

## Luigi Pirandello e Michelangelo Antonioni



Por **MARIAROSARIA FABRIS\***

*Afinidades entre o romance “O falecido Mattia Pascal” e o filme Passageiro: profissão repórter”.*

*Il fu Mattia Pascal* (*O falecido Mattia Pascal*, 1904) é a primeira grande obra da maturidade de Luigi Pirandello, na qual, como assinala o crítico literário Alfredo Bosi, o “amargo sentimento do exílio”, já expresso em novelas anteriores, se expande do ponto de vista narrativo. É o desejo de evasão, de viver outra vida, de renascer, livre de imposições sociais.

Essa evasão, no entanto, se revelará impossível, pois, por meio da morte fictícia, Mattia Pascal, em vez de ter uma nova existência como Adriano Meis, terá uma não-existência – uma morte civil, sem papéis, portanto, sem identidade –, da qual só sairá voltando a ser o que era antes. Nesse sentido, seu sobrenome Pascal poderia ser ligado a Páscoa, ou seja, ressurreição. Mattia, então, seria o que ressurgiu, o que voltou da morte.

Ele conheceu a morte duas vezes, como consequência de suas fugas motivadas pela insatisfação com a própria vida e pela impossibilidade de ser outra pessoa: a primeira, quando, no riacho que movia o moinho de uma de suas antigas propriedades, é encontrado o cadáver de um homem no qual todos reconhecem Mattia Pascal, que, dessa forma, morre para a sociedade; a segunda, ao simular o suicídio de Adriano Meis nas águas do Tibre para poder voltar a assumir sua antiga (e verdadeira) identidade e esperar serenamente por sua “terceira, última e definitiva morte” em sua cidadezinha natal, onde havia retomado seu trabalho de bibliotecário, indo, de vez em quando, visitar seu túmulo no cemitério, para ver-se “morto e enterrado”.

O romance foi escrito por Pirandello como se fosse um conto filosófico e isso se evidencia nas considerações do protagonista sobre a vida e a morte, muitas vezes eivadas de humor, outras de pessimismo<sup>1</sup>. Falar de conto filosófico remete-nos a outro Pascal – Blaise Pascal –, o qual, nas anotações que constituirão sua obra derradeira, *Pensées* (*Pensamentos*, 1670), havia tratado o tema da infinita “miséria” do homem sem Deus oposta à sua “grandeza” quando passa a acreditar, desenvolvendo sua capacidade de pensar e de ter consciência.

A respeito disso é interessante reportar-se a algumas observações do escritor Leonardo Sciascia, segundo o qual, sugestionado pelo “sublime misantropo francês, Pirandello, que também era misantropo, deu a seu personagem o sobrenome *Pascal*, que contrasta, humoristicamente, com o nome *Mattia*. Porque essa forma siciliana de *Matteo* remete a *mattia* (enquanto sinônimo de *pazzia*, *folia*), isto é, a uma loucura suave, uma espécie de férias momentâneas que a genialidade tira para descansar de pensamentos mais graves, mais sombrios”. Essa leitura, aliás é sugerida no romance pelo próprio narrador, quando, diante de Mattia que ressuscitou, o irmão exclama: “– *Mattia*, eu sempre disse, *Mattia*, *matto*... Maluco! Maluco! Maluco!”. E férias momentâneas parecem ser os primeiros dias de Mattia Pascal como Adriano Meis.

Luigi Pirandello é um dos escritores que mais tiveram obras adaptadas para o cinema e para a televisão. São mais de quarenta as realizações que se inspiraram em seus romances, novelas e peças ou em argumentos originais de sua autoria. Bastaria lembrar *La canzone dell'amore* (1930), extraída da novela *In silenzio* (1905), com a qual Giovanni Righelli inaugurava o cinema sonoro na Itália; *Kaos* (1984), em que Paolo e Vittorio Taviani levaram para a tela sete das *Novelle per un anno* (*Novelas para um ano*, reunidas em volume em 1923); dois filmes dirigidos por Marco Bellocchio, *Henrique IV* (*Henrique IV*, 1983-1984), adaptação da peça homônima (1921), e *La balia* (*A ama de leite*, 2000), instigante transposição cinematográfica de uma das menos brilhantes novelas pirandellianas (1903), à qual, a exemplo dos irmãos Taviani, o

diretor deu uma dimensão ideológica estranha ao original; e *L'attesa* (*A espera*, 2015), de Piero Messina, delicado drama sobre o amor materno que continua vivo mesmo na ausência do filho, extraído da peça *La vita che ti diedi* (1923), por sua vez baseada nas novelas *La camera in attesa* (1916) e *I pensionati della memoria* (1914).

A relação de Pirandello com o cinema, porém, é mais ampla, pois o escritor expressou suas ideias sobre a sétima arte também em algumas entrevistas e, principalmente, no romance *Si gira* (1915-1916), transformado depois em *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (*Cadernos de Serafino Gubbio operador*, 1925), em que ele se interroga sobre a desumanização do homem diante da câmera.

Voltando a *Il fu Mattia Pascal*, esta, que é considerada uma das obras-primas de Luigi Pirandello, teve “oficialmente” três adaptações cinematográficas: *Feu Mathias Pascal* (1924-1925), de Marcel L'Herbier; *L'homme de nulle part* (1936-1937), de Pierre Chenal<sup>2</sup>; *Le due vite di Mattia Pascal* (*As duas vidas de Mattia Pascal*, 1984-1985), de Mario Monicelli.

Das três versões, a que mais se afasta do espírito pirandelliano é a mais recente, pois, na leitura de Monicelli, sobrou muito pouco da filosofia de Mattia Pascal: ao diretor interessou apenas o entrecho, o qual, ao ser transposto para o presente, perdeu aquele caráter de atualidade (no sentido de sempre atual) que se distingue no romance, banalizando-se, quando não se vulgarizando. Apesar de alguns bons achados do filme – os enquadramentos fechados das primeiras tomadas, a sugerirem uma situação constrangedora, acentuada pelo vento, ao qual se acopla harmoniosamente a música de Nicola Piovani – e do apreço do diretor pelo romance, o resultado final deixa muito a desejar. Monicelli considerava Mattia Pascal “um personagem antecipador, muito moderno, contraditório, angustiado, e em busca de uma identidade”, acrescentando: “alguém que busca sua identidade específica no mundo, sem encontrá-la, não é um homem de hoje?”.

Antipatizava, porém, com seu aspecto físico (e com o de seu criador), por isso confiou o papel a Marcello Mastroianni, fazendo do protagonista antes um *vitellone* (boa-vida) felliniano. O ator não tem o *physique du rôle*, é bonito demais para o papel e, em sua caracterização, sentimos falta daquele olho de Mattia Pascal que, significativamente, se evadia, porque tinha a tendência a “olhar, por sua conta, alhures”<sup>3</sup>. E esse não é um detalhe insignificante na construção do personagem pirandelliano, sobretudo se lembrarmos que é depois de “endireitar” o olho (ou seja, ajustar o foco de seu olhar) que Adriano Meis volta a ser Mattia Pascal, percebendo a impossibilidade de evasão de si mesmo.

Pierre Chenal também, ao realizar *L'homme de nulle part* – cujos diálogos, escritos pelo poeta e dramaturgo Roger Vitrac,<sup>4</sup> foram revistos pelo próprio Pirandello (que faleceu no decorrer das filmagens, em 10 de dezembro de 1936) –, aproveita só a história de Mattia Pascal, modificando seu desfecho, pois o protagonista, graças a documentos falsos, passa a ser oficialmente Adriano Meis e volta para Roma a fim de casar-se com sua amada.

Essa solução, no entanto, não é original, na medida em que era a mesma dada em *Feu Mathias Pascal*. Embora Marcel L'Herbier tenha mudado a estrutura do romance, o filme é fiel ao espírito pirandelliano em sua mistura de trágico e de cômico, na presença do humorismo exatamente como era entendido pelo escritor, ou seja, aquele *avvertimento del contrario* (sentimento do contrário), que nasce do ver-se viver e que leva os homens a aceitar a cisão entre a vida e a consciência como condição indispensável ao convívio social.

O clima expressionista-surrealista de *Feu Mathias Pascal* é sublinhado não só pela interpretação sóbria de Ivan Ilitch Mosjoukine (que entusiasmou Pirandello, o qual assistiu ao filme provavelmente em Paris, em setembro de 1925), quanto pela insólita cenografia de Alberto Cavalcanti e seus colaboradores, intercalada por algumas tomadas realistas realizadas em San Gimignano (na Toscana) e em Roma: a abstração supera o real e leva para outra dimensão, aquela em que se desenrola o drama da identidade de Mattia Pascal. É a temática do duplo, tão cara a Pirandello como a L'Herbier.

O tema do duplo ou da troca de identidade – desenvolvido também por outros escritores como Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Guy de Maupassant, Jorge Luis Borges – levou alguns críticos a indagarem se, na verdade, não haveria outros Mattia Pascal no cinema. Em filmes como *Ménage all'italiana* (1965), de Franco Indovina, *Hotel Colonial* (1986), de Cinzia Th. Torrini e, principalmente, *Professione: reporter* (*O passageiro*, 1975), de Michelangelo Antonioni, a temática pirandelliana da impossível busca de outra identidade está presente.<sup>5</sup> Dentre essas últimas obras citadas, o protagonista de *Professione: reporter* foi considerado, pelo crítico Tullio Kezich, “o mais convincente Mattia Pascal da tela”, embora Antonioni, dado à fruição de literatura italiana, talvez tenha se inspirado involuntariamente no romance pirandelliano ao escrever o roteiro junto com Peter Wollen e Mark Peploe, que assina também o argumento.

Alberto Moravia, no entanto, tem outra visão do filme, pois, para ele “Pirandello quer demonstrar, de forma sarcástica e paradoxal, que a identidade é um mero fato social, ou seja, existimos enquanto os outros reconhecem nossa existência; entretanto, Antonioni parece pensar exatamente o contrário, isto é, que existimos, mesmo que seja como nódulo de dor, também e sobretudo fora da sociedade”. Por isso o segundo suicídio, o final (embora confiado a mãos alheias), é, conforme o escritor romano, o “único meio para libertar-se de uma identidade que é irrevogável consciência existencial”. Toda a obra pirandelliana, no entanto, não é permeada por esse embate entre o ver-se viver (a consciência existencial) e a máscara social que todo ser é obrigado a afivelar ao próprio rosto, entre a pessoa (o que cada um de nós é em sua essência) e a *persona* (a representação para a sociedade)?

A decisão do repórter televisivo David Locke de abandonar a própria vida para assumir a identidade de outro, a de David Robertson, não é imediata, como pode parecer num primeiro momento, mas vinha sendo elaborada como fruto de sua insatisfação diante de uma rotina “arrumada” demais: uma mulher, uma casa, um filho adotivo, um trabalho bem-sucedido, o qual, apesar das novidades que podia oferecer, já não o entusiasma mais. A insatisfação, que explode no deserto, no início do filme – quando Locke parece resignar-se ao próprio destino, gritando para o vazio: “Está bem! Não me importo!” –, já havia se manifestado num bate-papo entre ele e Robertson, gravado “sem querer” (anterior, portanto, à *diegese* propriamente dita), que ouvimos em dois momentos de *Professione: reporter*. Pela conversa, constatamos ainda a descrença de Locke numa possibilidade de mudança:

1º momento

Locke: – Não seria melhor esquecer antigos lugares, esquecer tudo o que aconteceu? E simplesmente jogar tudo fora?

2º momento

Locke: – Traduzimos cada experiência e situação do mesmo jeito. Nós nos condicionamos.

Robertson: – Acha que somos escravos dos hábitos?

Locke: – Algo assim. Quero dizer, por mais que se tente, é difícil largar os próprios hábitos.

A morte de Robertson, no entanto, parece oferecer ao repórter essa possibilidade de mudança, assim como o corpo encontrado nas águas do moinho havia oferecido a Mattia Pascal a chance da grande evasão. É interessante notar como, no filme de Antonioni, embora em momento algum vejamos imagens de água, ela está representada metaforicamente quando David Locke se debruça sobre o cadáver de David Robertson, observando seu rosto com atenção.

Pela posição dos dois corpos, temos a nítida sensação de um espelhamento (David se vê em David, num homem da mesma idade, que se lhe assemelha fisicamente), como quando Narciso reconhece o próprio rosto no reflexo das águas do riacho. É um ardil, porém, como diz Gérard Genette: “O lugar do Ser é sempre a Outra Margem, um além. Aqui e agora, o espelho líquido só oferece a quem nele se recolhe a imagem fugaz de uma existência transitória”.

Locke, ao fazer da morte de Robertson a sua morte, renuncia à própria identidade para assumir a de outro, comete uma espécie de suicídio civil, porque se anula para transformar seu corpo no invólucro que deverá cumprir o destino dessa outra pessoa. Dessa forma, não só posterga a morte “oficial” de Robertson, como escamoteia sua pulsão ao suicídio. Assumir o destino de outrem para fugir ao próprio, no entanto, não é tão fácil, pois, exceto nos momentos iniciais – em que, como Adriano Meis, o novo David parece ter tirado férias momentâneas –, Locke, de um lado, tem sua memória resgatada por meio das várias reportagens que fez e com as quais um amigo pretende realizar um filme, de outro, vai ao encontro da morte, um encontro várias vezes adiado, mas inevitável, num paralelismo de ações que visa preservar sua identidade enquanto ele procura perdê-la. Segundo o psicanalista Otto Rank: “O passado de uma pessoa está grudado inelutavelmente nela e se transforma no seu destino assim que esta pessoa procura livrar-se dele”.

Companheira de sua jornada rumo à morte é a misteriosa garota, uma espécie de Parca, que o ajuda a percorrer o itinerário de Robertson (ou seja, comparecer aos encontros agendados) até o *momento de la verdad*, o qual, sintomaticamente, se dá ao entardecer, na frente de uma *plaza de toros*. E a morte chega no longuíssimo plano-sequência que praticamente fecha o filme.

Ela, no entanto, já se havia anunciado em outros momentos, não só por meio de referências explícitas (o corpo inerte de Robertson; o fuzilamento do opositor do ditador africano; a cruz ao pé da qual descansa um camponês, na entrada para

Almeria; o cartaz da cerveja *San Miguel* na traseira do ônibus – São Miguel é o que pesca as almas do purgatório – etc.), como também através de várias panorâmicas para a direita e para a esquerda, que parecem ser um ensaio do longo plano da passagem da vida para a morte.

Ao não retratar diretamente a morte de Locke (mal ouvimos o disparo, como se pouco importasse quem põe fim à existência de David), Antonioni parece querer sublinhar a impossibilidade de compreender os outros de forma objetiva – pois, por hábito, os olhamos sempre do mesmo jeito – se, como Mattia Pascal, não ajustarmos nosso foco. Nesse sentido, é muito sintomática a sequência da entrevista com o curandeiro, quando este questiona o repórter: “Suas perguntas revelam muito mais sobre você mesmo [do] que minhas respostas sobre mim”.

Como diz David à garota, entretanto, o mundo que o cego percebe ao voltar a enxergar é mais feio do que o idealizado quando vivia nas trevas. Ou seja, não há escapatória e isso no filme é salientado por dois enquadramentos fechados que aprisionam Locke dentro do campo: o primeiro, quando ele está arrastando o cadáver de Robertson para o próprio quarto, a fim de fazer a troca; o segundo, quando, no penúltimo *pueblo blanco* pelo qual passa, o vemos encurralado entre os muros de várias casas, como se estivesse num beco sem saída.

É na “impossibilidade da evasão social absoluta”, como afirma Alfredo Bosi ao referir-se ao romance de Pirandello, que reside o parentesco de David Locke com Mattia Pascal. É a consciência dessa impossibilidade que leva o homem contemporâneo a desdobrar sua personalidade na trágica oposição entre o viver (espontaneidade vital) e o ver-se viver (exigências sociais)<sup>6</sup>. E a sociedade, assim como a conhecemos, condena “à morte” quem se furta às suas normas, como diz a letra de *La cançó del lladre*, na qual um jovem ladrão, que se havia apossado dos bens de um mercador e jurado em falso que se casaria com uma moça, despede-se da vida na prisão onde a justiça o trancafiou.<sup>7</sup> Apenas a melodia dessa canção tradicional catalã sublinha os últimos planos do filme, quando, uma vez fechado o círculo do acontecimento extraordinário – aqui é quase óbvio assinalar a semelhança da paisagem e da arquitetura saarianas, onde tudo começou, às da Espanha, onde tudo termina –, a vida retoma sua “aparente” normalidade.

**\*Mariarosaria Fabris é docente aposentada do Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP. Autora, entre outros livros, de Nelson Pereira dos Santos: um olhar neorrealista? (Edusp)**

Publicado originalmente, sob o título de “Mattia Pascal: profissão repórter”, em *Estudos Socine de Cinema: ano VI* (São Paulo: Nojosa Edições, 2005, p. 37-43). A presente versão foi revista e ampliada.

## Referências

BALDI, Alfredo; GIAMMATTEO, Fernaldo Di. “Professione: reporter”. In: GIAMMATTEO, Fernaldo Di (org.). *Dizionario del cinema italiano*. Roma: Editori Riuniti, 1995, p. 262-264.

BONFAND, Alain. *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*. Paris: Éditions Images Modernes, 2003.

BOSI, Alfredo. *Itinerario della narrativa pirandelliana*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, 1964.

\_\_\_\_\_. “Alguém está rindo”; “Um conceito de humorismo”; “O outro Pirandello”. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988, p. 192-198, 188-191, 183-187.

CALLARI, Francesco. *Pirandello e il cinema*. Venezia: Marsilio, 1991.

CHATMAN, Seymour; DUNCAN, Paul (org.). *Michelangelo Antonioni: la investigación*. Köln: Taschen, 2004.

CHITI, Roberto; LANCIA, Enrico. “Il fu Mattia Pascal”. In: *Dizionario del cinema italiano – I film: tutti i film italiani dal 1930 al 1944*. Roma: Gremese, 2005, v. I, p. 156.

FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosaria. “Presença de Pirandello no Brasil”. In: GUINSBURG, J. (org.). *Pirandello do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 385-405.

FABRIS, Mariarosaria. “Da obra escrita à obra filmada: relações entre cinema e literatura na Itália”. In: *Festival de cinema italiano 2001: entre cinema e literatura*. Catálogo. São Paulo: Centro Cultural São Paulo-Instituto Italiano di Cultura-NICE, 2001, p. 6-12.

\_\_\_\_\_. “A escrita narrativa e a escrita dramática: versões pirandellianas de uma mesma história”. In: *Anais do XXIX Simpósio Nacional de História*. Brasília: ANPUH, 2017, 13 p. Disponível em <[www.snh2017.anpuh.org](http://www.snh2017.anpuh.org)>.

GALEÃO COUTINHO. *Memórias de Simão, o caolho (romance de um marido infiel)*. São Paulo: Edições Cultura Brasileira, s.d.

GENETTE, Gérard. “Complexo de Narciso”. In: *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 23-30.

MAURO, Sérgio. *Pirandello e Machado de Assis: um estudo comparado*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1989.

MEIRELES, Cecília. “Uns óculos”. In: AZEVEDO Filho, Leodegário A. de (org). *Melhores crônicas de Cecília Meireles*. São Paulo: Global, 2013, p. 30-35

MORAVIA, Alberto. “Una bella bara a due piazze”. In: *Cinema italiano: recensioni e interventi 1933-1990*. Milano: Bompiani, 2010, p. 1007-1010.

PIRANDELLO, Luigi. “La balia”; “La camera in attesa”; “Il dovere del medico”; “In silenzio”; “I pensionati della memoria”. In: *Novelle per un anno*, e-book, 2013, p. 1396-1433, 2864-2877, 504-541, 1268-1299, 2139-2146. Disponível em: <<http://www.e-text.it/>>.

\_\_\_\_\_. *Cadernos de Serafino Gubbio operador*. Tradução: Sérgio Mauro. Rio de Janeiro-São Paulo: Vozes-Instituto Italiano di Cultura-Instituto Cultural Ítalo Brasileiro, 1990.

\_\_\_\_\_. *O falecido Mattia Pascal*. Tradução: Mário da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

\_\_\_\_\_. “Henrique IV”. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni. *Henrique IV e Pirandello: roteiro para uma leitura*. São Paulo: EDUSP, 1990, p. 75-171.

\_\_\_\_\_. *Kaos e outros contos sicilianos*. Tradução: Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

\_\_\_\_\_. *La vita che ti diedi*. Disponível em <[pirandelloweb](http://pirandelloweb.com)>.

SAVIO, Francesco. “La canzone dell’amore”. In: *Ma l’amore no: realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*. Milano: Sonzogno, 1975, p. 56-57.

SCIASCIA, Leonardo. *Pirandello dall’A alla Z*. Roma: Editoriale L’Espresso, 1996.

## Notas

[1] Essas considerações podem nos levar a aproximar *Il fu Mattia Pascal* de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), de Machado de Assis. Se, no romance brasileiro, o homem está fadado a viver, no italiano, ele está condenado a ver-se viver. E, para escapar à prisão social, um tem que estar defunto e o outro “fora da vida”.

[2] A realização dos anos 1930 teve também uma versão em italiano. Naquele período, era comum um filme ser rodado em duas ou três línguas, visando o mercado internacional. Com direção de Corrado D’Errico, *Il fu Mattia Pascal* contou com a mesma equipe e com três atores da produção em francês: Pierre Blanchard (dublado por Augusto Marcacci), no papel do protagonista, Isa Miranda, como sua amada, e Enrico Glori, o qual, sob a direção de Chenal, foi um mero coadjuvante (um cabelereiro), enquanto, com D’Errico, foi um personagem secundário (o conde Papiano).

[3] Talvez seja uma mera coincidência, mas, numa bem-humorada crônica publicada pelo diário carioca *A Manhã*, em 12 de abril de 1944, sob o título de “Uns óculos”, Cecília Meireles também tece os louvores de uma vista defeituosa, a qual lhe permite lançar um olhar outro sobre a realidade: “Os que ainda não o sabiam, ficarão agora sabendo [...] que sou uma mulher de olhos tortos. Muito tortos. [...] As consequências são muito vantajosas para a humanidade. Pois, graças ao entortamento dos meus olhos, todos os lugares do mundo me pareciam suficientemente belos e confortáveis; as exposições de pintura, deliciosas; e as criaturas, de um modo geral, enternecedoras. [...] Vai daí padeço constantemente crises longas e suaves de otimismo, vendo os mares sem avistar jamais os naufragos; os olhos sem penetrar jamais as intenções; as vitrines sem perceber jamais os preços. Mas, como frequentemente acontece, muitas pessoas lamentavam, desditosas, essa grande calamidade que o céu fizera desabar sobre a minha inocência: nascer com uns olhos diferentes dos outros. [...]”. Das conjurações dos oculistas “resultava sempre um par de óculos, com os quais me distraía uns momentos, vendo as

coisas como as pessoas normais querem que elas sejam vistas. (O que não me encantava nada.) Assim, depois de me encontrar com muitas sardas, muitas barbas crescidas, muitos cabelos brancos, muitos quadros mal pintados, muitas mesas cobertas de pó, acontecia-me, graças ao entortamento dos olhos, pôr o pé em cima das lentes, e crac! – acabava-se outra vez o pseudoverídico mundo cuja integridade tanto defendem os de vista normal. [...]”

[4] A princípio surrealista, funda com Antonin Artaud o Théâtre Alfred Jarry. Sua peça mais famosa, *Victor ou les enfants au pouvoir* (*Vítor, ou as crianças no poder*, 1928) foi encenada no Brasil por Eros Martim em 1963 e, com grande sucesso, em 1975, sob a direção de Celso Nunes.

[5] A esses filmes tradicionalmente apontados pela crítica italiana poderíamos acrescentar duas produções brasileiras de 1952: *Simão, o caolho*, de Alberto Cavalcanti – nesse caso, porém, o diálogo com a obra pirandelliana começa já na coletânea de crônicas *Memórias de Simão, o caolho* (*romance de um marido infiel*), que Galeão Coutinho escreveu na década de 1930 e publicou em livro provavelmente em 1937, na qual o diretor brasileiro se inspira –, e *Tudo azul*, de Moacyr Fenelon, em que um compositor incompreendido pela esposa, tem um longo sonho no qual a realidade surge toda modificada e ele se relaciona com uma mulher ideal.

[6] O drama entre o ser e o parecer, central na obra de Pirandello, caracteriza muitas de suas peças, com as quais o autor tenta sacudir o público, questionando as regras sociais, desnudando sua estreiteza. Isso fica bem patente nas relações interpessoais, quando entra em jogo a traição, como em *Il dovere del medico* (*O dever do médico*, 1911, extraída da novela homônima, antes intitulada *Il gancio*, 1902), na qual a esposa se recusa a abandonar o marido adúltero, passando por cima do próprio orgulho, dos conselhos maternos e do que ditava o senso comum. Temática e sentimentos que, na música popular brasileira, foram bem resumidos em *Molambo* (1970), de Jayme Florence e Augusto Mesquita, em que o/a protagonista aceita de volta o ser amado que o/a abandonou, apesar do desprezo de seu entorno social. Na pungente interpretação de Maysa (registrada no disco *Ando só numa multidão de amores*, 1970), a repetição do primeiro verso no fim da canção – “Eu sei que vocês vão dizer” – salienta ainda mais o cerco da sociedade às vidas individuais.

[7] A música integra o disco de Joan Manuel Serrat, *Cançons tradicionals* (1967).