

técnico-científicas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

NOGUEIRA, Lucila. *Artaud e a reinvenção do teatro europeu*. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/ag52artaud.htm>. Acesso dia 23 de junho de 2008.

PAVIS, Patrice. *O dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

READ, Herbert. *A educação pela arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1958.

VIRMAUX, Allan. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

WILLER, Cláudio. *Antonin Artaud: loucura e lucidez, tradição e modernidade*. Disponível em http://www.triplov.com/surreal/artaud_willer.html. Acesso em 25 de junho de 2008.

Recebido em 29/10/2009

Aprovado em 07/12/2009

O CONFRONTO ENTRE ATOR E PERSONAGEM EM PIRANDELLO

Martha Ribeiro

UFF

RESUMO: A poética de Pirandello se ancora no desejo de “desaparição” do ator, na idéia de que o intérprete deve ser capaz de se sobrepor em “transparência” ao personagem dramático – concepção não muito distante das teorias do teatro naturalista do final do século XIX, mas que, como veremos, traz uma nada desprezível mudança de perspectiva aos pressupostos da escola naturalista quanto à função do intérprete e sua relação com a personagem.

PALAVRAS-CHAVE: Luigi Pirandello. Ator. Teatro Moderno. Marta Abba.

RIASSUNTO: La poetica di Pirandello si basa nel desiderio di “sparimento” dell’attore, nell’idea che l’interprete deve essere capace di sovrapporsi al personaggio drammatico, come trasparenza; concetto non molto diverso dalle teorie del teatro naturalista del fine XIX secolo. Ma, come vedremo, all’interno di questo c’è comunque una differenza di prospettiva non disprezzabile rispetto ai presupposti della scuola naturalista quanto alla funzione dell’interprete e suo rapporto con il personaggio. PAROLE CHIAVE: Luigi Pirandello. Attore. Teatro Moderno. Marta Abba.

Para os naturalistas, o ponto fundamental que rege a teoria da interpretação é a noção de personagem. Para Zola, era indispensável que os personagens do drama representassem homens reais, de carne e osso. Antes do naturalismo, o drama se carregava de figuras

imaginárias, heróis míticos, como Édipo, Agamenon; ou de personagens tipos e universais, como o avarento de Molière; ou indivíduos exagerados, como os protagonistas dos dramas românticos. Com Zola, no lugar destas figuras imaginárias e heróicas, se impunha a necessidade de colocar em cena homens e mulheres concretos, com pensamentos, sentimentos, preocupações, desejos, aspirações e comportamentos idênticos aos das pessoas comuns, ou melhor, idênticos ao comportamento cotidiano do homem burguês.

Do ponto de vista naturalista, a presença do ator deve coincidir com a do personagem, a representação deve desaparecer sob a cena, mas somente se o personagem foi concebido à imagem e à semelhança de uma pessoa real. Pois o ator, indivíduo concreto, temporal, condicionado por sentimentos e comportamentos que giram em torno de si, dificilmente consegue esconder a sua presença quando interpreta personagens fantásticos, mitológicos e universais (para interpretar essas figuras, o ator pode e deve usar de truques, artifícios e convenções).

Em relação a Pirandello, sua perspectiva em relação à interpretação é afim ao modelo naturalista. Mas com duas fundamentais diferenças: uma nova idéia de personalidade humana, elaborada no ensaio *L'umorismo*, de 1908, e que reflete a crise dos valores do mundo moderno, dando ao personagem dramático uma constituição interna incongruente e desconexa; e a não aceitação da relação entre personagem e ator como uma relação entre iguais, mas entre um ser superior, perfeito, e um ser humano que está sujeito a todas as dificuldades do mundo material. O personagem dramático não pertence, assim, à realidade cotidiana, mas ao mundo superior da arte. Quem interpreta não deve mais se transformar em uma figura idêntica à pessoa humana, deve dar lugar a um ser diferente, estranho, que vive em outra esfera de

realidade. Não é só o físico do ator que se diferencia do personagem, sua natureza é que é feita de outra matéria e por isso arrisca ocultar o caráter profundo e essencial, a qualidade inquietante da criatura fantástica.

Se for possível falar de uma teoria atorial pirandelliana, diremos que, ao inverso do naturalismo, mas de efeito semelhante, sua dramaturgia propõe a possessão do intérprete pelo personagem dramático. Não será o ator a entrar no personagem, mas o personagem a entrar no ator. Propõe o teatro como local privilegiado do encontro e do desencontro entre uma realidade superior e o mundo material da cena, como palco onde se verifica ao mesmo tempo uma distância e uma ilusão de identificação, onde a cena oscila entre a ficção, a tentativa de representação, e a instalação do real, na idealização de possessão do ator pelo personagem. Sem abandonar a nostalgia utópica do mito da transparência, mas mantendo a diferença entre as identidades, Pirandello faz do corpo do ator não uma marionete, sim um fantasma – mito que permeia, implicitamente ou explicitamente, toda sua obra dramática.

Confrontando sua concepção estética e suas teorias em relação à arte cênica e atorial, concentradas essencialmente nos ensaios *L'umorismo*, já citado, e *Illustratori, attori e traduttori*, de 1907 – no qual se observa uma radical condenação ao mundo do teatro –, se observa a hipótese de um efetivo *choque* entre o mundo imaginado pelo artista e o mundo material da cena. O sentimento de contradição profunda entre texto e cena, de incompatibilidade entre Drama e Teatro, que nasce com as experiências teatrais ao início do século XX, é também compartilhado por Pirandello, que sempre se manteve à margem tanto do teatro tradicional, quanto das vanguardas estéticas. As experiências modernas, como o Simbolismo e o Naturalismo, as Vanguardas Históricas, que vão do Ex-

pressionismo ao Surrealismo, buscaram, cada uma à sua maneira, uma solução para o impasse Drama-Teatro. Sem dúvida nenhuma, foi um período de grande revolução dos paradigmas da arte dramática, com especial atenção ao “aparecimento” do encenador, como conhecemos hoje, e à destruição do espaço cênico enquanto “caixa” fechada, radicalizado na utopia de dissolução das fronteiras entre teatro e vida. Uma crise que irá culminar, em sua vertente mais aguda, com a implosão dos elementos e dos procedimentos da forma dramática moldada com o mundo moderno – Iluminismo, Neoclassicismo, Romantismo.

Nas poucas páginas do ensaio *Illustratori, attori e traduttori*, o escritor tece duras análises sobre o fazer teatral e não reconhece na representação cênica uma forma de arte, ela seria nada mais do que uma cópia degradada, uma simples “tradução cênica”, mera necessidade prática e material da obra escrita e idealizada pelo poeta: o ensaio tenciona de forma aguda a relação nem um pouco serena entre texto e espetáculo, entre autor e ator: “Um é o drama, obra de arte já expressa e viva em sua ideologia essencial e característica; outro é a representação cênica, a tradução ou interpretação desta; cópia mais ou menos semelhante que vive em uma realidade material e por isso mesmo fictícia e ilusória” (PIRANDELLO, 1965, p. 224).

Pirandello vai afirmar de modo eloqüente que o trabalho do ator é somente uma mediação (incômoda, mas necessária) entre o personagem e o público: “Sempre, infelizmente, entre o autor dramático e sua criação, na materialidade da representação, se introduz necessariamente um terceiro elemento imprescindível: o ator” (PIRANDELLO, 1965, p. 215). Essa radical condenação do ator, concebido como um “terceiro elemento” ilustra-

dor da forma dramática, é muito relevante não só para compreendermos as bases do seu fazer dramaturgico, como também para dimensionarmos o tamanho da evolução reflexiva sobre o fenômeno teatral operado durante seus últimos trabalhos. As teorias apresentadas neste ensaio representam a ossatura e o motivo profundo da dramaturgia pirandelliana da fase humorística; prova cabal é que são os mesmos argumentos em torno dos quais se constrói a ação de *Seis personagens à procura do autor*.

No artigo *Il problema del teatro nell'opera di Pirandello*, de 1990, Claudio Vicentini propõe que *Seis personagens* seria a ilustração precisa e fiel, quase didática, das considerações pirandellianas contra o teatro desenvolvidas em *Illustratori, attori e traduttori*. Tese bastante pertinente, se considerarmos como possível interpretação para a comédia, a história de uma tentativa fracassada de representação: “Tragédia que impõe, de toda maneira, sua representação e, finalmente, a comédia que sempre surge da tentativa vã de uma representação cênica feita de improviso” (PIRANDELLO, 1977, p. 10).

Em vários momentos, é possível reconhecer esta familiaridade contextual entre os pressupostos do ensaio e a peça. Por exemplo, em *Illustratori, attori e traduttori*, Pirandello propõe que o leitor imagine, por algum prodígio, personagens de romance ou de novela pulando vivos do livro diante de nós, falando com sua própria voz, se movendo em completa independência das páginas escritas. Este “acontecimento” surpreendente é, na verdade, a mola propulsora do drama das seis personagens que, recusadas pelo autor, se dirigem ao palco para ver seu drama representado.

Outra passagem do ensaio que não deixa dúvidas quanto a *Seis personagens* ser uma “tradução em módulos dramaturgicos das velhas convicções do ensaio *Illustratori, attori e traduttori*” (ALONGE, 1993, p. XXIII),

encontra-se na afirmação de que o ator, por mais que se esforce, jamais poderá sentir o personagem da mesma forma que o autor o sente. O ator sempre dará, quando muito, uma idéia aproximada do personagem concebido pelo autor. Que ingrata surpresa para o escritor ver sua obra assim deformada diante do público, seu desejo seria gritar: “Não! Assim não! Assim não!”, enfatiza Pirandello. É com uma reação como esta que os personagens recusados de *Sei personaggi* reagem aos atores escalados para representá-los no palco:

A Enteada: (divertindo-se) Como? Como? Eu, aquela ali? *Desatará numa gargalhada.* [...] Mas não era por sua causa, creia-me!, era por mim, que não me vejo em absoluto na senhora, é isso.

[...]

O Pai: [...] a representação que o senhor fará, mesmo forçando-se com a maquiagem a parecer-se comigo... – quero dizer, com esta estatura... (*todos os atores rirão*) dificilmente poderá ser uma representação de mim, como realmente sou. Será antes – deixando de lado a aparência – será antes sua interpretação de como sou, de como me sente – se é que me sente – e não como eu me sinto dentro de mim (PIRANDELLO, 1999, p. 210-212).

A peça, fiel aos argumentos do ensaio, também exhibe atores superficiais, frívolos, inconsistentes e limitados. O embate entre O Diretor e O Pai confirma a radical condenação do espetáculo teatral, o dramaturgo carrega nas cores ao descrever o aspecto risível, e até ridículo, de qualquer tentativa de representação por parte dos atores daqueles seis personagens.



Montagem histórica de *Seis personagens à procura do autor*, realizada por Pirandello, quando diretor do Teatro de Arte, 1925. Ao centro, Marta Abba (como a Enteada), Lamberto Picasso (como O Pai) e Egisto Olivieri (como O Diretor). Arquivo Centro Studi Teatro Stabile Torino.

Enfim, *Illustratori, attori e traduttori* não foi apenas o fruto de um (compreensível) desgosto pelas infinitas e inúteis tentativas de fazer com que representassem seus textos na época. O fato é que quando Pirandello escrevia seu ensaio, figurava no meio intelectual a idéia do teatro como arte “dependente”, ou seja, enquanto fruto da realização cênica de um texto literário, este sim dotado de autonomia e valor próprios, podendo ser apreciado plenamente através da simples leitura. O conceito de submissão do teatro ao texto teatral foi um dos pressupostos da revolução cênica conduzida pelos experimentos do teatro naturalista do último decênio do século XIX, sendo, inclusive, a plataforma teórica que, ao final do século

XIX e início do XX, acabou favorecendo a consolidação da figura do encenador sobre os palcos europeus: “[...] a dependência da representação cênica ao texto escrito era uma das questões capitais em torno da qual girava o debate teatral do momento” (VICENTINI, 1993, p. 21)¹.

Uma contradição profunda entre o texto e a cena animava as experiências teatrais no início do século XX, com uma extrema conseqüência: se o teatro era uma arte impossível, por que fazê-lo? A solução encontrada por Pirandello, para sair do longo silêncio em que se fechou entre os anos de 1899 e 1910, foi aceitar o teatro como arte degradada e fazer da representação paródia e escárnio de si mesma, promovendo assim sua própria autodestruição.

É mister deixar claro que a condenação do espetáculo teatral como “tradução” cênica de um texto literário não veio só com os naturalistas, também vinha de um de seus maiores opositores. Com uma perspectiva oposta aos teóricos do naturalismo, Gordon Craig (1872-1958), logo nos primeiros anos do século XX, precisamente em 1905, já havia teorizado no ensaio *Da arte do teatro* o aspecto danoso e supérfluo do espetáculo teatral que se utiliza de uma obra (o texto teatral) que, por sua natureza, é expressão artística completa e perfeita. Ligado às concepções estéticas do movimento simbolista, Craig entendia que o espetáculo que se utiliza da palavra escrita não apenas insinua que a obra dramática necessita ser aper-

1 Vicentini cita como um dos exemplos de submissão do teatro à literatura os experimentos de Strindberg, que, em 1907, após assumir a direção de um pequeno teatro experimental em Estocolmo, repetia aos seus atores que o teatro não poderia ser considerado uma arte autônoma, visto que não poderia existir sem a presença do texto escrito por um autor; enquanto o texto, inversamente, era totalmente independente da figura do ator, podendo ser apreendido durante a leitura, existindo, inclusive, aqueles que não suportariam nem mesmo serem representados.

feiçoada por meio de um tratamento cênico, sendo por isso imperfeita, como também, por outro lado, subordina a cena teatral ao texto dramático, tornando-a dependente:

Se os dramas shakespearianos tivessem sido compostos para serem vistos, ter-nos-iam parecido incompletos à leitura. Ora, ninguém que leia Hamlet achará a peça aborrecida ou incompleta, enquanto que mais de uma pessoa, depois de ter assistido à representação do drama, dirá com desgosto: “não, isto não é o Hamlet de Shakespeare” (CRAIG, 1980, p. 10).

Em outra passagem, Craig vai teorizar sobre a diferença entre um artífice e um encenador:

Quando ele interpreta as obras do dramaturgo com auxílio dos seus atores, cenógrafos e outros artífices, é ele próprio um mestre-artífice. Quando, por sua vez, souber combinar a linha, a cor, os movimentos e o ritmo, tornar-se-á artista. Nesse dia, já não teremos necessidade do dramaturgo. A nossa arte será independente (CRAIG, 1980, p. 11).

Gordon Craig, e outros homens de teatro como Adolphe Appia e Vsevolod Meierhold, mantinham uma posição antitética àquela do naturalismo ou do verismo psicológico. Concentrando suas reflexões e suas atividades práticas em torno da autonomia da arte do teatro, uma nova figura, o encenador, passa a ser considerada como o elemento central do teatro, o único capaz de dar corpo a uma expressão artística autônoma, o verdadeiro

criador do espetáculo. Sua postura teórica vinha ao encontro de uma revalorização da arte em relação à ciência. Em nome de um conhecimento superior que não o do mundo empírico, isto é, na busca da realidade espiritual, a arte deveria renunciar a tudo o que diz respeito à realidade material das coisas, como, por exemplo, o psicologismo, e buscar como expressão desse conhecimento a forma pura.

Ora, no teatro, o ator, com o peso de sua presença física, representava um grande obstáculo ao ideal de arte pretendido pelos simbolistas, exatamente por isso que quase todos os teóricos do simbolismo que se ocuparam de teatro polemizaram contra a presença do ator. E Craig, que tinha como suas maiores preocupações afirmar a autonomia do teatro e definir o encenador como seu único criador, entende que a criação artística deve banir tudo o que impede o teatro de ser a expressão absoluta de valores absolutos. E o ator, representante de tudo o que existe de casual, precisa, para ser aceito nesse mundo autônomo e perfeito (em plena harmonia), se comportar como uma supermarionete, um autômato completamente submisso e obediente ao encenador²: uma proposta de concepção artística formal, que busca a “pureza” da arte e que exige, de forma extrema, a não contaminação da arte pela vida, inclusive em relação ao espectador, que deve observar a obra em silêncio, como se esta fosse uma visão, uma obra de arte completa e absoluta.

É importante lembrar que um determinado paradigma se sustentou durante séculos no teatro europeu, ou ocidental, marcando uma radical diferença estrutural

2 Entre Pirandello e Craig, um ponto de vista divergente: para o primeiro, o do autor; para o segundo, a instância totalizante do diretor-demiurgo. Análogo, o desapontamento dos dois em relação ao ator, elemento que se interpõe entre o autor, ou, no caso de Craig, entre o encenador e a sua criação artística.

com o teatro não-europeu, como, por exemplo, o teatro nô japonês ou o teatro kathakali indiano, composto primordialmente de danças, cantos e música: o paradigma “teatro dramático”. O teatro dramático significa tradicionalmente a realização de diálogos e de ações sobre a cena, graças a uma imitação produzida pelo jogo dramático. Essa fórmula está presente desde Aristóteles em sua célebre definição de tragédia: “Imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão [...], imitação que é feita pelas personagens em ação e não através de um relato, e que, provocando piedade e terror, opera a purgação própria de tais emoções” (ARISTÓTELES, s/d, p. 248). Tanto é assim que Bertold Brecht, para qualificar a tradição com que ele deveria romper, utilizou a designação “Teatro Dramático”, para operacionalizar e classificar as diferenças propostas à cena a partir do que ele designou “Teatro Épico”.

O Dramático determina o que denominamos a matriz histórica e cultural do teatro tradicional europeu. Muito mais do que a noção de gênero empregada no sentido literário ou taxonômico do estruturalismo, o Dramático é antes de tudo uma estratégia de comunicabilidade que passa a regular o teatro tradicional ocidental. Entre os elementos teóricos do Dramático, as categorias de imitação e ação ocupam um lugar primordial. Inerente a essas categorias, na intenção de reforçar por meio da caixa cênica a ilusão do teatro como imagem do mundo, uma espacialidade que separa, pela emoção e pelo intelecto, o público e a cena. Essa divisão não possui uma função puramente estética, ela provoca o que teoricamente se denomina *catarse* (do grego *katharsis*, purgação): instauração de um reconhecimento e de uma identificação afetiva graças aos sentimentos de piedade e terror propostos pelo drama e seus traços constitutivos. Estes traços constitutivos não podem ser tão facilmente dissociados

do paradigma “Teatro Dramático”, isto significa dizer que a Matriz Dramática é muito mais do que uma variante possível da arte do teatro, pois acabou se tornando um princípio regulador desta arte. Ele, o teatro, é concebido implicitamente como *teatro do drama*. Tanto isso é verdade que a ruptura definitiva entre estes dois pólos, teatro e drama, e sua emancipação recíproca é o que irá caracterizar o fim do teatro moderno, ou teatro dramático (1880-1950), e o nascimento do assim denominado Teatro Novo, ou segunda vanguarda³.

Luigi Pirandello já havia pré-concebido esta incompatibilidade em *Illustratori, attori e traduttori*. Embora repleto do pré-conceito advindo do meio acadêmico e literário da época, o ensaio adverte sobre o inevitável fracasso da equação: representação (arte do gesto, do corpo, da presença viva do ator) e drama (a palavra escrita anterior à ação, arte do autor). Ainda que tenha tencionado e levado a crise para dentro do modelo conceitual vigente, Pirandello não chega a romper exatamente com a fórmula, servindo-se da estrutura teórica aceita *a priori*. É importante observar que no teatro moderno a escritura cênica é comandada pela lógica do texto escrito. Como bem observa Hans-Thies Lehmann, embora nos séculos XVIII e XIX as *dramatis personae* (“personagens do drama”) sejam caracterizadas muitas vezes por um repertório não verbal, feito de gestos, de movimentos e de mímica,

3 O “teatro novo”, “teatro de vanguarda” ou “teatro experimental” corresponde a um período de experimentação teatral que desde o final da década de cinquenta até os anos setenta do século XX, não obstante as suas diferenças, se unifica em torno de um princípio fundamental: a busca de uma renovação profunda e radical do modo de fazer e de conceber o teatro. Trata-se de um esforço mútuo de superação dos limites impostos historicamente à cena ocidental, de alargamento de nosso imaginário teatral, propondo como rompimento e superação final à destruição da fronteira Arte e Vida.

a personagem humana continua a se definir principalmente por seu discurso, por aquilo que ela diz ou dizem dela (2002, p. 27). O contra-senso se instaura quando a cena, que é totalmente dependente do cosmos fictício do texto teatral, deseja manter uma ilusão de verdade; nada poderia ser mais paradoxal.

Para Romano Luperini, as críticas de Pirandello em relação ao teatro também decorrem em razão das dificuldades que o escritor encontrava para impor, na convencional forma dramática, elementos “subversivos” que iam de encontro às duas principais poéticas da época: o naturalismo e o simbolismo, que tanto nos romances, quanto nas novelas não pareciam para ele um problema. A única alternativa ao teatro naturalista e às suas conseqüências na prática cênica italiana, totalmente subordinada ao modelo francês do teatro de *boulevard*⁴, parecia o retorno ao texto literário e, conseqüentemente, à primazia da literatura sobre o momento cênico: “[...] a experiência dominante parecia àquela do escrever ‘belo’ de D’Annunzio, enquanto sob o fundo se delineava, no primeiro decênio do século, a redução do teatro à palavra promovida pelas tendências simbolistas (sobretudo Maeterlinck)” (LUPERINI, 2005, p. 85).

4 Para o escritor, o teatro de boulevard se caracterizava por uma escrita desalinhada e apelativa, própria aos melodramas e às comédias burlescas. Segundo o dramaturgo, no ensaio *Teatro e letteratura*, de 1918, a este tipo de teatro se dedicavam os “profissionais do teatro” e os escritores que escreviam “mal”. Uma crítica severa aos escritores dramáticos que, segundo Pirandello, confundiam o escrever “belo” de D’Annunzio, marcadamente influenciado por seu estilo pessoal (fato que inibia a polifonia necessária ao drama, já que os personagens eram a imagem viva de sua personalidade íntima) com o escrever “bem”, que significaria a capacidade do escritor em criar verdadeiros caracteres, personagens particulares, donos, cada um, de uma forma particular de se expressar, seres independentes da perso-

Existiria, assim, uma oposição de valores, uma contradição, entre o teatro e a literatura, que precisaria de algum modo ser resolvida: se, por um lado, contemplamos a ampla liberdade inventiva dos atores e o sacrifício do texto; por outro, encontramos uma pureza literária, completamente indiferente às exigências da cena, e entregue à retórica do escrever “belo”. Como, então, resolver essa contradição entre Teatro e Literatura, sem se deixar levar por um dos lados?

Segundo Pirandello, o grande problema, tanto do teatro das comédias leves quanto do teatro literário, era a tentativa de estabelecer na forma dramática um domínio absoluto do seu meio de expressão: no teatro de *boulevard*, é o ator quem impõe seu *estilo* pessoal sobre o personagem dramático; no teatro literário, é o autor quem se impõe sobre o personagem dramático. Ambos, ator e autor, aprisionariam a única coisa viva da obra de arte: os personagens do drama. Por *estilo*, acatamos o significado dado pelo próprio Pirandello no ensaio *Teatro e letteratura*: faltaria ao escritor dramático, especialmente Gabriele D’Annunzio, escreve Pirandello, saber renunciar ao seu estilo, ao seu modo particular de expressão em prol da personagem dramática. Se o autor impõe seu estilo, a obra parece demasiadamente feita pelo autor e pouco nascida dos personagens do drama. Os personagens (para serem verdadeiramente vivos) precisam de uma individualidade própria, ou seja, a obra dramática deve parecer escrita por muitos e não só por um autor, ou melhor, “composta pelos personagens no fogo da ação, e

nalidade do autor. A obra “bem” escrita nasceria dos personagens do drama. “Os profissionais do teatro”, escritores que viam o teatro como um ofício, usariam a linguagem dramática para escrever comédias leves com pouco esforço intelectual. Destinadas à pura diversão, escreve Pirandello, esta dramaturgia tem por objetivo atingir um público pequeno-burguês ou burguês de gosto estético e político tradicionais.

não por seu autor” (PIRANDELLO, 1968, p. 259).

A solução de Pirandello para pôr um fim à “ditadura” do estilo se dá através de dois procedimentos: a plena autonomia dos personagens em relação ao autor e a aceitação do aspecto desviante do trabalho artístico. Com estas medidas, se desenvolve a capacidade do teatro em reduzir a “aura” da literatura, ao mesmo tempo em que se projetam formas capazes de se autocontestarem, o resultado será o debate interno no próprio jogo teatral. O objetivo de Pirandello é duplo: fazer com que tanto o autor, quanto os atores redimensionem sua importância em prol da parte *viva* da obra, os personagens, que, por sua vez, se estabelecem como o terceiro elo de uma relação conflitante (autor-personagem-ator). Autonomia do personagem em relação ao seu criador e a autonomia do personagem em relação ao seu intérprete; este é o duplo compromisso firmado por Pirandello. Esta é a via de saída para escapar do escrever “belo” dannunziano – que sobrepõe seu estilo particular e seu ponto de vista pessoal aos personagens – e disciplinar os intérpretes que usam de uma exagerada liberdade na criação dos personagens, sacrificando a obra em despropositadas improvisações.

Ao processo histórico de separação entre teatro e drama, que se iniciou a partir da crise do drama ao final do século XIX, seguindo pelas vanguardas históricas, passando pela explosão da nova vanguarda nos anos cinquenta e sessenta, e que culminou com as radicais formas teatrais pós-dramáticas ao final do século XX, Pirandello deu sua contribuição propondo um meio termo entre as propostas de vanguarda e as exigências do teatro tradicional: assumir a incompatibilidade entre as instâncias sem, no entanto, implodir com o paradigma do dramático. Bernard Dort contribui com esta afirmação no artigo *Une écriture de la représentation*, de 1986. Fundamentado no ensaio *Illustratori, attori e traduttori*, entre outros docu-

mentos, Dort conclui que a certeza da incompatibilidade entre drama e representação não provocou no dramaturgo a radical separação entre os pólos, o escritor não depositou simplesmente seu interesse na forma dramática, abandonando a representação à sua condição servil. E tampouco recusou a representação em prol do texto falado, como fizeram os dramaturgos simbolistas e seu maior representante, Maurice Maeterlinck.

A desconfiança do dramaturgo em relação à cena se dá no âmbito da dificuldade do personagem autônomo em se impor enquanto indivíduo, pois, ao representar sua história, o personagem não será julgado pelo drama que ele conta e mostra, mas pela forma como os outros enxergam e interpretam este drama mostrado (isto é, a partir uma perspectiva particular; o que indubitavelmente não estará em concordância com a idealização anterior). Assim, como última estratégia de fuga desesperada, Pirandello, no próprio texto, já se antecipa à “traição” da história que irá contar, contaminando-a com uma reinterpretação feita por outros personagens.

Estes são os pressupostos que guiaram sua dramaturgia do período humorístico, mais propriamente àquela que se desenvolveu entre 1917 e 1924. Ao desenvolver as potencialidades internas de autocontestação do produto artístico, Pirandello não só atenuou suas próprias desconfianças no confronto com o teatro, mas, principalmente, possibilitou uma nova alternativa para o sentimento de “inutilidade do teatro” que se instaurou entre os principais operadores do teatro europeu ao início do século XX; também assim respondeu às questões pessoais, impostas pelos anos de guerra. Se, durante a construção de seu arcabouço teórico, Pirandello via como única solução separar rigorosamente a forma dramática da representação teatral, salvando a primeira e condenando a segunda, com os anos da guerra, se observa uma mudança

de postura fundamental; não que a representação tenha deixado de ser condenável, mas o escritor percebe que a palavra escrita já não era mais suficiente: com a guerra a ação se tornou necessária.

O teatro passa a atrair Pirandello porque é o lugar onde o texto escrito pode se transformar em ação, onde *as verdades*, não *a verdade*, encontram voz e expressão: nem ao lado do autor, nem ao lado do ator (e muito menos ao lado do encenador); o dramaturgo se posicionou ao lado do personagem. O palco de Pirandello não será apenas o depósito de todos os fracassos e de todos os fracassados, ele é o espaço possível para muitas vozes, é o pódio para que se possa tentar um novo começo (mesmo que esse começo seja um novo engano, pois a marca do fracasso é sempre começar de novo). Aquilo que foi narrado, o fato consumado, é novamente mostrado e reinterpretado no presente da cena, e, por isso mesmo, estará sujeito a ser transformado, ameaçado ou mesmo alterado. Pirandello se interessou pela idéia de que a relação entre drama e teatro, relação que caracteriza o teatro dramático tradicional, está fadada ao fracasso. É a crise, a tensão gerada por estas duas partes tão distintas, drama e teatro, que interessam ao dramaturgo.

Como vimos, a opção de Pirandello pela crise não será tão radical, o dramaturgo nunca pensou em dissolver a forma dramática; será, antes, uma tentativa de “salvamento”, ainda que denuncie sua impossibilidade. O único elemento positivo que irá restar desta operação será o ser ficcional, o personagem humorístico. Entendido enquanto a parte *viva* da criação artística, esta “criatura fantástica” *produz* a “vida nua” e por isso é mais real que a falsa realidade do mundo cotidiano e que a fugacidade do mundo concreto do fazer teatral. Repletos de contradições, assaltados por “pensamentos estranhos, inconseqüentes e inconfessáveis”, inclusive para si mes-

mo, o personagem humorístico faz cair as máscaras do dia-a-dia e faz emergir, para além desta “realidade”, a “verdade” do indivíduo ou da comunidade à qual pertence: a personagem desperta então como vida. E, em relação à cena, o que ultrapassa sua contradição interna é o mistério (a poesia utópica) que emana do encontro entre estes dois mundos tão aparentemente inconciliáveis: a invenção fantástica e o espaço material do palco.

Mas, para o personagem *ser* vida e para se concretizar o mistério da poesia, um elemento se torna imprescindível: o ator. Esta jornada, do mundo fantástico do autor para o mundo material do palco, para ser bem sucedida, precisa de um tipo de intérprete em especial. E é a partir dessa conclusão que Pirandello resolve assumir, em 1925, a direção de uma companhia teatral: o *Teatro de Arte de Roma* – experiência capital para o seu desenvolvimento como “homem de teatro”, para o desenvolvimento de uma nova visão do teatro, e, principalmente, para o desenvolvimento de sua escritura dramaturgica que, pouco a pouco, se torna cada vez mais visual, ou *sur-real*, se abrindo para um novo espaço, um território desconhecido, o espaço do inconsciente.



Sugestiva imagem final dos Seis Personagens, ao final da comédia. Arquivo Centro Studi Teatro Stabile Torino.

O que se pode mensurar no percurso artístico de Pirandello, de suas primeiras experiências como dramaturgo até o nascimento do Teatro de Arte, é uma via que vai da negação do teatro enquanto forma de arte ao entendimento do teatro enquanto um ato de vida: da nostalgia de uma transparência perdida, o autor faz do teatro um palco de celebração do poder da arte de *ser* vida, de produzir vida. Como disse o dramaturgo em 1934, no *Discorso en el coloquio “Volta” sobre teatro dramático*, “o teatro não pode morrer”: “Falar da morte do teatro em um tempo como o nosso, tão pleno de contrastes e, por isso mesmo, tão rico de matéria dramática é verdadeiramente um contra-senso” (PIRANDELLO, 1968, p. 284).

Em 1925, Pirandello se coloca à frente de uma companhia teatral e conhece a jovem atriz Marta Abba, dois eventos fundamentais para a compreensão das mudanças operadas em sua escritura dramaturgica. Na visão do autor, ela era a única intérprete capaz de unir em

espetáculo a invenção fantástica do dramaturgo com a materialidade do palco. No palco, Marta Abba conseguia aquele equilíbrio fundamental entre o épico (distância irremediável que existe entre o personagem e o ator) e um estado de identificação total, absoluta, de auto-negação, de auto-esvaziamento, fundamental para atrair para o palco o personagem dramático, segundo a poética de Pirandello.

Como é possível observar na segunda parte da peça *Esta noite se improvisa*, a Atriz Característica prepara a Primeira Atriz para a cena como se a preparasse para um ritual de sacrifício. Esta, já quase possuída, pede para que lhe façam olheiras, que pintem seus cabelos de brancos, mencionando até a perda de um dente da personagem sofrida que ela se prepara para evocar. Na seqüência, a atriz bate a cabeça nas paredes imaginárias do cárcere, e repete: isto é parede! Isto é parede! Isto é parede!, materializando assim a cena. Para Pirandello, a maquiagem, os gestos, os movimentos e a própria emoção que o ator suscita em si mesmo quando começa a interpretar são instrumentos para atrair a presença do personagem, para que este o absorva completamente, instaurando assim a magia do palco.

Com Marta Abba, o teatro de Pirandello encontra sua intérprete oficial. Sua imitação cênica, sua *performance* atorial parecem a Pirandello singularmente consoantes com os traços de sua própria dramaturgia. E sobre dois fatos a crítica da época, tanto a positiva quanto a negativa, concordavam: que a interpretação da atriz era intensa, imediata e apaixonada. E que junto a esse arrebatamento se notava um distanciamento, uma frieza inesperada. Dois estados contraditórios de atuação que emergiam de uma interpretação fraturada entre estados mentais diferentes: de identificação e de estranhamento, uma atuação que se equilibrava entre o metafísico e o re-

alismo. Com uma extrema mobilidade expressiva, a atriz conseguia mudar de um estado emotivo a outro bruscamente, sem transição.

Seu estilo traduzia materialmente o comportamento “esquizofrênico” do personagem pirandelliano, sua consciência dilacerada. As pausas, as rupturas de tom, a voz arrastada, os movimentos bruscos e a carga emotiva, que Marta emprestava aos personagens, davam à sua natureza um contorno parecido ao dos personagens pirandellianos, levando Pirandello a identificá-la, inclusive fisicamente, com as figuras fantásticas de sua criação. Marta parecia aos olhos do Maestro reunir em carne e em espírito a natureza particularíssima de seus personagens.

Passando a escrever para e sob o influxo de Marta Abba, Pirandello desenvolve um novo perfil de mulher, unindo pela primeira vez as duas metades de seu imaginário feminino: a mãe santa e a prostituta. Tuda, Marta, Ignota, Veroccia, Sara, Donata são mulheres ruivas, jovens, belas, sensuais, eroticamente fascinantes, mas sexualmente inacessíveis. Donas de um caráter contraditório e camaleônico, esta *vamp virtuosa*, imagem física e idealizada da atriz Abba, é uma mulher atraente, mas que não pode ter o amor, sob pena de sua catástrofe e ruína. A capacidade dessas personagens femininas em renunciar à própria vida em prol da arte, ou por um nascimento ficcional (como fez Ignota e Veroccia), traduz um processo de sublimação do erotismo, que é também o resultado da castração da mulher real, Marta Abba. O caráter divino e superior da obra de arte se torna também um traço característico da atriz, duplo sublime ideal da pessoa humana.

A imagem de Marta vai recuperar um antigo fantasma da escritura pirandelliana, o tema tabu de sua dramaturgia: o “fascínio paterno” incestuoso, já decantado em *Sei personaggi*. Ao ver o corpo da atriz dando forma aos seus personagens, isto é, concretizando o mito da

transparência perdida, Pirandello é arrebatado por uma dupla e irresistível fascinação: sublime, no reconhecimento de Marta como filha de sua arte, e transgressora, de forte apelo erótico. Mas, como dirá o escritor, ele só pode amá-la como uma criatura sua, uma invenção, daí a idealização de Marta, e sua decantação dramatúrgica como *personagem-atriz*, uma mulher ao mesmo tempo humana e divina, etérea e carnal, absolutamente necessária, quando ausente, dona de mil faces e completamente desconhecida.



Marta Abba na época em que conheceu Luigi Pirandello, em 1925. Arquivo Centro Studi Teatro Stabile Torino.

Grande parte dos estudiosos italianos contemporâneos analisa esta última produção a partir de um episódio traumático na vida de Pirandello, a misteriosa “noite atroz passada em Como”, conforme descrito na carta de 20 de agosto de 1926. A hipótese mais aceita é a de que Marta sofreu uma rejeição amorosa por parte de Pirandello, e jamais o perdoou. Para Ortoloni, um reflexo desse acontecimento se verifica no final do segundo ato de *Quando se é alguém*, onde a trama verbal do poeta nos reporta a uma carta de Pirandello escrita para a atriz em 25 de janeiro de 1931: Veroccia, inconformada pelo poeta sem nome declarar Dèlago, personagem inventado pelos dois, uma mentira, o acusa de covarde. Para ela é terrível saber que o poeta desqualificou toda a vida que ela lhe havia dado como uma simples ficção. Na encenação de Massimo Castris, Veroccia se coloca nua na frente do poeta, como se dissesse: Veja, eu sou real, sou real!

O *personagem-atriz*, metáfora de Marta Abba, por sua especificidade, estabelece no teatro uma significativa interação entre o mundo real e o mundo do palco. Com Ilse, de *Os gigantes da montanha*, o *personagem-atriz* atinge seu estado puro. Destacada da vida, a atriz, que tem como missão levar a palavra do poeta aos homens, realiza sua projeção no mundo fantástico da arte: sua ascensão espiritual não advém de uma maternidade fisiológica, como as outras mulheres pirandellianas, mas de uma maternidade estética – o que para o autor significa um aperfeiçoamento da mulher comum. A peça, deixada sem conclusão, define o teatro, fundamentalmente arte do ator, como uma arte frágil que pertence ao seu tempo, ao sistema de produção de sua época, não havendo assim nenhuma garantia para a existência do espetacular, ou melhor, para a existência do teatro de Pirandello e Marta juntos.

Como se pode ver no último quadro de *Os gigan-*

tes da montanha, Cotrone, mais uma das encarnações de Pirandello, diz a Ilse, imagem fantasmática da atriz, que o seu poder termina ali, no exato momento em que a obra de arte precisa ser transformada em vida, no momento em que ela deixa o espaço de criação do poeta e se projeta na ação do palco, com a participação do público. Mas Ilse quer que a obra do poeta viva lá em meio aos homens. Sem uma resposta definitiva em relação ao destino da atriz, a última fala dos atores será: eu tenho medo! Eu tenho medo!

Com Marta Abba, a problemática relação ator/personagem, sugerida pela lógica pirandelliana como irremediável, ganha uma nova visão. O impasse entre o mundo fantástico e o mundo material do palco encontra na atriz uma via de saída. Da condenação inicial, se constata, assim, uma redenção final: o corpo da atriz, a sua dimensão material-corpórea, se transforma no meio indispensável para evocar o personagem ao palco, e o êxito final do processo será a absoluta possessão do corpo do intérprete. Na visão do último Pirandello, o teatro encontra sua justificativa no encontro “mágico” da arte do ator com o mundo abstrato do personagem: “Enfim, o teatro é a arte que associa de forma intrínseca a capacidade secreta em desenvolver as figuras ocultas e misteriosas da nossa mente, ao talento artesanal que reconhece e aproveita cada possibilidade que se esconde no interior da matéria” (VICENTINI, 1993, p. 201).

Se o mundo da cena e dos atores fascinou Pirandello, como realmente foi verdade, a possibilidade de realizar plenamente o contato entre o mundo fantástico de sua imaginação com as circunstâncias do mundo do palco lhe veio com Marta Abba. Isso não significa dizer que não exista mais nenhuma tensão entre as realidades ou mesmo que não haja mais a possibilidade do fracasso dessa missão. Embora recuperado em sua força original,

como *produtor* de realidades, mais “reais” do que aquelas fabricadas pelo mundo cotidiano, o teatro, visto enquanto um procedimento mágico, não possui nenhuma garantia de sobrevivência. Se, ao final de seu percurso artístico, Pirandello não via mais o teatro como uma arte impossível, ele a vivencia como uma arte frágil e demasiadamente suscetível ao seu tempo, isto é, às formas de produção e de organização práticas de sua época e às características da própria sociedade, pois o teatro não é só a invenção da cena, ele só existe em confronto com sua realidade material, ele tanto pode florescer como sucumbir ou mesmo desaparecer e novamente renascer em outro tempo, em outra lógica de produção. Logo, não existe para o teatro nenhum plano realmente seguro de continuidade.

Em 1976, na *Gazzetta del Popolo*, a atriz ainda se recorda das palavras do Maestro: “Pirandello me assegurava que a arte de nós, atores, também sobrevive à morte. Mas isto eu não entendia, porque somos apenas o fantasma que fala e que vive numa apresentação. Mas uma vez ele me escreveu, em uma daquelas famosas cartas: ‘O meu teatro só pode existir na luz de seu nome e depois se apagar com você’” (ABBA, 4 de junho de 1976). O teatro de Pirandello não se apagou com o desaparecimento da atriz, mas o dramaturgo, com aqueles seus “dois olhos do diabo”, conseguiu unir de maneira indelével a sua escritura dramática ao nome da intérprete. Hoje, podemos dizer que a obra tardia de Pirandello ainda respira a matéria efêmera de sua arte.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Da tragédia e de suas diferentes partes*, in *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

ALONGE, Roberto. *Pirandello tra realismo e mistificazione*. Napoli: Guida, 1977.

ABBA, Marta. *Pirandello tradito*. *Gazzetta del Popolo*. Torino, 04 giugno 1976. Disponível Biblioteca Centro Studi Teatro Stabile Torino; pasta Marta Abba.

CRAIG, Gordon. Da arte do teatro. *Cadernos de teatro*, n. 89. Rio de Janeiro: Teatro Tablado, [1980].

DORT, Bernard. *Une écriture de la représentation. Théâtre en Europe*, Paris, n. 10, avril 1986 (edição especial Pirandello).

LEHMANN, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche, 2002.

LUPERINI, Romano. *Pirandello*. 3. ed. Roma: Laterza, 2005.

MARINIS, Marco. *El nuevo teatro, 1947 -1970*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1988.

MOLINARI, Cesare. *Storia del teatro*. Roma-Bari, Laterza, 2007

MOLINARI, Cesare. Introdução. In: *Pirandello: Il meglio del teatro*. Milano: Mondadori, 1993.

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

PIRANDELLO, Luigi. O humorismo. *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens à procura de um

autor. In: *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIRANDELLO, Luigi. Prefácio do autor. In: *Seis personagens à procura de um autor*. São Paulo: Abril, 1977.

PIRANDELLO, Luigi. Teatro e letteratura. In: *Ensayos*. Madrid: Guadarrama, 1968.

PIRANDELLO, Luigi. Escritos sobre teatro. In: *Ensayos*. Madrid: Guadarrama, 1968.

PIRANDELLO, Luigi. *Saggi, poesie e scritti varii*. A cura di Manlio Lo Vecchio Musti. Vol. 6, II ed. Milano: Mondadori, 1965.

VICENTINI, Claudio. *Pirandello. Il disagio del teatro*. Venezia: Marsilio, 1993.

Recebido em 20/10/2009

Aprovado em 07/12/2009

A COMÉDIA SEGUNDO AUGUSTO ABELAIRA

Este texto é dedicado a Augusto Abelaira, *in memoriam*, e a Maria Artur, com muita simpatia.

Vilma Sant'Anna Arêas
Unicamp

RESUMO: Este texto pretende analisar a comédia de Augusto Abelaira e as mútuas relações entre seus romances e peças, pois em ambos os gêneros mantém-se o mesmo feitio em relação a enredos e personagens, construídos com o talento do autor para a comédia, tocada às vezes de *pathos*.

PALAVRAS-CHAVE: Comédia. Augusto Abelaira. Romance. *Pathos*. Gênero.

ABSTRACT: This paper intends to analyse Augusto de Abelaira's comedy and the mutual relations between his novels and plays, since in both genres the author preserves plots and characters, pervaded with his sharp gift for comedy, sometimes touched by *pathos*.

KEYWORDS: Comedy. Augusto Abelaira. Novel. Pathos. Genre.

(Bolor) não será mais teatro (teatro estático) do que romance? De qualquer modo, o problema dos gêneros literários não me preocupa.

[...]

[...] ao escrever um texto teatral (que se parece, aliás, com um romance dialogado – e os meus romances são predominantemente dialogados) [...]

Augusto Abelaira