-si-può e invece ho visto uno spettacolo nuovo e impeccabile: chapeau!". Non dico che il *Perelà* abbia fatto scuola: ricordo piuttosto che dovemmo sopportare la desolazione di platea vuota (ricordo il forno oscuro del Teatro Duse di Bologna): ma chi volete che venisse invogliato ad andare a teatro per vedere un testo ignoto, di un autore venerato sì, ma *rétro*, rappresentato da una Compagnia mai sentita nominare. Eppure – sarà stata la presse parlée o la buona "nominata" della critica – il nostro "botteghino" cominciò pian piano a popolarsi di pubblico, soprattutto per merito dei giovani che avevano intuito la novità del nostro linguaggio teatrale.

L'importanza della messinscena per il romanzo

Non sta a me fare una disamina delle fortune e sfortune editoriali di un capolavoro come *Il codice di Perelà*. Le date di edizioni (soprattutto il 1920 e il 1943) sono indicative di particolari momenti della storia italiana nei quali la confusione politica era al massimo. A queste date possiamo aggiungere il 1968. La parabola era pertinente a quel momento, soprattutto perché tutti (compresi noi) si affaccendavano a propinare ricette radicali/marxiste ai problemi del momento. L'intuizione di Guicciardini (perché fu lui a proporre il testo) fu quella di cogliere una parabola che *controvento* metteva a nudo il gioco del potere, con la rappresentazione (tutta

inscritta nel *lasciatemi divertire* palazzeschi) di una società di ministri ipocriti e crudeli, di poeti tromboni, di filosofi in servizio pessimistico permanente, di donne assatanate o impotenti di fronte all'amore; e dall'altra parte, la figura di questo esile uomo di fumo, da tutti aspettato (e frainteso) come il portatore di un nuovo codice e ordine (il futuro "uomo della provvidenza"?) ma che oppone a questo mondo ribaldo una leggerezza tutta anarchica, tutta umana, essendo nato (come tutti gli uomini) da tre madri putative: Pena, Rete, Lama (*Nasce l'uomo a fatica/ed è rischio di morte il nascimento...*). Sul fatto che la nostra rappresentazione del *Perelà* abbia influito ai fini un rinnovato interesse per il romanzo di Palazzeschi, confesso che ho sempre avuto un certo pessimismo riguardo al fatto che il teatro possa influire su alcunché, anche i tempi di maggiore attenzione per il mondo teatrale come era il periodo 1970/1980. Anche qua, una piccola annotazione aneddotica: si parla di Palazzeschi, un autore a cui la letteratura italiana deve moltissimo. È bene conoscere la modestia di questo grande poeta per poterla commisurare all'altra *modestia* con cui veniva (e viene) trattato dal pubblico e dalla critica. Non tutti ovviamente. Luigi Baldacci, eminente critico letterario, fu quello che sostenne la proposta della riduzione teatrale del *Codice*. Per una serie di controversie che non sto qui a raccontare, la sua collaborazione col *Gruppo* fu interrotta e toccò a me continuare il lavoro di riduzione teatrale del testo. In questa veste frequentai più volte la casa di Aldo Palazzeschi in Piazza dei Redentoristi a Roma. Come descrivere la sua gioia di poter parlare con una persona giovane, la sua sorpresa nel vedere scelto un suo testo per una rappresentazione teatrale così avventurosa (rinunciò con una lettera all'Editore ai diritti d'autore), la sua cortesia, la sua curiosità per l'interlocutore. Nella penombra del suo modesto appartamento si materializzava la figura della sua mitica cameriera (di cui purtroppo non ricordo il nome) che invariabilmente si avanzava con un vassoietto con un bicchiere di Rosso Antico, un vermut dolciastro che mi toccava ingollare a qualunque ora della giornata. Ma quanto si parlava... È che persona gradevole...

Il radiodramma e il Premio Italia

Anche a questo proposito: certo il Premio Italia era un Premio prestigioso che servì a darci coraggio e a preservare nella nostra ricerca. I dialoghi a volte "stralunati" di Palazzeschi aiutarono molto a dare un'aura magica allo specifico radiofonico.

Gli adattamenti trasformando carriera

Certo che sì: il modo di lavorare nel *Gruppo* fu per me un punto d'arrivo a cui avevo consciamente o inconsciamente aspirato. In particolare: l'elasticità con cui adattavamo mediante training e ritiri. Ma fu anche un punto di partenza per la mia carriera successiva. Dopo dieci anni lasciai il *Gruppo* per ragione di logoramento e personali che non sto qui a descrivere. Mi ributtai quindi nel mercato: molta televisione, grosse compagnie attoriali (Albertazzi, Glauco Msuri) e soprattutto l'insegnamento all'Accademia d'arte drammatica da cui ero uscito. Non credo che ce l'avrei fatta senza l'allenamento praticato nel *Gruppo*. Quando poi mi decisi a buttarmi nella regia (con la Compagnia Mannini Dall'Orto Teatro, di impianto tutto familiare: mia moglie Elena costumista, suo fratello Armando scenografo, mio figlio Gionni musicista) ebbene, per me è stato sempre naturale servirmi dei modi e degli stilemi del *Gruppo*, sia nella riduzione dei testi che nella direzione degli attori. Il nostro fare teatro si è rivolto ai grandi classici della letteratura per ragazzi: Il piccolo principe, Pinocchio, Il Mago di Oz; il tutto con la benedizione di Giorgio Strehler che al momento dal nostro debutto ci disse: "non esiste il teatro per ragazzi, il teatro è per tutti". E noi abbiamo sempre cercato di essere fedeli alla consegna, improntando le nostre messinscena alla più rigorosa professionalità sia nel decoro che nella recitazione.

APÊNDICE H – Tradução entrevista Italo Dall'Orto

O trabalho com o *Gruppo*

Em janeiro de 1970, fui “cooptado” no emergente *Gruppo* como elemento fundador, dado as boas “referências” de Roberto Guicciardini, que já tinha me “testado” na *Mandrágora* de Maquiavel, na parte de Callimaco. Minha convocação não foi diferente da dos outros nove componentes fundadores do *Gruppo*. Procuramo-nos porque tínhamos uma longa experiência em companhias “tradicionais” (públicas e privadas) e todos nós estávamos igualmente insatisfeitos em relação à “formalização” [teatral]. Alguns de nós provenientes do Piccolo, Teatro de Milão, participamos de contestações e ocupações do lendário teatro dirigido por Giorgio Strehler. Tínhamos também em comum uma ideia subversiva sobre a hierarquização

dos atores (imediatamente concordamos em conceder salários iguais para todos, atores e técnicos) e um *idem sentire* sobre as escolhas dos espetáculos a serem encenados e o modo de nos colocarmos no palco. Parte de nós já havia participado da encenação de dois espetáculos que constituíram nosso patrimônio inicial: *Clizia*, de Maquiavel e *O casamento do pequeno burguês*, de Brecht, onde já se evidenciam duas características de nossas predileções teatrais: o uso de máscaras e representação coral, de grupo, precisamente.

“Fazer teatro” nos anos 70

O que tinha de mais *up to date* do que o poder de decidir sobre nossas escolhas artísticas, após intermináveis, mas democráticas assembleias? Livrar-se do repertório, propondo textos adaptados como *Perelá*, de Palazzeschi ou *Cândido*, de Voltaire? Pessoalmente se propor para fazer esse ou aquele personagem, na delicada fase de distribuição dos papéis? Desenvolver, além do trabalho do ator, também uma tarefa paralela? (Eu fui por um tempo assessor de imprensa e por outro responsável – péssimo – pelo caixa do *Gruppo*). Entrar com nossos espetáculos tanto nos teatros "pomposos" de Roma e de Milão quanto nas Casas do Povo? (aqui se abre o discurso sobre a "descentralização" por nós sinceramente praticada). Ainda penso que a oportunidade de entrar no *Gruppo* foi a que correspondia absolutamente à minha maneira de entender o teatro tanto do ponto de vista dos conteúdos quanto do ponto de vista ético (e que ainda corresponde).

O Gruppo como escola

O objetivo era nos direcionarmos a um público popular. Digamos que éramos todos de esquerda, aliás, esse era um requisito para sermos cooptados para entrar no *Gruppo*, juntamente com o profissionalismo. Se existisse certa contradição entre nossas escolhas de textos e os "gostos" de um público tão variado, pretendíamos remediá-la com o jogo do teatro. Nossa diversão em nos caracterizar em diferentes personagens, acentuada particularmente em um texto coral como *Perelá*, logo conseguiu convencer o "culto e o ilustre". Não nos esqueçamos de que todos nós vínhamos de companhias muito renomadas. No entanto, tivemos imediatamente sucesso com um público tendencioso como o dos grandes teatros romanos (Eliseu,

Valle) e particularmente com especialistas, com espetáculos tanto de filologia refinada, como Clizia, quanto como Perelá, onde colocávamos em ação nossa cifra: profissionalismo, cultura, por um lado – pense na repescagem do húmus futurista empregado nas cenas, figurinos e atuação – e por outro diversão cênica, sempre controlada, mas goliárdica. Tudo isso, em um período em que o teatro oficial estava entrando em crise pela ventania do “68” (Living Theater, Grotowski): a nossa foi, por assim dizer, uma revolução não agressiva, que reverenciava, na verdade, a lição da grande tradição teatral italiana. Quanto ao público da descentralização, temos em mente que nos dirigíamos a eles também com espetáculos dedicados: além do onipresente Brecht, quero lembrar um texto – *Memórias de um barbeiro* – escrito pelo *Gruppo* e baseado em um livro de Germanetto, um militante comunista dos anos 20. No entanto, nunca quisemos dar uma lição ao teatro italiano dominante, nunca levantamos o dedo para dizer “olhe como somos bons”. Bastava-nos seguir adiante com coerência.

Perelá para o Gruppo e para o teatro nacional

Vou relatar uma anedota, até para descontrair. Desnecessário dizer que a estreia de *Perelá* no Teatro Valle de Roma (1971) era para nós “a prova dos nove”. Todos os colegas nos esperavam no intervalo. Lembro-me da confiança de uma querida amiga, Nora Ricci (a primeira esposa de Vittorio Gassman) com quem me relacionei na Companhia dei Giovani, cuja língua afiada era temida na comitiva: “To', Italo vim ver o *Perelá* de vocês temendo ouvir os usuais tiradas-gritos-vanguardistas em uma cena que-mais-pobre-não-existe e, ao contrário, vi um espetáculo novo e impecável: *chapeau!*”. Não digo que a *Perelá* tenha feito escola [...] mas quem quer que fosse encorajado a ir ao teatro para ver um texto desconhecido, de um autor venerado sim, mas *retro*, representado por uma companhia da qual ninguém tinha ouvido falar. No entanto – foi o *presse parlée* ou a boa “repercussão” na crítica – nossa “bilheteria” começou aos poucos a se popular de público, sobretudo por mérito dos jovens que tinham intuído a novidade da nossa linguagem teatral.

A importância da encenação para o romance

Não cabe a mim examinar as fortuna e infortúnios editoriais de uma obra prima como *O código de Perelá*. As datas das edições (especialmente de 1920 e 1943) são indicativas de momentos particulares da história italiana nas quais a confusão política era ao máximo. A parábola de Perelà era pertinente para aquele momento, sobretudo porque todos (inclusive nós) procuravam impingir receitas radicais/marxistas para solucionar os problemas do momento. A intuição de Guicciardini (porque foi ele quem propôs o texto) foi aproveitar uma parábola que *contra corrente* expunha o jogo do poder, com a representação (toda inscrita no deixe-me divertir palazzeschiiano) de uma sociedade de ministros hipócritas e cruéis, de poetas farfalhudos, de filósofos a serviço do pessimismo, de mulheres ninfomaníacas ou impotentes diante do amor e do outro lado, a figura desse delicado homem de fumaça, esperado (e incompreendido) por todos como portador de um novo código e ordem (o futuro “homem da providência”?), mas que opõe a esse mundo ribaldo uma leveza toda anárquica, toda humana, tendo nascido (como todos os homens) de três mães putativas: Pena, Rete, Lama (*Nasce o homem com dificuldade/ e o nascimento é risco de morte...*). Sobre o fato de nossa representação de *Perelá* ter influenciado a renovação do interesse pelo romance de Palazzeschi, confesso que sempre fui pessimista em relação ao fato de que o teatro possa influenciar qualquer coisa, até nos momentos de maior atenção para o mundo teatral como era o período 1970/1980. Igualmente, aqui, um pequeno relato anedótico: falamos sobre Palazzeschi, um autor a quem a literatura italiana deve muito. É bom saber sobre a modéstia desse grande poeta para poder comensurá-la à outra modéstia com a qual era (e é) tratado pelo público e pela crítica. Não todos obviamente. Luigi Baldacci, eminente crítico literário, foi quem apoiou a proposta da adaptação teatral do *Código*. Por uma série de controvérsias que não cabe aqui, sua colaboração com o *Gruppo* foi interrompida e coube a mim ajudar no trabalho de adaptação teatral do texto. Nesta condição, frequentei a casa de Aldo Palazzeschi várias vezes na Piazza dei Redentoristi, em Roma. Como descrever sua alegria de poder falar com um jovem, sua surpresa por ter escolhido um de seus textos para uma representação teatral tão aventureira (com uma carta ao editor, renunciou os direitos autorais), sua cortesia, sua curiosidade com o interlocutor. Na penumbra de seu modesto apartamento se materializava a figura de sua lendária empregada (da

qual infelizmente não me lembro do nome) que invariavelmente se aproximava com uma pequena bandeja com uma taça de Rosso Antico, um vermute adocicado que eu tinha de engolir a qualquer hora do dia. Mas quanto se falava... E que pessoa agradável...

O radioteatro e o Prêmio Itália no processo de reconhecimento

Também a este respeito: claro, o *Premio Italia* era um prêmio de prestígio que serviu para nos dar coragem e a manter nossa pesquisa. Os diálogos às vezes “desvairados” de Palazzeschi ajudaram muito a dar uma aura mágica à especificidade radiofônica.

As adaptações transformando carreira

Claro que sim: o modo de trabalhar no *Gruppo* era para mim um ponto de chegada ao qual eu tinha desejado consciente ou inconscientemente. Em particular: a elasticidade com a qual nos adaptávamos mediante treinamentos e retiros. Mas foi também um ponto de partida para a minha carreira sucessiva. Após dez anos, saí do *Gruppo* por razões de atrito e pessoais que não cabem aqui. Então, me coloquei de novo no mercado: muita televisão, grandes companhias de atores (Albertazzi, Glauco Mauri) e, acima de tudo, lecionando na Academia de arte dramática da qual eu havia saído. Acredito que não teria conseguido isso sem o treinamento praticado no *Gruppo*. Quando depois decidi me lançar na direção (com a companhia *Mannini Dall'Orto Teatro*, de sistema todo familiar: minha esposa, Elena, figurinista; o irmão dela, Armando, cenógrafo; meu filho, Gianni, músico); pois bem, para mim sempre foi natural servir-me dos modos e dos estilos do *Gruppo*, tanto na adaptação de textos quanto na direção dos atores. Nosso fazer teatro se voltou para os grandes clássicos da literatura infantil: O pequeno Príncipe, Pinóquio, O Mágico de Oz; tudo com a bênção de Giorgio Strehler que no momento da nossa estreia nos disse: "não existe teatro para crianças, o teatro é para todos". E sempre tentamos sermos fiéis à recepção, orientando nossas encenações ao mais rigoroso profissionalismo, tanto no decoro quanto na encenação.