

Sinésio da Silva Bina

***O JOGO DOS PAPÉIS: um estudo sobre a personagem
dramatúrgica em *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi
Pirandello***

Sinésio da Silva Bina

***O JOGO DOS PAPÉIS: um estudo sobre a personagem
dramatúrgica em *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi
Pirandello***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Teoria da Literatura.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de pesquisa: Literatura e outros sistemas semióticos

Orientadora: Profa. Dra. Leda Maria Martins

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2007



Dissertação intitulada “*O jogo dos papéis: um estudo sobre a personagem dramática em Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello”, de autoria do mestrando SINÉSIO DA SILVA BINA, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Leda Maria Martins – FALE/UFMG – Orientadora

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa – FALE/UFMG

Prof. Dr. Fernando Mencarelli – EBA/UFMG

Profa. Dra. Ana Maria Clark Peres – Coordenadora do POSLIT/FALE/UFMG

Ao Grupo de Teatro Farroupilha, testemunha e participe deste jogo.

AGRADECIMENTOS

Às seguintes personagens, que, em cena ou nos bastidores, atuam nesta partida:

LEDA MARTINS: orientadora atenta, iluminadora de minhas cenas, que, com seu riso, ora de deleite ora de advertência, questiona as idéias que compõem este trabalho e me dá confiança e calma nas tormentas.

VALDETE NUNES: amiga provocadora, responsável direta pela proposição deste projeto, companheira de copo e de cruz, cúmplice nesta trajetória e que desempenha uma leitura esmerada deste trabalho.

PAIS e FAMILIARES: suporte vital

ALINE ARRUDA: conterrânea hospitaleira, cujo teto me é oferecido tão gentilmente, testemunha de anseios e angústias.

ADÉLCIO: namorado de Aline, acompanhante desta empreitada e tradutor do resumo.

GABRIEL BINA: tio querido, exemplo de perseverança e mecenas por um momento.

RÔMULO MONTE ALTO: “anjo torto”, ponte entre o interior e a capital.

LEONARDO SOARES: mestre na graduação, a quem aponto a responsabilidade pela minha incursão primeira na pesquisa acadêmica.

SABRINA SEDLMAYER: a quem atribuo o vislumbre de outras possibilidades, incentivo a jogadas mais arriscadas.

SARA ROJO: professora que amplia sobremaneira meu campo de visão sobre o teatro, em especial sobre o teatro latino-americano, árbitra deste jogo.

FERNANDO MENCARELLI: professor que estimula meu olhar sobre o teatro brasileiro contemporâneo, também árbitro.

PROFESSORES DO POSLIT: outros mestres que, nas disciplinas cursadas, incutem idéias e conceitos que permeiam este jogo.

COLEGAS DE MESTRADO: aqueles que se reúnem no café e compartilham projetos, pensamentos, dores e amores.

DOUGLAS CARVALHO: jovem professor de italiano, colaborador em algumas leituras, hoje vive no berço de Pirandello.

CORO: todas as outras vozes que ecoam na minha.

RESUMO

Nesta dissertação analisamos a personagem dramaturgica, tomando como objeto de estudo a peça *Seis personagens à procura de um autor*, do dramaturgo italiano Luigi Pirandello. A pesquisa abrange uma reflexão sobre o drama moderno, entendido como o drama que emerge na esfera do movimento modernista europeu, destacando os novos elementos formais incorporados à estrutura dramática e a relação entre a arte da encenação, a técnica cênica e a dramaturgia; sublinhando essa relação na escritura dramática pirandelliana. Procuramos enfatizar o caráter metateatral da obra de Pirandello e as reflexões do autor sobre a teoria e a prática teatrais. Buscamos fazer uma análise sobre as personagens pirandellianas da obra analisada, refletindo sobre o estatuto delas, destacando a relativização de suas concepções, funções e relações.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the dramatic character, aiming at the play *Six characters in search of an author*, text written by the Italian author Luigi Pirandello. This research focus on the modern drama, which is seen as a drama that emerges from the European modernist drama. Therefore, the research intends to highlight the new formal elements incorporated in the dramatic structure and also the relationship between the staging, scenic techniques with the structure of the playwriting. It emphasizes Pirandello's metatheatrical character and the author's thoughts on theater theory and practice. It also analyzes Pirandellian characters' statute, highlighting their conceptions, functions and relations.

SUMÁRIO

PRÓLOGO – O CENÁRIO DO JOGO	09
PRIMEIRO ATO – O JOGO DA ESCRITA TEATRAL: LUIGI PIRANDELLO E O DRAMA MODERNO	18
CENA 1 – O tempo, o espaço e o estilo do jogo dramático	19
CENA 2 – As artes do jogo: relações entre drama, encenação e inovações técnicas	29
CENA 3 – Estratégias de um exímio jogador: Pirandello e o teatro moderno	37
SEGUNDO ATO – O JOGO DENTRO DO JOGO: AUTO-REFLEXIVIDADE E ENCENAÇÃO DRAMÁTICA EM PIRANDELLO	46
CENA 1 – O jogo é o alvo de si mesmo	47
CENA 2 – O jogador Pirandello e suas artimanhas metateatrais	50
CENA 3 – O jogo aberto: <i>Seis Personagens</i> como uma <i>commedia da fare</i>	64
TERCEIRO ATO – O JOGO DOS PAPÉIS: A PERSONAGEM E SEU ESTATUTO EM SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR	75
CENA 1 – Os jogadores dramáticos e a tradição do jogo	76
CENA 2 – O jogo consigo mesma: a personagem metateatral em Pirandello	81
CENA 3 – A função dos nomes dos jogadores pirandellianos	94
CENA 4 – O arquiteto e participe do jogo: relações entre autor e obra em Pirandello	108
EPÍLOGO – ROTEIROS PARA NOVOS JOGOS	131
1. A (in)conclusão da cena	132
2. A teoria do jogo: a poética teatral implícita em <i>Seis personagens à procura de um autor</i>	136
3. Para uma poética da personagem em Pirandello	140
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	148

PRÓLOGO

O CENÁRIO DO JOGO

*Ótimo! E como não? Ouvir que nos
fazem, em tal linguagem, certas
propostas...*
Luigi Pirandello

Esta dissertação surge do desejo de investigar a personagem dramaturgica, tendo como objeto de estudo a peça *Seis personagens à procura de um autor*, do dramaturgo italiano Luigi Pirandello. Esse desejo brota de forma mais intensa quando, em 2004, começa no Grupo de Teatro Farroupilha, de Ipatinga, do qual faço parte, uma investigação sobre a obra do autor italiano, que culmina na encenação de *Seis personagens*. Esta pesquisa, porém, não busca perquirir sobre a relação entre a escritura cênica do Farroupilha e a escritura dramática de Pirandello, procura, especialmente, desfiar o tecido dramaturgico do autor. Por outro lado, não deixa de perscrutar sobre o circuito estabelecido entre a arte da encenação e a da dramaturgia. O que provoca a volição de tecer este estudo são os grandes questionamentos sobre o teatro propostos por Pirandello na estrutura dramática da peça, principalmente suas assertivas a respeito das personagens dramaturgicas e das relações que se estabelecem entre elas, e que funcionam, de certa forma, como um microcosmo do universo teatral. Cumpre dizer que, para muitas das reflexões assinaladas pelo autor, é perfeitamente possível encontrar uma correspondência na atualidade. E aqui reside a importância de retomar Pirandello setenta anos após sua morte, ocorrida em 1936. Pirandello é o grande jogador, brincante que faz do próprio ofício objeto do jogo, sobretudo a partir de *Seis personagens à procura de um autor*, sua primeira peça que tem o teatro como cenário do teatro. Essa peça, estreada em 1921, torna-se um marco na história do teatro italiano e lança o escritor como uma das grandes potências da dramaturgia mundial.

Sabemos que, em termos teatrais, a Itália não acompanhou prontamente as transformações por que passava a Europa do final do século XIX e início do século XX, conforme Roberto Alonge, que também afirma que a peça *Seis personagens* se constitui num testemunho da vida cênica italiana do período, a qual saía de uma era teatral dominada pelo protagonismo do “grande ator” e caminhava rumo ao “teatro de diretor”. A estréia de *Seis personagens*, por sua vez, em 1921, representação de um drama estranho aos olhos artísticos,

críticos e dos espectadores italianos, provoca uma enorme agitação nos receptores e, ao mesmo tempo, na vida cênica da Itália. Segundo Alonge, a encenação de Dario Nicodemi “foi um fiasco colossal, com um público enfurecido e insolente que gritava ‘Manicômio!’, que jogava moedinhas no autor (com alguns sinais até mesmo de agressão física)” (ALONGE, 1993, p.XVIII. Tradução nossa). Pirandello, por outro lado, se apropria desses episódios e os transforma em objeto dramaturgico. Nas outras peças que compõem sua trilogia do teatro dentro teatro – *Cada um a seu modo* (1924) e *Esta noite se representa de improviso* (1930) – o autor encena, de certa forma, as reações à recepção de *Seis personagens*, como conferimos na seguinte passagem de *Cada um a seu modo*, que indica vozes dos espectadores: “- Fora os baderneiros! - Abaixo Pirandello! - Não, viva Pirandello! -Abaixo! Abaixo! - É ele o provocador! - Basta! Basta!” (In: GUINSBURG, 1999, p.380). Apesar desses tumultos, o dramaturgo italiano encontra rapidamente um prestígio internacional como teatrólogo, que, inclusive já havia alcançado como romancista com *O falecido Mattia Pascal*. Bernard Dort, por exemplo, discorre sobre o domínio de Pirandello no teatro francês do período entre-guerras e mesmo durante o pós-guerra de 1945 a 1950 e sua influência sobre os dramaturgos franceses. Se a princípio Pirandello foi recebido sem entusiasmo pela crítica francesa, entrando nos palcos parisienses pela porta dos fundos, após a encenação de *Seis personagens* por Pitöeff, em 1923, em que o siciliano “triunfou numa só noite sobre todas as reticências” (DORT, 1977, p.194), inicia-se uma multiplicação das encenações de Pirandello, chegando a ser representado, em Paris, em três teatros ao mesmo tempo. Se antes, como afirma o Diretor de *Seis personagens* não chegava da França uma boa comédia e eram obrigados a encenar peças de Pirandello – a Itália seguia os padrões franceses – agora a França se rende à dramaturgia do italiano.

Quanto à presença do siciliano no Brasil, apesar de até o início da década de 40, as traduções do autor se resumirem às *Novelas escolhidas* e a *O falecido Mattia Pascal*, segundo

Annateresa e Mariarosaria Fabris (1999, p.395), o interesse pelo dramaturgo começa bem antes. A primeira montagem do autor, de que se tem notícia no Brasil, é de *Pois é isso* [*Così è (se vi pare)*], pela companhia de Jaime Costa, em 1924, que foi assistida pelo próprio Pirandello, quando esteve em turnê pelo Brasil, em 1927. A crítica brasileira ao autor, por sua vez, não se limitou aos textos traduzidos no Brasil nem às montagens brasileiras, que ganharam grande força somente a partir da década de 1940, sobretudo com as várias peças de Pirandello encenadas pelo Teatro Brasileiro de Comédia e pelo Teatro de Arena. Oswald de Andrade, por exemplo, publica, em 1923, um artigo sobre sua descoberta do dramaturgo Pirandello através da encenação de *Seis personagens*, de Pitöeff, à qual assistiu em Paris. Outros críticos se seguiram, em quem o autor italiano não encontrou nenhuma grande força opositora. Dentre eles, Cândido Motta Filho, Tristão de Ataíde, Oscar Mendes, Cláudio de Souza, Carlo Prina, Sábato Magaldi, Aurora Fornoni Bernardini, Alfredo Bosi e Sérgio Mauro.

Apesar de todas as montagens brasileiras de peças pirandellianas e dos textos crítico-teóricos a respeito do autor, tem-se ainda hoje, no Brasil, um conhecimento “fragmentário de sua obra e a existência de uma fortuna crítica que, exceto em alguns casos, quase nunca saiu do estrito âmbito do pirandellismo e, portanto, não se demonstrou capaz de trazer contribuições significativas para a análise de sua poética” (FABRIS, 1999, 396). A maioria dos textos teóricos apenas comenta sobre os conflitos apresentados pelo autor entre o “ser” e o “parecer”, muitas vezes reafirmando dicotomias que a própria dramaturgia de Pirandello já havia ruído. Muitas das críticas dirigidas ao autor parecem cumprir a declaração feita por Sábato Magaldi, no prefácio a *Vestir os nus*, de que “o pirandellismo ameaça engolir Pirandello” (MAGALDI, 1966, p.V). Sente-se uma carência, principalmente no âmbito acadêmico, de discussão sobre a obra do dramaturgo, sobretudo a dramática. Esta dissertação

procura destacar a importância de Pirandello para a dramaturgia e para o teatro moderno, contribuindo para os estudos sobre o autor no Brasil.

Essa retomada do dramaturgo italiano requer, conseqüentemente, um duplo deslocamento: temporal e espacial. Nesse sentido, torna-se necessário elucidar os locais de enunciação, os pontos de origem das vozes do sujeito de análise e do objeto analisado. Pirandello tem sua obra dramática escrita nas três primeiras décadas do século passado, época em que se desenvolvia na Europa o chamado Teatro Moderno. Contemporâneo do advento da arte da encenação e de um momento em que surgia, com os encenadores, as grandes teorias teatrais, o dramaturgo faz de sua dramaturgia um dos meios para transmitir suas indagações a respeito do teatro. Pirandello é na Itália, uma das vozes que emergem contra a tradição – ainda predominante naquele país nas primeiras décadas do século XX e que não acompanhou prontamente as transformações artísticas por que passava a Europa – da estrutura teatral *capocomicale*, centrada no protagonismo do grande ator, e da arte como mero divertimento, sem uma preocupação intelectual. O autor italiano, considerado por si mesmo um escritor de natureza filosófica, apesar de se situar na Europa, berço do Modernismo do final do século XIX e início do século XX, discursa de um lugar que não estava a princípio em sintonia com as transformações artísticas, especialmente no âmbito do teatro, que se propagavam pela Europa do período. Pirandello era, desse modo, uma voz periférica, mas que germinou com tamanho espírito de inovação dramática e teatral que, rapidamente, adquiriu prestígio em seu país e no exterior, e se tornou uma voz imprescindível para muitas teorias e práticas, dramáticas e teatrais, que se seguiram.

Do outro lado desse fio que se estende por uma longa distância no espaço e no tempo estou eu: sul-americano, brasileiro, mineiro do interior, início do século XXI. Esta posição acarreta, na tessitura desta dissertação, trânsitos entre o Brasil atual e a Itália do início do século XX. Interessa-me, pois, estabelecer uma interlocução entre geografias e épocas

distintas, como princípio de negociação, reconhecendo, portanto, a ligação histórica entre mim, sujeito da crítica, e Pirandello, objeto dela, não como uma polarização simplificadora, mas, sim, como componentes de um intercâmbio que se faz necessário.

O diálogo entre a Itália e a América Latina não é fato recente; foi iniciado, segundo Sara Rojo, por meio da influência do discurso dos imigrantes italianos que se estabeleceram no Brasil a partir do século XIX. A pesquisadora ainda destaca a influência na América Latina de autores como Goldoni, Pirandello, Dario Fo e Eugenio Barba, embora este último tenha desenvolvido seu teatro antropológico para além das fronteiras italianas (ROJO, 2005, p. 27). A retomada de Pirandello neste estudo se dá com o intuito não só de fortalecer esse diálogo entre Itália e Brasil, nem simplesmente de satisfazer uma curiosidade intelectual ou artística, mas surge da necessidade sentida de voltar os olhos para o teatro atual, de exercitar o pensar sobre o teatro, o que nem sempre se faz recorrente na própria prática teatral.

O dramaturgo italiano redimensiona a arte dramaturgica e a teatral, inserindo em sua dramaturgia a problemática da criação em si. O autor faz esse exercício de ver e rever o teatro de seu tempo e sua própria produção, questionando códigos estabelecidos e apresentando outras possibilidades, que apontam para o teatro como uma arte de reflexão sobre ela mesma, como um veículo de pensamento e não só como um espaço de diversão ou de acontecimento social. É nesse sentido que a voz de Pirandello adquire atualidade e se torna um forte instrumento de incentivo à pesquisa em teatro. Ao evocarmos aqui a teatralidade pirandelliana, intentamos, portanto, acenar em favor de um teatro reflexivo, auto-consciente e comprometido com a pesquisa e com o pensamento sobre si mesmo e que o faz dentro da própria prática teatral, não somente falando, mas encenando essa reflexão, como faz Pirandello.

Para estruturarmos o nosso pensamento acerca da obra do dramaturgo italiano e melhor desenvolvermos nosso trabalho, organizamos este estudo em três capítulos, aqui

denominados de atos, para propor um elo entre esta dissertação e o vocabulário dramatúrgico. Apresentamos no primeiro capítulo (primeiro ato), um breve panorama do drama moderno, contexto em que está inserido Luigi Pirandello. Procuramos elencar alguns dramaturgos que atuaram na ebulição cultural que marcou a Europa do final do século XIX e início do século XX, a qual trouxe para o campo da dramaturgia elementos formais e temáticos que proporcionaram o florescimento do chamado drama moderno. Buscamos também discorrer sobre o advento da arte da encenação e das inovações técnicas utilizadas como recurso teatral, que trouxeram consigo uma outra concepção do teatro, em que este não é restrito ao texto dramático. Proporcionamos, ainda nesse primeiro ato, uma interlocução entre dramaturgia, encenação e técnica teatral, no contexto do teatro moderno. Destacamos também a importância de Pirandello na constituição do drama moderno, relacionando alguns aspectos de sua obra que rompiam com algumas das convenções da dramaturgia clássica, como a descontinuidade temporal e espacial, a quebra da quarta parede e da ilusão cênica, o distanciamento entre ator e personagem, entre outros.

No segundo capítulo (segundo ato), discorreremos sobre o metateatro, atributo levado ao paroxismo pelo dramaturgo italiano. Ressaltamos a diluição das fronteiras entre realidade e ilusão proposta por Pirandello e os artifícios metateatrais constantes em sua obra, sobretudo nas peças que compõem a trilogia do teatro dentro do teatro, especialmente em *Seis personagens à procura de um autor*. Abordamos esta última como a encenação de uma montagem teatral, como uma peça que contém não a representação de outra peça, mas o processo de constituição de uma peça a ser criada, no qual estão envolvidas as várias funções do teatro. As relações que se estabelecem entre essas funções, bem como a relativização delas, sinalizam o momento conflituoso entre uma prática teatral tradicional e um prática moderna, o que faz com que o drama seja, segundo Roberto Alonge (1993), o testemunho de um momento nevrálgico da vida cênica italiana.

Apesar de nos referirmos à personagem pirandelliana nos primeiros capítulos, é no terceiro (terceiro ato) que fazemos uma reflexão mais vertical sobre ela. Para tanto, dialogamos com alguns conceitos e visões sobre a personagem fictícia, promulgados pelas teorias literária e teatral. Enfatizamos o conceito de personagem metateatral e a sua aplicação na obra do dramaturgo italiano e outras especificidades inerentes aos seres fictícios de Pirandello, que apontam para uma ruptura com algumas dicotomias que lhes são atribuídas, como máscara e face, vida e forma, realidade e ilusão. A partir de uma análise das denominações recebidas pelas personagens da peça, traçamos relações de hierarquia e legitimidade entre elas. Buscamos desfiar o jogo de papéis que o dramaturgo arquiteta, ressaltando as posturas fluidas e inconclusas assumidas pelas personagens e os desdobramentos que daí decorrem para uma reflexão sobre a arte teatral. Observamos ainda as propostas de Pirandello sobre a noção de autoria presente na obra, na qual o autor se insere, tornando-se, de certa forma, também personagem da mesma. Em muitos momentos, o dramaturgo coloca a própria autoridade em xeque, relativizando a função “autor” e apresenta concepções de autoria que dialogam diretamente com discussões mais recentes das teorias literária e teatral.

Na conclusão (epílogo) desta pesquisa – que, assim como as personagens pirandellianas, é também inconclusa, está “por vir” – suscitamos alguns aspectos que poderão servir para abrolhar futuras investigações. Apresentamos dados que indicariam uma teoria implícita na obra do dramaturgo italiano e que, se desdobrados, poderiam se constituir em um estudo de sua poética teatral.

Em alguns momentos, no decorrer da leitura desta dissertação, nos deparamos com algumas idéias ou argumentos que se repetem. Estamos conscientes dessa repetição, mas salientamos que essa recorrência de idéias é predicado do próprio Pirandello e que, às vezes, apenas um aspecto de sua obra nos aponta vários elementos para diversas reflexões.

Assim como a voz do dramaturgo ecoa nela mesma, este trabalho se faz através de constantes ecos, na tentativa de satisfação do desejo inicialmente proposto. A imersão na obra pirandelliana, no entanto, retira de cena qualquer pretensão de saciedade e germina um constante fluxo de desejos. O único anseio que talvez seja completamente satisfeito nessa transposição dos umbrais pirandellianos é o eterno desejo de desejar.

PRIMEIRO ATO

O JOGO DA ESCRITA TEATRAL: LUIGI PIRANDELLO E O DRAMA MODERNO

*E, se hoje em dia, os senhores
teatrólogos modernos só nos dão peças
cretinas para representar, e fantoches
em vez de homens, saiba que nos
gloriamos de ter dado vida, aqui, sobre
estas tábuas, a obras imortais!*
Luigi Pirandello

CENA 1: O tempo, o espaço e o estilo do jogo dramático

Europa, final do século XIX e início do século XX. Uma série de fatos político-sociais, tecnológicos, científicos e artísticos redimensiona o olhar do ocidente sobre as artes. Novas formas estéticas são experimentadas pelo que se convencionou chamar de Modernismo, em vários âmbitos, dentre eles o teatral. Nesse período, o teatro sofre profundas transformações, tendo como um de seus sinais o advento da arte encenação, que coloca o espetáculo em uma condição de obra autônoma, independente do texto dramaturgico. O drama, por sua vez, dialoga com a encenação e com as transformações que marcam as emergentes tendências estéticas, incorpora elementos temáticos que buscam refletir sobre sua contemporaneidade e experimenta novos recursos formais que rompem com a tradição dramaturgica. Inicia-se aí um período de ebulição na arte teatral e de constituição do drama moderno.

Em face das várias visões acerca dos termos “moderno” e “modernismo”, esclarecemos aqui a que contexto nos referimos, em acordo com Michael Peters:

Começaremos com o termo ‘modernismo’, o qual tem duas acepções. De acordo com a primeira, o termo refere-se aos movimentos artísticos dos meados do final do século XIX; a segunda acepção é histórica e filosófica, fazendo referência ao termo ‘moderno’ e significando ‘modernidade’ – a época que se segue à época medieval. Existe, obviamente uma relação entre os dois sentidos, que se expressa pela idéia de que o ‘moderno’ envolve uma ruptura autoconsciente com o velho, o clássico e o tradicional, e uma ênfase concomitantemente no novo e no presente. (PETERS. Apud FERNANDES, 2005, p.16).

O termo ‘drama moderno’ aqui, portanto, refere-se ao drama oriundo no movimento modernista europeu, compreendido das últimas décadas do século XIX até meados do século XX e que envolve uma ruptura com o ‘drama clássico’. Este último termo é utilizado de acordo com a definição que lhe dá Patrice Pavis, a qual, não apenas se refere a uma

dramaturgia de um período de tempo – século XVII, no caso da França – mas que aponta para uma forma de construção dramática e representação do mundo:

A ação unificada fica limitada a um acontecimento principal, devendo tudo convergir necessariamente para o estabelecimento e para a resolução do *nó* do conflito. O mundo representado deve ser esboçado dentro de certos limites bastante estritos: uma duração de vinte e quatro horas, um local homogêneo, uma apresentação que não choque nem o bom gosto, nem o *bom-tom*, nem a verossimilhança.

Este tipo de dramaturgia, por causa de sua coerência interna e de sua adaptação à ideologia literária e humanista de sua época, manteve-se até nas formas pós-clássicas (MARIVAUX, VOLTAIRE), tendo sobrevivido, no século XIX, na *peça bem feita* e no *melodrama*, e no século XX na comédia de *boulevard* ou na telenovela (PAVIS, 1999, p.115).

Peter Szondi aponta várias particularidades do drama clássico, o qual representa, segundo o teórico, a audácia do homem pós período medieval de construir a realidade da obra teatral, na qual quis se determinar e espelhar, partindo unicamente das relações intersubjetivas:

- 1) o diálogo domina absolutamente o drama, por ser aquele o meio lingüístico que se concentra exclusivamente na reprodução do mundo intersubjetivo, em evidência no Renascimento, após a supressão, na forma dramática, do prólogo, do coro e do epílogo;
- 2) o drama é absoluto, devendo, portanto, ser desligado de tudo o que lhe é externo. O dramaturgo, dessa forma, está ausente do drama. As palavras não são remetidas ao autor dramático, mas pronunciadas a partir da situação, persistindo nela;
- 3) o drama é o lugar da ação, devendo ficar fora dele o que lhe for estranho: “o inexprimível e o já expresso, a alma fechada e a idéia já separada do sujeito” (SZONDI, 2001, p.29);
- 4) O espectador é passivo diante do drama. A relação entre ambos é movida pela separação e preservação das identidades. Em relação ao espetáculo dramático, o “palco mágico”, por não apresentar um meio de passagem entre palco e platéia, como escadas, seria o único adequado ao caráter absoluto e próprio do drama;

5) o drama orienta uma arte da atuação em que deve haver uma perfeita união entre ator e personagem, constituindo o homem dramático;

6) o drama não evoca o passado, sua ação e suas falas se dão no presente. O seu tempo é sempre o presente, que passa e se torna passado, mas enquanto tal já não está mais presente em cena. Cada cena contém em si um germe de futuro, de continuidade, de onde nasce um novo presente, em antítese ao anterior. Daí a estrutura dialética da relação intersubjetiva do drama. Se as cenas se apresentassem em descontinuidade temporal, seria necessária a presença de um montador, o que pressupõe um “eu-épico” e está em desacordo com a intersubjetividade (SZONDI, 2001, p.32);

7) a forma dramática também pressupõe uma unidade de lugar. As freqüentes mudanças de cena dificultam a cena dramática, absoluta. A descontinuidade espacial também pressupõe um “eu-épico”.

E Szondi conclui:

Enfim, a totalidade do drama é de origem dialética. Ela não se desenvolve graças à intervenção do eu-épico na obra, mas mediante a superação, sempre efetivada e sempre novamente destruída, da dialética intersubjetiva, que no diálogo se torna linguagem. Portanto, também nesse último aspecto o diálogo é o suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama. (SZONDI, 2001, 34)

A partir do final do século XIX, o drama clássico entra em crise. O drama desse período, ao assimilar temáticas, convenções e concepções que abordam, por exemplo, o retorno ao passado das personagens, o conflito interior ou o conflito social, ou a teatralidade do teatro, sofre um considerável abalo nas relações intersubjetivas ou apresenta uma contradição entre o conteúdo abordado e a forma utilizada para abordá-lo. O teatro, nessa época, “usa a forma caduca do diálogo como marca de intercâmbio entre os homens para falar de um mundo onde este intercâmbio não é possível” (PAVIS, 1999, p.114). O drama moderno vai se consolidando, então, na perspectiva de Peter Szondi, na medida em que o elemento

épico vai sendo adicionado à forma dramática. Para o teórico, a busca pela origem da peça moderna começa na confrontação das obras do final do século XIX com a forma do drama clássico. Nesse sentido, estariam no limiar do drama moderno Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlink e Hauptmann, os quais representariam a “crise do drama”.

Ibsen seria o pioneiro do drama moderno, por apresentar em sua dramaturgia inovações temáticas e formais. De acordo com John Fletcher e James McFarlane, o teatro modernista europeu fixou suas origens sob duas coordenadas: uma temática – “a atenção compulsiva que os anos de 1880 e 1890 dedicavam ao problemático e contemporâneo” – e outra formal – “a incansável exploração dos recursos da prosa como meio de expressão dramática” (1989, p.410). Essas duas coordenadas apontariam para Ibsen que, após *Peer Gynt* (1867), teria abandonado o verso em favor da prosa, para falar sobre os problemas de sua época, utilizando a denominada “técnica analítica”¹. Ibsen recorre à essa técnica para expor no presente temporal da representação, condição formal para a existência do drama, uma temática ligada ao passado e à interioridade das personagens. O autor utiliza toda sua maestria dramaturgica na composição da “peça bem feita”², mas que oculta uma crise interna do drama, a contradição entre forma e conteúdo.

Tchekhov também manifesta a discrepância entre o modelo formal do drama e a temática que aborda: “Nos dramas de Tchekhov os homens vivem sob o signo da renúncia. A renúncia ao presente e à comunicação: a renúncia à felicidade em um encontro real. [...] A renúncia ao presente é a vida na lembrança e na utopia, a renúncia ao encontro é a solidão”

¹ De acordo com Patrice Pavis, a técnica analítica é uma “técnica dramaturgica que consiste em introduzir na ação presente o relato de fatos que ocorreram antes do início da peça e que são expostos, depois de ocorridos, na peça” (PAVIS, 1999, p.14). Nesse sentido, o Édipo Rei de Sófocles seria o exemplo mais célebre. Porém, “Diferentemente do Édipo de Sófocles, o passado não está em função do presente; ao contrário, este é apenas pretexto para a evocação do passado. [...] o tema não é nada do que passou, mas o próprio passado [...]. Mas isso tudo escapa ao presente dramático. Pois só pode ser presentificado, no sentido da atualização dramática, um fragmento do tempo, não o próprio tempo. No drama não pode haver senão um relato sobre o tempo, ao passo que sua representação direta é unicamente possível em uma forma de arte que o assume “na série de seus princípios constitutivos”. Essa forma é – como mostrou G. Lukács – o romance” (SZONDI, 2001, p.43).

² “Nome dado, no século XIX, a certo tipo de peça que se caracteriza pela perfeita disposição lógica de sua ação. [...] descreve um protótipo de dramaturgia pós-aristotélica que leva o drama de volta à estrutura fechada”. Ibsen foi um dos representantes dessa corrente. (PAVIS, 1999, p.281).

(SZONDI, 2001, p.46). Essas duas renúncias parecem corresponder à renúncia à ação e ao diálogo, as duas mais importantes características do drama. Porém, essa recusa à forma dramática é constatada apenas como uma tendência. As personagens tchekhovianas continuam a viver em sociedade, num ponto que flutua entre o mundo e o eu, o presente e o passado. E seus dramas conservam a forma dramática, a qual funciona como algo negativo à sua temática. O conteúdo se desvia da forma. Em oposição ao diálogo, Tchekhov lança mão do monólogo. Não no sentido tradicional do termo, pois as palavras não são pronunciadas no isolamento, mas no convívio social, são solilóquios essenciais que emergem entranhados, inerentes aos próprios diálogos, o que dá lirismo à obra³.

Strindberg compõe uma dramaturgia enraizada no solo da autobiografia e com ele tem início o que mais tarde será definido como “dramaturgia do eu” e definirá por décadas o quadro da literatura dramática. A princípio, Strindberg tenta aliar a dramaturgia subjetiva à estética naturalista, sem conseguir realizar totalmente nenhum dos dois projetos, visto que ambos possuem intenções opostas entre si. A dramaturgia naturalista tomou uma direção conservadora, no intuito de preservação do drama tradicional. “Em contrapartida, sua [de Strindberg] tentativa de colocar o ego de um indivíduo e principalmente o seu próprio no centro da obra distancia-se cada vez mais da construção tradicional do drama” (SZONDI, 2001, p.58). O drama, dessa forma, representa acontecimentos psíquicos ocultos, seja através do “monodrama”, “no qual todas as outras personagens se tornavam projeções da personalidade da personagem central” (ESSLIN, 1989, p.440), seja através da “dramaturgia do eu”, em que outras personagens são apreendidas a partir da perspectiva da personagem

³ Szondi exemplifica com um trecho de *Três irmãs* em que há um diálogo entre Andrei e Ferapont, um funcionário meio surdo da administração provincial. Dessa forma, Andrei pode falar em silêncio, sem ser compreendido, o que lhe dá a condição de solitário em sociedade. “O que aparece aqui como diálogo, com o apoio do motivo da mouquidão, é no fundo um monólogo desesperado de Andrei, que tem como contraponto o discurso igualmente monológico de Ferapont” (SZONDI, 2001, p.53).

central. Strindberg só encontra sua forma mais pessoal com o “drama de estação”⁴. Nessa dramaturgia, a unidade de ação é substituída pela “unidade do eu”. Se a cena dramática seria construída a partir da dialética intersubjetiva, numa seqüência de presentes absolutos, na cena do “drama de estação”, por outro lado, não se desenvolve uma relação recíproca. Apesar de o herói encontrar seres humanos ao longo do caminho, eles lhe permanecem estranhos e cada cena é deixada para trás como uma estação em seu caminho. Assim, a própria possibilidade do diálogo é colocada em questão e as unidades de tempo e de lugar caducam quando a ação objetiva cede lugar ao caminho subjetivo.

Maurice Maeterlink, por sua vez, procura representar em suas primeiras obras o homem indefeso diante de seu destino inquestionável – a morte. Apenas ela domina o palco. “E isso sem qualquer personagem especial, sem qualquer vínculo trágico com a vida. Nenhum ato a provoca, ninguém tem de responder por ela. De uma perspectiva dramática, isso significa a substituição da categoria de ação pela de situação” (SZONDI, 2001, p.70). Nesse sentido, já que a obra não se concentra na ação, ela não poderia ser chamada de “drama”, no sentido grego do termo. A possibilidade da ação é tirada do homem por motivos temáticos. Ele permanece passivo em sua situação até avistar a morte. Dessa desnecessidade de diálogo, surge uma dramaturgia restrita à “conversação”, emersa da alternância de perguntas e respostas. Nesse sentido, as personagens não seriam os sujeitos de uma ação, mas o seu objeto. Ao representar o homem como um objeto passivo e mudo da morte, em uma forma que se limitava a conhecê-lo como um sujeito de fala e ação, Maeterlink provocaria, no âmago da estrutura dramática, uma guinada em direção ao épico.

Gerhart Hauptmann procura representar em seus dramas as condições econômicas e políticas às quais está sujeitado o indivíduo. O “drama social”, portanto, vai para além do caráter absoluto do drama clássico, já que este último seria desligado de tudo o que lhe é

⁴ Técnica dramática na qual o enredo se desenvolve com a viagem de um personagem central, cuja formação é descrita à medida que encontra com outros personagens secundários pelas diversas estações de seu caminho.

externo. Pelo contrário, o drama social compõe-se a partir da situação externa. As personagens representam as milhares de pessoas que vivem sob as mesmas condições. Seu destino dá testemunho tanto da objetividade externa à obra quanto da subjetividade do eu criador. Esse procedimento, entretanto – situado entre a empiria e a subjetividade criadora, o qual aponta para algo que é exterior ao drama – não seria dramático e sim épico. Da mesma forma, as condições econômicas e políticas ditariam uma uniformidade que impediria a sucessão de presentes absolutos, oriundos da dialética entre uma ação e outra, o passado seria igual ao presente que seria igual ao futuro. Os homens estariam num estado condicionado que impediria a ação. Hauptmann ainda se utiliza de outro destacado procedimento na dramaturgia da virada do século XIX: a inserção da figura do “estranho”, do forasteiro sob cuja perspectiva as outras personagens aparecem. É o eu épico, então, que surge sob a máscara do estranho. Mas não teriam sido percebidas as causas do aparecimento do “estranho” e ele acabou sendo equiparado ao *raisonneur*⁵ clássico. O *raisonneur* clássico, porém, não era um estranho, mas um membro da sociedade, “a aparição do estranho significa que os homens, alcançando a representação dramática por meio dele, não seriam capazes disso por si mesmos. Desse modo, sua presença basta para expressar a crise do drama, e o drama cujo desenvolvimento ele possibilita já não é mais o drama genuíno” (SZONDI, 2001, p.79).

Assistimos, então, no final do século XIX, a uma dramaturgia derivada da não correspondência entre forma e conteúdo, e das novas possibilidades de escrita advindas de acontecimentos como o surgimento da arte da encenação, da invenção da energia elétrica e da linguagem cinematográfica. Assistimos a um drama que formalmente, em fidelidade à dramaturgia clássica, continua a enunciar a atualidade intersubjetiva, mas que a nega em seu conteúdo. “Com algum exagero, poder-se-ia rotular a dramaturgia modernista de ‘a estética do silêncio’” (FLETCHER & MCFARLANE, 1989, p.416). A crise do drama se daria, então,

⁵ “Personagem que representa a moral ou o raciocínio adequado, encarregado de fazer com que se conheça, através de seu comentário, uma visão “objetiva” ou “autoral” da situação” (PAVIS, 1999, p.323).

pela inserção do elemento épico em sua temática e o drama moderno se consolida quando esse elemento é incorporado no plano formal.

Szondi ainda discorre sobre as “tentativas de solução” da crise do drama. Aqui o teórico examina vários autores e um encenador, entre eles Pirandello, nosso objeto de estudo. Vamos nos ater, entretanto, aos que deram suas principais contribuições até as três primeiras décadas do século XX, isto é, o contexto de Luigi Pirandello. De acordo com José Antônio Pasta Júnior,

os dramaturgos aí estudados caracterizam-se pela assunção e enfrentamento da crise da forma dramática, não se limitando a manifestá-la ou a procurar refugir a ela. Ao contrário, pode-se dizer que, da perspectiva de Szondi, praticamente todos eles procuram “solucionar” a crise do drama assumindo como elementos temáticos e formais, tão plenamente quanto possível, os elementos contraditórios em cuja emergência ela se manifesta e, assim, procurando recuperar para o teatro uma integridade estética à altura dos impasses que ele defronta. (PASTA JÚNIOR, 2001, p.17)

Uma das primeiras tentativas de solução dessa crise é apontada pelo Expressionismo, herdeiro da “técnica de estação” de Strindberg. No lugar das ações intersubjetivas, esse movimento estético colocaria o indivíduo em seu caminho por um mundo alienado, contrapondo o eu isolado ao mundo tornado estranho:

De modo paradoxal, a dramaturgia expressionista do eu não culmina na configuração do homem isolado, mas sobretudo na revelação chocante da cidade grande e de seus locais de divertimento. Mas é aí que parece se manifestar um traço essencial da arte expressionista como um todo. Visto que sua limitação ao sujeito leva ao esvaziamento dele, esta linguagem do subjetivismo extremo aí representada torna-se incapaz de enunciar algo de essencial sobre o sujeito. Ao contrário, o vazio formal do eu precipita e converte-se no princípio expressionista, na “deformação subjetiva” do objetivo. (SZONDI, 2001, p.125)

Alguns dramaturgos e encenadores como Bertolt Brecht e Piscator principiam suas experiências realçando as contradições entre a temática social e a forma dramática. Assim, seriam, de certa forma, herdeiros do “drama social” do naturalismo. Por outro lado, se no drama naturalista a objetividade científica só aparecia no plano do tema – pela

impossibilidade de ser absorvida pela forma absoluta do drama, e por isso Hauptmann utiliza o “forasteiro” como portador do conhecimento científico, observador e conhecedor do objeto de estudo – em Brecht, essa objetividade aparece no plano formal: o drama épico. Neste tipo de drama as personagens expõem os fatos em vez de dramatizá-los, a narração substitui a ação. O efeito de distanciamento⁶, utilizado no drama épico, demonstra que “as diversas *dramatis personae* podem se distanciar de si mesmas ao se representarem ou falarem de si em terceira pessoa” (SZONDI, 2001, p.137). Dessa forma, os “lavradores de carvão” de *Antes do nascer do sol*, de Hauptmann, por exemplo, que são estudados e apresentados sob a ótica do forasteiro Loth, se inseridos num drama épico, não precisariam de um “estranho” para revelar sua condição social, poderiam ser ao mesmo tempo sujeitos e objetos dessa revelação.

A técnica da montagem, por sua vez, presente em dois dramaturgos dos anos vinte do século passado, Georg Kaiser e Ferdinand Bruckner, constitui uma nova forma para o drama moderno. Essa técnica consiste na condução em paralelo de ações particulares, sem um vínculo concreto entre elas. O nexos surge, em *Os criminosos*, de Bruckner, por exemplo, através da referência particular a um mesmo tema. As cenas montadas não levam uma à outra, num jogo de causa e consequência, como no drama clássico. Ao contrário, a narrativa se desenvolve através da iluminação. O refletor é quem conduz a seqüência das cenas, não há um eu épico, responsável pela narrativa. Em Bruckner,

Uma vez que não permite ao seu eu tomar a palavra como narrador, a épica não pode certamente renunciar ao diálogo, mas torna possível que o diálogo se negue a si mesmo. Visto que o diálogo não deve mais responder pela evolução da obra (esta é assegurada pelo eu-épico), ele pode ser meras franjas, como nos monólogos tchekhovianos, ou até mesmo se retirar para o silêncio, negando o dialogismo como tal (SZONDI, 2001, p.143).

⁶ O efeito de distanciamento funciona, no teatro, como uma técnica de quebra da ilusão cênica e que revela o artifício da construção dramática ou da personagem. Dessa forma, ao lançar mão desse efeito, Brecht modifica a atitude do espectador e ativa sua percepção, o espectador não está mais em uma situação de identificação com a obra, mas de um posicionamento crítico em relação a ela. “Para Brecht, o distanciamento não é apenas um ato estético, mas, sim, político: o efeito de estranhamento não se prende a uma nova percepção ou efeito cômico, mas a uma desalienação ideológica”. (Cf. PAVIS, 1999, p.106)

Ao utilizarmos a palavra “montagem”, no entanto, imediatamente somos lançados no universo do cinema e à teoria do cineasta russo Sergei Eisenstein, desenvolvida também nos anos vinte do século passado. Esse recurso, porém, não é restrito ao cinema, nem começou a ser utilizado apenas a partir do século XX. Eisenstein, para elaborar sua teoria, parte da observação, por exemplo, do ideograma chinês, do teatro kabuki e do haikai japonês, os quais se constituem pela utilização da combinação de elementos que têm certo significado quando estão isolados, mas quando estão em junção, ou mesmo em colisão, adquirem uma terceira significação distinta das duas primeiras. Essa terceira significação seria o produto da montagem. Esta última, por quem, segundo Eisenstein, o cinema é particularmente responsável, seria, portanto, um recurso cinematográfico preexistente à invenção do cinema. Ou, como afirma José Carlos Avellar, “o cinema, para Eisenstein, começou a ser inventado bem antes de começar a ser de fato inventado” (AVELLAR, 2002, p.8).

Apesar de Eisenstein ter feito seu primeiro filme em 1924, o cineasta afirma que suas tendências cinematográficas começam no teatro, em 1921, com a colaboração no espetáculo *O mexicano*, do diretor Valentin Smishlaiev. Nessa peça, o cineasta leva para o teatro aquilo que ele considera o primeiro sinal de uma tendência do cinema: “eventos com o mínimo de distorção, objetivando a realidade factual dos fragmentos” (EISENSTEIN, 2002, p.17). Trata-se da proposição da encenação realista de um luta de boxe – que deveria ocorrer atrás do palco, com os atores no palco expressando excitação com a luta que só eles podiam ver – à vista do público, em um ringue situado no centro da sala. O cineasta leva para o palco o próprio “evento”, a luta realista, e não simplesmente as “reações aos eventos”, que seria um elemento puramente teatral, segundo ele. Em 1923, Eisenstein encena *O sábio*, de Alexander Ostrovsky. Aqui, ele já usa os elementos da especificidade cinematográfica: o plano e a montagem, além de utilizar em cena um filme cômico de curta metragem, *O diário de Glumov*. O abandono do teatro e a entrada definitiva de Eisenstein na arte cinematográfica

ocorre após a encenação do espetáculo *Máscaras de gás*, de Tretiakov. Esse fato se dá, segundo o cineasta, porque o diretor teve a idéia de fazer a peça sobre uma fábrica de gás em uma verdadeira fábrica de gás, cujos verdadeiros interiores nada tinham a ver com a ficção teatral, o que foi um fracasso. A plasticidade dessa realidade, no entanto, se torna tão forte que o elemento de realidade desponta com força nova, encontrando no cinema uma melhor forma de expressão (EISENSTEIN, 2002, p.18). É importante observarmos, todavia, que além de Eisenstein ser considerado um revolucionário da arte cinematográfica, ele o é também, de certa forma, da arte teatral. Principalmente, talvez, por essas proposições de novas organizações do espaço cênico, como um ringue que se estende pela platéia, em *O mexicano*; ou cenários paralelos, em *O sábio*; ou, talvez o mais interessante de todos, embora tenha tido fracasso na época, a utilização de outro prédio, a fábrica de gás, como edifício teatral.

O drama moderno adquire uma nova organização temática e formal, mas não se limita a ser definido através da relação fechada entre esses dois planos. Ele dialoga diretamente com outros episódios como o advento da encenação como obra de arte autônoma, que buscava uma significação global do espetáculo e uma coerência entre todos os seus elementos – cenografia, atuação, sonorização, entre outros, que também ganharam outras formas de concepção – e o surgimento de invenções como a energia elétrica e o cinema.

CENA 2: As artes do jogo: relações entre drama, encenação e inovações técnicas

O período do final do século XIX e início do século XX, entendido como a época da ebulição do drama moderno, seria, por extensão, a época da efervescência do teatro moderno, este compreendido no âmbito do espetáculo, da encenação, e aquele no âmbito do texto dramático. Não que o teatro moderno tenha surgido a partir da consolidação do drama moderno, mas que ambos tenham se instituído a partir da reflexão de um no outro. Nesse

sentido, o advento da função do encenador e da encenação como obra de arte irrestrita ao texto dramático, bem como da utilização de novas tecnologias no teatro, contribui de forma decisiva na estruturação da dramaturgia moderna.

A encenação como obra de arte autônoma surge na Europa, no final do século XIX, e compreende o teatro não apenas como o texto dramático, mas como o espetáculo em sua totalidade. O encenador torna-se o elemento fundamental da arte teatral e sua função não seria apenas adequar o espetáculo a um molde pré-existente, mas conceber uma estética global e garantir a coerência de todos os elementos cênicos. Isso o diferencia do “diretor de cena”, ou do “ensaiador” que, muitas vezes, segundo Pavis (1999, p.122), era o ator principal.

Ora, nos dias de hoje, esta é provavelmente a pedra de toque que permite distinguir o *encenador* ou *diretor* do *régisseur*, por mais competente que seja: reconhecemos o *encenador* pelo fato de que a sua obra é outra coisa – e é mais – do que a simples definição de uma disposição em cena, uma simples marcação das entradas e saídas ou determinação das inflexões e gestos dos intérpretes. A verdadeira encenação dá um sentido global não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem: o espaço (palco e platéia), o texto, o espectador, o ator (ROUBINE, 1998, 24).

De acordo com Jean-Jacques Roubine, o surgimento da função do encenador é motivado por dois fenômenos resultantes da revolução tecnológica dos últimos anos do século XIX: “Em primeiro lugar, começou a se apagar a noção de fronteiras e, a seguir, a das distâncias. Em segundo, foram descobertos os recursos da iluminação elétrica” (ROUBINE, 1998, p.19). As teorias e as práticas teatrais, dessa forma, começam a circular rapidamente por outras geografias além das fronteiras onde surgem. Alguns dramas são encenados quase que simultaneamente em países diversos.

A iluminação elétrica, por sua vez – capaz de “modelar, modular, esculpir um espaço nu e vazio, dar-lhe vida” (ROUBINE, 1998, p.21) – influencia não só a encenação, como também a dramaturgia emergente. A iluminação, segundo Ryngaert, contribui para mudar a

maneira de se construir o sentido e, com isso, a maneira de narrar. Uma nova gramática da narrativa é criada:

A cena é cada vez menos pensada como uma totalidade. O autor não é mais obrigado a escrever em função das mudanças de cenário; todos os saltos de espaço e de tempo, todos os efeitos de montagem, são possíveis no mesmo instante. Uma estética do fragmento e da descontinuidade com certeza ganhou com isso, assim como uma estética de sutileza da ilusão. (RYNGAERT, 1998, p.68)

É facultado ao autor dramático, no ambiente da dramaturgia moderna, o recorte do espaço e a delegação ao refletor de funcionar como o eu-épico do texto, como acontece na “técnica da montagem” de Bruckner, em que “as diversas cenas não têm como no drama um domínio absoluto, a cada momento a luz pode abandoná-las e relançá-las na escuridão” (SZONDI, 2001, p.143). A dramaturgia de *Os criminosos*, de Bruckner, de 1929, então, só foi possível porque já era possível o recurso da iluminação: instrumento capaz de possibilitar uma seqüência de ações que não se desenvolvem através de uma dialética de causa e consequência, numa sucessão de futuros presentes, o que apregoava uma estética da descontinuidade, um dos atributos mais importantes da dramaturgia moderna.

Um autor que escreveu ante a luz que não se apaga está muito mais preso à unidade que um autor que escreve ante uma luz que pode recortar espaços, interromper imagens e dirigir o olhar. A iluminação também elimina a necessidade de se colocar no texto do ator as indicações temporais já que com os efeitos de luz se pode criar no palco a idéia de noite, dia, penumbra, chuva, sol. (FERNANDES, 2005, p.36)

Outra invenção que possibilitou um novo olhar sobre a encenação e a dramaturgia foi o cinema. Seu desenvolvimento, da virada do século XIX para o XX, encontra na descoberta da mudança de plano, no *close* e na montagem, os recursos que possibilitariam ao cinema expressar-se de forma específica, até consolidar-se como arte independente. Pode-se dizer que, num primeiro momento, sem ainda o aparecimento das três descobertas, a sétima arte é que se alimentaria do teatro, seria dramática, isto é, seria a reprodução mecânica de uma

representação teatral. Mais tarde, contudo, o teatro moderno e, por conseguinte, a dramaturgia moderna, com a possibilidade de uso do recurso da iluminação elétrica, parece se apropriar das técnicas cinematográficas em sua construção: o teatro faria uso da descontinuidade, do recorte, da montagem, da cena em paralelo e ainda utilizaria o próprio cinema dentro do espetáculo teatral, como fez Piscator. Este encenador utilizou, por exemplo, em sua encenação de *Opa! Nós vivemos*, de Toller, um filme que era justaposto com o fato na cena. Dessa forma, o teatro de Erwin Piscator deixaria de ser dramático e seria épico, pois a obra não era tecida através de diálogos intersubjetivos, “mas da montagem de cenas dramáticas e cenas cinematográficas, além de coros, projeções de calendário, indicações de diversas ordens, entre outras coisas” (SZONDI, 2001, p.132).

Outros recursos técnicos adquirem uma nova significação no teatro moderno a partir do surgimento do encenador e da possibilidade de utilização da luz elétrica. Com este último recurso que, segundo Telma Fernandes, “interage, participa e realça o espaço tridimensional, a cenografia moderna passa a ser concebida também em função de produção de volumes, planos e variedades de superfícies, tornando-se, ela mesma, um espaço real e ficcional de três dimensões” (FERNANDES, 2005, p.37). O cenário deixa de ser apenas um elemento decorativo e o cenógrafo se torna um profissional responsável por concretizar nele as concepções formuladas pelo diretor. Com o nascimento da encenação no ambiente da estética naturalista, a cenografia que expressava um “ilusionismo decorativo da tradição pós-romântica” é substituída por uma cenografia que anuncia um “ilusionismo significante” (ROUBINE, 1998, p.125). É aqui que surge, segundo Telma Fernandes (2005), a visão de que cada espetáculo deve possuir um cenário original. Antes, era comum que um mesmo cenário fosse utilizado em vários espetáculos, com apenas algumas modificações.

Quanto à sonoplastia, são os naturalistas os primeiros a se interrogar sobre a utilização do som no espetáculo. Eles procuram constituir aquilo que Stanislavski chama de *paisagem*

auditiva. A música perde sua concepção tradicional de elemento responsável por manter um certo *clima* durante as trocas de cenários e se torna algo capaz de “intervir com eficiência para reforçar a ilusão visual através de sua verdadeira paisagem sonora” (ROUBINE, 1998, p.154).

O aparecimento do encenador ainda seria responsável por uma mudança no trabalho do ator. É aqui que surgem as grandes teorias da interpretação que continuam alimentando o teatro contemporâneo. Da mesma forma, aparecem novas concepções sobre o papel do espectador no espetáculo. Se a estética naturalista via o espectador como um elemento observador, passivo, diante da ilusão dramática, outros pontos de vista, de Meyerhold e Brecht, por exemplo, considerariam o espectador como um elemento do espetáculo, que deveria estar ciente da teatralidade exibida no palco, isto é, ele não deveria nunca deixar de ver o teatro como teatro.

Todas essas inovações técnicas, teórico-conceituais e práticas que apontam para um redimensionamento do teatro contribuem para a afirmação da encenação como uma obra de arte autônoma e do encenador como o autor do espetáculo. É nesse ponto que surge uma das grandes querelas do teatro moderno: a relação entre texto dramático e encenação, entre a literatura e o teatro, o que repercutiria na dramaturgia do século XX, principalmente nas peças de Pirandello.

A história da relação entre o texto e a cena, conforme Patrice Pavis, só faz ilustrar a dialética desses dois componentes da representação: ou a cena procura dar e redizer o texto, ou cava um fosso entre ela e ele; critica o texto ou o relativiza por uma visualização que não o redobra (PAVIS, 1999, p.407). No primeiro caso, a encenação seria uma *redundância* do texto, estaria a serviço dele, no segundo, estaria em desequilíbrio com ele, olhando-o e mostrando a realidade sugerida por ele de uma nova maneira. É a partir do século XVII que o texto, e, por conseguinte, o autor dramático, adquirem um prestígio incomparável e as outras funções – cenografia e atuação – tornam-se funções subalternas.

Vemos assim esboçar-se, ao mesmo tempo, a especialização e a hierarquização das profissões teatrais: a cada um o seu *métier*, e todos a serviço do texto (e do autor)! [...] O *reconhecimento* social dessas diversas atividades determinará o prestígio, a posição de poder, a remuneração de uns e outros. Em suma, o teatro não escapará mais de uma hierarquização das competências, em cujo topo ficarão o autor e a vedete (sendo que o encenador só ascenderá a essa posição dominante no século XX). A seguir, descendo a escala, encontramos aqueles cuja atividade é ainda tido como artística: os atores, que podem eventualmente conquistar o *status* do estrelato (ou revelar-se como diretores), os artesãos, cenógrafos e figurinistas, e finalmente, no degrau mais baixo, os técnicos: iluminadores, maquinistas, maquiadores... (ROUBINE, 1998, p.46).

As práticas que não se inclinam ao texto, segundo Roubine, são ao mesmo tempo marginalizadas e admiradas. Nessas práticas, na *commedia dell'arte*, por exemplo, essa hierarquia é rompida. O autor já não ocupa o topo da pirâmide, mesmo porque ele não existe, as cenas são improvisadas a partir de roteiros, que podem dar destaque a um ou outro personagem. Então, não existiria a vedete, mas a vedete do momento. Vê-se, dessa forma, que nem sempre o texto dramaturgico é considerado a matriz do espetáculo. É no classicismo francês, segundo Bornheim, que surge a hegemonia do texto em sua especificidade literária, “com a própria gênese metafísica do Humanismo ocidental, ou seja, com a afirmação da superioridade do *Logos*, do discurso racional” (BORNHEIM, 1983, p.87).

É importante ressaltar a distinção que Bornheim (1987) faz entre *teatro de texto* e *teatro literário*. O *teatro literário* seria aquele pensado primeiramente como literatura, no qual o autor, debruçando-se cuidadosamente sobre o texto, visa à permanência, à eternidade dele. Já o *teatro de texto* referir-se-ia aos textos que são escritos para serem encenados, com vista à sua utilização por essa arte efêmera que é o teatro. Desse modo, por exemplo, Ben Johnson e Racine estariam voltados para o *teatro literário*, enquanto os gregos, os medievais e Shakespeare estariam voltados para o *teatro de texto*.

No teatro moderno, com o afloramento da encenação na atmosfera teatral, o texto vai, aos poucos, perdendo sua primazia, e o encenador substituindo o autor dramático.

A direção não é mais (ou não é mais apenas) a arte de fazer com que um texto admirável (que é preciso admirar) emita coloridos reflexos, como uma pedra preciosa; mas é a arte de colocar esse texto numa determinada perspectiva; dizer a respeito dele algo que ele não diz, pelo menos explicitamente; de expô-lo não mais apenas à admiração, mas também à reflexão do espectador. (ROUBINE, 1998, p.41)

E essa forma de relacionar o texto ao espetáculo se dá diferentemente em diversos encenadores. Para Antoine, considerado o primeiro encenador⁷, na acepção moderna do termo, o espetáculo articula-se a partir e em torno de um texto, com os outros elementos integrados a ele. Da mesma forma, segundo Roubine (2003) Jacques Copeau, Charles Dullin, Pitoëff⁸, Jean Vilar, ente outros, renovam o juramento de obediência ao texto. A encenação, aqui, surge a partir do texto, das falas, das rubricas. Stanislavski, por outro lado, transforma a relação do intérprete com o personagem e, por conseguinte, com o texto. Com suas experimentações no campo da interpretação do ator, ele procura extrair desse último a sua “personalidade particular”, o ator não seria simplesmente um intérprete da personagem a partir das rubricas. Outros encenadores como Gordon Craig, Meyerhold, Gaston Baty e Brecht se recusam a ser meros realizadores da *intenção* do autor dramático para incluir no espetáculo outras referências. Não renegam o texto, mas fazem dele apenas um componente da obra – do espetáculo. O mais radical, segundo Roubine, é Artaud, que defende que “a vocação do teatro não é servir de veículo a um sentido intelectual, mas ser o lugar e o meio de uma comoção catártica do espectador” (ROUBINE, 1998, p.64). O que importa para Artaud não é o significado do texto, mas o sentido encantatório, mágico das palavras. A relação de texto e encenação se torna ainda mais interessante quando o texto é submetido à prova nos ensaios, como faz Brecht, remanejando-o constantemente no decorrer do trabalho, o que

⁷ “O fundador do Teatro Livre é o primeiro que consegue se prevalecer de tal qualificação, não, mais uma vez que tenha inventado a arte da direção, mas é o primeiro a pensar sistematicamente as práticas do palco como um conjunto integrado de instrumentos que devem concorrer para a criação de uma obra coerente: a *representação*.” (ROUBINE, 2003, pp.138-139)

⁸ Apesar de Roubine classificar Pitoëff como um diretor obediente ao texto dramático, sabemos que para a sua encenação de *Seis personagens à procura de um autor*, de 1923, ele não se prendeu ao texto de Pirandello. Pelo contrário, acrescentou novos elementos, inclusive textuais, que influenciaram diretamente na versão pirandelliana definitiva do drama, de 1925 (Cf. ALONGE, 1993, pp.XVIII-XX).

também indica uma nova postura do escritor em relação à hierarquia da produção do espetáculo. Essa atitude parece influenciar a criação dramatúrgica coletiva que se estabelece na segunda metade do século XX, caminho onde engaja o Théâtre du Soleil, por exemplo.

Em síntese, no século XX estariam convivendo pelo menos três concepções de encenação: aquela que defende o teatro como texto literário, sendo o espetáculo o meio de evidenciar a verdade do texto, ao texto estariam subordinados os outros elementos do teatro; outra, que defende a obra teatral como sendo o espetáculo, cujo texto dramatúrgico seria apenas mais um elemento; e aquela que é radicalmente contra a presença da literatura no teatro, que a consideraria “um elemento impuro, não especificamente teatral, que se teria agregado tardiamente ao teatro, terminando por deturpá-lo” (BORHEIM, 1983, p.76). Dessa relação entre texto dramático e encenação é que surgem os conceitos de “escritura dramática” e “escritura cênica”. “A *escritura* (a *arte* ou o *texto*) *dramática* é o universo teatral tal como é inserido no texto pelo autor e recebido pelo leitor” (PAVIS, 1999, p.131). Assim, a escritura dramática estaria associada ao texto impresso, o qual seria da ordem da permanência, da estabilidade. Por outro lado, “A escritura cênica nada mais é do que a *encenação* quando assumida por um criador que controla o conjunto dos sistemas cênicos, inclusive o texto, e organiza suas interações, de modo que a representação não é o subproduto do texto, mas o fundamento do sentido teatral” (PAVIS, 1999, p.132). A escritura cênica seria, desse modo, da ordem do efêmero.

É no contexto dessas reflexões sobre o teatro, tanto no plano da dramaturgia quanto no da encenação, que surge a obra de Luigi Pirandello. E a própria obra do dramaturgo reflete sobre si mesma e sobre as questões a respeito do fazer teatral, o que o torna um dos autores mais representativos do metateatro. E se a arte moderna se caracteriza “pela ruptura consciente com a tradição, pela crítica ao mundo e a si mesmo, pela busca da autonomia e auto-referência” (FERNANDES, 2005, p.16), Pirandello se faz extremamente moderno.

CENA 3: Estratégias de um exímio jogador: Pirandello e o teatro moderno

Para muitos autores, *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello, escrita e encenada em 1921, é considerada a síntese do drama moderno. Esse sentido histórico, no entanto, estaria em oposição ao contexto de sua origem, descrito por Pirandello (1977), no prefácio à peça, como um acidente de percurso na obra de sua imaginação. Segundo o dramaturgo italiano, a sua “empregadinha” Fantasia é quem lhe levaria aquelas personagens vivas, que o atormentam a fim de que ele escreva a história delas, configurada no seguinte enredo: um casal (o Pai e a Mãe) tem um filho (o Filho), o qual é mandado pelo Pai para ser criado no campo, a fim de que cresça robusto. A Mãe, desconsolada, encontra conforto e identificação no olhar do humilde secretário do Pai. Este a manda embora junto com o secretário e eles se casam. Do segundo casamento nascem mais três filhos. O Pai, mesmo distante da ex-mulher, acompanha discretamente os seus passos, até que a nova família se muda para longe. Após a morte do segundo marido, a Mãe retorna com os filhos para a antiga cidade e volta a se encontrar com o Pai, quando este, freqüentador da casa de Madame Pace, um bordel disfarçado em ateliê de alta costura, descobre que a mulher reservada para ele é sua Enteada. Daí, a Mãe com os novos três filhos volta a morar na casa do Pai, onde se desenvolve uma série de intrigas, culminado na morte dos dois filhos menores. O primeiro ato dessa peça se passaria no bordel de Madame Pace e o segundo, no jardim da casa do Pai. Em *Seis personagens à procura de um autor*, essas personagens-personagens aparecem como recusadas pelo autor, que lhes negou a vida. E após tentarem seu autor durante certo tempo, sem obterem um resultado satisfatório, vão à procura de outro autor que lhes possa inserir no mundo da arte, sendo possível, assim, que continuem vivas. Com esse propósito, elas entram, de forma inesperada, em um teatro, no momento em que

uma companhia está ensaiando a peça *O jogo dos papéis*, de Pirandello. A trupe está montando uma peça de Pirandello exatamente porque não lhe chega mais da França uma boa comédia. Temos então o embate entre dois grupos: de um lado a família de personagens, que relata todo o seu drama a fim de que o Diretor o encene, e, de outro, a companhia de teatro. Desse embate, são lançadas várias discussões sobre a teoria e a prática teatral e a relação entre elas.

Ao introduzir no presente do palco o relato de fatos ocorridos antes do início da peça, *Seis personagens* seria um drama analítico “à maneira das últimas peças de Ibsen ou de *Enrico IV*, do próprio Pirandello, que surgiu quase em simultaneidade com *Seis personagens*” (SZONDI, 2001, p.146). Apesar de nada autorizar a crítica a pôr em dúvida a explicação da origem da peça como um acidente de percurso na imaginação do autor, nada a impede também de dar-lhe outra, retirada da própria obra, em que essa idéia de origem casual é eliminada, dando-lhe um significado histórico. Szondi parte de uma citação do próprio drama para compor seus argumentos, a fala do Pai: “o autor que nos criou vivos *não quis*, depois, ou *não pôde*, materialmente, meter-nos no mundo da arte” (PIRANDELLO, 1978, p.365. Grifo nosso)⁹. A peça de Pirandello vai confirmando que tudo dependeria mais do *poder*, da *possibilidade*, que do *querer*. É nesse sentido que Szondi aponta a peça como “o jogo da impossibilidade do drama”, porque seria uma tarefa muito complexa executar o drama das personagens segundo as regras da dramaturgia clássica. “Por isso ele renunciou a ela e manteve na temática a resistência, em vez de quebrá-la. Assim surgiu uma obra que substitui a planejada, tratando-a como uma peça impossível” (SZONDI, 2001, p.147).

Pirandello, desse modo, apesar de se servir da forma dramática, relativiza essa forma e a discute na temática da obra. Se a forma dramática seria caracterizada pela dominância

⁹ Todas as citações de trechos de *Seis personagens à procura de um autor* constantes nesse trabalho referem-se a essa tradução de Brutus Pedreira para a obra de Pirandello, editada pela Abril Cultural. Caso haja alguma exceção, ela será acompanhada de nota explicativa. Limitaremos, portanto, a somente inserir, no corpo do texto, o número da página da citação.

absoluta do diálogo, o autor siciliano rompe com ela, pois critica exatamente essa ausência da intersubjetividade no homem multifacetado que apresenta. Não haveria mais diálogo quando o que um diz não é mais compreendido pelo outro tal qual o primeiro quis dizer. Não existiria a possibilidade do entendimento lingüístico, como podemos ver na fala do Pai:

Mas, se todo mal está nisto!... Nas palavras. Todos trazemos dentro de nós um mundo de coisas: cada qual tem o seu mundo de coisas! E como podemos entender-nos, senhor, se, nas palavras que eu digo, ponho o sentido e o valor das coisas como são dentro de mim, enquanto quem as ouve lhes dá, inevitavelmente, o sentido e o valor que elas têm para ele, no mundo que traz consigo? Pensamos entender-nos... e jamais nos entendemos! (p.377)

O dramaturgo ainda afirma, em outra fala do Pai, que não somos “um”, mas “vários”,

E com a ilusão, entretanto, de ser sempre “um para todos” e sempre “aquele um” que acreditamos ser em cada *ato* nosso. Não é verdade! Percebemos bem isso quando, em qualquer de nossos *atos*, por um acontecimento infeliz, ficamos como enganchados e suspensos e *nos damos conta de não estarmos por inteiro naquele ato* e que seria, portanto, uma injustiça atroz julgar-nos só por isso [...], como se toda a nossa vida se resumisse naquele *ato* (p.389. Grifo nosso).

Os atos, não poderiam ficar limitados a um acontecimento, em torno do qual tudo se desenrolaria. O drama não poderia se desenvolver em torno de uma única ação, a qual seria um meio de apresentação definitiva do sujeito. Pelas falas do Pai supracitadas percebe-se que Pirandello não toma o diálogo e a ação – características primordiais da forma dramática – como a expressão adequada da existência humana.

Seis personagens à procura de um autor parece também ir de encontro ao caráter absoluto da forma dramática, pois a peça não é desligada do que lhe é externo. Em Pirandello, o dramaturgo está presente na peça de várias formas: como o nome do autor citado, cuja peça, *O jogo dos papéis*, a companhia de teatro vai representar, por não chegar mais da França uma boa comédia; como o autor incitado anteriormente pelas personagens abandonadas; e como o mentor das idéias filosóficas da peça, as quais ele empresta à personagem Pai, como afirma no

prefácio. Além disso, a peça retrata esse momento em que o teatro refletia sobre si mesmo e os conflitos gerados no campo teatral.

Pirandello também rompe com outra convenção da dramaturgia clássica, a do “palco mágico”, ao eleger todo o espaço do teatro como espaço cênico, relativizando a separação entre público e cena e a passividade daquele diante da representação. Em *Seis personagens à procura de um autor*, sua primeira peça que tem o teatro como tema do teatro, por exemplo, além das cenas desenvolvidas no palco, o Diretor e os atores da companhia utilizam o espaço da platéia como espaço da representação, transformando-se eles próprios, durante quase toda a peça, em platéia da família de personagens. Dessa forma, o público se torna também, de certa forma, ator da peça:

as emoções e as sensações dos *atores* (os que representam na peça os cômicos desempenhando a rotina de ensaio) são as mesmas que experimentam os espectadores frente aos *seis personagens*, porque uns e outros estão colocados na mesma perspectiva e no mesmo tempo, em um ponto de vista comum e intercambiável, a partir do qual ambos contemplam a ação que realizam os *seis personagens*” (GUGLIELMINI, 1967, p.103. Tradução nossa).¹⁰

É por isso, segundo Guglielmini, que se justificam as circunstâncias técnicas da obra, como a cortina já aberta com o palco em desordem quando o público entra, a entrada dos atores atrasados pela mesma entrada da platéia, o que elimina a fronteira entre o cenário e o público. Este já não é, em *Seis personagens*, um *voyer*, “instado a observar as personagens, que agem sem levar em conta a platéia, como que protegidas por uma quarta parede” (PAVIS, 1999, p.316). Pirandello quebra a quarta parede e, desde o início, lança o público na teatralidade do teatro, rompendo assim com a ilusão realista.

¹⁰ As citações na língua original estarão nas notas. “las emociones y las sensaciones de los *actores* (los que representan en la pieza los cômicos desempeñando la rutina del ensayo) son las mismas que experimentan los espectadores frente a los *seis personajes*, porque unos y otros están colocados en la misma perspectiva y en el mismo tiempo, punto de vista común e intercambiable desde el cual ambos contemplan la acción que despliegan los *seis personajes*”.

Nas outras duas peças da trilogia do “teatro dentro do teatro” – *Cada um a seu modo* (1924) e *Esta noite se representa de improviso* (1930) – o espaço cênico proposto no texto ainda é mais ampliado e usado de forma mais contundente, se estendendo às diversas partes da platéia, ao saguão do teatro e até à rua. Essa descontinuidade espacial não se restringe ao uso dos vários espaços do teatro como cenário, ela se estende também, no caso de *Seis personagens*, ao próprio drama apresentado pela família de personagens: o primeiro ato aconteceria no bordel de Madame Pace e o segundo ato, na casa do Pai, onde o Filho está sempre fechado em seu quarto, o Rapazinho anda perdido pela casa e a Menina brinca no jardim. Essa multiplicidade de espaços nega a regra da unidade de lugar, ao mesmo tempo em que pressupõe um “eu-épico”, o que está em desacordo com a intersubjetividade. Ao que o Diretor exclama: “é preciso compreender também que não podemos pendurar cartõezinhos ou fazer mudanças de cena à vista, três ou quatro vezes por ato” (p.441).

Nas peças de Pirandello também não há uma perfeita união do ator e do personagem, constituindo o homem dramático, como presumiria a arte do ator orientada pelo drama clássico. O dramaturgo apresenta em cena essas duas facetas do sujeito dramático, que ora é personagem que representa um ator e ora é personagem que representa um ator representando uma personagem. E o público/leitor tem consciência dessa diferença e consegue discernir esses dois momentos do mesmo ator. Ele não é lançado numa ilusão realista/naturalista, pelo contrário, todo o artifício cênico é trazido à baila. A impossibilidade do drama surge aqui também pela impossibilidade de haver um sujeito “uno”, o sujeito pirandelliano é um ator que representa vários papéis, é visto de várias perspectivas.

Não há também, em *Seis personagens à procura de autor*, uma continuidade temporal, uma seqüência de presentes absolutos, na qual uma cena seria o germe da próxima. Não há um enredo linear. A peça é marcada por, pelo menos, três instâncias do tempo: o passado, o drama da família de personagens, o qual configura a camada dramática da peça e já não é

mais possível constituir-se em forma; o presente, a camada épica da peça, em que as personagens estão em busca de um autor, na tentativa de realizar o seu drama e, assim, invadem o ensaio de uma companhia de teatro; e, por último, a perfeita coincidência entre passado e presente, a fusão do elemento épico com o dramático, por exemplo na cena da morte do Rapazinho, que acontece tanto no passado quanto no presente cênico. O teatro de Pirandello, desse modo, trabalha com a descontinuidade temporal, em que o todo da obra não apresenta uma dialética das cenas: “A vida não é uma questão de tese e antítese. Está mais além dessas dicotomias conceituais, mais além de qualquer dialética verbal ou lógica. A existência humana é ilógica. E demonstrar a ilógica da vida é a lógica da obra de Pirandello” (GUGLIELMINI, 1967, p.123. Tradução nossa).¹¹

Contemporânea do advento da encenação como obra de arte autônoma e das grandes querelas em torno da relação entre literatura e espetáculo, a dramaturgia de Pirandello, como representante central do drama moderno, auto-referencial e autocrítico, não poderia deixar de discutir aquelas temáticas. O dramaturgo discute essa questão da disputa entre autores e encenadores quando, em *Seis personagens à procura de um autor*, a família de personagens tenta o Diretor a ser o autor de seu drama. O Diretor aceita, ao que os atores protestam dizendo que não passa de vaidade: “A vaidade, a vaidade de figurar como autor!” (p. 397). É irônico que essa fala seja pronunciada exatamente pela atriz Ingênuia. Segundo Sábado Magaldi, nessa fala,

Pirandello introduz a polêmica contra os encenadores que, a partir do começo do século, assumiram a tal ponto a autoria do espetáculo que passaram a utilizar o texto como pretexto para suas lucubrações pessoais. Nessa fala da Ingênuia, Pirandello caricatura a ambição autoral do Diretor, que gosta de sobrepor-se ao significado do texto (MAGALDI, 1999, p.21).

¹¹ “La vida no es una cuestión de tesis y antítesis. Está más allá de esas dicotomías conceptuales, más allá de cualquier dialéctica verbal o lógica. La existencia humana es ilógica. Y demostrar la ilógica de la vida es la lógica de la obra de Pirandello”.

Se pensarmos, historicamente, a respeito da relação entre texto e representação, como vimos, “apenas a partir do início do século XVII que o texto precede a representação e que o ator se coloca a serviço de um texto de um autor: antes, havia uma estreita aliança dos corpos e das palavras e o ator improvisava a partir dos roteiros conhecidos” (PAVIS, 2003, p.189). A partir do final do século XIX, “o encenador, pouco a pouco se substitui ao autor como autoridade que controla a produção e a significação estável do texto” (Idem, p.196). Em *Seis personagens à procura de um autor*, Pirandello enfoca a prática cênica e parece abalar todas essas estruturas, sugerindo que o texto desça do pedestal em que se encontra, já que a peça a ser feita, não tem texto, as personagens estão em busca de um, que será constituído a partir do improviso. Há também uma desmistificação da figura do Diretor como centro do espetáculo, visto que a cena das personagens já foi constituída sem ele. E parece haver agora um retorno ao estágio em que corpo e palavras nasciam juntos no improviso. Pirandello, em sua dramaturgia, parece apontar para a possibilidade de se construir uma dramaturgia a partir da prática cênica e não o inverso. Dessa forma, a “escritura cênica” e a “escritura dramática” não estariam isoladas, não haveria uma relação de anterioridade e posterioridade entre uma e outra. E se essas escrituras nascem juntas a partir do improviso, o dramaturgo já menciona a possibilidade de um trabalho coletivo, feito com a participação de todos e não tendo uma determinada função como foco. Na peça a ser montada em *Seis personagens a procura de um autor*, por exemplo, parece não haver uma rigidez dramática, os fatos acontecidos vão sendo narrados pelas personagens, com mais intensidade pelo Pai e pela Enteadada, sob pontos de vista discordantes. Para a composição do espetáculo, eles vivem a cena da saleta nos fundos da loja de Madame Pace – personagem que surge evocada, atraída pela necessidade da própria cena. Enquanto isso, o Ponto é encarregado de anotar todas as falas para a posterior representação dos atores, que jamais poderão fazer a cena como realmente é. E ainda, vai haver a interferência do Diretor, que precisa alterá-la e adaptá-la às exigências do teatro. A

autoria, então, não está centrada em uma pessoa específica. Não se destaca, na peça a ser feita, um “autor cênico” ou só uma “autoridade estético-política da representação”, como no momento em que, segundo Pavis, se instaurou a noção de encenação, na qual o encenador era o centro da atividade teatral (Craig, Stanislavski ou Appia).

Sérgio Flaksman, um dos que traduziram *Seis personagens* no Brasil, comenta que, a princípio, achou estranho Pirandello usar os verbos no futuro nas detalhadas didascálias, em vez de usar o presente, como é comum na maioria dos textos teatrais. Flaksman afirma que depois, porém, aprendeu com o autor “que o resultado é altamente expressivo, instando quem lê o texto a imaginar sua encenação como um desdobramento necessário daquela leitura” (FLAKSMAN, 2004, p.27). Podemos pensar, talvez, que o próprio Pirandello, ao escrever suas peças com os verbos no futuro e com riquezas de detalhes nas rubricas, já estivesse pensando na futura encenação. Ou, por outro lado, as rubricas detalhadas seriam uma forma de afirmação da sua autoria, uma “tentativa de garantir, na realização do espetáculo, a poética cênica por ele imaginada” (FERNANDES, 2005, p.27). O fato a ser destacado, porém, é que Pirandello está voltado para o *teatro de texto*, na concepção de Bornheim, que, mesmo não escrevendo concomitantemente à montagem do espetáculo, escreve textos para serem encenados, e não para o *teatro literário*, que se preocupa primordialmente em fazer literatura. E mais que *teatro de texto*, Pirandello escreve *teatro de texto de teatro*. Além disso, a partir de 1925, o dramaturgo fica mais envolvido com a prática teatral, ao assumir a direção do Teatro d’Arte de Roma, encenando textos próprios e de outros autores.

A partir dessas considerações a respeito da relação entre texto e encenação, e dos novos recursos formais adquiridos pela dramaturgia moderna, podemos dizer que a constituição do drama moderno é marcada por profundos conflitos. Poderíamos dizer, talvez, que o período compreendido entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX corresponde a uma profunda transformação no universo do teatro. O que mais se destaca

nessa época de crise do teatro é o modo como se deu o enfrentamento dessa crise. A reflexão e a teorização sobre a prática dramaturgic e teatral são as armas usadas nesse combate. Tudo é questionado e, não raramente, no domínio da própria dramaturgia. Se a forma do drama clássico não correspondia aos anseios dos dramaturgos na representação do sujeito moderno, outros elementos formais são incorporados. Novas possibilidades técnicas contribuem de forma decisiva para novas possibilidades dramaturgicas. O surgimento da arte da encenação, e com ela a sistematização de grandes teorias sobre o teatro, é imprescindível para a reflexão sobre o estatuto da dramaturgia no campo teatral e influi diretamente na consolidação do drama moderno, assim como a arte da dramaturgia também alimenta a arte da encenação.

Todos esses predicados do teatro moderno, dentre eles especialmente a auto-reflexividade, podem ser atribuídos a Luigi Pirandello. O dramaturgo italiano, talvez mais do que qualquer outro, soube inserir na sua dramaturgia essa transformação por que passava o teatro. E inclui o próprio teatro na temática de sua arte, além de ir de encontro a uma tradição dramaturgica que apregoava o caráter “absoluto” do drama, como uma forma fechada e completa em si mesma, que encontrava no diálogo seu motor exclusivo. Pirandello nos aparece, desse modo, como uma grande potência no estabelecimento do drama moderno, e, ao mesmo tempo, como um visionário, como um precursor de idéias que influenciariam a dramaturgia, a teoria e a prática teatral que se segue.

SEGUNDO ATO

O JOGO DENTRO DO JOGO: AUTO-REFLEXIVIDADE E ENCENAÇÃO DRAMÁTICA EM PIRANDELLO

*O vasto e universal teatro nos apresenta
mais doridos painéis do que esta cena
em que brincamos.*
William Shakespeare

*Quem sabe onde pensa que está?
Estamos num palco, minha querida. Que
é um palco?... Pois – está vendo? – é um
lugar onde se brinca a sério, onde se
fazem peças.*
Luigi Pirandello

CENA 1: O jogo é o alvo de si mesmo

A metateatralidade é uma das propriedades mais marcantes da dramaturgia moderna. Segundo Leda Martins, a partir do século XX, “os dramaturgos redimensionam o ato criador, na tentativa de que o teatro passe a refletir a problemática da criação em si, sua natureza de artifício e representação, além de traduzir as atitudes do autor referentes à sua própria criação” (MARTINS, 1991, p.24). O teatro moderno, dessa forma, fala de si mesmo, se auto-representa, reflete sobre a criação dramaturgica e a criação cênica, condição *sine qua non* da metateatralidade.

Metateatro é um termo recente, que, conforme Pavis (1999), parece ter sido forjado por Lionel Abel, em 1963.

na metapeça sempre haverá um componente fantástico. Pois nesse tipo de peça a fantasia é essencial, é justamente aquilo que vamos encontrar no âmago da realidade. Em verdade podemos dizer que a metapeça está para a fantasia comum assim como a tragédia está para o melodrama. Assim como na tragédia as atribuições do herói têm de ser necessárias, e não acidentais, na metapeça a vida *tem* de ser um sonho, e o mundo *tem* de ser um palco (ABEL, 1968, p.110).

Essa é a forma do metateatro, de acordo com Abel – a vida é sonho e o mundo é palco – conclusão a que chega Sigismundo, personagem de *A vida é sonho*, de Calderón de la Barca. Visto dessa forma, “o metateatro torna-se uma forma de antiteatro onde a fronteira entre a obra e a vida se esfuma” (PAVIS, 1999, p.240). E aqui se espelha uma das características tão caras à obra de Pirandello: a contraposição indistinta entre realidade e ficção.

Abel ainda acrescenta que algumas metapeças podem ser classificadas como pertencentes à antiga teoria do “teatro-dentro-do-teatro”. Porém, a peça-dentro-de-outra-peça “não sugere mais que um recurso técnico, nunca uma forma definida” (ABEL, 1968, p.141). O teatro dentro do teatro é um “tipo de peça ou de representação que tem por assunto a representação de uma peça de teatro: o público externo assiste a uma representação no interior

da qual um público de atores também assiste a uma representação (PAVIS, 1999, p.385)”. Dessa forma, no teatro dentro do teatro, haveria dois grupos de atores, o que representaria personagens e o que representaria espectadores, e dois grupos de espectadores, o que estaria na platéia e o que estaria no palco, sendo que os atores-espectadores formariam um grupo de intersecção entre a cena e a platéia, pertenceriam, de certa forma, aos dois grupos simultaneamente. Pirandello utiliza esse recurso em várias de suas peças e muitas vezes nem há uma rígida divisão entre palco e platéia, todo o espaço do teatro se torna espaço de representação. Por outro lado, o teatro dentro do teatro não é um recurso obrigatório para o metateatro. As metapeças “têm em verdade uma característica comum: todas elas são obras teatrais sobre a vida vista como já teatralizada” (ABEL, 1968, p.141). Parece-nos, desse modo, que poderíamos afirmar que nem todo metateatro é teatro dentro do teatro, mas todo teatro dentro do teatro é metateatro. Porém, de acordo com Patrice Pavis, o termo metateatro só prolonga a teoria do teatro dentro do teatro. A tese de Abel “continua demasiado vinculada a um estudo temático da vida como palco e não se apóia o suficiente numa descrição estrutural das formas dramáticas e do discurso teatral” (PAVIS, 1999, p.240).

Apesar de ser um termo que teria sido cunhado recentemente, o metateatro em si não é uma característica exclusiva do drama moderno, ele já se faz presente, marcadamente, nas peças de Shakespeare e de Calderón, por exemplo. “‘A vida é sonho’ é uma tradução literal do nome de uma peça de Calderón, *La vida es sueño* (1635), e ‘o mundo é um palco’ (ou *theatrum mundi*) já era um clichê muito tempo antes que Shakespeare e outros dramaturgos renascentistas o utilizassem” (FLETCHER & MCFARLANE, 1989, p.415). De Calderón também é *El gran teatro del mundo*, cujo título já se configura numa metáfora da vida como palco. Além dessa visão do metateatro, de que a vida é um sonho e o mundo é um palco, para Abel, é a autoconsciência, tanto dos dramaturgos quanto dos personagens, que é a responsável pela matateatralidade. Essa autoconsciência, por outro lado, seria responsável pela

impossibilidade da existência da tragédia na Modernidade. “Ora, acontece que o dramaturgo ocidental é incapaz de acreditar num personagem falto de consciência. Ausência de autoconsciência é tão característico de Antígona, Édipo e Orestes quanto a autoconsciência o é de Hamlet, a figura dominante do metateatro ocidental” (ABEL, 1968, p.108). Na modernidade, para o crítico, teria sido criado um novo tipo de drama, o metateatro, muitas vezes produzido na tentativa de se produzir tragédia.

A autoconsciência seria, então, a marca fundamental do metateatro. E se ela corresponde a uma quebra da ilusão dramática, então o coro da tragédia grega seria a representação mais antiga da consciência artística do dramaturgo no drama ocidental. Seriam também não ilusórios a tradição britânica e o drama medieval; e muitas das convenções do teatro elizabetano – como prólogos e epílogos, apartes e a peça-dentro-da-peça – existiriam formalmente para lembrar à platéia que ela está assistindo a uma peça que, embora finja ser realidade, não é. A arte moderna, por sua vez, expressa a autoconsciência e, muitas vezes, a leva ao extremo, fazendo da própria obra o conteúdo dela mesma. A obra de arte moderna faz-se consciente de si como artifício e extremamente auto-reflexiva. E desse modo, visto que a ficção não é real, a obra de arte moderna, ao ir de encontro com uma tradição que procurava fingir ser real aquilo que não era, estaria mais perto da verdade da realidade, pois se declara ser o que é: ficção (SCHLUETER, 1979, p.3).

Realidade ou ilusão? Se esta seria uma pergunta possível de ser respondida em termos práticos, a partir de uma escolha entre uma opção ou outra; com o advento da arte moderna, diluem-se as fronteiras entre elas. E a preocupação filosófica do século XX estaria, segundo Schlueter (1979), provavelmente mais do que nunca, centrada na progressiva dificuldade em definir as relações entre realidade e ilusão. O homem moderno, que experimentou as revoluções científicas, tecnológicas, políticas e estéticas do mundo moderno, estaria em confronto com as tradições espirituais, morais e sociais. O senso de certeza absoluta dá lugar à

visão relativista, relegando a realidade a uma posição tão subjetiva quanto as percepções individuais agora usadas para criá-la. O artista moderno, mais do que um reproduzidor da realidade externa, seria, então, um recriador de realidades. Daí o que June Schlueter chama de o paradoxo da arte moderna: “enquanto a consciência individual é reconhecida pelo homem moderno como ‘realidade’, ela é simultaneamente reconhecida como criadora de artifícios, por criar realidade interpretando, definindo e reconstituindo as experiências de sua percepção”¹² (SCHLUETER, 1979, p.6. Tradução nossa).

O drama moderno, por sua vez, reflete essa multiplicidade de percepções, de incertezas e relativiza a relação entre realidade e ilusão. Assim, também entra em conflito com a tradição dramaturgical que defendia uma estrutura dramática absoluta, rígida, fechada em si mesma, e lança outras possibilidades de formas dramáticas. E muitas vezes, esse confronto com a tradição teatral e a relativização da realidade e da ilusão é, não somente o motor, mas o próprio objeto do drama moderno, como em Pirandello. Isso faz com que essa dramaturgia seja metateatral, dramatizando o próprio teatro, criticando-o e teorizando sobre ele.

CENA 2 – O jogador Pirandello e suas artimanhas metateatrais

A importância de Pirandello para o metateatro não se deve simplesmente ao fato de ter ele escrito sua trilogia “do teatro dentro do teatro”, mas sim pelo fato de apresentar em sua obra – dramas, romances e contos – a vida como já teatralizada, um dos atributos fundamentais do metateatro. E essa vida teatralizada representa a síntese de todas as aflições que atormentam o espírito do autor siciliano:

¹² “while the individual consciousness is recognized by modern man as “reality”, it is simultaneously recognized as artificer, for it creates reality by interpreting, shaping, and reconstituting the experiences of its perception”.

o engano da compreensão mútua irremediavelmente baseado na abstração vaga das palavras; a personalidade de cada um vista em sua multiplicidade, conforme as diferentes possibilidades do ser presentes em cada um de nós; e, finalmente, o trágico e imanente conflito entre a vida que continuamente se move e muda e a forma que, ao contrário, procura torná-la imutável (PIRANDELLO, 1977, pp.10-11).

Mesmo algumas peças que não se utilizam do recurso do teatro dentro do teatro, como *Liola*, *Assim é (se lhe parece)*, *Vestir os nus*, *Encontrar-se*, e romances como *O falecido Matia Pascal* e *Um, nenhum e cem mil*, entre outros textos, apresentam esse conflito entre vida e forma, entre máscara pública e face particular, entre realidade e ilusão. Não simplesmente como afirmação dessas dicotomias, mas como relativização delas. Pode-se considerar, entretanto, as peças que têm o teatro como tema do teatro, como a representação máxima do metateatro do autor, não só pela utilização desse recurso, mas pelas inovações que apresentam em termos de organização estrutural da dramaturgia e de propostas de encenação, acompanhadas de uma notável utilização e ampliação do espaço cênico. Se em *Vestir os nus*, “Pirandello opta pela total nudez do indivíduo, no mundo hostil” (MAGALDI, 1966, p.X), nas peças do teatro dentro do teatro é o próprio fazer teatral que se desnuda, ante um público que se insere no espaço cênico. Espaço este que é estendido para além dos limites do palco, elegendo a platéia e até mesmo o saguão do teatro e a rua como lugar de representação. O teatro, espaço físico, é visto como teatro, é uma representação de si mesmo. O *théatron* grego, “lugar de onde se vê”, que se referia apenas à arquibancada, adquire um caráter mais abrangente conforme usamos hoje e torna-se no teatro moderno também o “lugar a que se vê”. E essa maneira de olhar o teatro constitui uma nova forma e uma nova significação do mesmo:

Ele romperá definitivamente com o realismo moderno: a cena literal, os indivíduos reais e os impressionantes acontecimentos de vidas individuais não mais pareciam ter qualquer forma ou significação. Mas quando percebeu a **analogia entre o seu problema como artista e os problemas dos personagens atormentados, também à procura de forma e significação**, encontrou a chave para uma nova forma teatral, e para o

sentido particular da ação humana (teatral em si mesma) a ser contido nessa forma (FERGUSSON, 1964, p.185. Grifo nosso).

Agora o teatro já não se quer simplesmente uma reprodução da realidade, provocando no espectador o efeito da ilusão cênica; pelo contrário, tanto a realidade quanto a ilusão vão ser ressaltadas em seu caráter relativo. É interessante pensarmos também nessa analogia entre o problema do artista, que precisa encontrar outra forma de representação e significação porque os temas que aborda já não cabem dentro do padrão formal exigido pela dramaturgia clássica, e o problema das personagens que também buscam uma forma e uma significação. Essa busca por um novo drama alimenta a dramaturgia de Pirandello, que vai espelhar seu próprio fazer artístico, assim como a prática teatral conflituosa em voga. Dessa forma, surgem em suas peças de teatro no teatro, por exemplo, as discussões sobre o processo de construção do espetáculo, que dialogam diretamente com as teorias teatrais do século XX: a impossibilidade do ator viver verdadeiramente a personagem, a supremacia do diretor em detrimento das outras funções, a relativização do autor e do estatuto do texto no teatro, entre outras. “Pirandello configura cenicamente o curto-circuito imposto pela modernidade à dicotomia arte-vida, realidade da cena-realidade da sala. Para isso, dialoga com a história do teatro e a estética teatral e instila na cena dramática, através de um humor ‘de escritura’, a corrosiva consciência de seus limites” (SAADI, 1994, p.199). Em Pirandello, portanto, “a realização da obra de arte, sua montagem e escrita passam a ser a realidade da mesma” (MARTINS, 1991, p.38). As próprias personagens de suas peças, muitas vezes, são aquelas personagens da função teatral: os atores, o diretor, as personagens, o ponto, os técnicos, o autor, o espectador, etc. A trilogia “do teatro no teatro”, de Pirandello, por exemplo, tem o teatro como tema, o teatro como cenário, as personagens do teatro como personagens, sendo, portanto, metatemática, metacenográfica e com metapersonagens. As três peças de Pirandello que têm o teatro como cenário – *Seis personagens à procura de um autor* (1921), *Cada um a seu modo*

(1924) e *Esta noite se representa de improviso* (1930) – discutem, cada uma à sua maneira, as questões que se punham, e que ainda se põem, na esfera do fazer teatral. Nessas peças, principalmente, podemos ver, de forma nítida, a característica mais fértil de sua dramaturgia, segundo Francis Fergusson: o uso do palco. Para o crítico, Pirandello, “aceitando-o tão ousadamente pelo que é, libertou-o das imposições do realismo moderno – que lhe pedia a cópia exata das cenas da vida corrente” (FERGUSSON, 1964, p.190). Se num primeiro momento de sua carreira dramaturgica, Pirandello, segundo Robert Brustein, desintegrou a realidade em suas peças mais convencionais e fustigou as intrigas e mexericos da comunidade social, agora o autor também passa a atacar o palco, esse espaço comunitário de diversão e bisbilhotice. “Agora, o palco é um palco, os atores são atores, e até a platéia, antes silenciosa e invisível, em sua espontânea suspensão da descrença, foi atraída para a ação, e implicada no desenvolvimento teatral” (BRUSTEIN, 1967, p.335).

Seis personagens à procura de um autor é, talvez, a primeira obra dramática da história do teatro a levantar tantos questionamentos a respeito do fazer teatral, o que a tornou, merecidamente, um ícone do metateatro. Aqui, o teatro toma a si mesmo, se apodera de si mesmo:

A ação da peça é “**tomar o palco**” – com tudo o que essa expressão sugestiva implica. Os atores e o diretor querem tomá-lo para os propósitos objetivos – vão ou (com a bilheteria em mente) venais – do ensaio. Cada um dos personagens quer tomá-lo para o mito racionalizado que é, ou seria, seu verdadeiro ser. Pirandello vê a **vida humana como teatral**: como visando e só encontrando realização, na epifania trágica. A convenção do realismo moderno foi invertida: em vez de pretender que o palco não é em absoluto o palco, mas a sala de estar da família, ele faz que a sala de estar deixe de ser real para ser palco de muitas “realidades” (FERGUSON, 1964, p.184. Grifo nosso).

É nesse sentido – da sala de estar burguesa e do mundo como palco de muitas realidades – que surgem os grandes questionamentos da obra pirandelliana: o conflito entre a máscara pública e face particular, a pertinência da dicotomia entre a vida mutável e a forma imutável,

entre a realidade e a ilusão, e a relativização da verdade, em que esta não vem à tona, mas *a verdade de cada um*, esta também fluida.

A metateatralidade de *Seis personagens à procura de um autor* pode ser percebida, inicialmente, pela duplicidade de enredos pela qual é composta. Temos, na peça, o enredo descrito pelo título, isto é, a história das personagens que nasceram vivas na fantasia de um autor que, depois de este lhes negar a vida, vão à procura de outro autor, invadindo assim o ensaio de uma companhia de teatro, persuadindo-a a encenar o seu drama. Este enredo representaria a realidade presente, vivida no mesmo tempo do tempo do espectador, sendo, por isso, considerado o enredo “real”, ou como comenta Peter Szondi (2001), a camada épica da peça. O segundo enredo é aquele descrito pelo subtítulo, a *commedia da fare*¹³, a própria história da família de personagens, para a qual elas buscam a escritura. Esse enredo representaria o passado das personagens, abandonado pelo autor, e que acontece num tempo diferente do tempo do espectador, seria o enredo “fictício”, a camada dramática, para Szondi. Pode-se pensar ainda num terceiro enredo, formado pela montagem dos dois primeiros, pela fusão do épico ao dramático. Este último enredo seria o da diluição entre as fronteiras do “real” e do “ficcional”, da relativização desses conceitos e até de sua coincidência, como acontece na cena da morte do Rapazinho, que se mata tanto no plano “real” quanto no “ficcional” da peça. Fato que deixa as personagens-atores da companhia desorientados:

A PRIMEIRA ATRIZ (*entrando pela direita, penalizada*): Morreu! Pobre menino! Morreu! Oh! Que coisa, meu Deus!...”

O PRIMEIRO ATOR (*entrando pela esquerda, rindo*): Morto o quê! Ficção, ficção! Não acredite!...

OUTROS ATORES (*pela direita*): Ficção? Realidade! Realidade! Está morto! (p.461).

¹³ Esse subtítulo é traduzido por Brutus Pedreira como “comédia”; por Roberta Barni e J. Guinsburg como “peça a ser representada” e a tradução de Fernando C. Fonseca não traz o subtítulo. Sérgio Flaksman o traduz como “comédia a ser criada”. A eliminação desse subtítulo, ato praticado por Fonseca, elimina uma série de discussões que a peça propõe já a partir do título. Da mesma forma, a utilização do termo *commedia* como “comédia”, talvez desvirtue sua significação, já que, no Brasil, não é muito comum o uso do termo “comédia” em seu sentido literário e antigo, que, segundo Pavis, “designa qualquer peça, independente do gênero” (PAVIS, 1999, p.52).

Esse terceiro enredo, no entanto, não é construído somente através de cortes entre o primeiro e o segundo, apresentando ora um ora outro, como se um refletor apagasse na cena de um e lançasse luz na cena do outro, mas através do entrançamento de um no outro. Ele é tecido não através da relação de continuidade entre o primeiro e o segundo, nem numa relação de simultaneidade deles, mas numa relação de contigüidade, como se iluminados pelo mesmo refletor, ao mesmo tempo. E é a união do enredo *Seis personagens à procura de um autor* ao enredo *comédia por fazer* que faz da peça de Pirandello a extraordinária peça que é. O que dá um valor inestimável à obra não é a história das personagens, que o próprio autor comenta ser um drama que não o interessava, nem somente a descrição da busca dessas personagens por um autor, mas o conflito entre os dois enredos, originando o terceiro, fonte de todas as reflexões que a obra possibilita. É na junção dos dois enredos que vemos as inovações dramáticas e teatrais apresentadas por Pirandello.

Outro elemento de metateatralidade, em *Seis personagens à procura de um autor*, é a presença constante do autor dentro da própria obra, através do que Fred Hines, citado por Leda Martins, denomina de “segundo ser”, “artífice literário” ou “autor implícito”. Estes termos equivalem à segunda versão que todo escritor cria de si mesmo. Esse autor implícito, melhor expresso nas peças que contêm outra peça, pode ser encontrado através de duas configurações, segundo Hines: “na manipulação direta da ação por parte de um diretor ou contra-regra fora do palco ou mais raramente presente na peça como personagem” e através da “presença do autor que se move de um personagem a outro num constante fluir, forçando-as a funcionar como porta-vozes dele” (Apud MARTINS, 1991, pp.27-8). Pirandello lança mão das duas táticas para compor *Seis personagens*:

o autor, que é insistentemente referido pela recusa em completar sua obra, está obstinadamente presente através das personagens e prolifera nas figuras do Ponto, do Diretor, do Pai, da Enteada e de todos aqueles que se empenham em fazer daquela situação um espetáculo. O autor que, no drama em sua forma estrita, deve estar virtualmente ausente (pressentido apenas nas rubricas que, para o público, desaparecem no espetáculo), está, na

verdade, presentíssimo, rindo a bandeiras despregadas do título desta ‘peça por fazer’ já completamente realizada, embora sua ação progrida aos solavancos (SAADI, 1994, p.202).

Essa função de “segundo ser”, no entanto, parece ser mais bem aplicada à personagem Pai, que funciona melhor como um porta-voz de Pirandello. No prefácio¹⁴ à peça, o próprio Pirandello assume: “essa personagem apresenta como seu um tormento que, ao contrário, sabe-se claramente ser meu” (PIRANDELLO, 1977, p.14). E ainda, se fizermos uma análise comparativa entre ambos, no plano do significante, o P inicial do nome de Pirandello se reflete no nome da personagem Pai. Também é possível fazer essa associação, se levarmos em conta a função assumida por cada um: a personagem é o Pai da peça e Pirandello, assim como todo autor, é considerado o “pai” da obra. E ambos se encenam como pais omissos: as personagens são abandonadas pelo pai Pirandello, assim como o Pai, na peça, abandona seus filhos. E mesmo quando os filhos são resgatados – na peça o Pai leva a todos para casa e Pirandello os inscreve em *Seis personagens à procura de um autor* – esse sentimento de abandono não é superado. Na peça, o filho permanece desprezado em seu canto, as duas crianças morrem e a Enteada foge, enquanto que na relação das personagens com seu pai – o autor – elas continuam se sentindo abandonadas, à procura de um autor, não têm conhecimento de que já estão inscritas no mundo da arte.

Com essa reflexão do autor na obra, Pirandello se faz, de certa forma, personagem de si próprio. Em *Seis personagens à procura de um autor*, por exemplo, ele comenta no prefácio ser o autor incitado, quem abandonou as personagens:

embora eu insistisse na determinação de afastá-los do meu espírito, eles (...) continuavam a viver por conta própria e aproveitavam de certos momentos

¹⁴ Vale ressaltar que o prefácio à obra não existia na edição original, ele só foi publicado na edição de 1925, quando, portanto, a peça já havia sido encenada e recebido várias críticas, inclusive a de que a personagem Pai não estaria bem moldada ao seu papel por invadir às vezes a atividade do autor ou dela se apropriar. Crítica da qual Pirandello se defende no referido prefácio. Francis Ferguson (1964) afirma que o prefácio foi escrito para a nona edição, em 1930. Porém, Aurora Fornoni Bernardini (2004) confirma a data de 1925. Também a editora italiana Einaudi Tascabili reproduziu, em 1993, as edições de 1921 e de 1925, sendo que a de 1925 vem com o prefácio do autor.

do meu dia-a-dia para se apresentarem de novo a mim, na solidão do meu gabinete, um por um, ou dois juntos, e vinham tentar-me, propondo que representasse ou descrevesse esta ou aquela cena. (PIRANDELLO, 1977, p.8)

Essa mesma cena é descrita pela Enteadada, na peça, servindo de confirmação para o que Pirandello havia dito:

eu também, senhor, para tentá-lo, tantas vezes, na melancolia daquele escritório, ao cair do crepúsculo, quando ele, reclinado numa poltrona, não tinha ânimo de decidir-se a dar volta ao interruptor da luz e deixava a sombra invadir a sala e que aquela sombra se agitasse conosco que íamos tentá-lo (pp.447-8).

Em dados momentos Pirandello se insere na peça sem ser, necessariamente, uma personagem explícita. Outras vezes seu nome é explicitamente aclamado em cena, geralmente ironizando a si mesmo. Em vários momentos de suas peças, o autor siciliano cita a si próprio, como em *Seis personagens à procura de um autor*: “E o que quer o senhor que eu faça, se não nos vem mais, da França, uma boa comédia e se estamos reduzidos a pôr em cena peças de Pirandello” (p.356); em *Cada um a seu modo*: “Abaixo Pirandello! – Não, viva Pirandello!” (In: GUINSBURG, 1999, 380); em *Esta noite se representa de improviso*: “Está bem, digo – Pirandello” (In: GUINSBURG, 1999, 246). Então, “Ora o autor coloca-se, ele próprio, como personagem, usando seu nome real; ora o autor implícito comenta os mecanismos de escrita da peça, em ambos os casos destruindo definitivamente qualquer relação com a mimese realista, anulando completamente o distanciamento autor/personagem” (MARTINS, 1991, p.39).

Logicamente, o autor é quem inventa suas personagens. Em *Seis personagens*, entretanto, as personagens é que têm de inventar o seu autor. Tomando a invenção, a criação, como uma tarefa do dramaturgo, em *Seis personagens*, num jogo paradoxal, as personagens, de certa forma, se tornam dramaturgo, papel que vão assumindo, no desenrolar da peça, ao compor elas próprias a sua história. O enredo é tecido, desse modo, de forma mais

contundente pelo Pai e pela Enteada, e num grau mínimo, pelo Filho e pela Mãe. Então, podemos dizer a respeito de *Seis personagens* o que Lionel Abel afirma a respeito do *Hamlet*: “quase todos os personagens importantes agem em um momento ou outro como um autor dramático, utilizando a conscientização do drama que tem o dramaturgo, para impor determinada postura ou atitude a algum outro” (ABEL, 1968, p.69). Ao mesmo tempo em que têm a consciência de serem personagens, têm também a consciência do dramaturgo. Embora não se dêem conta disso, as personagens-personagens de *Seis personagens* são capazes de construir por si mesmas a *commedia da fare*. Entretanto, elas não têm a total consciência do dramaturgo, pois não sabem que já estão inscritas no mundo da arte. E se o soubessem, o drama de Pirandello não seria possível.

Essa inserção do autor na obra se dá também através da referência a textos anteriores do próprio autor, que dialogam com a peça em questão. Podemos perceber isso, por exemplo, quando a companhia de teatro de *Seis personagens* está ensaiando, entre as risadas e comentários irônicos dos atores, o segundo ato da peça *A cada qual seu papel*, ou em outra tradução *O jogo dos papéis*, que é de autoria do próprio Pirandello e que foi, por sua vez, adaptada, segundo Aurora Fornoni Bernardini, da novela *Quando se entendeu o jogo*. Essa peça, encenada pela primeira vez em 1918, “parece contribuir para introduzir jocosamente e explicar certos conceitos paradoxais como o papel da dupla razão/instinto (casca/recheio) que serve de eixo à vida como jogo de papéis estabelecidos etc., que serão um antefato útil para a compreensão do drama dos seis personagens” (BERNARDINI, 2004, 17). Vale ressaltar também que a companhia de teatro de *Seis personagens* não compreende nem gosta de ensaiar *O jogo dos papéis*. Esse fato “já nos dá idéia do que significou o teatro de Pirandello para uma cena estabelecida sobre alicerces corroídos, mas teimosos, e que ainda se acreditava capaz de servir de espelho fiel à platéia que ocorria no cumprimento do ritual social do teatro, então a mais pública das diversões” (SAADI, 1994, 198). E é esse teatro como simples

diversão, para agradar ao gosto burguês, que o dramaturgo italiano condena. Nesse sentido, ele também utiliza como recurso do metateatro a inserção da crítica teatral e da autocrítica dentro da própria peça. Por exemplo, quando o Primeiro Ator diz que uma indicação cênica de *O jogo dos papéis* é ridícula e o Diretor responde furioso: “E o que quer o senhor que eu faça, se não nos vem mais, da França, uma boa comédia e se estamos reduzidos a pôr em cena peças de Pirandello, que só os “iniciados” entendem, feitas de propósito, de tal modo que não satisfazem nem aos atores nem aos críticos e nem ao público?” (p.356). Aqui, Pirandello critica sua própria obra, declarando-se, como confirma no prefácio a *Seis personagens*, um autor de natureza filosófica, ao contrário de outros que escrevem só por prazer.¹⁵ Também aponta para duas facetas: o teatro como mero divertimento e o “teatro de arte”. Segundo Josette Feral, até o final do século XIX, o teatro era um espaço de diversão coletiva, feito para preencher o lugar de uma vida urbana massiva, como Paris. Era “considerado, essencialmente, como um objeto de consumação destinado à apreciação imediata, sem nenhuma consideração do que poderia precedê-lo ou sucedê-lo” (FERAL, 2001, p.22). Em contraposição, no início do século XX,

Tudo é questionado, nenhuma certeza é evidente e o teatro participa deste vasto questionamento. Recusando-se a ser apenas um mero acessório do contrato social, o teatro torna-se um espaço no qual o próprio contrato social é colocado em xeque, ganhando visibilidade e passando a ser representado sob formas características da própria essência do teatro (FERAL, 2001, p.23).

Dessa maneira, Pirandello, no domínio do próprio drama, critica a sociedade e sua relação com o teatro, a prática teatral em si e todos que atuam nela, e também se autocrítica.

Voltando à sua prática de se referir a textos anteriores, é notável o fato de várias peças suas terem se originado a partir de contos escritos anteriormente, ou em diálogo com outros

¹⁵ Pirandello se diz pertencer àquele grupo de escritores que “São dominados por uma necessidade espiritual mais profunda, e por isso não aceitam representar figuras, casos e paisagens que não estejam embevecidos, vamos dizer assim, por um sentido particular da vida, com que tudo assume um valor universal” (PIRANDELLO, 1977, 7).

autores. Assim aconteceu com *Assim é (se lhe parece)*, por exemplo, que surgiu a partir do conto *A senhora Frola e o senhor Ponza, seu genro*. Essa peça também não deixa de ser uma evocação a Shakespeare, um dos grandes pilares da dramaturgia ocidental, que tão bem soube explorar o jogo de aparências como mote dramático, autor de *As you like it* (Como você quiser). E Pirandello tem uma peça com o título quase idêntico: *Como tu me queres*, de 1929. A própria *Seis personagens à procura de um autor* se origina a partir do conto *A tragédia dum personagem*, escrito, segundo Marina Massa-Carrara (2001), em 19 de outubro de 1911, que por sua vez dialoga com outros dois contos do autor: *Personagens*, de 1906, e *Colóquios com os personagens*, de 1915. *A tragédia dum personagem*, apesar de não descrever a mesma história da família de personagens abandonadas que vão em busca de um autor, é o ponto de partida para o enredo da peça. Assim começa o conto:

É meu costume antigo dar audiência, todos os domingos de manhã, aos personagens dos meus fututros (sic) contos.
Cinco horas, das oito às treze.
Sucede-me quase sempre encontrar-me em má companhia.
Não sei porquê, comparecem em geral a estas audiências as pessoas mais infelizes do mundo, aflitas por estranhos males ou enredadas em complicações tremendas, e com a qual é verdadeiramente uma pena ter que tratar (PIRANDELLO, 1953, p.17).

Essa mesma situação é descrita por Pirandello no prefácio à peça, em que ele atribui à Fantasia a tarefa de lhe trazer as pessoas mais infelizes do mundo para que ele as transforme em novelas, romances ou peças de teatro. No conto, Pirandello relata sobre um tal doutor Fileno, personagem de outro escritor, que, insatisfeito com seu autor, porque este lhe deu menos importância do que merecia, procura o narrador para que este lhe faça viver através de sua pena. A personagem doutor Fileno é inventor de um remédio, segundo ele, eficaz contra todos os males. Autor da “Filosofia do longínquo”, livro que ficou inacabado, o doutor Fileno acusava seu autor de ter lhe dado um final indigno, somente para solucionar o estúpido enredo. Comparando o conto à peça, o narrador-autor do conto se equivale ao Diretor da peça

e o doutor Fileno à família de personagens. As falas que o doutor Fileno dirige ao narrador de Pirandello, no conto, em muitas passagens são as mesmas utilizadas pelo Pai de *Seis personagens* para convencer o Diretor. Nessa última encontramos as seguintes passagens:

“É isso mesmo! Exatamente! Dar vida a seres vivos, mais vivos que aqueles que respiram e vestem roupas! Menos reais, talvez, porém mais verdadeiros” (p.363).

“E, no entanto, ninguém melhor do que o senhor pode saber que a natureza se serve da fantasia humana como instrumento para prosseguir, em nível mais alto, a sua obra de criação” (p.363).

... quem tem a sorte de nascer personagem viva, pode rir até da morte. Não morre mais! Morrerá o homem, o escritor, instrumento da criação; a criatura não morre jamais! E, para viver eternamente, nem mesmo precisa possuir dotes extraordinários ou realizar prodígios. Quem era Sancho Pança? Quem era Don Abbondio? E, no entanto, vivem na eternidade, porque, germes vivos, tiveram a felicidade de encontrar a matriz fecunda, eternidade! (pp. 365-6).

Em *A tragédia dum personagem*, encontramos praticamente as mesmas passagens:

“Ninguém como o senhor deve saber que nós somos seres vivos, mais vivos do que os que respiram e se vestem; talvez menos reais, mas mais verdadeiros” (PIRANDELLO, 1953, p.24).

“A vida surge de modos tão diversos, querido senhor; e bem sabe que a natureza se serve da fantasia como instrumento para prosseguir a sua obra de criação” (PIRANDELLO, 1953, pp.24-5).

“Quem nasce personagem, quem tiver a dita de nascer personagem vivo, pode mesmo troçar da morte. Nunca morre. Morrerá o homem, o escritor, instrumento natural da criação; um personagem não morrerá jamais. E para viver eternamente, não tem de modo algum necessidade de dotes extraordinários ou de fazer prodígios. Diga-me o senhor, quem era Sancho Panza? Quem era Don Abbondio? E, contudo, vivem eternamente porque – germes vivos – tiveram a dita de encontrar um útero fecundo, uma fantasia que os soube criar e nutrir” (PIRANDELLO, 1953, p.25).

Como vemos, Pirandello se apropria de textos alheios e próprios, recria-os em outros contextos, formando novos textos. Esse exercício inter e intratextual é uma forte característica do autor. Tal exercício pode ser sutil. Por exemplo, o fato de que toda a sua obra reflete aquelas aflições, citadas anteriormente, que atormentam o seu espírito, mas às vezes as

referências a textos anteriores, mesmo quando não são adaptações, constituem-se na reprodução de passagens idênticas. Esse jogo, levado à exaustão pelo autor, pode ser percebido até mesmo a partir dos títulos de algumas obras, por exemplo: *Se não é assim, A Razão dos Outros, A vida nua, As duas máscaras, Um, nenhum e cem mil, Assim é (se lhes parece), O jogo dos papéis, A Senhora Morli, uma e duas, Vestir os nus, Cada qual a seu modo, O de um ou de nenhum, Quando se é alguém.*

Retomando a idéia de Lionel Abel de que no metateatro o mundo é um palco e a vida é um sonho, podemos dizer que *Seis personagens à procura de um autor* teria também como propriedade metateatral a realidade intimamente ligada à ilusão. O dramaturgo italiano relativiza a realidade, argumentando que esta não é fixa, muda continuamente, o que é real hoje, amanhã pode ser apenas uma ilusão. Ao passo que as “personagens”, por terem um estado fixo, uma realidade imutável, seriam mais verdadeiras que os outros (os homens), cuja realidade está sempre mudando. A ficção, que para os membros da companhia de teatro seria uma ilusão por criar, para as personagens vivas é a sua única realidade. E mais real que a dos outros, pois é imutável. Sabemos, entretanto, que essa fixidez da personagem também é relativizada. Pirandello desconstrói, dessa forma, a idéia de que a ficção é o lugar da ilusão, “desrealiza” a noção de real e “realiza” a noção de artificial. Esse caráter “real” da arte também pode ser pensado, talvez, como a assumida teatralidade presente nas peças de Pirandello, que iria de encontro a qualquer ameaça de ilusão cênica. A teatralidade de uma arte que não tenta reproduzir a vida, mas que se afirma a todo instante como ficção. Entretanto, segundo Robert Brustein,

Pirandello é incapaz de prescindir da ilusão cênica, apesar dos furiosos ataques que se lhe dirige. Os atores na trilogia do teatro já não fingem ser personagens, mas estão *fingindo* ser atores – atores criados na imaginação de Pirandello. **E embora o palco seja agora, estritamente, um palco, continua ainda sendo, até certo ponto, um palco ilusionístico.** Em *Seis personagens*, por exemplo, a ação tem lugar durante um ensaio num teatro vazio, mas o ensaio é, realmente, uma representação, estando o “teatro

vazio” repleto de espectadores pagantes (BRUSTEIN, 1967, p.336. Grifo nosso).

Percebemos, no entanto, que Pirandello se utiliza dessa ilusão cênica apontada por Brustein em apenas um nível da peça: no ensaio teatral que se estabelece dentro da obra pela companhia de teatro. Aquele nível cujo cenário é “o palco sem bastidores nem cenário, tal qual é durante o dia, quase escuro e vazio, para dar, desde o começo, a impressão de um espetáculo não preparado” (p.349). Vê-se, desse modo, que Pirandello quer passar por ensaio improvisado um espetáculo que foi muito bem planejado pela sua dramaturgia. Contudo, com a entrada em cena das seis personagens – “rostos construídos artisticamente e cada qual fixado imutavelmente na expressão do próprio sentimento fundamental”, cujos vestuários devem ser feitos “de modo que não dêem a idéia de terem sido feitos com fazendas que se podem comprar em qualquer loja da cidade, nem cortados e cosidos por uma costureira qualquer” (p.358) – percebe-se que a ilusão cênica proposta pela companhia de teatro é desmascarada e que só existe para que seja criticada e posta em xeque. Ao que o Pai argumenta ao serem chamados de loucos: “vemos que a loucura consiste, justamente, no oposto: em criar verossimilhanças que pareçam verdadeiras. E essa loucura, permita-me que lhe observe, é a única razão de ser da profissão dos senhores” (p.362). Pirandello consideraria aqui a ilusão cênica como loucura. Além disso, mesmo com a peça reproduzindo um “teatro vazio”, quando na verdade está cheio de espectadores pagantes, o espectador não é iludido, porque se vê a todo instante dentro do teatro. E como acontecem cenas na platéia, ele vê a todo momento que o teatro não está vazio e vê que o seu espaço é também espaço de representação, isto é, está inserido na cena. É também, no seu papel de espectador, ator da peça. E não dá pra ser iludido quando também se atua na ilusão. Essa situação do espectador como ator é explorada ainda de forma mais contundente em *Cada um a seu modo* e em *Esta noite se representa de improviso*.

A partir de todas essas considerações, podemos dizer que *Seis personagens* é uma peça de aprendizagem, de acordo com o pensamento de Fátima Saadi:

Pirandello ‘põe o teatro em situação’ e, portanto, discute-o dramaticamente. Todas as boas peças de teatro, todos os grandes espetáculos fazem isto, mas quase nunca de forma tão explícita: neste sentido, poderíamos dizer de *Seis personagens* que é uma peça de aprendizagem, sem o ranço didático que costuma acompanhar as peças deste tipo. *Seis personagens* é uma peça de aprendizagem sobre a relação que estabelecemos com a ficção e a realidade em situações em que não podemos ou não queremos distinguir uma da outra (SAADI, 1994, p.202).

É assim que a obra de Pirandello contribui de forma decisiva para o desenvolvimento das teorias teatrais. Segundo Robert Brustein, o autor “foi certamente o primeiro a converter o *pensamento* abstrato em paixão – a formular uma filosofia expositiva em termos teatrais” (BRUSTEIN, 1967, p.310). E um dos pontos marcantes dessa contribuição, em *Seis personagens à procura de um autor*, são suas considerações sobre a personagem dramática, as quais muitas vezes correspondem às funções exercidas no ofício teatral. Poderíamos dizer daí, talvez, que a relação entre suas personagens no drama seria um equivalente da relação que se estabelece na prática teatral. A peça seria, dessa forma, um microcosmo do universo do teatro.

CENA 3: O jogo aberto: *Seis personagens* como uma *commedia da fare*

A partir das denominações recebidas pelas personagens pirandellianas, que indicam os diversos profissionais do ofício teatral: diretor, atores, técnicos e até personagens, empenhados em cumprir cada qual o seu papel, podemos ver a peça *Seis personagens à procura de um autor* como a descrição de um processo de montagem de um espetáculo. O drama do autor siciliano apresenta ao público os bastidores do teatro e as situações acontecidas na tentativa de criação teatral. Nesse sentido, poderíamos designar a peça de Pirandello como uma “peça de *making off*”. Tomamos de empréstimo esse termo do universo

do cinema para nos referirmos a esse tipo de peça que retrata o processo de montagem de um espetáculo. Assim como o *making off* é um filme que narra o processo de criação de outro filme, desnudando a forma como este foi criado e mostrando os bastidores e equipamentos que não aparecem na tela do cinema, a “peça de *making off*” descreveria a montagem de uma outra peça, desnudando a carpintaria do teatro e trazendo à cena os bastidores da produção teatral, o que ocasionaria a ruptura de qualquer ilusão de realidade. Entretanto, a “peça de *making off*” não se constitui do mesmo modo que o filme. Enquanto, no cinema, o *making off* é feito simultaneamente ao filme e ambos se constituem, depois, em produtos distintos e “acabados”, no teatro, haveria apenas um produto: uma peça que se constitui como *making off* de outra peça que poderia ter sido feita, mas que não foi. É por isso que *Seis personagens* poderia ser considerada uma “peça de *making off*”. Embora seja um produto bem arquitetado pelo autor, essa peça, assim como suas personagens, também se apresenta como inconclusa, ela também é incompleta porque não aparece ao leitor/espectador como um resultado, um trabalho já acabado, mas como um processo de construção, como uma “peça a ser representada”, como um eterno ensaio. A “peça de *making off*”, dessa forma, incondicionalmente, traria o teatro dentro do teatro, mas não simplesmente na acepção que Pavis dá a este tipo de representação, em que “o público externo assiste a uma representação no interior da qual um público de atores também assiste a uma representação” (PAVIS, 1999, p.385). Pirandello vai além desse desdobramento teatral e arquiteta um drama em que o público externo assiste a uma representação no interior da qual um público de atores assiste ao ensaio ou à tentativa de representação, que nunca é levada adiante. *Seis personagens à procura de um autor*, desse modo, não se apresentaria como um produto teatral que contém outro produto teatral; apresentaria, sim, um processo teatral dentro de um produto que se configura como um processo. Como o próprio autor comenta no prefácio, “nesta peça, nada há de predisposto e de pré-ordenado: tudo o que nela acontece e se desenvolve deve ser

entendido como tentativa improvisada” (PIRANDELLO, 1977, p.20). Entretanto, vale ressaltar que o drama de Pirandello é um produto que está “acabado”, o processo de montagem que a peça descreve, o ensaio, já fora de antemão todo arquitetado pelo autor. Todos aqueles artifícios de que o autor lança mão para dar “a impressão de um espetáculo não preparado” (p.349), como o pano levantado e o palco vazio, sem cenário, foram muito bem planejados por ele. A peça de *making off*, apresentaria como não planejado algo que fora muito bem preparado. Aqui reside a crítica de Robert Brustein (1967, pp.334-35) ao teatro de Pirandello. Para o crítico, Pirandello não consegue pôr em prática a sua teoria, que consistiria em colocar em cena o processo teatral, com os atores improvisando um drama, porque o teatro de Pirandello não prescinde do dramaturgo, todos os improvisos já foram escritos anteriormente, o autor tem total controle sobre a obra. Brustein ainda afirma que, embora o autor italiano ataque a ilusão cênica, ele não descarta essa ilusão, e exemplifica comentando que, em *Seis personagens*, apesar de a ação ter lugar durante um ensaio num teatro vazio, este ensaio é realmente uma representação, estando o “teatro vazio”, repleto de espectadores pagantes.

Na “peça de *making off*”, então, é o próprio processo artístico – ou melhor, produto artístico que se configura como processo – que se torna conteúdo e objeto estético. Assim, podemos perceber no interior de *Seis personagens*, que nos aparece como a descrição de um processo de montagem, personagens que estão envolvidas na construção e na recepção artísticas, visto que no teatro dentro do teatro, algumas personagens tornam-se espectadoras de outras. Acontece em *Seis personagens à procura de um autor*, então, uma “relação teatral”, “entendendo por ela, sobretudo a relação ator-espectador, além dos outros diversos processos comunicativos e inter-relacionais dos quais um espetáculo é estímulo e ocasião, desde sua

primeira concepção até a fruição do público”¹⁶ (DE MARINIS, 1997, p.25). O dramaturgo italiano discute essa relação teatral e as funções nela envolvidas bem como a relativização dessas funções. Em vários momentos da obra vemos os papéis sendo invertidos ou sendo assumidos por personagens cuja função deveria ser outra: as personagens-atores tornam-se espectadores, as personagens-personagens assumem o papel de atores, a Enteada se atreve a dirigir, o autor é citado como personagem.¹⁷

As personagens-atores, por exemplo, durante quase toda a peça, atuam como meros espectadores do desempenho das personagens-personagens, como podemos perceber nas falas do Primeiro Ator e da Primeira Atriz, respectivamente: “Vejam só que espetáculo!”, “E são eles que o dão a nós!” (pp.373-374). E essas personagens-atores-espectadores formam um corpo, que pouco age e mais reage ao que acontece em cena, o que lhes caracterizam ainda mais como espectadores daquele inusitado drama das seis personagens, como demonstram algumas rubricas: “Os Atores, a princípio estupefatos, depois admirados daquela evolução, rompem em aplausos, como se lhes estivessem oferecendo um espetáculo” (p.368). As reações físicas desses “espectadores”, descritas na peça, são muito importantes para a construção do espetáculo e para a significação do mesmo. Pirandello estaria propondo, assim, na peça, que o espectador deve ser também um participante do espetáculo. Não que tenha que intervir nele ou interagir com os atores, mas participar ativamente como espectador. O corpo do espectador “é o corpo de um ser real e incarnado e não de um espectador-modelo abstrato. Interessa aqui as modificações tônico-posturais do espectador, reabilita-se sua visão ávida, seu toque, seu olfato, sua cinestesia [sic?]: sentidos esses muitas vezes esterilizados ou anestesiados” (PAVIS, 2003, p.216). Pirandello sugere, em *Seis personagens*, que a função do espectador de teatro vá muito além de este ser um mero receptor, passivo diante do objeto

¹⁶ “entendiendo por ello sobre todo la relación actor-espectador, y además los otros diversos procesos comunicativos e interrelacionales de cual un espectáculo es estímulo y ocasión desde su primera concepción hasta la frucción del publico”.

¹⁷ Embora mencionamos aqui, por necessidade do próprio texto, alguns aspectos relacionados às personagens pirandellianas, um estudo mais elaborado será realizado no capítulo III desta dissertação.

estético. Pelo contrário, na relação teatral, ele deve ter uma participação ativa, deve ser um um ‘co-produtor’ do espetáculo, deve deixar de ser um simples “objeto dramaturgico” para ser também “sujeito dramaturgico” (DE MARINIS, 1997, p.27). Nas outras peças pirandellianas de teatro dentro do teatro, o dramaturgo instiga ainda mais a participação do espectador e coloca em cena personagens que são espectadores. É evidente, no entanto, que essas personagens-espectadores também são seres ficcionais, já arquitetados anteriormente pelo autor.

Da mesma forma que as personagens-atores se tornam espectadores, num jogo inverso, as personagens-personagens assumem em dados momentos o papel de atores de uma peça por fazer. Mesmo que para elas mesmas não sejam atores, são personagens vivas, que não representam, mas vivem o seu drama, para as personagens da companhia de teatro e para o leitor/espectador é como se fossem atores que, ora desempenham um papel, o de personagem em busca de um autor, ora outro, o de personagem do melodrama da família. O fato de essas personagens-personagens serem personagens de dois enredos distintos, nos quais desenvolvem ações distintas, em tempos e espaços distintos, lhes dá essa condição de atores que ora é uma personagem, ora outra. E essas personagens não só assumem função de atores, como também a de dramaturgo, porque vão compondo elas mesmas a própria história a ser encenada. E a Enteadada, ainda, na ânsia de viver a cena, em certo momento assume a função de direção, como podemos conferir em sua fala: “O senhor faça a sua entrada. Não precisa dar a volta. Venha cá! *Finja* que já entrou. Eu fico aqui, de cabeça baixa – modesta! Vamos! Fale alto! Diga-me, com voz nova, *como quem vem de fora* – ‘Bom dia, senhorinha...’”. Ao que o Diretor contesta: “Oh, mas vejam só! Afinal, quem é que dirige: a senhora ou eu?” (pp.418-19. Grifo nosso). Essa fala da Enteadada, além de lhe conferir a função de direção, demonstra que as personagens-personagens também desempenham papel de atores, que são capazes de fingir. Essa fala prova que a cena, mesmo sendo desempenhada pelas personagens vivas, pode

ser arranjada, combinada, o que põe em dúvida se tudo o que elas disseram realmente aconteceu ou acontece como elas disseram. Nota-se que ela usa imperativamente o verbo fingir. Aqui já não era necessário viver a cena, mas apenas simulá-la.

Esse jogo de relativização dos papéis não pára por aí, é certo que o autor também se torna personagem, o Diretor se torna espectador e se vê deslumbrado com a possibilidade de ser autor, o Ponto participa da dramaturgia, estenografando as falas das personagens. Todos esses fatos demonstram que Pirandello aponta, em *Seis personagens à procura de um autor*, para a possibilidade do desenvolvimento de um trabalho coletivo, que não siga necessariamente um texto preconcebido, mas no qual todos os elementos do espetáculo surjam a partir da prática cênica, inclusive a dramaturgia escrita.

O drama *Seis personagens à procura de um autor*, de 1921, ao propor tantos questionamentos em torno do fazer teatral e das relações que se estabelecem nessa prática, torna-se um marco artístico de um período de transição de uma tradição teatral para uma nova época do teatro. A peça não só é um sinal de transição na história do teatro como o é também na história do dramaturgo Pirandello. Se antes o autor havia escrito peças, contos e romances que tratavam dos costumes sociais de seu tempo ou até mesmo daqueles conflitos que sempre atormentavam seu espírito: a máscara e a face, a ilusão e a realidade, a relatividade da verdade; agora, sem deixar de lado sua temática anterior, o dramaturgo trata do desnudamento do próprio teatro, teoriza sobre o próprio teatro dentro de sua dramaturgia. A partir de *Seis personagens*, Pirandello utiliza também o teatro como conteúdo e suporte do seu fazer artístico. Esse drama pirandelliano reflete, na própria obra de arte, a crise pela qual o teatro passava e a crise de uma dramaturgia que buscava outras formas de configuração, desprendidas da rigidez de uma dramaturgia que pregava a predominância da relação intersubjetiva, através da forma do diálogo, em uma seqüência temporal que primava pela continuidade.

Podemos enxergar a peça como um reflexo desse momento conflituoso entre uma prática teatral tradicional e uma prática moderna. Segundo Roberto Alonge, *Seis personagens à procura de um autor* é um testemunho de um momento nevrálgico da vida cênica italiana: “aquele que conduz do teatro do “grande attore”, de tradição oitocentista, à revolução novecentista que impõe o novo modo de trabalhar que vem sob a sigla de “teatro di regia”.¹⁸ (ALONGE, 1993, p.XIV. Tradução nossa). O crítico ainda comenta que enquanto na Europa esse processo se deu nas últimas décadas do século XIX, na Itália ele chegou com quarenta ou cinquenta anos de atraso, devido à maior força frenante do protagonismo do “grande ator”. Alonge ressalta que a obra de Pirandello estaria entre o “teatro de ator” e o “teatro de diretor”. Pirandello lança mão, em *Seis personagens*, de uma companhia *capocomicale*, cuja estrutura seria típica do século XIX; porém, O Diretor – *il Capocomico* – já não é mais o primeiro ator, mas uma presença externa à cena, e hierarquicamente superior aos atores. Para Alonge, o Diretor (*il Capocomico*) aspira inconscientemente a redefinir-se como *regista* (apesar de Pirandello não utilizar esse termo ainda, o qual é do início dos anos trinta), como aquele que, de fora, ilumina o texto e predispõe os atores no quadro da interpretação dada. Assim, a peça de Pirandello apresentaria esse momento de transição de uma época anterior ao surgimento do encenador para uma época que apregoa a autonomia deste. Da época marcada pelo *monstro sagrado*, cuja arte “exigia que ele fosse o seu próprio *diretor*, de modo que nada viesse limitar ou perturbar uma metamorfose na qual ele se engajava por inteiro” (ROUBINE, 1998, p.176) para uma época em que a organização cênica se concentrava em um olhar exterior à atuação.

Além de *Seis personagens à procura de um autor*, a peça como um todo, representar esse momento de transição na vida cênica italiana, é facilmente verificável em seu interior, dois momentos distintos, com relação à prática teatral: o primeiro antes da entrada das personagens-personagens e o segundo, após. A entrada em cena das seis personagens vivas à

¹⁸ “quello che conduce dal teatro del “grande attore”, di ottocentesca memória, allá rivoluzione novecentesca che impone il nuovo modo di lavorare che va sotto la sigla di “teatro di regia”.”

procura de um autor é o que possibilita a interrupção da prática estabelecida, a reflexão e contestação dessa prática e a apresentação de uma nova prática.

Antes da entrada das seis personagens, no drama, as cenas apresentam um dia comum na rotina de trabalho de uma tradicional companhia de teatro, com seus atores típicos, designados pelos variados *emplois*¹⁹ que a compõem. Além dos atores, entram em cena profissionais como O Porteiro, O Assistente, O Secretário, O Maquinista, o Ponto e, depois, O Diretor, chefe da companhia. Este último, diferentemente das companhias do “grande ator”, não faz parte do elenco, constitui um olhar externo. Cada qual ocupando o seu papel. Nesse primeiro momento, essa companhia ensaia o segundo ato de *O jogo dos papéis*, de Pirandello, peça que de fato existe e foi encenada pela primeira vez em 1918. Notamos que a montagem dessa peça de 1918, proposta dentro de *Seis personagens*, num jogo intratextual, segue uma linha, em que a encenação traduz estritamente o que está escrito no texto. Desse modo, segundo Roberto Alonge (1993, p.XIV), o diretor não é apenas um coordenador do trabalho dos atores, mas um intérprete da palavra do autor, um servo fiel do texto.

O PRIMEIRO ATOR (*ao Diretor*): Com licença: tenho mesmo de pôr um gorro de cozinheiro na cabeça?...

O DIRETOR (*chocado com a pergunta*): Parece-me que sim! Está escrito ali! (*Indica o texto.*) (pp.355-356).

O texto dramaturgico é absoluto e qualquer questionamento a ele por parte dos atores ou do Ponto é considerado um absurdo pelo Diretor. Dessa forma, o Ponto, mesmo que a contragosto, lê todas as rubricas, que são seguidas à risca, para as marcações de cena, para a interpretação dos atores e para a composição da cenografia. Aliás, com relação à cenografia, vemos nesse primeiro momento, a utilização de uma prática tradicional comum: a reutilização de cenários e objetos de cena:

¹⁹ Sobre *emplois* discutiremos também no capítulo III.

O PONTO (*Lendo o texto*): “Em casa de Leone Gala. Uma estranha sala de jantar e de estudo.”

O DIRETOR (*ao Assistente*): Poremos o gabinete vermelho.

O ASSISTENTE (*anotando numa folha de papel*): O vermelho. Perfeitamente (p.344).

As falas acima dão a entender que esses objetos de cena já estavam prontos e somente seriam reutilizados, o que demonstra que o cenário para aquela possível montagem seria concebido sem a preocupação de uma maior significação e coerência com o todo da obra.

Nesse primeiro momento da peça, antes da entrada das personagens-personagens, temos um texto dramático conduzindo a encenação. O Diretor, então, nem é aquele “grande ator”, responsável pela organização do espetáculo, nem é ainda aquele encenador que também se considera autor do espetáculo. Ele funciona como um mediador entre o texto dramático e sua concretização em cena. E por isso exige a leitura das rubricas, a contragosto do Ponto. “Para o Ponto não se lêem as didascálias porque elas não têm direito de fazer parte da escritura dramática, são uma intrusão do autor no campo específico atoral. Para o Diretor, ao contrário, são uma articulação integrante, encaminhando uma hipótese de direção”²⁰ (ALONGE, 1993, p.XV. Tradução nossa).

Não há por parte daquela companhia que encena *O jogo dos papéis*, nesse primeiro momento, uma reflexão sobre o próprio fazer, uma teorização sobre a própria prática, como acontece no segundo momento, após a chegada das personagens. Ou se há uma tentativa de reflexão, ela é lacunar, aquela companhia nem mesmo entende o que está fazendo. Haveria, portanto, uma incoerência entre o perfil da companhia teatral de *Seis personagens* e a peça que se propõe – ou que é obrigada a pôr em cena, por não chegar da França uma ‘boa comédia’ – a encenar. Apesar de ser um “intérprete da palavra do autor” e querer, na encenação, demonstrar os significados do texto, o Diretor não consegue estabelecer conceitos

²⁰ “Per il suggeritore no si leggono le didascalie perché non fanno parte di diritto della scrittura drammaturgica, sono un’intrusione dell’autore nel campo specifico attorale. Per il Capocomico invece sono un’articolazione integrante, istradano un’ipotesi di regia”.

seguros. O significado de uma ação, como bater os ovos, que ele pretende transmitir, não encontra um alicerce seguro. O próprio Diretor não compreende o que diz, sua reflexão é oca como as cascas dos ovos batidos:

O DIRETOR: [...] Tem que representar a casca dos ovos que bate! (...) ou, em outras palavras: a forma vazia da razão, sem o recheio do instinto, que é cego. O senhor é a razão e sua mulher, o instinto, num jogo de papéis preestabelecido, no qual o senhor, que representa o seu papel, é, voluntariamente, o fantoche de si mesmo. Compreendeu?...

O PRIMEIRO ATOR (*abrindo os braços*): Não!

O DIRETOR (*voltando para o seu lugar*): Nem eu tampouco! Vamos adiante, que no fim tudo dará certo! [...] (pp.356-357).

E aqui Pirandello também alerta para o fato de que suas peças não podem ser encenadas com uma visão tradicional do teatro como simples diversão, evidenciando seu caráter de escritor filosófico, como comenta no prefácio à peça.

Após a entrada das seis personagens em cena, o ensaio de *O jogo dos papéis* é completamente interrompido e o drama da família toma o palco. Esse drama “por fazer” vai sendo composto pelas próprias personagens, mais através de narrações descontínuas do que de ações. Então, ao propor um drama composto mais por acontecimentos narrados do que vividos, Pirandello rompe com uma tradição dramatúrgica, inserindo em seu drama o elemento épico, fato que o Diretor, tradicional, considera inaceitável:

O DIRETOR: Mas tudo isso é narrativa, meus senhores!

O FILHO (*com desprezo*): Claro que é! Literatura! Literatura!

O PAI: Qual literatura, qual nada! Isso é vida, senhores, paixão!

O DIRETOR: Será. Mas irrepresentável! (p.383).

Essa história das seis personagens, portanto, contraria profundamente aquela dramaturgia da qual o diálogo e a ação são marcas fundamentais. Por isso o Diretor a considera irrepresentável. Mas as personagens vão paulatinamente convencendo o Diretor a encená-la e o segundo momento da peça se concentra, assim, na tentativa de montagem do drama da família. Ao contrário do primeiro momento, agora não haveria um texto preconcebido, ele

seria composto a partir da vivência das cenas pelas personagens, isto é, a partir da prática teatral. Aqui há, em tese, a primazia da cena sobre o texto, pois não vão precisar de ninguém que o escreva, mas sim, como diz o Pai ao Diretor, “que o transcreva, quando muito, tendo-o assim, diante de si, em ação, cena por cena. Bastará combinar, primeiro, apenas um roteiro, e ensaiar!” (p.395). Essa prática cênica a partir de um roteiro, típica da *commedia dell’arte*, é o tormento dos atores da companhia, que abominam qualquer forma de improviso. Se em um primeiro momento, a encenação seria subordinada a um texto, no caso *O jogo dos papéis*, sobre o qual não havia uma reflexão, ou não se conseguia refletir, agora é o texto que seria buscado como uma decorrência da cena vivida. Pirandello alude aqui ao fato de que o teatro não dependeria necessariamente de uma dramaturgia escrita a priori, ou que, em muitos casos, a dramaturgia surge a partir da prática. O autor italiano estaria, assim, antecipando a idéia do trabalho coletivo e da função dramaturgo como um braço dessa coletividade, que deve estar presente no processo de construção teatral. Esse seria um ponto marcante da atualidade de Pirandello e do caráter teórico-teatral que a sua dramaturgia encerra.

Todos essas questões a respeito da dramaturgia de Pirandello, que apontam para uma ampliação da visão da prática teatral no limiar do século XX, para um redimensionamento das funções teatrais e das relações que são estabelecidas entre essas funções, estão diretamente ligados à forma de construção da personagem dramática pelo autor. Portanto, torna-se necessário refletir também sobre o estatuto da personagem dramática pirandelliana e sua relação com os estatutos abordados pela tradição literária, bem como sua inserção no universo do teatro moderno.

TERCEIRO ATO

O JOGO DOS PAPÉIS: A PERSONAGEM E SEU ESTATUTO EM SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR

Nenhum nome resta, nenhuma lembrança, hoje, do nome de ontem – ou do nome de hoje, amanhã. Se o nome é a coisa, se um nome é, em nós, o conceito de cada coisa situada fora de nós, e se, sem nome, não há o conceito, ficando em nós a coisa como cega, indistinta e indefinida, então que cada um grave aquele nome que eu tive entre os homens, entalhando-o como um epitáfio sobre a frente daquela imagem com que lhes apareci, deixando-a em paz e relegando-a ao esquecimento. Um nome não é mais do que isso: um epitáfio. Convém aos mortos, aos que concluíram. Eu estou vivo e sem conclusão. A vida não tem conclusão – nem consta que saiba de nomes. Esta árvore, respiro trêmulo de folhas novas. Sou esta árvore. Árvore, nuvem. Amanhã, livro ou vento: o livro que leio, o vento que bebo. Tudo fora, errante.

Luigi Pirandello.

Não, o autor, não! Os papéis escritos, sim, se necessário forem, para que readquiram vida por nós, por um momento...

Luigi Pirandello

CENA 1: Os jogadores dramáticos e a tradição do jogo

Seis personagens à procura de um autor. A partir desse título somos lançados para o universo da teoria a respeito da personagem e algumas questões se põem de início: como pode a personagem ser anterior ao autor? Não é o autor quem procura e cria suas personagens? Pode uma personagem ter uma vida independente de seu autor? Como será a relação entre personagem e autor na obra em questão? Essas perguntas que surgem a partir do título da peça colocam-se em diálogo com outras poéticas da personagem, anteriores ou posteriores a Pirandello.

June Schlueter (1979) comenta que Aristóteles estava certo ao afirmar que o drama é uma imitação de uma ação e, não de pessoas, o que equivaleria a dizer que, no drama, a ação precede a personagem, e que esta, por sua vez, seria a soma de suas ações.²¹ Isso é o que diferenciaria a personagem dramática da personagem da vida real. Para Schlueter, nesta última, a ação não é uma medida inválida, mas não é, como na primeira, uma medida completa. Na vida real, o indivíduo tem uma existência à parte de suas ações, possui certas atitudes e valores, adquiridos ou inatos, e uma existência psíquica; isto é, o caráter do indivíduo é quem precede a ação. Desse modo, seria impossível saber a totalidade das ações do indivíduo; enquanto que, no drama, o dramaturgo saberia. No drama moderno, no entanto, essa diferenciação, segundo Schlueter, torna-se mais complexa, porque o indivíduo do drama moderno, assim como a pessoa humana, também tem uma existência relativa, uma identidade fluida, sobretudo a partir de Pirandello. E o teatro seria a metáfora perfeita do homem moderno, pois este se configura em identidades múltiplas.

²¹ Para Aristóteles, “a tragédia é imitação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade. Segundo o caráter, as pessoas são tais ou tais, mas é segundo as ações que são felizes ou o contrário. Portanto, as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres graças às ações” (ARISTÓTELES, 2005, p.25).

Mas quando Aristóteles afirma que a personagem imita as ações, não quer dizer simplesmente que ela é um reflexo da pessoa humana. A mimese aristotélica não estaria resumida a uma simples representação do mundo:

embora o termo “mimesis” ressalte, na obra de Aristóteles, a faceta representativa da obra literária, não se pode deixar de notar que o autor da *Poética* estava igualmente atento em relação ao fato de que todo trabalho imitativo, por mais fiel que seja ao modelo a cópia oferecida, exige o desenvolvimento de uma operação ordenadora que, ao mesmo tempo que nos remete para o ser imitado, igualmente aponta para a própria imitação, isto é, para a obra enquanto produto de um gesto mimético, que realça não mais o referente, mas o próprio modo como a imitação deste se configura (SEGOLIN, 1978. p.16).

Dessa forma, Aristóteles estaria acentuando também o trabalho de seleção praticado pelo autor e os modos como organiza o material selecionado. E também o próprio texto como corpo coerente e não apenas as relações de semelhança ou dessemelhança com o mundo. O autor da *Poética* não só aponta para o conceito de *imitação do real*, de *verossimilhança externa*, mas também para o de *verossimilhança interna de uma obra*. De acordo com Luiz Costa Lima, “a primeira utiliza um conhecimento já sedimentado por parte do receptor, que facilita a sua aceitação (...). A verossimilhança interna, ao contrário, é a que se apóia tão só na necessidade de certo comportamento/desfecho, dentro do encaminhamento da fábula” (LIMA. *Apud.* SEGOLIN, 1978, p.29). Costa Lima ainda completa que as diferenças não anulam as semelhanças entre elas, ambas destacam a importância do destinatário no juízo de reconhecimento. “Para Aristóteles, portanto, o conceito de personagem não se esgota na representatividade desta, mas afirma também a necessidade de considerá-la enquanto “distribuição” e “elocução”, ou seja, enquanto produto dos meios e modos utilizados pelo poeta para a elaboração da obra.” (SEGOLIN, 1978, p.17). Dessa maneira, para Aristóteles, não basta que uma personagem tenha um modelo externo, real, mas ela deve ser verossímil, resultado do trabalho organizador do poeta, em acordo com os outros componentes da obra.

Os sucessores de Aristóteles foram influenciados pela sua concepção de personagem, até meados do século XVIII, segundo Beth Brait, “momento em que o conceito de *mimesis* flagrado no pensador grego e manipulado por seus interpretadores começa a ser combatido” (BRAIT, 1999, p.35). Sobressai-se, sobretudo, a tese ético-representativa encerrada em sua teoria. Horácio – segundo Roberto de Oliveira Brandão (2005), provavelmente entre os últimos anos de sua vida, 14-13 a.C. – também divulga a personagem como imitação da pessoa humana, unindo o entretenimento oferecido ao leitor pela literatura a uma função pedagógica, enfatizando o aspecto moral das personagens. Horácio aconselha, para caracterizar as personagens, a “observar o modelo da vida e dos caracteres e daí colher uma linguagem viva” (HORÁCIO, 2005, p.64). Segundo Segolin, para Horácio,

os seres ficcionais não são apenas reproduções do homem como deve ser, mas também modelos a serem imitados por aqueles interessados em atingir sua excelência moral. Ou seja, a personagem identifica-se com o homem não apenas em virtude de seu necessário caráter mimético, mas também enquanto proposição de uma moralidade humana que supõe e exige imitação (SEGOLIN, 1978, p.19).

Ao dar ênfase ao aspecto moralizante, unindo-o ao encanto da arte e da literatura, Horácio salienta ainda mais a correspondência que deveria haver entre os seres fictícios e a pessoa humana. É curioso observarmos, portanto, nas proposições de Horácio, que há uma sugestão de mobilidade na posição de modelo: ora o ser humano serve de modelo virtuoso e moral para a expressão didática da literatura, a personagem imita a pessoa; ora a personagem serve de modelo virtuoso e moral para a imitação humana. Estaríamos, então, diante de um circuito, no qual as virtudes humanas exigiriam a imitação da ficção, e esta, por sua vez, estimularia os homens a se tornarem virtuosos. Então, a personagem seria, também, um instrumento pedagógico para fim de mudança do comportamento humano, através da imitação das virtudes e moral do homem. Ela não estaria em uma posição posterior, não seria uma consequência das

ações humanas (homem → personagem); mas estaria em uma posição entre, seria consequência, mas também causa dessas ações (homem → personagem → homem).

A Idade Média e o Renascimento preservam a personagem como representação do modelo humano moralizante, que serve perfeitamente aos ideais cristãos. A partir de meados do século XVIII, no entanto, reconhece-se a grande importância da personalidade do artista no ato da criação. Tem-se, assim, um declínio das teses miméticas vigoradas até então e entra em emergência uma visão psicologizante da personagem. “A gênese da obra de arte, os impulsos determinantes da criação artísticas (sic) passam a ser procurados não mais no mundo exterior, modelo sempre presente e docilmente submisso à vocação imitativa do artista, mas sim nas emoções, sentimentos e aspirações deste” (SEGOLIN, 1978, p.21). Isso, porém, não apagou as marcas antropomórficas de sempre, houve apenas uma mudança de foco do mundo exterior para o mundo interior do artista, a personagem continuava sendo vista como um retrato da pessoa humana.

Da teoria de E. M. Forster²², interessa-nos que o crítico inglês parece atribuir à personagem um papel ainda não explorado na Teoria Literária, o de personagem livre, que não é passiva diante de seu autor:

As personagens apresentam-se quando solicitadas, porém cheias de espírito de insubordinação. Pois têm numerosas analogias com as pessoas como nós. Tentam viver suas próprias vidas e, com frequência, atraíam o

²² O romancista e crítico inglês E. M. Forster, em 1928, elege a personagem como um dos elementos estruturais da narrativa, ao lado da intriga e da história. Forster retoma a concepção aristotélica da personagem como um elemento intrínseco da obra, a qual estava esquecida: “um romance é uma obra de arte, com suas próprias leis, que não são as da vida diária, e que uma personagem dum romance é real quando vive de acordo com tais leis” (FORSTER, 1974, p.48). A verossimilhança, nesse sentido, dependeria não da realidade externa, mas da organização coerente e lógica do romance. Mesmo assim, o crítico inglês não consegue fugir da influência que a marca humana exerce na literatura. Tanto é que chama as personagens de *pessoas*: “Desde que os protagonistas numa estória sejam geralmente humanos, pareceu-me conveniente dar a este aspecto do romance o título “As Pessoas”.” (FORSTER, 1974, p.33). Essa justificativa não nos parece suficiente para lançar o estudo da personagem à estrutura da obra; ao contrário, reforça ainda mais seu caráter mimético. A grande contribuição de Forster talvez tenha sido classificar as personagens em *planas* e *redondas*. Segundo ele, às personagens planas, “às vezes, chamam-nas tipos, às vezes, caricaturas. Em sua forma mais pura são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade” (FORSTER, 1974, p.54). As personagens redondas, por sua vez, são complexas, “apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano” (BRAIT, 1999, p.41).

esquema fundamental do livro. “Fogem”, “escapam do nosso controle”: são criações dentro de uma criação e, em relação a esta, muitas vezes desarmoniosas. Se lhes é dada completa liberdade, fazem o livro em pedaços; caso mantidas sob controle muito rigoroso, vingam-se morrendo, e destroem-no por decomposição interna (FORSTER, 1974, 52. Grifo nosso).

A personagem seria, em parte, dependente do autor, pois surge quando solicitada; por outro lado, teria o controle da obra, agindo e reagindo às condições impostas pelo autor. O dramaturgo italiano Luigi Pirandello já havia discutido, em 1921, em sua peça *Seis personagens à procura de um autor*, essa idéia de personagem insubordinada, que não é dada pelo autor, mas que vai em busca dele e trabalha na construção da própria obra. E antes disso, já havia relatado, em 1911, no conto *A tragédia dum personagem*, sobre a personagem que, insatisfeita com o destino que lhe deu seu autor, vai em busca de outro autor que lhe coloque no lugar que merece. As *seis personagens* de Pirandello vão além do que defende Forster, porque elas nascem vivas, mesmo quando não são solicitadas pelo autor. E vivem num clima de insatisfação pela condição em que estão, lutando para mudar essa condição.

Essa imagem da personagem que “escapa do controle do autor” e que vive a construir a própria história parece dialogar com o estudo sobre a personagem proposto por Mikhail Bakhtin, ao tratar da obra de Dostoiévski. Para o teórico russo,

A personagem não interessa a Dostoiévski como um fenômeno da realidade, dotado de traços típico-sociais e caracterológico-individuais definidos e rígidos, como imagem determinada, formada de traços monossignificativos e objetivos que, no seu conjunto, respondem à pergunta: “quem é ele?”. A personagem interessa a Dostoiévski enquanto *ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma*, enquanto posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante. O importante para Dostoiévski não é o que a sua personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma (BAKHTIN, 1981, p.39).

Bakhtin ainda acrescenta que “Aquilo que o autor executa é agora executado pela personagem, que focaliza a si mesma de todos os pontos de vista possíveis; quanto ao autor, já não focaliza a realidade da personagem, mas a sua autoconsciência enquanto realidade de

segunda ordem” (BAKHTIN, 1981, p.41). Dessa forma, o autor construiria a personagem, mas não com palavras estranhas a ela ou definições neutras, senão com a voz do próprio herói sobre si mesmo e sobre seu mundo. Personagens conscientes e autoconscientes. Pirandello, do mesmo modo, também constrói personagens que falam por si e sobre si mesmas e sobre seu mundo, no qual o tempo decorre incessantemente, modificando-as a cada instante; personagens conscientes de sua artificialidade, que, ao mesmo tempo em que põem em xeque a relação entre realidade e ilusão, questionam e dissolvem as suas fronteiras.

CENA 2: O jogo consigo mesma: a personagem metateatral em Pirandello

A melhor manifestação da relação entre realidade e ilusão dentro de uma obra de arte é, talvez, segundo Schlueter, a personagem fictícia porque nela estaria incorporado o paradoxo da ficção, isto é, a personagem fictícia, assim como a obra de arte que a contém, seria uma realidade artificial (SCHLUETER, 1979, p.6). E se há, no século XX, uma dificuldade para se definir a relação entre realidade e ilusão, também há para se definir a personagem dramática. E se esta se configura paradoxalmente como uma “realidade artificial”, e tanto a arte quanto a realidade são ambas projeções da consciência humana e ambas ilusão, podemos falar também de uma “artificialidade real”, para nos referirmos à artificialidade da realidade. Aqui residiria a forte presença do metateatro na dramaturgia moderna: nessa diluição das fronteiras entre arte e realidade. E quando a personagem dramática, além de ser uma “realidade artificial”, se torna consciente desse seu caráter e se mostra também como “artificialidade artificial”, ela se torna também personagem metateatral.

A personagem dramática, essa “realidade artificial”, possui uma série de particularidades que fazem com que ela seja, segundo June Schlueter (1979), a mais complexa das criações fictícias. A personagem fictícia é uma multiplicidade de eus. Há tantas

manifestações da personagem fictícia quanto há percepções de realidade. A personagem literária é um produto da imaginação do autor e também da imaginação do leitor. E ambas as imaginações são moldadas por preconceções individuais e sociais, bem como pela tradição literária. A personagem dramática, por sua vez, é mais complexa porque, além de ser fruto da imaginação do autor e do leitor, ela também se torna uma presença física diante de uma platéia que apresenta, não só a reação privada do leitor do romance, mas também uma recepção coletiva comum. E o indivíduo que atua interpretando a personagem se torna parte do processo criativo, é uma terceira mentalidade criativa. A personagem dramática, dessa forma, por causa de sua constituição complexa, é, de acordo com Schlueter, uma metáfora do indivíduo da vida real.

Essa complexidade da personagem dramática se torna ainda mais complexa quando entra em cena a personagem metateatral, porque esta possui pelo menos duas identidades fictícias distintas,

as quais somos forçados a distinguir, aceitando uma como “real” e a outra como “fictícia”. Às vezes a personagem metateatral é a incorporação de uma parte de sua dualidade, e às vezes a incorporação da outra parte. Ultimamente, entretanto, estes dois aspectos de realidade e ilusão são ambos incorporados na mesma personagem, dando o dramaturgo a perfeita oportunidade para confundi-las, depois que ele as havia distinguido. A personagem metateatral, então, vai além do papel tradicional de personagem, conservando sua pretensão de realidade, porém vigorosamente afirmando sua própria existência fictícia, e nesta dualidade, servindo como metáfora para as inquietações que compelem o artista moderno (SCHLUETER, 1979, p.14. Tradução nossa)²³.

A personagem metateatral, então, seguindo o raciocínio utilizado na constituição da personagem dramática, multiplica aquelas percepções que são utilizadas na sua formação: a do autor, a do leitor, a da platéia e a de seu intérprete. E se a personagem dramática é uma

²³ “(...) between which we are forced to distinguish, accepting one of the fictive identities as “real” and the other as “fictive”. At times the metafictional character is the embodiment of the other portion. Ultimately, though, these two aspects of reality and illusion are both embodied in the same character, giving the playwright the perfect opportunity to confuse them once he has distinguished them. The metafictional character, then, goes beyond the traditional role of the character, maintaining its pretense of reality yet vigorously asserting its own fictive existence, and in its duality serving as metaphor for the compelling concerns of the modern artist”.

metáfora do indivíduo da vida real, a personagem metateatral é também uma metáfora do homem moderno, cuja complexidade e fluidez de identidade é levada ao paroxismo.

Ao contrário da personagem metateatral, a personagem dramática, apesar de sua complexidade, tem, segundo Schlueter (1979), uma identidade fixa, reconhecível e imutável, em oposição à identidade do homem da vida real, esta última uma progressão de mudanças de princípios e atitudes que nunca alcançam finalidade. No drama moderno, entretanto, essa dicotomia se esfuma e a personagem dramática moderna também apresenta essa natureza fluida da identidade e uma inescapável relatividade da existência. A personagem metateatral, portanto, por sua dualidade inerente – seu caráter simultaneamente “real” e “fictício” – seria a destilação da dialética entre vida e forma, realidade e ilusão. Vale ressaltar, todavia, que essa destilação, na personagem metateatral, se realiza dentro do plano ficcional. Seu caráter de ser “real” e “artificial” são ambos fictícios. Ela se configura, na verdade, como sendo uma “realidade artificial” e uma “artificialidade artificial”.

Discorrer sobre a identidade da personagem metateatral, portanto, principalmente quando nos referimos a Luigi Pirandello, é discutir sobre a natureza da própria arte. Em Pirandello, a personagem metateatral se torna metonímia do próprio teatro. Pirandello é, talvez, o dramaturgo mais representativo do metateatro moderno, na medida em que “remodela as noções de ilusão dramática, num movimento pendular que mascara e desmascara as múltiplas percepções e identidades de seus personagens” (MARTINS, 1991, p.24). O dramaturgo faz um importante uso da personagem auto-reflexiva, “na qual os níveis de realidade se embaralham nos jogos do *teatro dentro do teatro* e de personagem dentro da personagem” (PAVIS, 1999, p.286). Se considerarmos que, em *Seis personagens à procura de um autor*, a família de personagens em busca de um autor representaria a ficção e a companhia de teatro que ensaia *O jogo dos papéis* representaria a realidade, responsável por criar a ilusão, o autor siciliano dá à personagem (“ser ficcional”) um poder, um valor jamais

vistos, colocando-a em discussão direta com o homem (“ser real”). Mas, como vimos, desse embate entre a personagem e o homem, a realidade e a ficção são relativizadas, juntamente com os conceitos de “ser ficcional” e “ser real”. E encontramos a personagem em um nível superior, por ter consciência de si como ser ficcional, por teorizar sobre si mesma:

O PAI: (...) para a vida, se nasce de tantos modos, de tantas formas...
Árvore ou pedra, água ou borboleta... ou mulher... E que se nasce também
personagem!

O DIRETOR (*espanto fingido e irônico*): E o senhor, com essas outras
pessoas em volta, nasceu personagem?...

O PAI: Exatamente. E vivos, como nos vê. (pp.363-364).

Essas personagens, desse modo, são conscientes de sua natureza dramática, se reconhecem como seres ficcionais, são metapersonagens, isto é, “figuras e imagens que transcendem qualquer paráfrase de um real que se queira distintivo e lógico, e que se realizam como mera ficção” (MARTINS, 1991, p.54). As personagens de *Seis personagens* possuem aquela dualidade de que fala Schlueter (1979), constituindo-se de uma identidade fictícia “real” e de uma identidade fictícia “fictícia”. Contudo, para Schlueter, o Henrique IV²⁴ de Pirandello é o protótipo do personagem metateatral, porque ele incorpora, ao mesmo tempo, sua identidade fictícia, ou da loucura – a representação do rei do século XI – e sua identidade real, ou da sanidade – o jovem homem sem nome que amava Dona Matilde.

Se pensarmos nos dois grupos – Personagens e Atores – de *Seis personagens à procura de um autor*, escrita um ano antes de *Henrique IV*, como representantes das duas

²⁴ O enredo da peça é o seguinte: o jovem Henrique IV, que na peça não aparece o verdadeiro nome da personagem, vinte anos antes dos acontecimentos do início da peça, sofre um acidente, durante uma festa de carnaval, em que estava fantasiado da figura histórica do imperador da Alemanha. No acidente, o jovem cai do cavalo e perde a razão. Após o episódio ele passa a acreditar ser realmente o rei Henrique IV. Sua irmã, então, transforma a casa onde vivem num simulacro do palácio do imperador, os que vivem na casa vestem-se como membros da corte e as visitas se disfarçam toda vez que vão ao “palácio”. Após a morte da irmã, o sobrinho Carlo se empenha na cura do tio. Carlo é noivo de Frida. Esta, filha da mulher que vinte anos antes representara o papel de Matilde de Toscana, o amor secreto do jovem que representava Henrique IV. Carlo, então, chama ao palácio um psiquiatra que propõe um tratamento de choque: substituir o retrato dos jovens amantes de vinte anos antes, pelas figuras vivas, disfarçadas, de Carlo e Frida, que se parecem incrivelmente com os originais. Pelo tratamento, o psiquiatra acredita que Henrique IV recuperaria a noção do tempo e a sanidade total. Mas o plano do médico não funciona porque, oito anos antes, sem que ninguém o soubesse, Henrique IV já havia recuperado a memória, mas não via motivo, já que havia decorrido tanto tempo desde o acidente, para sair de sua ilusão.

identidades, poderíamos simplesmente classificar a família de personagens-personagens como representantes da identidade fictícia e as personagens-atores, da identidade real. No entanto, as personagens-atores também são personagens fictícias, não são mais reais que as personagens-personagens. Poderíamos pensar, então, que as personagens-atores também são personagens metateatrais, na medida em que em dados momentos da peça representam, ou pelo menos tentam representar, outras personagens. Se entendermos que estes “atores” são representantes da “realidade”, como o próprio drama sugere, podemos pensar que Pirandello defende que o homem moderno seria também uma personagem metaficcional, pois este possui várias máscaras para desempenhar os papéis que a vida lhe reserva, tem uma identidade fluida, numa realidade mutante. Assim, a “face particular” seria sua “identidade real” e as “máscaras sociais”, as “identidades fictícias”. Entretanto, enquanto na ficção, tanto a “identidade real” quanto a “fictícia” são fictícias; na realidade, ambas as identidades seriam “reais”.

As personagens-personagens do drama, ao contrário do que prega o Pai, não parecem possuir uma fixidez da forma, uma realidade imutável, porque apresentam vários elementos de duplicidade. Todas têm um enredo duplo, são ao mesmo tempo personagens da história daquela família (“identidade fictícia”) e personagens em busca de um autor (“identidade real”). Aqui residiria o caráter de personagem metaficcional da família de personagens. Porém, o estatuto de personagem metaficcional se aplica de forma diferente entre a família de personagens e as outras personagens metafissionais como a companhia de teatro ou Henrique IV. Enquanto estas últimas possuem tanto a “identidade real” quanto a “identidade fictícia” numa relação de *verossimilhança externa*, a família de personagens não. A “identidade real” das *seis personagens* possuiria apenas uma *verossimilhança interna* com a obra – visto que não existem seres reais que são personagens ficcionais, que saíram de uma obra de arte ou foram abandonados pelo autor – já a sua “identidade fictícia” possuiria *verossimilhança*

externa, são membros de uma família conflituosa, de um drama adequado ao gosto burguês do século XIX. É curioso como Pirandello faz esse jogo de espelhamento entre realidade e ficção em *Seis personagens à procura de um autor*: a “identidade real” das *seis personagens* não tem semelhança com a realidade, ao passo que a “identidade fictícia” tem. Esse é mais um índice da relativização da realidade e da ficção proposta pelo autor.

A personagem pirandelliana, múltipla e de identidade fluida, segundo Homero Guglielmini, vaga na sombra, procurando a si mesma sem encontrar-se, porque a todo momento deixa de ser o que é e adquire, constantemente, novas formas.

nada cristaliza, nada consegue fixar-se em formas perduráveis, nada detém sua marcha; a memória mesma deixa de ser o elo unificador entre o presente e o passado, ao contrário, é vivo testemunho de nossa instabilidade, que nos adverte quão distintos éramos no instante anterior ao momento fugaz que estamos vivendo (GUGLIELMINI, 1967, p.76. Tradução nossa).²⁵

As personagens pirandellianas voltam seus olhos para si mesmas e se observam, conscientemente, a cada instante. Em *Seis personagens à procura de um autor*, por exemplo, o dramaturgo siciliano propõe personagens que foram apenas esboçadas por um autor que as abandona, incompletas. Essas personagens vivas, porém, mesmo que sejam, para elas, uma meia existência, tomam as rédeas da própria vida, tornam-se autônomas e vivem, mesmo que ignorantes disso, por causa da insatisfação de não existirem completamente. Esse é um dos fatores que contribuíram para que Homero Guglielmini classificasse o teatro de Pirandello como *o teatro del disconformismo*. Para o crítico, “o sentimento trágico das personagens reside em não poderem ser o que elas desejam ser, em sentirem-se diferentes e opostas ao que queriam ou deveriam ser”²⁶ (GUGLIELMINI, 1967, p.76. Tradução nossa). Dessa forma, de acordo com Guglielmini, as personagens viveriam em um constante anseio de transformarem-

²⁵ “nada cristaliza, nada logra fijarse en formas perdurables, nada detiene su marcha; el recuerdo mismo deja de ser el eslabón unificador entre el presente y el pasado, al contrario, es vivo testimonio de nuestra inestabilidad, que nos advierte cuán distintos éramos en el instante anterior al momento igualmente fugaz que estamos viviendo”.

²⁶ “el sentimiento trágico de los personajes finca en no poder ser lo que ellos desean ser, en sentirse distintos u opuestos a lo que ellos quisieron o debieron ser”.

se em *outro*, o qual não teria mais que uma existência virtual e potencial. Isso faz com que as personagens tenham um *duplo* e com que a peça tenha dois planos: o plano das ações aparentes e visíveis, e o outro, das ações potenciais, do *que poderia ter sido*. No caso de *Seis personagens*, em alguns momentos da peça acontece a união dos dois planos e as personagens se transformam em *outros*, e a ação potencial se torna “real”. Desse modo, se pensarmos nessas personagens pirandellianas sob o conceito de Aristóteles, poderíamos dizer que elas, além de serem “imitação da ação”, são também “ação em potencial”, capazes de se transmutarem em um novo ser, no seu *duplo*. Dessa maneira, em cada uma das *seis personagens*, estariam contidas duas possibilidades de ser distintas: em relação àquela personagem formada pelas ações aparentes e àquela formada pelas ações potenciais. Ao se levar em consideração que cada personagem pirandelliana é múltipla, as *seis personagens* seriam duplamente múltiplas. Isso não aconteceria com as outras personagens da peça, aquelas que compõem a companhia de teatro, porque estas não trazem em si essas ações potenciais. Mesmo quando as personagens-atores estão representando outras personagens, por exemplo, elas continuam sendo personagens-atores da companhia representando outras personagens. Ao passo que as personagens-personagens não representam, não são personagens representando a si mesmas em um outro momento, mas personagens vivendo as cenas que lhes compete, embora tenhamos, em alguns momentos, essas personagens vivendo suas ações de forma combinada, premeditada. Ao propor personagens que não representam, mas que vivem suas cenas, Pirandello aponta para a personagem que não é criada pelo autor nem por um ator, mas que simplesmente *é*. E isso é levado ao máximo quando surge, atraída pela necessidade da própria cena, a Madame Pace, que não pertence nem à família de personagens nem à companhia de atores. Madame Pace é a representação maior daquelas “ações potenciais” que cada um da família de personagens possui.

O dramaturgo italiano descreve personagens vivas, insatisfeitas com sua condição, que falam e agem por si mesmas, como se não fossem invenção dele. No entanto, elas são expressões da idéia do autor. Sabe-se, inclusive, que muitos dos discursos expressos por suas personagens traduzem as reflexões concernentes ao escritor siciliano. O próprio Pirandello (1977) já havia dito que a personagem Pai revela conflitos que sabe-se claramente serem dele, do autor. Todavia, “A palavra do herói é criada pelo autor, mas criada de tal modo que pode desenvolver até o fim a sua lógica interna e sua autonomia enquanto *palavra do outro*, enquanto *palavra do próprio herói*” (BAKHTIN, 1981, p.55). As personagens de Pirandello, assim, são autoconscientes de si como personagens, porém dentro dos limites da lógica interna da obra. Elas têm consciência de serem personagens fictícias, mas não têm consciência de já terem sido escritas por um autor. Mesmo porque, se fossem plenas dessa consciência, a obra não teria razão de ser. O herói pirandelliano, ainda, não só se define pela própria consciência, como se preocupa com a visão dos outros sobre si e a questiona. Ele “olha-se aparentemente em todos os espelhos das consciências dos outros, conhece todas as possíveis refrações da sua imagem nessas consciências” (BAKHTIN, 1981, p.44). A personagem pirandelliana surge, então, a partir dessa ação de olhar-se no espelho, no próprio e no alheio: “À medida que o indivíduo, porém, começa a ter consciência do caráter multiforme e contraditório de sua verdade e a procurar-se na imagem que os outros fazem dele, desafiá-la e provar-se e ver-se viver, estamos chegando à Personagem e ao mundo do teatro” (BERNARDINI, 1990, p.38). E é nesse jogo de refração, nesse “teatro de espelhos”, que emerge um dos temas que percorre praticamente toda a bibliografia de Pirandello: a multiplicidade do indivíduo, que é tantos quantas são as pessoas que o contemplam. “Efetivamente, o homem pirandelliano não nos aparece inteiriço, uno. Pirandello multiplicou-o. Ele é facetado como um olho de inseto. Tem, por vezes, a extravagante aparência de um desenho cubista” (MENDES, 1941, p.47).

E é este indivíduo fragmentado, diluído no conflito entre a máscara social e a face particular, ou a vida mutável e a forma imutável – dicotomias que, em Pirandello, têm suas rígidas estruturas abaladas e, quase sempre, aparecem com suas partes opostas interligadas e indistintas – que percorre toda a sua obra. Este indivíduo em constante mutação, devido à mudança corrosiva do tempo, de identidade fluida, que, embora às vezes procure cristalizar-se em formas, como demandam as normas, leis e costumes sociais, é incapaz de fazê-lo de fato, porque é autoconsciente de sua multiplicidade. Para o dramaturgo siciliano, não existe um eu verdadeiro nem uma verdade absoluta. E já não se pode concluir e fechar a personagem autoconsciente, “construir-lhe uma imagem integral, dar uma resposta artística à pergunta: ‘quem é ela?’” (BAKHTIN, 1981, p.40), devido ao seu caráter multifacetado, aos incontáveis pontos de vista que recaem sobre si.

Essa impossibilidade de dizer quem é a personagem é muito bem expressa por Pirandello na peça *Assim é (se lhes parece)*²⁷, de 1917. Segundo June Schlueter, após *Assim é (se lhes parece)*, muitas peças de Pirandello e de outros dramaturgos “trouxeram para a forma dramática a natureza fluida da identidade individual, a inevitável relatividade da existência humana. Agora o fim satisfatório da busca por identidade da peça de Sófocles [Édipo Rei], já objetivamente impossível na vida, pareceu objetivamente impossível no drama, pois agora, até no drama, a identidade não era uma entidade fixa”²⁸ (SCHLUETER, 1979, p.10). Se antes, segundo Schlueter, era possível estabelecer uma identidade da personagem fictícia, assim

²⁷ Essa peça se passa num lugarejo provinciano, onde vivem três sobreviventes de um terremoto: o Sr. Ponza, novo secretário da Prefeitura, sua sogra, a Sra. Frola, e sua esposa, a Sra. Ponza. O povo da cidade quer saber por que o homem mantém a esposa trancada em casa, sem contato direto com a mãe, que mora em outro apartamento. A intimidade da família é invadida. O Sr. Ponza explica que a Sra. Frola é louca, que pensa que ele continua casado com sua filha Lina, quando na verdade esta morreu no terremoto dois anos atrás e ele se casou, pela segunda vez, com Júlia. Ele diz que as mantém separadas para preservar a ilusão da sogra. A Sra. Ponza, porém, explica que o louco é o genro, que acredita ter casado uma segunda vez, com Júlia, quando na verdade continua casado com a mesma mulher, sua filha Lina. Os interrogatórios e acareação do Sr. Ponza e da Sra. Frola não são suficientes para satisfazer a curiosidade gratuita do povo provinciano. E quando, ao final interrogam a mulher do Sr. Ponza, esta diz ser a filha da Sra. Frola e a segunda esposa do Sr. Ponza. O enigma, portanto, não é desvendado, não há uma verdade.

²⁸ “rendered in dramatic form the fluid nature of the individual identity, the inescapable relativity of man’s existence. Now the satisfying end of search for identity in Sophocles’ play, already objectively impossible in life, seemed objectively impossible in drama, for now, even in drama, identity was not a fixed entity”.

como Édipo encontrou sua identidade ao final de sua busca por si mesmo, agora já não era mais. A identidade do indivíduo é construída de acordo com a percepção individual. Se essa percepção varia de indivíduo para indivíduo e até mesmo a percepção de um mesmo indivíduo é inconstante, então a identidade da pessoa ou da personagem observada é também variável. Se a vida é mutável e obriga o homem a assumir várias formas, que também são mutáveis, a cada instante de sua existência; em Pirandello, a personagem também é mutável e adquire várias formas de acordo com o ponto de vista que incide sobre ela, de acordo com a imagem que o espelho *outro* lhe reflete.

Em *Seis personagens à procura de um autor*, Pirandello sugere, para que haja uma diferenciação entre as personagens e a companhia de atores, que aquelas usem máscaras. “As máscaras ajudarão a dar a impressão de **rostos construídos artisticamente** e cada qual **fixado imutavelmente** na expressão do próprio sentimento fundamental, que é, para o Pai, o remorso; para a Enteada, a vingança; para o Filho, o desdém; para a Mãe, a dor” (p.358. Grifo nosso). Poderíamos pensar, desse modo, que haveria uma incoerência entre a forma que sugere para as *seis personagens* e o discurso que se estabelece no decorrer do drama, porque, ao fixar esses sentimentos na máscara, estaria o autor apresentando personagens completas, já bem definidas, ao contrário do que presume a obra. A máscara, entretanto, por si só já é um signo que indica uma duplicidade: ao mesmo tempo em que se acopla à face de quem a veste, ocultando-a, o que presumiria um apagamento do ator frente à personagem; revela ser a personagem um ser artificial, que se utiliza de um corpo para se constituir. “Máscara é o que transforma, simula, oculta e revela” (AMARAL, 2002, p.41). Esse seria, então, mais um recurso de teatralidade utilizado pelo autor, o que evocaria ainda uma vez, o caráter artificial do teatro. Em Pirandello, a proposta de utilização da máscara ressaltaria não a imutabilidade dela, mas a sua multiplicidade, revelando a instabilidade e a fluidez da personagem.

Pode ser que as personagens-personagens tenham uma realidade imutável – a sua condição de personagem fictícia – que por isso faz com que sejam mais verdadeiras que aqueles que respiram e vestem roupas, mas, por outro lado, não apresentam uma máscara fixa, ou, se a apresentam, apresentam também várias contra-máscaras, em oposição àquelas que carregam. Nesse sentido, o Pai não seria só remorso, nem a Enteada só vingança. Todas as personagens assumem, durante a peça, outras características ou são revelados os vários pontos de vista que incidem sobre cada uma. Desse modo, a Enteada, apesar de se opor ao Pai e querer se vingar dele, é sua aliada a convencer o Diretor; o Pai acusa a Mãe de ter tido outro homem, ao que a Mãe contesta, dizendo que foi ele quem lhe deu o outro à força, ao que a Enteada também diz não ser verdade e acusa a Mãe de dizer isso só para o Filho pensar que ela foi forçada a abandoná-lo. Poderíamos continuar citando outros exemplos, mas aqui já é possível perceber como as personagens vão sendo construídas pela própria consciência que têm de si e pela consciência das outras personagens. Pirandello apresenta, não só em *Seis personagens*, mas em quase toda a sua obra, essa idéia de que não há uma verdade absoluta, mas a verdade de cada um, esta também fluida. As suas personagens também são várias, de acordo com a perspectiva em que são contempladas. Portanto, uma outra consciência é fundamental para a significação da obra: a do leitor ou espectador, que vai construir cada um a sua imagem das personagens, cuja característica ressaltada poderá ser outra, diversa da do autor. Assim, seria possível dizer, por exemplo, que o Pai representa, além do remorso, a luxúria, ou a solidão, ou o pseudo-moralismo, ou a persuasão, ou o fracasso, ou uma infinidade de predicados, de acordo com o campo de visão de quem lê ou assiste à peça.

Pirandello, em certo momento, expressa na fala do Pai ao Diretor:

Uma personagem, senhor, pode sempre perguntar a um homem quem ele é. Porque uma personagem tem, verdadeiramente, uma vida sua, assinalada por caracteres próprios, em virtude dos quais é sempre “alguém”. Enquanto que um homem – não me refiro ao senhor agora – um homem, assim, genericamente, pode não ser ninguém (1978, p.444).

A personagem seria dotada de caracteres próprios, enquanto um homem seria submetido aos caracteres impostos pela sociedade. Entretanto, sabemos que as personagens pirandellianas não são “alguém”, mas “alguéns”. E aqui estaria mais uma problematização de Pirandello com relação ao caráter fixo da personagem. Sabemos também que o Pai é um grande estrategista e um exímio argumentador. Ao elevar a personagem a um condição de ser “superior” ao homem comum estaria, na verdade, empenhado a persuadir o Diretor a encenar o drama da família. Em outros momentos do drama, o discurso do Pai é totalmente o oposto. Como por exemplo quando afirma que não somos “um”, mas “muitos”. Ele é o exemplo de personagem que é o que lhe convém a cada momento, é consciente de suas emoções instáveis e de sua propensão à prática de atos indignos, que precisariam ser encobertos com a máscara da dignidade.

Senhor, cada qual se veste com a sua dignidade por fora, diante dos outros; mas dentro de si sabe muito bem tudo de inconfessável que se passa no seu íntimo. Cedemos, cedemos à tentação, para reerguer-nos logo depois – Deus sabe como! – com grande pressa de recompor, inteira e sólida, como quem põe uma pedra sobre um túmulo, a nossa dignidade, que esconde e sepulta aos nossos próprios olhos todo sinal e até mesmo a lembrança da vergonha! (p.385).

E se como afirma Brustein “o verdadeiro eu só é revelado num momento de cego instinto, que tem o poder de derrubar todos os códigos e conceitos” (1967, p.316), a face particular do Pai, então, seria revelada no momento de seu furtivo encontro com a Enteada, na loja – bordel disfarçado em ateliê de alta costura – de Madame Pace. Ato em que a Enteada quer resumir toda a existência do Pai, como ele mesmo afirma: “Ela (*indica a Enteada*) está aqui para agarrar-me, imobilizar-me, conservar-me enganchado e suspenso, eternamente, no pelourinho, naquele único momento, fugaz e vergonhoso, da minha vida” (p.435). Ao que o Pai havia dito ser uma injustiça atroz julgar alguém, durante toda a existência, apenas por um ato, fruto de um acontecimento infeliz. A personagem, desse modo, não poderia ser a representação de

apenas uma ação, que resumiria toda a sua existência. Ao contrário, cada ação revelaria uma faceta distinta da personagem, cuja soma nunca encontraria uma unicidade.

Ao propor o uso da máscara, por outro lado, Pirandello também nos reporta para a observação desse uso ao longo da história do teatro. Sabe-se que, na Grécia Antiga, a personagem “era apenas uma máscara – uma *persona* – que correspondia ao papel dramático” (PAVIS, 1999, p.285). É interessante observarmos, então, que a personagem é um elemento que antecede o ator, e também não é a personagem esboçada em uma dramaturgia. Isso parece comungar com a sugestão de Pirandello de as personagens-personagens usarem máscaras. Estas significariam que já estavam prontas, vivas, para serem usadas na representação cênica. Mas precisariam da mediação dos atores para a concretização da cena. Assim os atores apenas emprestariam o seu corpo e a sua voz para que as personagens, já prontas, vivessem neles:

O DIRETOR: Tudo isso está muitíssimo bem. Mas o que querem os senhores aqui?

O PAI: Queremos viver, senhor!

O DIRETOR (*irônico*): Por toda a eternidade?

O PAI: Não, senhor, ao menos por um momento, nos senhores.

UM ATOR: Oh, vejam só... vejam só!

A PRIMEIRA ATRIZ: Querem viver em nós! (p.366).

Essa vivência no outro, entretanto, assim como no teatro grego, não configura numa identificação entre ator e personagem. “O ator está nitidamente separado de sua personagem, é apenas seu executante e não sua encarnação a ponto de dissociar, em sua atuação, gesto e voz” (PAVIS, 1999, p.285). Desse modo, o autor italiano estaria indo de encontro a toda uma tradição teatral ocidental que se seguiu ao teatro grego, em que “a personagem vai se identificar cada vez mais com o ator que a encarna e transmudar-se em entidade psicológica e moral semelhante aos outros homens, entidade essa encarregada de produzir no espectador um efeito de *identificação*” (PAVIS, 1999, p.285). Pirandello propõe uma nítida distinção entre a “máscara” e o ator.

A personagem pirandelliana, todavia, já vive por si só, prescinde da estrutura física de um ator para portá-la. Seu desejo de viver no outro corresponderia ao desejo de permanência no universo fugaz do teatro, à possibilidade de eternidade através da escrita dramática. E como se constitui em um ser autoconsciente, visa sempre a garantir que essa escrita de si pelo outro não seja distorcida, diferente de como se vê. É com essa finalidade que o Pai e a Enteada reagem contra a interpretação das personagens-atores, que não as representam como de fato se sentem. E aqui estaria mais uma demonstração da multiplicidade da personagem pirandelliana, da máscara que não é fixa. As personagens-personagens para si mesmas são de uma forma e vêem que para as personagens-atores são de outra forma, totalmente estranha àquela que acreditam ter.

CENA 3: A função dos nomes dos jogadores pirandellianos

As personagens pirandellianas, como vimos, não possuem uma identidade fixa, mas são apresentadas sob máscaras fluidas, em que a identidade varia de um momento para outro, assim como variam seus interlocutores e o tempo em que vivem. Essas personagens, vivas e inconclusas, constantemente referem-se à própria condição de personagens ou à teatralidade do teatro do qual participam, quebrando qualquer ilusão realista e ressaltando o caráter artificial da arte teatral. Esse jogo de espelhamento da arte na própria arte se torna mais evidente nas peças que utilizam o artifício do teatro dentro do teatro. A obra de Pirandello, então, refletindo o próprio teatro e, muitas vezes, a própria obra do autor siciliano, ao partir do conflito entre realidade e ilusão, põe em xeque esse binômio e apresenta o mundo como um palco e a vida como já teatralizada. As personagens pirandellianas, dessa forma, são conscientes de sua teatralidade e, portanto, metateatrais por excelência.

Um ponto que se destaca em *Seis personagens à procura de um autor* é o fato de as personagens não possuírem nome próprio, serem conhecidas pela função que exercem dentro da peça: O Pai, A Mãe, A Enteada, O Filho, O Rapazinho, A Menina – na família de personagens – e O Diretor, A Primeira Atriz, O Primeiro Ator, A Ingênuo, O Galã, O Ponto, O Maquinista, etc. – na companhia de teatro. Um grupo é denominado pelas funções familiares que exercem e o outro, pelas funções profissionais. Assim, estariam contemplados, em *Seis personagens à procura de um autor*, praticamente todos os cargos necessários à realização de um espetáculo de teatro – direção, atuação, equipe técnica – e em um grau mais elevado de metateatralidade, o cargo de personagens. Essas funções se relacionam no decorrer da peça e também são relativizadas. Em vários momentos, as personagens são destituídas de sua função ou assumem a função de outra personagem, às vezes de forma passiva, às vezes de forma conflituosa. O dramaturgo italiano, dessa maneira, ao dramatizar o próprio teatro, faz uma reflexão sobre este último e critica a estrutura teatral que pretendia fazer do palco um espelho da realidade. E critica também os modos de produção teatral que se baseavam em uma contundente hierarquia das funções: o teatro do “grande ator”, o qual, além de ator principal era o responsável pela organização do espetáculo; o teatro que proclamava a supremacia do dramaturgo, este alheio ao espetáculo; e o teatro que refletia a ambição autoral total do encenador. E é através de sua dramaturgia que o autor italiano faz todas as reflexões sobre essas práticas teatrais.

As personagens de *Seis personagens*, pela forma como são denominadas, poderiam ser um bom ponto de partida para uma análise das reflexões sobre o teatro apontadas por Pirandello na peça. O autor põe em cena uma companhia de teatro formada por aqueles *emplois* tão característicos de gêneros como o drama burguês, a comédia clássica e a *Commedia dell'arte*. Segundo Patrice Pavis, o *emploi* é um “tipo de papel de um ator que corresponde à sua idade, sua aparência e seu estilo de interpretação: o *emploi* de *soubrette*, de

galã etc. (...) Noção bastarda entre a *personagem* e o ator que o encarna, o *emploi* é uma síntese de traços físicos, morais, intelectuais e sociais” (PAVIS, 1999, pp.121-2). Dessa forma, quanto mais *emplois* uma companhia de teatro possuísse, mais tipos de personagens poderia representar e maior poderia ser o seu repertório. As personagens da companhia de teatro, em *Seis personagens*, poderiam, então, ser consideradas “tipos”, a princípio, de acordo com a denominação que cada uma recebe, pois possuem “características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público” (PAVIS, 1999, p.410). As personagens-personagens, por sua vez, sem nomes próprios, designadas apenas pela função familiar que ocupam, também poderiam, a princípio, ser consideradas “tipos”. Assim, o Pai seria um pequeno burguês de sólida moral, marcado pelo remorso; a Mãe, a imagem da Mater Dolorosa, marcada pela dor; a Enteada, a jovem petulante, marcada pela vingança; o Filho, o jovem revoltado, marcado pelo desdém.

Essa tipificação, porém, não é levada à frente, não é confirmada, nem na companhia de teatro nem na família de personagens. Não há, nas personagens-atores, uma correspondência entre a denominação que recebem e o papel que desempenham no drama de Pirandello. Ao mesmo tempo em que o dramaturgo lança mão daqueles *emplois* para designar as personagens-atores, eles vão sendo esvaziados no decorrer da peça, a denominação não corresponde ao que a personagem é. Não há, por exemplo, em *Seis personagens à procura de um autor*, um papel de galã, ou de ingênua, etc. Assim, o galã, por exemplo, só recebe o nome dessa função, mas não a executa na peça. Pirandello compõe um drama cujas personagens não podem ser distribuídas em uma companhia de teatro seguindo os *emplois* desta. Mesmo se fosse possível, suponhamos que isso acontecesse, os *emplois* da hipotética companhia provavelmente não teriam correspondência nos papéis da peça de Pirandello: o primeiro ator não representaria o Primeiro Ator, mas o Pai; a primeira atriz não representaria a Primeira Atriz, mas a Enteada, e assim por diante. Mas se por um lado a peça *Seis personagens à*

procura de um autor não pode ser representada seguindo os *emplois* usados no drama burguês, por outro lado, o drama das seis personagens – aquela “comédia por fazer”, o segundo enredo constante na peça de Pirandello, ao qual já nos referimos acima – poderia ter suas personagens distribuídas de acordo com os *emplois*. Assim o Diretor o faz, na peça, ao distribuir os papéis entre seus atores da seguinte forma: ao Primeiro Ator é dado o papel do Pai; à Primeira Atriz, o da Enteada; à Segunda Atriz, o papel da Mãe; ao Galã, o do Filho. Isso, porém, não se concretiza no drama pirandelliano, aquela “comédia por fazer” não é encenada pela companhia de teatro da peça, há apenas uma tentativa fracassada de representação de uma cena entre Pai e Enteada, feita pelo Primeiro Ator e pela Primeira Atriz. Pirandello recusa qualquer possibilidade de representação daquele melodrama burguês²⁹ pela companhia de teatro da peça. Nem o próprio autor o escreve, nem a companhia da peça o encena; os fatos são narrados ou vividos apenas pelas próprias personagens-personagens. Estas, da mesma forma que as personagens-atores, não confirmam sua tipificação no desenrolar da peça; pelo contrário, a cada momento é revelado o caráter múltiplo de cada uma.

O dramaturgo siciliano, dessa forma, apresenta personagens fracassadas. Os dois grupos de personagens da peça – as personagens da companhia de teatro e a família de personagens – não conseguem realizar o seu intento. A família, porque desde o início já se apresenta como abandonada, não consegue persuadir o autor a escrever sua história e nem consegue uma companhia de teatro para encená-la como é; a companhia de teatro, porque não consegue realizar o ensaio de *O jogo dos papéis*, nem consegue encenar o drama da família; em suma, não consegue fazer teatro. Todos esses projetos não realizados na peça – as personagens, que não conseguem convencer o autor a imortalizá-las através da escrita e são abandonadas, e a companhia, que não consegue cumprir o seu ofício – não representam

²⁹ Utilizamos o adjetivo burguês para qualificar aquelas peças que representavam, “os pequenos dramas da burguesia: a família desunida, o adultério e o conflito de gerações, a elegância “natural” da gente de bem” (PAVIS, 1999, p.376).

simplesmente uma recusa àquele melodrama da família ou a incompetência daquela companhia para a representação teatral, mas a recusa a uma tradição teatral em que o palco pretendia dar uma perfeita ilusão de realidade, e o saturamento daquele modelo de fazer teatral, que não correspondia às expectativas e necessidades da arte moderna.

Ao utilizar, em *Seis personagens à procura de um autor*, o recurso da denominação das personagens pela função exercida, tanto na companhia de teatro da peça quanto na família de personagens, Pirandello lança mão daquela estrutura de companhia formada pelos *emplois* e de personagens típicas de um melodrama burguês para ressaltar a ineficiência delas e romper com o teatro realista de seu tempo. A não nomeação de suas personagens rompe com qualquer noção de indivíduo centrado, portador de um caráter bem definido, ao qual corresponderia um nome próprio, reconhecido prontamente pelo espectador, que, por sua vez, identificar-se-ia com a personagem exposta.

No drama tradicional procurava-se promover essa identificação personagem/espectador fixando-se no primeiro alguns elementos de construção, através dos quais buscava-se retratar personalidades o mais homogêneas possível, que despertavam a simpatia ou antipatia da audiência. No drama realista, principalmente, a minúcia dos detalhes da caracterização convencional deslocava os efeitos de máscara, simulando um efeito de real, e configurando-se personalidades mais ou menos rígidas (MARTINS, 1991, p.53).

No drama moderno, por outro lado, as personagens perdem a homogeneidade da personalidade, a identidade é fluida e a existência humana relativa, “a complexidade do sujeito e a própria noção de que a personalidade é uma encenação do inconsciente são refletidos em peças que exploram a oscilação de identidade” (MARTINS, 1991, p.53). A não nomeação, sinaliza, então, uma despersonalização do sujeito, que surge muitas vezes da multiplicidade de egos em um só indivíduo. Isso contribui para que as personagens pirandellianas sejam *um, nenhum e cem mil*, como o protagonista do romance que leva esse nome, Vitangelo Moscarda, que, apesar de ter um nome próprio, ele não é o mesmo Vitangelo

para todos. Inclusive para sua mulher Dida, que lhe dá uma outra denominação: Gengê. Ao ver-se refletido nos outros como milhares de Vitangelos, esta personagem descobre-se nenhum e cem mil. A mesma coisa acontece com Mattia Pascal, protagonista do romance que fez o autor conhecido em todo o mundo. Após o episódio em que todos acreditam que Mattia havia morrido, o herói se aproveita da situação para se livrar da antiga vida de insatisfações que levava e se autodenomina Adriano Meis. Essa duplicidade de nomeações e a não nomeação das personagens permeiam a obra do dramaturgo italiano, revelando o descentramento do indivíduo e a oscilação de identidade, o que constitui uma das qualidades do teatro moderno, e também da própria condição da personagem metateatral, capaz de se transformar em outras.

As únicas personagens que têm seus nomes revelados em *Seis personagens à procura de um autor* são Madame Pace e a Mãe. Esta última não tem seu nome precedendo suas falas, mas ficamos sabendo pelo Pai, quando o Diretor faz a distribuição dos papéis e designa à Segunda Atriz o papel da Mãe, a quem precisam dar-lhe um nome, que se chama Amália. Daí nos indagamos: por que essas duas personagens são as únicas nomeadas na peça? Pensamos que ambas possuem características que as aproximam e outras que as distanciam, num jogo de oposições tramado pelo dramaturgo. A Mãe e Madame Pace são as duas mulheres maduras da peça e que possuem, mesmo que de modo bem diverso, um instinto materno. A Mãe por ser realmente mãe, protetora, de todos aqueles filhos e Madame Pace por representar a cafetina que acolhe as meninas, em seu bordel disfarçado em ateliê de alta costura, para “livrá-las da miséria”. Outra aproximação entre as duas é que ambas estão impregnadas em seus “papéis”. Segundo Pirandello, a Mãe é a personagem que se configura como *pura natureza*, não se afasta de seu papel nem por um momento, o qual “se lhe ajusta de maneira perfeitamente orgânica” (PIRANDELLO, 1977, p.16). Da mesma maneira é Madame Pace, que surge de forma também orgânica, para atender à necessidade da própria cena. Essas duas personagens

estão mais fixadas às suas funções e menos conscientes de seus estados de personagem, e por isso são nomeadas. O jogo de oposições entre as duas mulheres nomeadas, por outro lado, pode ser percebido nas descrições que Pirandello faz das personagens:

A Mãe parece apavorada e esmagada por um peso intolerável de vergonha e aviltamento. Velada por espesso crepe de viúva, está humildemente vestida de negro e, quando levantar o véu, mostrará um rosto não dolente, mas como se fosse de cera, sempre de olhos baixos (p.359).

(A porta do fundo do palco se abre e por ela avança, poucos passos, Madama Pace, megera obesa, com uma pomposa peruca de lã cor de cenoura e uma rosa flamejante ao lado, à espanhola. Toda pintada, vestida com elegância ridícula e vulgar, de berrante seda vermelha, traz, numa das mãos, um leque de plumas e, na outra, levantada, seguro entre os dois dedos, o cigarro aceso. Os Atores e o Diretor, mal a vêem, fogem do palco em tropel, soltando gritos de espanto, e precipitam-se pela escadinha abaixo, com o intuito de escapar pelo corredor. A Enteada, entretanto, corre ao encontro de Madama Pace, humilde, como se estivesse diante de sua patroa.) (pp.411-12).

Enquanto a Mãe é contida, discreta, se veste humildemente de negro, Madame Pace é expansiva, se veste de vermelho berrante e usa adereços espalhafatosos. A Mãe é a imagem da Mater Dolorosa, a santa, o sagrado, e Madame Pace é a cafetina, o profano. O nome Amália, assim como a personagem, é velado, só é pronunciado em um trecho da peça e não precede as falas da personagem; nem o autor se refere à Mãe, nas rubricas, utilizando o nome Amália. Isso faz com que esse nome não tenha a mesma significação que o nome de Madame Pace. Este, ao contrário do nome da Mãe, é citado várias vezes, e Madame Pace é a única que possui falas que são precedidas por um nome próprio. O nome de Madame, que, ironicamente, em italiano, significa paz, tranquilidade, repouso, é evocado várias vezes antes de sua aparição. O nome dito, assim como a preparação do cenário de atuação da personagem, contribui para que ela nasça da necessidade da própria cena. Madame Pace seria símbolo do poder de concretização da palavra no teatro. Ela é o Verbo que se faz carne e que habita, mesmo que momentaneamente, entre as outras personagens. Outro ponto forte que justifica o nome de Madame Pace, na peça, é que esta personagem é a única da qual o leitor/espectador

já tem uma visão de quem seja, suas características, ou pelo menos parte delas, já são conhecidas de antemão pelo público. Ela poderia ser considerada uma personagem tipo, que estaria centrada a um nome próprio. Talvez Madame Pace seja a personagem mais bem concluída da peça, a quem já caberia um nome. A não nomeação das outras personagens indicaria, de forma mais contundente, que elas estão, por terminar, são apenas esboços de personagens. A Mãe estaria em um meio termo. Como é a única personagem que não consegue se distanciar de seu papel e refletir sobre sua condição de personagem, mas o vive a todo instante, recebe um nome, mas que é citado apenas uma vez na peça. O leitor ou espectador da peça, provavelmente nem se lembre do nome Amália após o término da leitura ou do espetáculo.

As denominações das personagens pelas funções que exercem, ou que deveriam exercer dentro da peça, evidenciam, também, que essas funções não estão num mesmo patamar de poder, elas são organizadas por uma hierarquia, que desenha diversos graus de legitimidade. Dessa forma, na família de personagens, temos um grupo legítimo – O Pai, A Mãe e O Filho – e um grupo ilegítimo – A Enteada, O Rapazinho e A Menina – formado do segundo casamento da Mãe com um subalterno, o antigo secretário do Pai. Esses filhos bastardos vêm, então, de um genitor socialmente inferior ao Pai. Apesar de todos serem filhos da mesma Mãe, apenas o primeiro filho é denominado O Filho, denominação que o coloca numa posição superior na pirâmide de legitimidade da família. E mesmo no grupo ilegítimo ainda há uma hierarquia, porque a denominação Enteada traz em si uma ligação, mesmo que bastarda, com a família legítima – e isso não se restringe à denominação que recebe; quando criança, ela teve contato com o Pai, o qual ia espia-la à saída da escola – ao passo que as denominações Rapazinho e Menina não possuem em si nenhuma relação de função familiar. A personagem Pai tenta, assim mesmo, reunir esse núcleo legítimo e o bastardo em uma única família. A tentativa da reunião familiar, porém, desde o início, está fadada ao fracasso. Nem

mesmo a família original possui laços familiares, todos vivem num constante clima de hostilidade. A Mãe vem de um segundo casamento com o antigo subalterno do Pai e tenta, em vão, estabelecer um contato com o Filho; este cresceu sozinho, apartado de todos e foge de qualquer relação com os outros; o Pai, por sua vez, vive atormentado pela quase relação incestuosa com a Enteada. A família está, desde o início, condenada à dissolução. E é o grupo legítimo que se mantém do início ao fim da trama. Após a morte das duas crianças, a Enteada abandona aquela família e ficam em cena somente as personagens daquela família legítima, formada pelo Pai, pela Mãe e pelo Filho. Talvez para indicar que a partir desse núcleo familiar, seria possível um novo recomeço do drama. Ao fim da história só ficam em cena as personagens que estão no começo dela.

A companhia de teatro também apresenta nas denominações das personagens uma hierarquia, sendo O Diretor a autoridade máxima. Essa hierarquia é refletida na distribuição das falas na peça. O Diretor é o porta-voz da trupe, o que detém o poder verbal em defesa da companhia de teatro. Os atores falam pouco, porém a maioria de suas falas estão concentradas no Primeiro Ator e na Primeira Atriz. Essa hierarquia é notável quando, no final da primeira parte, os atores ficam sozinhos em cena, indignados com os acontecimentos. Nesse momento, as falas das personagens obedecem à seguinte seqüência: O Primeiro Ator, O Galã, O Terceiro Ator, O Galã, A Primeira Atriz, A Ingênuo, Um quarto Ator, O Terceiro Ator, O Galã, A Ingênuo, O Primeiro Ator, Um Quinto Ator, O Terceiro Ator. Nota-se nessa ordem de falas que, primeiramente, vêm as falas do elenco masculino, do Primeiro Ator ao Terceiro Ator; em seguida, as falas das atrizes mais importantes; e depois, as dos outros atores; as outras atrizes nem sequer têm falas específicas. Os próprios numerais ordinais já estabelecem uma ordem de importância no elenco. Nota-se também que do Primeiro ao Terceiro Ator, as denominações são precedidas pelo artigo definido “o”, o que especifica um ator a dizer a fala. As denominações do quarto e quinto atores, porém, são precedidas pelo artigo indefinido

“um”, o que não especifica os atores a pronunciarem as falas, estas podem ser ditas por qualquer um, colocando-os num nível ainda mais inferior. Aqui também é como se existisse um grupo de atores legítimo e um grupo bastardo. Por outro lado, no contexto geral da peça, as posições hierárquicas dos atores não são respeitadas, visto que eles não ocupam de fato a posição que é designada pela denominação que recebem.

O protagonista de *Um, nenhum e cem mil*, Vitangelo Moscarda, chega à conclusão de que o “nome” não convém àqueles que estão vivos e inacabados. Para ele, o nome não é mais que um epitáfio, que é conveniente aos mortos, aos que concluíram. E se a vida não tem conclusão, as personagens pirandellianas, vivas, não poderiam aparecer senão assim, sem nome; ou com um nome que é esvaziado durante sua eterna existência inconclusa. As personagens de *Seis personagens à procura de um autor*, marcadas pela falta de um nome, são eternas personagens inacabadas, que não conseguem concretizar as ações que lhes caberiam. Nenhuma das personagens – nem aquelas da companhia de teatro que a princípio se empenha em encenar *O jogo dos papéis*, de Pirandello, denominadas pelo *emploi* que desempenham; nem aquelas em busca de um autor, designadas pela posição familiar que ocupam; nem mesmo Madame Pace, a única que possui um nome diante de suas falas e que não pertence a nenhum dos dois grupos que se formam no palco – consegue representar e concluir o teatro a que se propõe fazer ou que foi convocado a fazer. A companhia de teatro porque é interrompida pela família de personagens e não consegue depois retomar o ensaio, nem consegue encenar o drama proposto pelas personagens-personagens. Estas porque também vão sendo interrompidas durante a exposição dos fatos, tanto pelas personagens da companhia como pelas outras personagens da família, que apresentam pontos de vista discordantes. E Madame Pace, porque também é interrompida pelas gargalhadas dos atores e depois pelo inesperado ataque da Mãe, que não suporta ver a cena. No jogo de papéis de *Seis personagens*, ninguém consegue ser nem fazer realmente aquilo que sua denominação

designa, todas as funções são relativizadas e colocadas em xeque. Isso seria mais um reflexo do momento conflituoso pelo qual passava o teatro do início do século XX, marcado pelo redimensionamento ou aparecimento de novas funções teatrais e pela sistematização de teorias como, por exemplo, da encenação e da atuação.

As funções teatrais em *Seis personagens à procura de um autor* sofrem mudanças após a entrada das seis personagens. A personagem Diretor, por exemplo, representa aquele diretor em conflito, numa época de transição, entre uma tradição teatral que se prende a um texto e o advento da encenação, em que o diretor também assume a autoria do espetáculo. Antes da entrada da família de personagens, na peça, o Diretor se presta apenas a ser um tradutor do texto literário para o palco – do texto *O jogo dos papéis*, do próprio Pirandello, que já alude ao fato da relativização e mudança nos papéis e funções já estabelecidos. Após a entrada no teatro das seis personagens em busca de um autor, a personagem Diretor vê na possibilidade de encenação do melodrama daquelas uma oportunidade para figurar como autor do espetáculo. O Diretor torna-se, de certa forma, o autor procurado. As personagens-personagens estão em busca de um autor e chegam ao teatro procurando não um dramaturgo, mas o Diretor. Essas personagens parecem já ter consciência desse novo papel do encenador e são elas que despertam o Diretor para essa nova função: de não simplesmente traduzir no palco algo já escrito, mas, de certa forma, também cumprir o papel de dramaturgo. Dessa maneira, a partir dos relatos das personagens-personagens, o Diretor monta o roteiro de atos e cenas daquela “peça por fazer”. É ele o encarregado de dar um desenvolvimento ordenado àquelas narrações caóticas das personagens. A encenação aqui, não é serva de um texto, mas desenvolve as cenas, às quais o texto deveria seguir a posteriori.

Segundo Jean-Jacques Roubine, “essa tomada do poder pelo encenador resultou extraordinariamente favorável ao florescimento e à renovação da arte do ator, mesmo se colocou em xeque, e acabou sem dúvida arruinando, o *status* do *astro* e da *vedete*” (1998,

p.170). Em *Seis personagens à procura de autor*, esse status permanece apenas nas denominações das personagens da companhia: o Primeiro Ator e a Primeira Atriz. Percebe-se, no entanto, que estes estão longe de serem cultuados e não são dotados de um virtuosismo invejável. Apesar de não estabelecer, na peça, uma metodologia de trabalho para o ator, Pirandello aponta para essa necessidade de uma reflexão sobre a arte da interpretação, para a necessidade de um ator bem preparado para o ofício teatral. E é contemporaneamente à produção pirandelliana que surgem, juntamente com os encenadores – Craig, Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Brecht, entre outros – as grandes teorias da interpretação. Por outro lado,

Se o teatro do século XX conseguiu descobrir e explorar possibilidades antes insuspeitadas, tanto no corpo como na voz do ator, ele vem sendo também o primeiro a assumir o seu passado, a *reativar* em toda a medida do possível certos virtuosismos – e portanto certas técnicas –, muitas vezes de uma elaboração extraordinariamente sofisticada, que haviam caído em desuso, quando não em esquecimento (ROUBINE, 1998, p.171).

É nesse sentido que Pirandello alude, de certa forma, em *Seis personagens*, à técnica da *commedia dell'arte* para a composição do espetáculo. De acordo com Margot Berthold, “A *Commedia dell'arte* é o fermento da massa azeda do teatro. Ela se oferece como forma intemporal de representação sempre e quando o teatro necessita de uma nova forma de vida e ameaça paralisar-se nos caminhos batidos da convenção” (2001, p.367). Pirandello, dessa forma, parece querer fermentar a massa azeda do teatro de seu tempo e essa referência à *commedia dell'arte* é importante para isso. Assim, as personagens já prontas vivem a cena da saleta a partir do roteiro combinado e as falas são anotadas para a posterior representação com os atores. Essa tentativa de textualização, porém, não dá certo. Quando os atores fazem a cena, há um retrocesso ao estágio anterior, a prisão ao texto já escrito. As personagens-atores não são capazes de viver a cena com a mesma intensidade e vitalidade das personagens-personagens. Pirandello sugere, aqui, que o teatro deve ter a energia vital em cada momento em que acontece, cada representação deve ter o frescor do improvisado.

As personagens-atores, no entanto, não dão conta de sustentar esse frescor e essa vitalidade quando representam. Elas funcionam, pelo menos se deixam funcionar, como marionetes a serem controladas por um olhar externo (seja o do Diretor, seja o do autor). Não são “grandes atores”, nem tampouco têm autonomia na atuação. As personagens-atores da peça, são “personagens marionetes”, isto é, que são, segundo Leda Martins, “os que atingem um grau máximo de despersonalização, o que nos leva a visualizá-los como simples bonecos nas mãos do seu criador. São personagens que não possuem qualquer particularidade de personalidade que os caracteriza como indivíduos” (MARTINS, 1991, pp.58-9).³⁰

O que se destaca nesse segundo momento da peça, como marca do teatro moderno, é que há uma reflexão sobre o próprio fazer artístico. As personagens-personagens aparecem como personagens, conscientes de serem seres ficcionais, rompendo com qualquer ilusão realista. Além disso, elas têm consciência do próprio drama e questionam e refletem sobre o que é posto em cena. Não aceitam passivamente as imposições do Diretor. Na cena que se passa na saleta dos fundos da loja de Madame Pace, por exemplo, as personagens-personagens questionam sobre o cenário arranjado, sobre a atuação das personagens-atores, que não condiz com o modo como aquelas se sentem, e sobre as adaptações do Diretor para atender às exigências do teatro, como ele diz. Adaptações necessárias para o Diretor porque o drama das seis personagens rompe com a regra das três unidades, necessárias a um teatro que pretendia iludir o espectador:

O DIRETOR: Sim, mas é preciso compreender também que não podemos pendurar cartõezinhos ou fazer mudanças de cena à vista, três ou quatro vezes por ato!

O PRIMEIRO ATOR: Em outros tempos, se faziam...

O DIRETOR: Sim, quando o público era como aquela menina...

A PRIMEIRA ATRIZ: E a ilusão mais fácil!... (p.441).

³⁰ É importante não confundirmos essas “personagens marionetes” com a “supermarionete”, proposta por Gordon Craig. Segundo Roubine, a *supermarionete*, que nunca existiu, consiste no ser humano “capaz de alcançar esse grau supremo de virtuosismo e de domínio técnico que o tornaria suscetível de ser manipulado tão cabalmente quanto o mais perfeito dos instrumentos; e que esse ator instrumental pudesse simultaneamente tornar-se o *criador* de uma nova representação” (ROUBINE, 1998, 187).

E com essa fala da Primeira Atriz, começa na peça uma grande reflexão sobre os conceitos de realidade e ilusão, em um embate entre a companhia de teatro e as personagens vivas. Enquanto aquela ainda estava presa a um teatro tradicional, que deveria dar uma perfeita ilusão de realidade, estas já se apresentam como seres ficcionais, têm como única realidade uma existência artística. Para a família de personagens é a própria vida que se faz cena, não é seu objetivo principal iludir o espectador. As personagens-personagens têm necessidade de viver todas as cenas como são, onde acontecem, seja na saleta de Madame Pace, no jardim ou dentro da casa. E por isso o Diretor precisaria adaptá-las, pois para ele não seria possível pendurar cartõezinhos ou fazer mudanças de cena à vista do público, recursos inclusive que serão utilizados no teatro do século XX. Brecht, por exemplo, utilizava legendas em suas montagens para dar o efeito de distanciamento e revelar o artifício da construção cênica. Esse efeito do distanciamento é alcançado no drama das personagens-personagens na medida em que a história é constantemente interrompida, seja para a inserção de um outro ponto de vista, ou para reafirmar a condição de personagens em busca de um autor, ou para o desenvolvimento de discussões sobre o próprio teatro. Isso rompe a todo o momento com uma situação de identificação do espectador com a obra, instigando também o seu posicionamento crítico em relação a ela.

Desse modo, temos dois momentos na peça: um antes da entrada em cena das seis personagens, o qual representa uma prática teatral que segue estritamente um texto dramaturgico; e outro, depois da entrada das seis personagens, marcado por uma prática moderna, de questionamentos, dúvidas e investigação sobre a própria prática teatral. Da mesma forma, poderíamos talvez dizer que *Seis personagens à procura de um autor* seria o marco divisor de dois momentos do metateatro: um primeiro, que se utiliza do artifício da peça-dentro-da-peça e/ou apresenta a vida como já teatralizada; e outro, que, além disso, levanta questões teóricas sobre o teatro, no âmbito da própria dramaturgia. O autor italiano

não apenas se limita a refletir em sua obra o teatro de seu tempo, mas busca refletir sobre o teatro de seu tempo. É um fato que se destaca nessas reflexões que sua obra encerra são suas colocações sobre uma nova concepção de autoria e sobre a posição do autor dramático na esfera do teatro moderno.

CENA 4: O arquiteto e participe do jogo: relações entre autor e obra em Pirandello

As personagens de *Seis personagens à procura de um autor*, com exceção de Madame Pace e do nome Amália, como vimos, não possuem nomes próprios, são nomeadas de acordo com a função que cada uma desempenha ou deveria desempenhar – o Diretor, o Primeiro Ator, o Pai, a Enteada, o Ponto, etc. Isso aponta para a despersonalização do sujeito moderno, multiplicado em várias possibilidades de constituição, em relação àqueles que o rodeiam, ao mesmo tempo em que nos reenvia para a metateatralidade da peça. Outro nome próprio que aparece na peça, e com uma forte carga semântica, é o do próprio Pirandello. O autor se cita, no primeiro momento do drama, como o autor de *O jogo dos papéis*: “estamos reduzidos a pôr em cena peças de Pirandello” (p.356). E essa fala do Diretor, como um recurso metateatral do dramaturgo, ao mesmo tempo em que se refere àquela peça de 1918, também se refere ao próprio *Seis personagens*. No segundo momento da peça, por outro lado, apesar de não citar seu nome explicitamente, Pirandello se inclui no drama, não como o autor daquela peça a ser representada nem como o autor buscado pelas personagens-personagens, mas sim como o autor que as teria recusado, como ele confirma no prefácio à peça, de 1925. Quando o autor se insere na obra, inscrevendo seu próprio nome na trama do drama, é como se ele se tornasse também personagem da própria peça. E aqui temos mais um exemplo do jogo de papéis tramado pelo dramaturgo. Essa transmutação do autor em personagem da própria obra, no entanto, pode ser vista de duas formas: como uma afirmação da autoria e do

nome do Autor e como a proposição de uma autoria através da negação do nome do Autor enquanto ocupante dessa função. O primeiro caso é mais evidente no primeiro momento da peça, em que o nome de Pirandello é citado, confirmando a autoria de *O jogo dos papéis* e, por extensão, de *Seis personagens à procura de um autor*. Já comentamos também que esse primeiro momento da peça representa uma prática cênica fiel ao texto dramaturgico e ao Autor dramático, o que torna coerente essa explicitação do nome de Pirandello. Aqui, então, a autoria aponta para um sujeito dotado de um nome próprio, mas que não é um nome próprio exatamente como outro qualquer, pois o nome de autor reúne em torno de si certa quantidade de textos reconhecíveis como pertencentes a esse nome;

um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome, etc.); ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos. Além disso, o nome de autor faz com que os textos se relacionem entre si (FOUCAUT, 1992, pp.44-45).

Quando a personagem Diretor comenta que estão reduzidos a pôr em cena peças de Pirandello, a citação desse nome já impõe uma classificação do texto que estão encenando. No segundo momento da peça, porém, o nome do Autor não é explícito. As personagens-personagens apenas comentam que apareciam ao seu autor para tentá-lo a inscrevê-las no mundo da arte. Sabemos que esse autor a quem se referem não se trata simplesmente de um ser fictício, mas do próprio Pirandello – que não deixa de estar aficcionado –, porque este afirma, no prefácio de *Seis personagens*, ser ele o autor tentado. Pirandello, após a entrada em cena das seis personagens, arquiteta seu próprio afastamento da peça, colocando-se na condição do autor que abandonou aquelas personagens e que não tem mais relação com elas. E por isso, estas vão à procura de um outro autor, em um teatro. Não existe, todavia, no drama, a personagem Autor, esta é o ser buscado. Segundo Roland Barthes, “O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao

terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’” (BARTHES, 1984, p.49). Pirandello, porém, com sua dramaturgia, rompe com a noção de indivíduo centrado e único, e abala com essa visão de autor. O autor de Pirandello não é prestigiado, não toma o primeiro plano da obra nem se torna responsável por ela. Teoricamente ele não existe de fato. Sua existência é uma possibilidade que tange a escritura dramática. A personagem moderna autor não se torna personagem do drama moderno de Pirandello. E é essa ausência da personagem Autor que proporciona a existência das personagens-personagens à procura de um autor. Então, no segundo momento da peça, não há nenhum nome nem nenhuma denominação para a função autor. Esta é negada junto com a recusa das personagens-personagens. A autoria surge, dessa forma, a partir da negação da própria condição de Autor. E se o Autor é esse indivíduo burguês, cuja invenção “é, sobretudo, ideológica/econômica (*copyright*) na medida em que coincide com a do indivíduo moderno, bem como com a emergência do Capitalismo” (SILVA, 2005, p.35), a negação dele, assim como a recusa do melodrama das personagens-personagens, é também uma marca da recusa ao teatro burguês e de sua posição ideológica e econômica.

Esse afastamento do Autor em *Seis personagens* parece significar que a função Autor é acometida por uma perda de status, a qual é marcada, na peça, pela passagem de uma referência explícita ao nome do autor, no primeiro momento, e a um afastamento desse nome, no segundo. É como se Pirandello dissesse que a posição de autor dramático estava desocupada, podendo ser preenchida por qualquer outra função do teatro, ou por várias ao mesmo tempo. O próprio título *Seis personagens à procura de um autor* já apresenta o “autor” na condição de alvo, de ser buscado. A autoria seria, portanto, uma função por vir, para a qual não teria, a priori, na estrutura intrínseca da peça, alguém responsável. Pirandello parece antecipar com essa peça, em 1921, o que Michel Foucault discutiria no fim da década

de sessenta do século passado. Segundo o teórico francês, a função autor “não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar” (FOUCAULT, 1992, p.56).

Nesse sentido, é interessante pensarmos no título da peça como um importante pressuposto para uma “teoria do autor”, como um germe das discussões sobre autor/autoridade que marcaram o final da década de 1960 e a década de 1970. O título original em italiano é *Sei personaggi in cerca d'autore*, acompanhado do subtítulo *Commedia da fare*. Das quatro traduções para o português que observamos, três apresentam o mesmo título “Seis personagens à procura de um autor” (Roberta Barni e J. Guinsburg, Fernando Correa Fonseca, Brutus Pedreira), sendo que o subtítulo é traduzido por Brutus Pedreira como “comédia”; por Roberta Barni e J. Guinsburg como “peça a ser representada” e Fernando C. Fonseca não traz o subtítulo. Sérgio Flaksman, por sua vez, traduz o título como “Seis personagens à procura de autor” (sem o artigo um) e o subtítulo como “comédia a ser criada”. Flaksman explica, a respeito da ausência do artigo:

No título em italiano, porém, o artigo não existe, e isto tem o mesmo significado que em português: a procura não é por um autor, ainda que inespecífico, como indicaria o artigo indefinido. A procura – mais geral ou mais abrangente, digamos assim – é de autoria. Poderia ser uma autora, por exemplo, ou um grupo de mais de um escritor, possibilidades que o acréscimo do artigo em português (tanto quanto em italiano) eliminaria. (FLAKSMAN, 2004, p.25).

A tradução (e falamos aqui de tradução de um código lingüístico para outro e não de tradução de um sistema semiótico para outro) também pode ser considerada um elemento a mais na discussão da autoria, pois ela, conforme seja feita, nos aponta para significações diversas. Deixar de colocar o subtítulo ou colocá-lo como “comédia”, ou “comédia a ser criada” ou “peça a ser representada”, por exemplo, não é a mesma coisa, estes termos não têm a mesma significação, trazem em si intenções diferentes. Além disso, o subtítulo “comédia a ser criada”

ou “peça a ser representada”, já aponta para a idéia de que a obra é algo a ser construído, e a autoria é, dessa forma, um devir. Podemos pensar em Pirandello, então, talvez, como o precursor de uma nova visão a respeito da função autor: a “autoria por vir”. O autor, então, não precede a escritura, mas é a partir desta que é possível se constituir a autoria. Isso parece comungar com a crítica de Roland Barthes, que apregoa, em 1968, a teoria da morte do Autor:

O Autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado do seu próprio livro: o livro e o autor colocam-se a si próprios numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: supõe-se que o Autor *alimenta* o livro, quer dizer que antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho. Exactamente ao contrário, o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado, não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente *aqui e agora*. (BARTHES, 1984, p.51).

Ao representar suas seis personagens, vivas e conscientes da própria história, à procura de autor, não estaria Pirandello, então, declarando, de certa forma, a morte do Autor e o nascimento desse *scriptor* moderno? E esse *scriptor* é o “autor consciente de ser um leitor-que-escreve (...) é aquele que, antes de tudo, se sabe, a despeito de si, assombrado por outros autores, outros textos, outras palavras (MORAES, 2005, p.166)”. A autoria, então, desse ponto de vista, não surge de um ineditismo, não é original, mas originada a partir de outras autorias. Em *seis personagens à procura de um autor*, busca-se a autoria a partir dos relatos das personagens abandonadas, com uma história já praticamente constituída, e durante um ensaio de uma companhia em um teatro, local onde o Autor não estaria. A busca das personagens-personagens, desse modo, não é simplesmente por um autor, mas pela constituição de suas vidas no palco, sem necessariamente ter um nome de autor responsável por essa constituição. E, se por um lado, as personagens são recusadas pelo autor, por outro, o autor também é recusado. Se no primeiro momento um nome de Autor, no caso o do próprio Pirandello, bordeja a criação cênica de *O jogo dos papéis*, ao mesmo tempo em que se insere

na trama de *Seis personagens à procura de um autor*; no segundo momento, esse nome é abandonado, em prol da montagem de uma peça sem autor, o que representa, no plano dramaturgico, uma manifestação dessa relação entre escrita e morte, disseminada na teoria literária. Essa manifestação consiste também, segundo Foucault, no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve; “por intermédio de todo o emaranhado que estabelece entre ele próprio e o que escreve, ele retira a todos os signos a sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é-lhe necessário o papel do morto no jogo da escrita” (FOUCAUT, 1992, pp.36-37). É nesse sentido que Pirandello introduz sua marca em *Seis personagens*, ausentando-se da peça. E se faz presente através dessa ausência, representando o papel do “morto”. E ao se tornar essa personagem “morta”, forja seu desligamento da função de autor. É através do afastamento do Autor que emerge na obra a valorização e representação da própria linguagem teatral e a relativização da autoria.

Pirandello arquiteta um artiloso jogo de papéis, não só para suas personagens, que se desdobram em várias funções e múltiplas personalidades, mas também para si mesmo, que se mistura às suas personagens e relativiza a sua condição de autor dramático. Não raramente percebemos desmoronar em seus textos a sua autoridade de autor. Em *Seis personagens*, por exemplo, o próprio Pirandello coloca a sua autoridade em xeque, quando, no prefácio, atribui à Fantasia, essa empregadinha ágil, desaforada e zombeteira, como ele diz, a tarefa de levar para ele as personagens, a fim de que ele as transforme em novelas, romances ou peças de teatro. Essas personagens já lhe chegam vivas, sem que ele tenha o esforço de criá-las: “sem nunca ter procurado esses seis personagens que agora se vêem no palco, encontrei-os diante de mim, tão reais que os podia tocar, tão vivos que lhes ouvia a respiração” (PIRANDELLO, 1977, pp.6-7). E são as personagens vivas que conduzem a narrativa da peça, apresentando os fatos que constituirão a escrita dramaturgica. “Quando os personagens são vivos, diante de

seu autor, este não faz outra coisa senão segui-los, nas palavras, nos gestos que, precisamente, eles lhe propõem. E é preciso que ele os queira como eles querem ser; e ai dele se não fizer isso!” (p.447). Aqui, o autor não seria a autoridade máxima da criação dramaturgica, responsável pela criação das personagens e das ações dramáticas, mas um mediador entre as personagens, suas ações e a escrita. O autor seria um ordenador dos acontecimentos dramáticos, cuja ordenação dependeria do aval das personagens que lhe apareceram vivas. Por outro lado, o autor também, por algum motivo, pode recusar as personagens que lhe surgem. Se não pode exercer o total controle sobre elas, pode, pelo menos, aceitá-las ou não. A atividade autoral, dessa forma, estaria relacionada a duas atividades básicas do escritor: a seleção, a escolha do material a ser trabalhado e a organização, a combinação desse material. Esse material, entretanto, não seria necessariamente criado de forma original pelo escritor, mas poderia aparecer-lhe oriundo de outras fontes, alheias ou próprias. Nesse caso, o autor perde o seu poder de criador absoluto, a criatura já não lhe pertence, a obra foge ao seu controle.

Essa idéia de que a criatura precede o “criador” já estava presente em contos anteriores a *Seis personagens*. Isso demonstra que o dramaturgo italiano – podemos considerá-lo, talvez, um *scriptor* moderno, na visão de Barthes – se assombra não só pelos textos alheios, como também pelos próprios textos. Pirandello já havia escrito, antes de *Seis personagens*, três contos nos quais se referia a essa temática da personagem que procura o autor ou do autor que dá audiência às suas personagens. O primeiro, *Personagens*, de 1906:

Hoje, audiência!

Recebo das nove horas ao meio dia, em meu estúdio, os senhores personagens das minhas futuras novelas.

Certos tipos! (In: PIRANDELLO, 1993, p.167. Tradução nossa).³¹

³¹ “Oggi, udienza.

Ricevo dalle ore 9 alle 12, nel mio studio, i signori personaggi delle mie future novelle.
Certi tipi!”

Praticamente o mesmo início se repete no conto *A tragédia de um personagem*, de 1911:

É meu costume antigo dar audiência todos os domingos de manhã, aos personagens dos meus fututros (sic) contos.
Cinco horas, das oito às treze.
Sucede-me quase sempre encontrar-me em má companhia.
(PIRANDELLO, 1953, p.17).

O outro conto em que também aparece o mesmo tema na introdução é *Colóquios com os personagens*, de 1915:

Tenho fixo à porta do meu estúdio um cartazinho com este

AVISO

Suspensas por hoje as audiências a todos os personagens, homens e mulheres, de todas as classes, de todas as idades, de todas as profissões, que têm feito consultas e apresentado títulos para serem aceitos em qualquer romance ou novela (In: PIRANDELLO, 1993, p.173. Tradução nossa).³²

A autoria, em Pirandello, assim, surge de um resgate de autorias passadas, “o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas” (BARTHES, 1984, p.52). A autoria surge de um jogo inter e intratextual, que toma o lugar do Autor marcado pelo individualismo burguês. Tanto na relação externa de Pirandello com sua obra – o dramaturgo italiano se utiliza desse jogo – quanto na relação interna de seus contos, em que suas personagens-autores-narradores lidam com personagens que lhes aparecem ou que saíram de textos alheios. Por exemplo, o Doutor Fileno, de *A tragédia dum personagem*, que, insatisfeito com sua condição no conto onde estava, procura o narrador-autor de Pirandello para adquirir por ele a importância merecida.

³² “Avevo affisso allá porta dell mio studio um cartellino com questo

AVVISO

Sospese da oggi le udienze a tutti i personaggi, uomini e donne, d’ogni ceto, d’ogni età, d’ogni professione, che hanno fatto domanda e presentato titoli per essere ammessi in qualche romanzo o novella.”

Enquanto nos contos a personagem autor se faz presente, em diálogo direto com suas personagens, em *Seis personagens à procura de um autor*, ela não existe. A função autor, relacionada a um indivíduo-personagem, é somente citada no texto ou são feitas apenas referências a ela. Ao passo que todas as outras funções do ofício teatral são contempladas por Pirandello na peça. Isso, de um modo geral, sugere que há uma distância entre a função autor e as outras, que o autor é uma figura à parte, desligada da prática teatral. Por outro lado, ao colocar as suas personagens-personagens em busca de um autor em um teatro, Pirandello parece reclamar a participação direta do autor na prática cênica e é como se assinalasse um novo ponto de vista sobre a autoria no teatro. Poderíamos dizer que Pirandello propõe que o lugar da função dramaturgo não é um gabinete isolado, de onde surge o texto para uma posterior representação, mas que a dramaturgia deve surgir em relação direta com o fazer teatral, influenciando e sendo influenciada pelas outras funções do teatro. A autoria, então, não remeteria a apenas um indivíduo, a um nome, mas a uma coletividade. E não é essa a visão da prática de criação coletiva³³, tão característica das décadas de 1960 e 1970 e da criação colaborativa³⁴, que se estabeleceu a partir da década de 1990? E não é nessas décadas de 60 e 70 do século passado que mais se discutiu a relação autor/autoridade, principalmente com Barthes e Foucault? Embora Pirandello não tenha sistematizado o processo de criação

³³ Utilizamos o termo “criação coletiva” para designar o método de criação do espetáculo, no qual este “não é assinado por uma só pessoa (dramaturgo ou encenador), mas elaborado pelo grupo envolvido na atividade teatral” (PAVIS, 1999, p.79). Essa forma de criação é reivindicada por seus criadores desde os anos de 1960 e 1970, “a fim de vencer a “tirania” do autor e do encenador que tendem a concentrar todos os poderes e a tomar todas as decisões estéticas e ideológicas” (PAVIS, 1999, p.79). É interessante que essa forma de criação tem seu apogeu na mesma época em que ganha força o discurso sobre o autor/autoridade: Barthes publica, em 1968, o seu famigerado artigo *A morte do autor*, que pelo título já dialoga com os princípios ideológicos da “criação coletiva”, e Foucault publica, em 1969, sua conferência *O que é um autor*. E é exatamente na França que encontramos um dos maiores grupos representantes do processo de criação coletiva, o *Théâtre du Soleil*.

³⁴ Considerado um herdeiro da “criação coletiva”, o “processo colaborativo”, nomeado assim pelo *Teatro da Vertigem*, de São Paulo, “se constitui numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos” (SILVA, 2002, p.101). Uma diferença básica entre “processo colaborativo” e “criação coletiva” é, segundo Adélia Nicolette (2002), que, enquanto nesta “todos participavam ativamente de todas as funções criativas e até da manufatura dos materiais de cena e de divulgação, assinando coletivamente as criações, naquele há uma limitação, ainda que virtual, de funções, uma centralização maior de competências: cada um trabalha e responde pela sua função – o que não impede que haja uma imbricação ou uma fusão de interesses e especialidades em nome da construção do espetáculo”.

coletiva nem o tenha praticado em suas montagens, ele, de certa forma, já o esboça em sua dramaturgia.

Sabemos que *Seis personagens à procura de um autor*, o drama escrito que conhecemos, tem um autor, uma assinatura, um nome que abarca em torno de si certa quantidade de textos: o de Luigi Pirandello. Mas essa autoria, a autoridade desse nome, é também relativizada ao longo da obra, na medida em que outros nomes-funções contribuem para a criação dramático-cênica. E também quando o próprio dramaturgo, mesmo que indiretamente, se faz personagem, citando o próprio nome como o autor de *O jogo dos papéis*, ou declarando ser ele mesmo o autor que abandonou as personagens inconclusas, o ser tentado por elas. Desse modo, poderíamos pensar que Pirandello teatraliza a própria vida, que ele faz dos próprios acontecimentos objetos de sua escritura artística, o que tornaria a sua obra, de certa forma, autobiográfica. Notamos, porém, sem afirmar nem negar que suas experiências pessoais estão embutidas em sua obra, que o dramaturgo italiano teatraliza sim a própria vida, mas teatraliza a própria vida já teatralizada. A parte de sua vida que é exposta em *Seis personagens*, por exemplo – a autoria de *O jogo dos papéis* ou a referência a ser ele o autor que recusou as personagens – é a parte de sua personalidade artística, que é iluminada por holofotes, em contraste à escuridão dos acontecimentos cotidianos. E este é mais um recurso de metateatralidade tramado pelo dramaturgo: a teatralização da própria vida já teatralizada, que vai ao encontro da definição de metateatro proposta por Lionel Abel, como vimos. Segundo Foucault, “a função da crítica não é detectar as relações da obra com o autor, nem reconstituir através dos textos um pensamento de uma experiência; ela deve, sim, analisar a obra na sua estrutura, na sua arquitetura, na sua forma intrínseca e no jogo das suas relações internas” (FOUCAULT, 1992, p.37). Seguindo o pensamento do filósofo francês, parece que não dá para afastar o autor Pirandello da análise da peça, porque ele está imerso na estrutura intrínseca da obra, direta e indiretamente. O que mais nos interessa, no entanto, não é detectar

os acontecimentos biográficos de Pirandello que influenciaram a sua dramaturgia, nem ressaltar esses acontecimentos para uma melhor compreensão da obra. O que mais nos interessa é investigar como se dá essa inserção do autor na própria obra, como se dá essa relação da obra com o autor, sem que isso implique em um fechamento hermenêutico, pela simples atribuição do texto a um nome de Autor.

Pirandello, em *Seis personagens à procura de um autor*, ao mesmo tempo em que se insere no próprio drama, se distancia dele. Aliás, a sua presença é marcada exatamente por causa de sua ausência. O drama das seis personagens surge por causa do afastamento do Autor. Este não está presente e não tem, portanto, nenhuma responsabilidade sobre os discursos proferidos por suas personagens. E se os textos começam a ter autores “na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores (FOCAULT, 1992, p.47)”, isso talvez justifique o abandono das personagens pelo autor, que não se compactua com os discursos das mesmas e a necessidade destas de encontrar outro autor, a fim de que seus discursos sejam legitimados. A escrita de *Seis personagens* surge, então, dessa destruição de uma origem autoral e da abertura à possibilidade da implementação de uma nova autoria.

“Uma vez o autor afastado, a pretensão de ‘decifrar’ um texto torna-se totalmente inútil. Dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita” (BARTHES, 1984, p.52). Desse modo, Pirandello arquiteta a própria “morte”, em benefício de uma abertura na interpretação do drama. Num primeiro momento, o nome Pirandello, associado ao autor de *O jogo dos papéis*, é tachado de escrever peças “que só os “iniciados” entendem, feitas de propósito, de tal modo que não satisfazem nem aos atores nem aos críticos nem ao público” (p.356), isto é, o nome de Autor já traz em si um pré-conceito da obra, dando-lhe um significado de antemão. Ao propor, todavia, em um segundo momento, a construção de uma peça por fazer, sem um nome

de Autor pré-conceituando-a, o dramaturgo italiano sugere a “morte” do Autor, em prol do estabelecimento de inúmeras possibilidades de significados da criação artística. Assim como o protagonista de *Um, nenhum e cem mil*, Vitangelo Moscarda, afirma que um nome é um epítáfio, convém aos mortos, aos que concluíram, e que nomear é fechar um conceito, Pirandello, em *Seis personagens*, também parece fazer essa mesma proposição. E trama uma *commedia da fare*, sem nome nem Autor. Essa função, então, é passível de ser ocupada por qualquer outra função ou por todas juntas. E o significado da obra não está embutido em um nome de um autor, mas está por vir. Então, a procura de autor, de autoria, é também a procura por significação. E se a significação equivale à autoria, que não aponta para um nome específico, mas, para “uma multiplicidade de egos e a uma série de posições subjectivas que podem ser ocupadas por todo e qualquer indivíduo susceptível de cumprir tal função” (MIRANDA & CASCAIS, 1992, p.22), podemos dizer então que, assim como a personagem pirandelliana é infinitamente múltipla, Pirandello sugere que a autoria de uma obra é também infinitamente múltipla e é sempre algo que transcende a própria obra e a assinatura que a acompanha. A função autor daquela “peça a ser criada” de Pirandello será ocupada por todo aquele que fizer a constituição da história para si. Então a obra terá tantos autores quantos serão seus interlocutores.

Pirandello já havia comentado, em *Seis personagens* que, “Quando uma personagem nasce, adquire logo tal independência, mesmo em relação ao seu autor, que pode ser imaginado por todos, em outras várias situações, nas quais o autor nem pensou colocá-lo, e adquire também, às vezes, um significado que o autor nunca sonhou dar-lhe” (p.447). Aqui, o dramaturgo aponta para uma questão tão cara aos estudos sobre autoria: a da “intenção” do autor e participação do receptor na construção e significação da obra. Pirandello, nessa fala do Pai, não exclui a existência de uma intenção por trás da atividade autoral; porém, aponta para a possibilidade da emergência de novas situações e de novas significações que escapam

completamente ao controle do autor, à “intenção” inicial. Para o dramaturgo italiano, então, a significação de uma obra não se limita ao “querer-dizer” do autor. Essa mesma visão parece ser compartilhada por Hans-Georg Gadamer, em 1960, conforme afirma Antoine Compagnon: “Segundo Gadamer, a significação de um texto não esgota nunca as intenções do autor. Quando um texto passa de um contexto histórico ou cultural a outro, novas significações se lhe aderem, que nem o autor nem os primeiros leitores haviam previsto” (COMPAGNON, 1999, p.64). Ao contrário do que postula Gadamer, que, segundo Compagnon, apontava a compreensão de um texto como o produto de uma fusão entre a significação adquirida no contexto de sua produção e as novas significações adquiridas em outros contextos, o Roland Barthes de *A morte do autor* separa absolutamente a obra da sua origem, a significação surge no aqui e agora.

Seria incoerente de nossa parte negar a relação do autor Pirandello com o drama *Seis personagens à procura de um autor*, visto que tentamos aqui elucidar algumas maneiras como essa relação se manifesta no drama. Apesar de o dramaturgo italiano arquitetar uma obra dentro da qual o “autor” está ausente e a autoria é uma função “por vir”, esse afastamento do “autor” reforça, de certa forma, a presença de Pirandello dentro da própria obra. Essa presença, no entanto, não é dada simplesmente pela incorporação na peça de dados biográficos do autor, mas por uma reflexão na obra de sua própria obra e do teatro de seu tempo. Seria inocência nossa não suspeitar, pelo menos, de que houve uma “intenção” no ato de escrita da peça. Porém não nos baseamos aqui numa noção simplista da intenção.

“Intentar alguma coisa”, “querer dizer alguma coisa”, dizer alguma coisa intencionalmente” não é “premeditar dizer alguma coisa”, “dizer alguma coisa com premeditação”. Os detalhes do poema não são projetados, não mais que todos os gestos do caminhar, e o poeta ao escrever não pensa nas implicações das palavras, mas não resulta daí que esses detalhes não sejam intencionais, nem que o poeta não quisesse certos sentidos associados às palavras em questão (COMPAGNON, 1999, p.92).

Acreditamos, sim, que hajam intenções, tanto do autor quanto do texto, de dizer alguma coisa. Essas intenções, entretanto, não restringem em si as significações que a obra possa adquirir nem atribuem ao texto um sentido único. Nem a atividade do crítico, por outro lado, deve ser a tentativa de decifrar essas intenções, de explicar a obra através da revelação da intenção do Autor, como se esta somente fosse a chave da compreensão.

Compagnon ainda descreve sobre a distinção entre *sentido* e *significação*, apontada pelo teórico americano E. D. Hirsch:

O *sentido*, segundo Hirsch, designa aquilo que permanece estável na recepção de um texto; ele responde à questão: “O que quer dizer este texto?” A *significação* designa o que muda na recepção de um texto: ela responde à questão: “Que valor tem este texto?” O sentido é singular; a significação, que coloca o sentido em relação a uma situação, é variável, plural, aberta e, talvez, infinita. Quando lemos um texto, seja ele contemporâneo ou antigo, ligamos seu sentido à nossa experiência, damos-lhe um valor fora de seu contexto de origem. O *sentido* é o objeto da interpretação do texto; a *significação* é o objeto da aplicação do texto ao contexto de sua recepção (primeira ou ulterior) e, portanto, de sua avaliação (COMPAGNON, 1999, p.86).

Dessa forma, completa Compagnon, um texto tem um *sentido* e uma *significação* originais, que consistem no que ele quer dizer aos seus contemporâneos e na relação desse sentido com valores contemporâneos, respectivamente. Da mesma forma, o texto tem também *sentidos* e *significações* ulteriores. Pode haver uma identificação entre o *sentido* original e o ulterior ou entre a *significação* original e a ulterior; mas também pode haver um afastamento entre eles. O que mais nos interessa aqui, no entanto, ao investigarmos sobre *Seis personagens à procura de um autor*, não é identificar o que seria sentido ou significação original e o que seria sentido ou significação atual. Mas discutir sobre os sentidos e significações que nos são relevantes, sem nos prendermos a análises sincrônicas ou diacrônicas.

Essa distinção entre *sentido* e *significação*, apesar de não excluir o papel do autor do campo da autoria da obra, também não concentra essa autoria nas mãos dele. Ao leitor/espectador, aquele que interage com o objeto estético, é também relegado um papel na

constituição da autoria. Isso equivale ao que o Pai de *Seis personagens* diz sobre a personagem, que esta pode adquirir um significado que o autor jamais sonhou dar-lhe. E parece confirmar a teoria de que não é o autor apenas quem dá o significado, de que não há um significado absoluto. A autoria é também função desempenhada pelo leitor/espectador.

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, (...) é o leitor: o leitor é o espaço exacto em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; **a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal**: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse *alguém* que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. [...] para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: **o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor** (BARTHES, 1984, p.53. Grifo nosso.)

Pirandello não prescinde nem do “autor” nem do “leitor”. A presença do primeiro ronda seus textos, não biograficamente – pelo menos não buscamos nem achamos relevante fazer uma interpretação genética de sua obra – mas imprime neles atributos que os reenviam para o nome Pirandello. Ao mesmo tempo se ausenta da condição de autor, propagando o devir da autoria.

De acordo com André Rios,

De certo modo, o autor – que foi tão repetidamente assassinado e ressuscitado – seria o resultado de uma narrativa tradicional estabelecendo uma biografia ou autobiografia cuja história teria princípio, meio e fim, e que seria, assim, um dispositivo de segunda instância controlando, ao ditar qual seria a intenção desse autor ao escrevê-los, as narrativas dos textos com seu nome. O autor seria a autoridade controladora do acontecimento literário levada à segunda potência. **A ansiedade em banir o autor estaria em grande medida ligada à ansiedade em banir o controle narrativo sobre o literário.** O que levava essa ansiedade ao paroxismo era a convicção de que toda a narrativa é repressiva. Tendencialmente, **um texto sem autor seria uma narrativa sem narração. Das cinzas do autor só surgiriam narrativas fragmentárias** (RIOS, 2005, pp.22-23. Grifo nosso).

Essa discussão de André Rios se refere ao contexto literário dos anos 70 do século passado. Mas se a transportarmos para o contexto de Pirandello, no limiar do drama moderno, notamos que lá também ela faz algum sentido. Porém, na dramaturgia moderna, ao contrário do que se deu na literatura da segunda metade do século XIX, é a narrativa que invade o teatro para banir o domínio do diálogo, elemento repressivo da dramaturgia clássica, sobre o teatral. Todavia, na dramaturgia moderna, também se procurava banir o enredo com princípio, meio e fim. E se havia a narrativa no domínio dramático, ela não deixava de ser também fragmentária, como em *Seis personagens à procura de um autor*. Por outro lado, não podemos afirmar que a inserção do elemento épico no texto dramático e as narrativas fragmentárias significaram um afastamento do autor da obra, o banimento do controle biográfico sobre o literário. O que podemos afirmar, talvez, é que em *Seis personagens*, o autor encena ao mesmo tempo a sua presença e o seu afastamento da obra; mas, se há algum traço de biografia na mesma, é aquele traço que diz respeito ao seu estilo de composição literária e suas temáticas recorrentes. Nessa peça também, o autor supostamente não possui o controle narrativo, não é ele quem comanda o desenrolar do enredo, mas as próprias personagens abandonadas por ele. E apesar de haver uma busca por um autor, quem imporia na trama um controle narrativo, este indivíduo não é encontrado, o drama das seis personagens não passa de narrativas fragmentadas.

A tese barthesiana da morte do autor, que buscava anular qualquer vestígio de presença do *eu* da escrita, encontra recentemente, todavia, revisões que proporcionam um reencontro do texto com o sujeito que escreve. E a metáfora teatral torna-se a forma que melhor revela esta reaproximação: o sujeito da escrita “antes exorcizado pela Semiologia, ressurgue agora na sua natureza fragmentada, imaginária, como o eu que se encena e se representa” (SOUZA, 1993, p.4). O próprio Barthes, que havia afirmado que “a escrita é a destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse

oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (BARTHES, 1984, p.49), ressuscita o autor, o qual surge no perfil do texto, não como uma pessoa, mas como um corpo erótico: “o autor pode aparecer em seu texto (Genet, Proust), mas de modo algum sob a espécie da biografia direta (o que excederia o corpo, daria um sentido à vida, forjaria um destino)” (BARTHES, 1999, p.72). E se o lugar mais erótico de um corpo é “a encenação de um aparecimento-desaparecimento” (BARTHES, 1999, p.16), Pirandello se lançaria como corpo erótico, em *Seis personagens à procura de um autor*, por exemplo, ao forjar um jogo de encenação da exposição e ocultamento de sua presença. A presença do autor, por sua vez, ao contrário do que presumiria a tese da “morte do autor” dar-se-ia “não mais como ausente do texto, mas na condição de ator e de representante do intelectual no meio acadêmico e social. Preserva-se, portanto, o conceito de autor como ator no cenário discursivo, considerando-se o seu papel como aquele que ultrapassa os limites do texto e alcança o território biográfico, histórico e cultural” (SOUZA, 2002, p.116).

Um autor se faz presente também em sua obra através das indicações cênicas da mesma. Essas indicações não só seriam um elemento de coesão narrativa do drama, como também uma sugestão, uma intromissão, em maior ou menor grau, do dramaturgo no campo da encenação, dependendo da forma e da intensidade com que aparecem. Pelas indicações cênicas é “como se o texto quisesse anotar sua própria futura encenação” (PAVIS, 1999, p.207). Em *Seis personagens* essa idéia, segundo Sérgio Flaksman (2004) é reforçada quando o dramaturgo coloca todos os verbos das rubricas no futuro, em vez de no presente, como é habitual nesse tipo de texto. As indicações cênicas seriam, então, de certa forma, um modo de o dramaturgo preservar a sua autoria na encenação. Esta, no entanto, adquire no teatro moderno uma autonomia que a coloca, nem sempre, fiel ao texto dramático. Em *Seis personagens à procura de um autor*, além de um prefácio em que o autor situa o leitor sobre

as condições da escrita da peça e descreve suas personagens, Pirandello lança mão de detalhadas didascálias, informando sobre o espaço cênico, as características e estado de espírito das personagens, as ações, o figurino, entre outros. Essa seria uma tentativa de direcionar uma possível encenação. Sabemos, entretanto, que se há essa tentativa por parte do autor, também o inverso acontece. A dramaturgia de *Seis personagens*, na medida em que é a representação de uma prática teatral, sofre influência da arte da encenação, constituída no final do século XIX e início do XX. E mais, o drama *Seis personagens* sofre modificações desde a sua estréia em 1921, até a versão definitiva, publicada primeiramente em 1925, juntamente com o prefácio à obra. Essa versão definitiva também é influenciada pelas encenações da peça que já haviam sido feitas desde 1921, assim como pelas críticas. Roberto Alonge (1993) discorre a respeito da influência da encenação de Georges Pitoëff, de 1923, sobre o texto pirandelliano definitivo. Segundo Alonge, o texto de 1921, apesar de apresentar as seis personagens e a companhia de teatro como realidades contrapostas e antagônicas, não possuía um signo forte que as distinguisse. Ambos os grupos entravam e saíam pela mesma portinha do palco. A encenação de Pitoëff para *Seis personagens*, que logo adquiriu triunfo internacional, traz inovações que rebatem e revelam as incertezas do texto pirandelliano. O diretor francês separa com grande relevo as condições das seis personagens em oposição à companhia de atores. Aquelas chegam do alto, em um elevador, sob uma luz esverdeada, e não mais pela mesma entrada dos atores. E saem todos os seis pelo mesmo elevador, inclusive as duas crianças mortas. E para compensar o potenciamento dado à família de personagens, Pitoëff reforça a presença da companhia de atores, a fim de proporcionar um maior equilíbrio da peça. Assim, enriquece de movimentos, situações e *gags* as poucas páginas dedicadas aos atores na composição pirandelliana de 1921. Alonge comenta que após a encenação de Pitoëff, à qual Pirandello assiste e pela qual é conquistado, o texto pirandelliano acaba por ser remexido. O autor italiano, na versão definitiva de *Seis personagens à procura de um autor*,

não apenas reforça a primeira parte do drama, com o acréscimo de falas e ações, como acrescenta novas idéias que foram sugeridas pela encenação do diretor francês.

Esses eventos, além de reafirmar a influência da arte da encenação na dramaturgia do século XX, em especial em Pirandello e em *Seis personagens*, nos alertam para o fato de que a escrita de um indivíduo não está fechada em si mesma, mas pode estar em diálogo com os acontecimentos à sua volta e com o repertório de conhecimentos de quem escreve. Desse modo, não seria adequado falar em uma autoria “absoluta”, “original”. Também comprovam que a escrita de um indivíduo – assim como o próprio sujeito pirandelliano, que é múltiplo e mutável – pode ser cambiante. O texto, enquanto materialidade escrita, não está acabado após ser posto em cena. Se a arte da encenação pode fazer uma releitura do texto teatral, a atitude de Pirandello, ao propor uma nova versão do drama, demonstra que também a dramaturgia pode fazer uma releitura dela mesma. E várias serão as influências nessas reescritas: o que é ou não funcional em cena, os elementos cênicos que ampliam a significação do texto, as atitudes da crítica teatral, as reações dos espectadores, entre outras. Verificamos aqui, então, uma noção de autoria, que, em comunhão com a concepção barthesiana, não trava o texto num significado último. E que, mais que isso, é passível de estabelecer rearranjos e reescritas na própria materialidade textual.

Pirandello propõe, no segundo momento de *Seis personagens à procura de um autor*, um processo de montagem cênica, cuja dramaturgia será produzida concomitantemente, através da representação das personagens-personagens, da estenografia do Ponto, do improviso das personagens-atores e das adequações da personagem-Diretor. O autor italiano parece experimentar esse processo, de certa forma, na composição de *Seis personagens*, desde sua origem em 1921 até a versão definitiva de 1925³⁵, na medida em que seu drama não fica

³⁵ 1925 também é o ano em que Pirandello assume a direção do *Teatro d'Arte di Roma*, que levará pelos palcos da Itália e do mundo textos pirandellianos e não pirandellianos. O *Teatro d'Arte* representa os *Seis personagens* em 18 de maio de 1925, cuja encenação coincide, segundo Roberto Alonge (1993), muito provavelmente com a

estagnado no ponto de registro inicial, mas sofre significativas transformações. Nesse sentido, Pirandello atribui à dramaturgia uma condição de arte em processo, o que se assemelha aos processos mais recentes de construção dramática, como a “criação coletiva” e o “processo colaborativo”, por exemplo. Pirandello, dessa forma, não vê a dramaturgia apenas como uma arte alheia à prática cênica, como uma atividade de gabinete, precedente à encenação, mas sim como uma atividade passível de ser desenvolvida paralelamente à posta em cena. Não é à toa que as seis personagens vão procurar o “autor” em um teatro, durante o ensaio da companhia. E ao propor essa dramaturgia a partir do improviso e da atividade coletiva, não há um controle do autor, de um único indivíduo ao qual corresponde um nome próprio, sobre a obra, nem a tentativa desse único indivíduo de direcionar a encenação através das rubricas, mas de toda a coletividade envolvida no processo. A rubrica, então, não seria uma forma de controle narrativo de apenas um autor, mas de um grupo de personagens.

A atividade da dramaturgia também dá a um texto, às vezes, uma outra função que não a sua própria. Esse recurso pode funcionar como um artifício tanto para ressaltar a presença do autor na obra como para o contrário. Se considerarmos que a rubrica seria uma forma de controle da autoria sobre a obra, em *Seis personagens* teríamos uma duplicidade desse controle. Além das didascálias próprias dessa peça, Pirandello lança mão, na primeira parte, de algumas rubricas de *O jogo dos papéis*, que são lidas pelo Ponto durante o ensaio para serem seguidas à risca. Aqui, teríamos uma dupla presença do dramaturgo na obra através das rubricas, uma metapresença. As rubricas de *O jogo dos papéis*, entretanto, adquirem outra função em *Seis personagens*. Elas se tornam falas da personagem Ponto. Deixam de ser um “texto secundário” e se tornam “texto principal”³⁶. E o dramaturgo, então, que teria apenas uma presença externa, se levarmos em conta que as rubricas não fazem parte da representação, passa a ter uma presença interna à obra, descrevendo através da fala da

nova versão do texto. O que é mais interessante de ser observado aqui é que Pirandello parece realizar, de certa forma, algo a que alude no drama *Seis personagens*, a participação do dramaturgo na prática cênica.

³⁶ Para a diferença entre *texto secundário* e *texto principal*, Cf. PAVIS, 1999, p.409.

personagem Ponto, sobre o espaço cênico, figurino e ações. Aqui Pirandello relativiza a função e o uso das rubricas no texto dramático. Isso dá a entender que um texto dramático pode ser modificado – desconsiderando as modificações ocasionadas pela encenação e nos atendo aos limites do texto escrito – de pelo menos duas formas distintas: através de sua reescrita, com cortes ou acréscimos de palavras e através da designação de uma outra função ao mesmo texto – as rubricas de *O jogo dos papéis*, quando se tornam falas do Ponto, deixam de ser aquelas. E ao deixarem de ser rubricas de *O jogo dos papéis*, já não representariam mais uma “fala” do autor, mas da personagem Ponto de *Seis personagens*, o que, de certo modo, indicaria certo distanciamento do autor da obra.

Esse distanciamento do autor também é visível em Pirandello, na medida em que ele coloca a própria linguagem teatral como objeto de sua escrita. Segundo Barthes, na França, “Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de pôr a própria linguagem no lugar daquele que até então se supunha ser o seu proprietário” (BARTHES, 1984, p.50). Da mesma forma, na dramaturgia, Pirandello parece ser o primeiro a colocar a linguagem teatral em primeiro plano. É claro que o artifício do metateatro não foi invenção de Pirandello, não podemos esquecer que este recurso foi imensamente utilizado por Shakespeare e por Calderón, por exemplo. Mas, em Pirandello, em especial na trilogia do “teatro dentro do teatro”, é o próprio teatro que se faz cenário do teatro e o objeto dramático é a própria linguagem teatral. Apesar de o autor Pirandello não se ausentar completamente de suas peças, ou se ausentar delas pela presença nelas, há, de certa forma, uma valorização da linguagem teatral, da escrita dramática, em detrimento da presença do Autor, do sujeito que escreve. As peças de Pirandello não pretendem ser produtos de uma experiência pessoal, não parecem ser um veículo de transmissão da voz do autor – mesmo que isso venha a ocorrer – mas da voz da própria linguagem teatral. É como se suas peças refletissem as contradições do momento teatral em que estavam inseridas, questionando uma

tradição, com suas normas rígidas e apontando para novas possibilidades da prática cênica e da escrita dramaturgic. É como se dissessem que há diversas maneiras de se fazer teatro e que a arte não deve se prender a convenções. Assim, temos, em *Seis personagens à procura de um autor*, uma peça que surge a partir da ausência do autor e da busca dele pelas personagens, ressaltando que a dramaturgia pode ser algo que não seja dado *a priori*, mas construída a partir de uma prática coletiva. *Cada um a seu modo* apresenta uma peça *à clef*, em que a cena que se desenvolve no palco reproduz uma história de personagens “reais”, que se encontram na platéia. *Cada um a seu modo*, então, faz uma “representação da vida”, com a “vida” assistindo a si mesma representada. Aquilo que é o mote da autoria da peça dentro da peça – a “vida” – se torna elemento intrínseco na peça que contém outra peça. Aqui também é como se as personagens já chegassem prontas com suas histórias e o autor apenas as reproduzisse, o que também relativizaria a autoria. Em *Esta noite se representa de improviso*, por sua vez, há a proposição de uma peça que surge totalmente do improviso, em que há um apagamento total do dramaturgo em proveito de um destacamento da figura do encenador, considerado o único responsável pelo espetáculo. Aqui, a encenação tenta tomar para si a autoria do espetáculo. Nessas peças, principalmente, é a própria linguagem teatral que está em evidência, apontando para inovações tanto no plano dramaturgic como no plano cênico, que rompiam definitivamente com o teatro realista. Dentre essas inovações, destacamos as propostas de utilização do espaço do teatro para o espetáculo, com a apresentação de cenas no palco, na platéia, no saguão e até na rua. Isso faz com que o espaço cênico seja relativizado, com que haja uma maior integração entre atores e platéia, ocasionando uma quebra na ilusão dramática e um lançamento de todos – atores, personagens e espectador/leitor – no “jogo de papéis” que essas obras propõem.

E nesse jogo de papéis, o papel do “autor” é um cargo em vacância, à espera de ocupação. Mas não é também limitado a ser preenchido por apenas uma posição-sujeito.

Aliás, a autoria de um texto não parece ser uma função estável, à qual poderia ser designado alguém, um nome, a executá-la. Ao contrário, nos surge como um conceito abstrato, como um cargo sempre vago, cujo suprimento está sempre “por vir”. Essa ocupação, todavia, está sempre ligada a outra anterior, seja através da idéia de “intenção”, “sentido”, “significação”, distantes ou não, espacial e temporalmente, do contexto do receptor.

As personagens pirandellianas, inominadas e dotadas de um espírito de insubordinação, aparecem-nos como seres em constante auto-construção, cuja existência é balizada pela permanente transformação das identidades, instituindo um jogo de papéis *ad infinitum*. Jogo este que abrange não só suas personagens como também o próprio autor-personagem, que se encena como a aranha que se dissolve na própria teia. Personagens que, em suas relações, despontam como metonímia do teatro moderno, autoconsciente e auto-reflexivo, esfumando as fronteiras entre realidade e ilusão e revelando um mundo onde as dicotomias não encontram ancoragem. Personagens sem nome, ou com nomes múltiplos. Ou denominadas por um substantivo comum, capaz de abarcar tantos nomes quantos seriam aqueles aptos a ocupá-lo: pai, mãe, filho, enteada, diretor, primeiro ator, primeira atriz, menina, rapazinho, ponto... funções, cargos vagos que nunca serão definitivamente preenchidos, destinados a uma eterna incompletude. E se como afirma nosso caro Vitangelo Moscarda, o nome é o conceito de cada coisa, e sem nome não há conceito, as personagens pirandellianas, artifícios representativos do teatro moderno, não poderiam vir de outra forma. Estão vivas, sem a conclusão do epitáfio nome.

EPÍLOGO

ROTEIROS PARA NOVOS JOGOS

Cada escultor (não sei, mas suponho), após ter criado uma estátua, acredita realmente ter-lhe dado vida para sempre, precisa desejar que esta, como uma coisa viva, possa desprender-se de sua postura, e mover-se, e falar.

Luigi Pirandello

1. A (in)conclusão da cena

O objetivo inicial desta pesquisa era investigar a personagem, na peça *Seis personagens a procura de um autor*, de Luigi Pirandello. Para isso pretendíamos discutir os conceitos de personagem propostos pelas teorias literária e teatral, relacionando-os com as personagens pirandellianas. Era preciso, pois, determinar os elementos metateatrais presentes na peça e reconhecer atributos que identificassem as personagens como metateatrais, além de analisar as relações teatrais discutidas no drama, por suspeitarmos que o dramaturgo apontava inovações nessas relações que, por sua vez, ocasionavam transformações na esfera da prática cênica. Pretendíamos ainda investigar acerca da personagem “autor” e suas implicações na significação da obra analisada, bem como sobre a relativização da autoria presente na peça. Todas essas metas foram de algum modo contempladas nesta dissertação, ainda que, às vezes, não como resolução crítica fechada, mas como instauração de novos questionamentos e a indicação de várias outras possibilidades de reflexão; assim como também são os dramas pirandellianos.

Tornou-se necessário, para uma contextualização da dramaturgia de Pirandello, fazer um breve panorama do drama moderno, aqui entendido como os textos para teatro, produzidos no domínio do Modernismo europeu, das últimas décadas do século XIX e início do século vinte. O drama deste período apresenta temáticas como o retorno ao passado, o isolamento do indivíduo, os conflitos sociais, entre outras, que carecem de elementos formais que contrariam a dramaturgia clássica, cuja estrutura, fechada em si mesma, primava pela continuidade temporal e espacial, e pelo domínio absoluto do diálogo e da ação, numa reprodução do mundo intersubjetivo. O drama moderno entra em cena, com a necessidade de romper com algumas convenções para dialogar com sua contemporaneidade. E daí surgem alguns princípios formais como a “técnica analítica” de Ibsen, os solilóquios de Tchekov, o

“drama de estação” de Strindberg, a “conversação” de Maeterlink, o “drama social” de Hauptmann e a “montagem” de Bruckner e Kaiser. Todos esses artifícios formais tinham em comum o que Peter Szondi afirma ser o artefato que possibilitou o drama moderno: a inserção do elemento épico na esfera do dramático.

A arte da encenação e o surgimento de instrumentos técnicos, como a energia elétrica e o cinema, também permitiram a utilização de recursos dramáticos que rompiam com a tradição dramatúrgica. Um autor que compõe diante de uma luz que acende e apaga e é capaz de recortar espaços e produzir efeitos de tempo e atmosferas diferenciadas, por exemplo, tem a possibilidade de escrever cenas que se desenvolvem paralelamente e não precisa incluir nas falas das personagens descrições sobre o tempo ou clima da cena. E com a arte da encenação, que buscava o sentido global do espetáculo – que agora ganha o lugar do texto dramático no *status* de obra de arte – também surgem novos pensamentos sobre as outras áreas do teatro como a cenografia, a sonoplastia e a atuação.

A obra de Pirandello, por sua vez, funciona como um testemunho desse momento, refletindo os conflitos de uma dramaturgia e de uma arte teatral em “crise”. A peça *Seis personagens a procura de um autor*, considerada pelo dramaturgo um acidente de percurso em sua imaginação, aparece-nos, por outro lado, como “o jogo da impossibilidade do drama”, impraticável de acordo com os padrões da dramaturgia clássica. Em Pirandello não há entendimento lingüístico, porque o que um diz não é compreendido pelo outro tal qual o primeiro quis dizer; também não pode haver uma ação central como apresentação definitiva do sujeito, que não pode ser julgado por apenas um ato. Nesse sentido, o autor recusa os dois pilares do drama: a ação e o diálogo. Da mesma forma, o dramaturgo rompe com outras convenções dramáticas: se insere no próprio drama e reflete o exterior teatral que o cerca, como as querelas entre texto e encenação; propõe uma quebra de fronteiras entre palco e

platéia e insere o público no espetáculo; anuncia uma estética da descontinuidade e da fragmentação temporal e espacial e pressupõe o distanciamento entre ator e personagem.

Um dos atributos fundamentais da dramaturgia moderna é a representação do próprio ato criador e da natureza de artifício da arte. O metateatro, então, torna-se um recurso usado exaustivamente pelos dramaturgos modernos, principalmente por Pirandello. O autor italiano retoma contundentemente a tradição elizabetana da peça-dentro-da-peça, e apresenta a vida como um sonho e o mundo como um palco, as duas condições para a existência do metateatro, de acordo com Lionel Abel. A metateatralidade de Pirandello estaria, portanto, não só no fato de representar o teatro no teatro, mas também por conceber a vida como já teatralizada. Temos em *Seis personagens à procura de um autor*, desse modo, vários sinais que indicam a metateatralidade do autor: a duplicidade de enredos, dentre os quais distinguimos um enredo “real” e um “artificial”, a presença constante do dramaturgo dentro da própria obra, a referência a textos anteriores do próprio autor e a realidade intimamente ligada à ilusão. Outro indicador do metateatro na peça é a utilização de personagens que são funções do ofício teatral. Disso decorre que as relações que se estabelecem entre as personagens sejam equivalentes às relações na prática teatral e que a peça seja, dessa forma, um microcosmo do universo do teatro, a exposição de um processo de montagem teatral. É nesse sentido que designamos *Seis personagens* como uma “peça de *making off*”, que tem o teatro dentro do teatro, porém o público externo assiste não a uma peça dentro da peça, mas a um ensaio dentro da peça, sendo que esta última também forja ser processo e não um produto. Neste processo, as funções teatrais são relativizadas, na tentativa de construção daquela *commedia da fare*, e o dramaturgo parece aludir a idéias de metodologias que serão exploradas pela prática teatral da segunda metade do século XX, como a “criação coletiva” e a “criação colaborativa”.

A metateatralidade do autor italiano se desdobra em suas personagens, autoconscientes de si como seres ficcionais, de identidades múltiplas e fluidas. Se a personagem dramática teria como predicado uma forma fixa, reconhecível e imutável, as personagens de Pirandello escapam a qualquer tentativa de cristalização, também se movem, assim como a vida, em um fluxo contínuo. São personagens metateatrais, que apresentam pelo menos duas identidades ficcionais distintas, uma “real” e outra “fictícia”, convivendo ao mesmo tempo, sendo que ambas são fictícias. As personagens de *Seis personagens*, então, rompem com qualquer das dicotomias que muitas vezes são atribuídas a elas – a oposição entre vida e forma, entre realidade e ilusão – e se lançam todas num jogo de papéis que nunca encerra uma unicidade ou conclusão. O fato de não terem nome próprio, mas serem designadas pelas funções que exercem, funções que também são relativas, dá às personagens um caráter inconcluso, descentrado e oscilante, além de estabelecer uma hierarquia e graus de legitimidade diferenciados entre elas. Essa hierarquia pode ser percebida tanto nas personagens da companhia de teatro, denominadas pelos *emplois* que representam, vestígio de uma tradição teatral, como nas personagens-personagens, representantes de funções familiares que indicam um círculo legítimo e outro bastardo. A partir da denominação que dá às suas personagens, Pirandello examina as mudanças nas relações teatrais ocorridas no teatro moderno: a perda de *status* do *astro* e da *vedete*, o declínio da supremacia do autor e do texto dramático e, por conseguinte, a ambição autoral do diretor.

Um dos poucos nomes próprios que aparecem no texto é o do próprio Pirandello, que se encena como personagem de si mesmo. Esta atuação na própria obra, entretanto, não o coloca na condição do autor buscado, mas daquele que recusou suas personagens. Dessa maneira, o dramaturgo se faz presente pelo seu afastamento, por se recusar a escrever aquela peça por fazer. Não há em *Seis personagens* alguém denominado pela função Autor, esta é um cargo vago, passível de ser ocupado por qualquer outra função ou por todas juntas, a autoria é

uma função por vir. Ao relatar a busca por um autor em um teatro, o dramaturgo reclama a participação do autor na produção teatral, como membro de uma coletividade que atua na produção do espetáculo. Texto e encenação, desse modo, seriam elementos intrincados, cuja autoria seria o resultado de todas as funções envolvidas no processo artístico. Isso parece antecipar algumas teorias e práticas teatrais mais recentes. Pirandello intenta arquitetar um drama em aberto, que não está fechado a um nome de autor, mas que convoca a participação de todos, inclusive do leitor/espectador, na constituição da autoria.

Ao fim deste exercício de reflexão, na medida em que percebemos tantos questionamentos sobre o teatro, abordados pelo autor em sua dramaturgia, notamos que há dados em Pirandello, que nos permitiriam pensar na construção de uma poética teatral intrínseca à obra do dramaturgo.

2. A teoria do jogo: a poética teatral implícita em *Seis personagens à procura de um autor*

A partir das observações que fizemos, notamos que há na obra de Pirandello elementos que nos apontam para a necessidade de uma reflexão mais vertical do autor sobre teatro. Procuramos, portanto, enumerar algumas discussões teóricas que emergem da sua obra, a fim de que possam servir como ponto de partida para futuras investigações. Dessa forma, destacamos como importante aspecto teórico implícito em *Seis personagens* uma nova visão das funções teatrais e das relações entre essas funções na prática cênica. Na medida em que enxergamos a peça pirandelliana como a encenação de um processo de montagem, sem a conclusão de um produto desse processo – que neste estudo denominamos como *peça de making off* – podemos afirmar que o autor italiano lança como reflexão teórica que: 1) o processo de montagem de um espetáculo deve ter tanto investimento – ou até mais investimento – quanto o produto desse processo, o teatro não pode ser produzido com a

rapidez da produção industrial, deve, ao contrário, ser feito através de investigação, pesquisa e questionamentos sobre tudo que é posto em cena; e 2) o produto teatral, a apresentação ao público, deve ter um novo frescor a cada dia, cada apresentação de um espetáculo deve ser vista como um novo processo, deve ter a energia e a vitalidade do improviso.

Com relação à dramaturgia, Pirandello insere com maestria em seu drama a narração de acontecimentos em vez da vivência deles através de diálogos e ações. O Diretor condena a narrativa, a qual considera irrepresentável e o Pai concorda: “De acordo, porque todos esses são fatos anteriores. Eu não digo que se represente isso” (p.384). No entanto, apesar de suas personagens considerarem irrepresentáveis as narrações, o dramaturgo compõe através delas praticamente toda a peça. É como se Pirandello dissesse que o teatro pode sim ser narrativo, dotado de uma epicidade. E seu drama, não raramente, se utiliza de vários recursos de distanciamento. A utilização desse efeito por Pirandello, todavia, e não só por ele, mas como pelo próprio Brecht e por Piscator, anteciparia sua conceituação, já que só em 1931 Brecht faria a distinção entre teatro épico e dramático, em suas *Observações sobre a ópera “Ascensão e queda da cidade de Mahagonny”*; e só em 1948 escreveria o seu *Pequeno Órganon para o Teatro*. Além da utilização de artefatos épicos, o dramaturgo siciliano apresenta duas possibilidades para a relação entre texto e encenação: o texto pode preexistir à cena, determinando a encenação, ou pode surgir a partir da prática cênica, numa criação colaborativa entre todos os envolvidos no processo.

As personagens da peça pirandelliana, denominadas pela função que exercem no processo teatral descrito, são lançadas, dentro do drama, num jogo de papéis em que o *status* delas é ameaçado. A teoria implícita em *Seis personagens*, assim como afirma que a personagem não é una, também declara que sua função é cambiante, ou que sua maneira de agir muda mesmo estando ela ocupando a mesma função. Assim, Pirandello apresenta, na peça, pelo menos duas facetas das funções envolvidas no ato cênico. O encenador, por

exemplo, função recente no início do século XX, pode se configurar como um intérprete do texto, seguindo estritamente o que foi prescrito pelo autor, como faz a personagem Diretor, no ensaio de *O jogo dos papéis*; ou pode, por outro lado, ser um colaborador na construção da dramaturgia, como faz o Diretor ao elaborar o roteiro de cenas, a partir das narrações das personagens-personagens, no segundo momento da peça. E ao sugerir que o texto teatral possa surgir da prática cênica, Pirandello teoriza sobre uma nova visão da função dramaturgo no teatro. A função autor deve romper as paredes do gabinete onde o texto teatral é escrito e invadir a sala de ensaios. O dramaturgo é uma função que pode fazer parte do processo de construção do espetáculo. É possível que dramaturgia e encenação sejam concebidas juntas.

Pirandello faz também, em *Seis personagens*, uma reflexão sobre o trabalho atoral. O ator da peça pirandelliana já deixou de ser a *vedete*, status predominante no teatro até o final do século XIX, e encontra-se numa posição passiva e confusa em meio a transformações como o surgimento da função encenador. Mas, na medida em que abandona o *vedetismo*, Pirandello se aproxima das grandes teorias da interpretação, que se baseiam quase sempre na rejeição da interpretação tradicional, de acordo com Roubine (1998). O fato de negar o protagonismo do “grande ator” já consiste em uma nova postura perante a arte da representação. O ator pirandelliano é apresentado como um fantoche nas mãos do diretor, mas também como um observador do ofício teatral. E ao passo que as personagens-personagens tomam para si as rédeas da representação teatral para o público da companhia de teatro em cena, elas se tornam, de certa forma, atores-criadores do próprio drama. Assim, o dramaturgo italiano estabeleceria o pressuposto teórico de que o ator deve ser também um criador da obra artística e não simplesmente um servo em total obediência a uma função superior. O fato de Pirandello fazer também referências à *commedia dell’arte*, “considerada por muitos estudiosos como o primeiro laboratório do ator e a primeira escola do ator moderno” (FERRACINI, 2003, p.58), parece afirmar que se faz necessária uma nova prática de atuação,

na qual o ator deveria ter uma efetiva preparação, o que havia ficado esquecido no passado teatral italiano, berço dos cômicos dell'arte. Essa nova prática, baseada em um retorno ao passado, devolveria a vivacidade para o teatro, como num constante improvisado, como o próprio Pirandello comenta ao falar sobre o grito da Mãe, na loja de Madame Pace:

Com efeito, se o Pai e a Enteada repetissem mil vezes a cena, ouviríamos sempre, à mesma altura, isto é, no mesmo instante exato em que a obra de arte só pode ser expressa desse jeito, o mesmo grito, *inalterado e inalterável em sua forma*, porém não seria *repetição mecânica* imposta por necessidades externas e sim, cada vez, grito *vivo e novo*, surgindo sempre de improviso: um grito, gostaria de dizer, embalsamado vivo, em sua forma imperecível (PIRANDELLO, 1977, p.19. Grifo nosso).

Pirandello, aqui, estaria abordando duas idéias que permeariam toda a teoria da representação do século vinte: a de *organicidade*³⁷ e de *precisão*³⁸ da ação teatral.

Em *Seis personagens à procura de uma autor*, Pirandello também ressalta a função do espectador no processo teatral. Na medida em que as personagens-atores tornam-se personagens-espectadores, que reagem ao que é posto em cena, o dramaturgo parece reclamar essa efetiva participação do espectador no espetáculo. A peça de Pirandello sugere que o espectador não deve ser passivo diante do espetáculo e que suas reações são importantes para a significação da obra.

Todas essas considerações a respeito de uma poética implícita no drama pirandelliano, muito influenciariam a dramaturgia moderna do século XX. E um dos destaques dessa poética

³⁷ De acordo com Luís Otávio Burnier, “a organicidade se refere a algo de vivo e orgânico, à capacidade de se encontrar e dinamizar um determinado fluxo de vida, “uma corrente quase biológica de impulsos”, e permitir que ele dirija a ação do corpo” (2001, p.54). Por outro lado, segundo Burnier, a *organicidade* não seria a mesma coisa que “naturalidade”, mas teria a ver “com a impressão de natural que a coerência da organização interna de um determinado sistema gera” (2001, p.53). Nesse sentido, expressões artísticas que negariam a representação “natural”, como o teatro nô ou a mímica corporal de Decroux, segundo Burnier, absolutamente artificiais e estéticas, dariam a nítida impressão de serem *orgânicas*. O que estamos chamando de *organicidade* nessa citação de Pirandello, portanto, é esse caráter *vivo e novo* da ação física, em oposição à *repetição mecânica*.

³⁸ A *precisão*, segundo Renato Ferracini “é um termo usado para designar exatidão, justeza, rigor e perfeição. Na ação física, estes termos podem aplicar-se não somente ao itinerário, ritmo e impulsos, mas também no que se refere à qualidade e quantidade de energia que alimenta a ação” (2003, p.112). Dessa forma, “para se obter precisão numa ação, é necessário cortá-la *antes* que termine sua linha de força, ou o fluxo de energia que a conduz” (BURNIER, 2001, p.52). O grito da Mãe, em *Seis personagens*, desse modo, seria *preciso* por ser, *inalterado e inalterável em sua forma*, sem que isso signifique uma *repetição mecânica*; por ser alimentado por uma qualidade e quantidade exatas de *organicidade* necessárias à ação.

seria seus apontamentos para o que poderíamos talvez chamar de uma “teoria da personagem”.

3. Para uma poética da personagem em Pirandello

Em *Seis personagens à procura de um autor*, muitas são as falas que poderiam constituir uma poética teatral. Queremos agora, portanto, fazer alguns apontamentos sobre a poética da personagem dramaturgica, implícita na peça do dramaturgo italiano. Concentraremos a nossa reflexão sobre as personagens-personagens, por acreditarmos que nelas, na medida em que se relacionam com as outras personagens e entre si, aparecem de forma mais nítida os aspectos conceituais da natureza de personagem, por haver nelas esse desdobramento da condição de seres ficcionais. Ao propormos falar sobre a personagem dramaturgica, buscaremos focar a personagem enquanto elemento de um texto dramático. A peça de Pirandello, no entanto, apresenta as personagens dotadas de uma vida teatral, em cena, num palco de teatro, que torna complicado enxergá-las apenas como seres lingüísticos ou não imaginá-las em uma possível representação teatral. O drama pirandelliano surge em uma estreita relação com a prática cênica, porque relata e reflete sobre essa prática. O dramaturgo italiano traz à baila personagens de um texto por ser escrito, ou melhor, de uma “peça a ser representada”. As personagens-personagens pirandellianas, nesse sentido, preexistiriam ao texto e nos aparecem, como se já estivessem vivas em cena. A própria imagem das personagens tentando o autor, antes de serem escritas em um drama, que Pirandello descreve no prefácio, vem-nos como uma imagem teatral forte. O nascimento da personagem, desse modo, antes de ser dramaturgico, seria cênico. A ação teatral, dessa forma, antecederia a escritura dramática. Assim, temos, talvez, o primeiro tratado sobre a personagem dramaturgica em *Seis personagens*: a personagem dramaturgica é dotada de uma

vida cênica que, mesmo sendo um elemento do texto, transpõe os limites dele, isto é, antes de ser elemento literário, ela é um elemento teatral.

As personagens-personagens, no drama de Pirandello, adquirem vida própria, constroem-se por si mesmas, não foram criadas por um autor nem por um ator. Elas estão em seu estado puro, sem a intermediação dos atores, estes encarregados de dar corpo e aspecto, voz e gesto às personagens, conforme o Diretor da peça. As personagens que invadem aquele palco, entretanto, já são dotadas de corpo, aspecto, voz e gesto. Elas não se reconhecem nos atores que as representam nem aceitam serem representadas por eles:

O PAI: Admiro, senhor, admiro os seus atores: o senhor, ali (*indica o Primeiro Ator*), a senhora (*indica Primeira Atriz*), mas, certamente... que quer?... não são nós...

O DIRETOR: Eh! Acredito! Como quer que sejam “vocês”, se são os atores?...

O PAI: Exatamente, os atores! E ambos interpretam bem os nossos papéis. Creia, porém, que a nós nos parece outra coisa, que quer ser a mesma e, no entanto, não é.

O DIRETOR: Como não é? Que é então?...

O PAI: Uma coisa... que se torne deles... e não mais nossa (p.429).

Aqui Pirandello comenta que há uma distância grande entre personagem e ator. Não é possível haver uma identificação entre ambos ou uma “encarnação” da personagem pelo ator. As personagens “não podem ser vividas pelos atores, num testemunho da impraticabilidade da representação perfeita e exemplo de mais uma incomunicabilidade do mundo pirandelliano, em que nem o seu intérprete pode transmitir a sua essência” (MAGALDI, 1999, p.229). Se é que a personagem pirandelliana possui uma essência, já que sua existência é multifacetada, sua identidade é fluida. O dramaturgo italiano, desse modo, parece garantir que intérprete e personagem são seres totalmente distintos e que, quando estão em cena, não devem ser vistos como uma coisa só. O espectador deve ter a nítida consciência de que há naquele que representa no palco um ator cumprindo sua função e uma personagem sendo representada. Ou em outras palavras, a personagem não é um veículo para a ilusão do espectador. Essa proposta

de Pirandello iria de encontro a um estilo de interpretação realista/naturalista, que pregava a perfeita coincidência entre o ator e a personagem, a *encarnação* desta por aquele. Estaria, portanto, em oposição ao “Sistema”³⁹ de Stanislavski, considerado o primeiro ator-pesquisador do século XX, que defendia o uso da experiência pessoal de vida do ator, suas emoções, sensações e instintos, para a composição da personagem.

A personagem dramaturgica, para Pirandello (1977), tomando como exemplo as personagens-personagens, pode se configurar de três formas distintas: como *espiritualidade*, *pura natureza* e *presença*. A personagem *espiritualidade* seria aquela consciente de seu papel de personagem, capaz de fazer um distanciamento e observar a si mesma e os demais, tendo um posicionamento crítico. Nessa classificação estariam o Pai, a Enteada e o Filho. Os dois primeiros por serem, segundo o autor, mais completos artisticamente, mais cheios de vida, por chegarem na frente arrastando os demais. O terceiro por ser a personagem relutante, contrária à sua existência de personagem. A personagem *espiritualidade* não é passiva diante de sua situação, ela age para mudar sua condição de existência – deixar de ser personagem em busca de um autor e ser inserida no mundo da arte – ou para recusar a própria existência. A personagem *pura natureza*, por outro lado, seria aquela incapaz de se separar de seu “papel”. Não consegue distanciar de si mesma e ver-se viver ou refletir sobre sua existência. Ela simplesmente existe. Nessa categoria, de acordo com Pirandello, estaria a Mãe, que apesar de também procurar um autor, o faz, não para ganhar vida por ele, mas com a esperança de representar com o Filho a cena de que tanto necessita. As personagens *presença* seriam aquelas que pouco ou nada fazem por conta própria, figuram apenas como simples elementos inertes da história; por exemplo, o Rapazinho e a Menina.

Segundo Pirandello, “o nascimento de uma personagem criada pela fantasia humana – nascimento que marca o limite entre o nada e a eternidade – pode todavia acontecer também

³⁹ Segundo Renato Ferracini (2003, 69), seria perigoso afirmar a existência de um “sistema” ou de um “método” de Stanislavski, porque este foi um homem que se dedicou à pesquisa teatral até o fim de sua vida. Além disso, ele estava em constante estado de transformação, chegando mesmo a negar algumas de suas proposições iniciais.

de improviso, imposto por uma necessidade” (1977, p.19). Dessa forma nasceu Madame Pace, evocada pela necessidade da cena. Desse modo, acrescentamos àquelas três categorias de personagens apontadas por Pirandello a personagem *entidade*, que seria aquela evocada, solicitada à existência para satisfazer a necessidade do drama. O dramaturgo ainda acrescenta:

uma personagem só pode nascer desse modo na fantasia do poeta, não certamente no palco de um teatro. Sem que ninguém se apercebesse, mudei de súbito a cena: sem tirá-la de debaixo dos olhos dos espectadores, **mostrei a cena no exato momento em que estava se produzindo criativamente em minha fantasia, mas como se ela acontecesse naquele palco** (PIRANDELLO, 1977, p.20. Grifo nosso).

Daí entendemos que a fantasia do escritor se transforma no palco do teatro, o cérebro do autor é um palco onde atuam, vivas, as suas personagens. Isso reafirma que a dramaturgia de Pirandello e, por conseguinte, suas personagens dramáticas são criadas para a cena e não somente para a literatura. Como confirma o Pai: “nascidos como fomos para a cena” (p.393).

Em *Seis personagens à procura de um autor*, Pirandello escreve vários trechos, aos quais nos referimos à frente, conceituando ou caracterizando suas personagens. É interessante que essas definições são feitas pelas próprias personagens, mais especificamente pelo Pai, e estão sempre em comparação com alguns aspectos da vida humana, com as pessoas reais. As “pessoas reais” da peça, representadas pela personagem-Diretor e pelas personagens-atores, porém, também são personagens dramáticas, seres fictícios. E se são as personagens-personagens as representantes do universo dramático, é sobre elas, principalmente, que nos interessa falar aqui. Uma das definições que se apresenta logo de início é que as personagens são “seres vivos, mais vivos que aqueles que respiram e vestem roupas! Menos reais, talvez, porém mais verdadeiros” (p.363). Nesse sentido, para Pirandello, não convinha mais uma personagem que fosse um espelho do real. A personagem dramática não deveria passar como real uma coisa que não era, num jogo de ilusão, mas, por outro lado, deveria figurar honestamente como um ser fictício. E por isso seria talvez menos real, porém mais verdadeira.

Adiante, o dramaturgo comenta que essas criaturas vivas – absurdos verdadeiros, que nem sequer precisam parecer verossímeis – podem zombar até da morte, porque a personagem viva “Não morre mais! Morrerá o homem, o escritor, instrumento da criação; a criatura não morre jamais! E, para viver eternamente, nem mesmo precisa possuir dotes extraordinários ou realizar prodígios” (p.365). Essa eternidade, no entanto, não poderia ser adquirida através do teatro, da representação no palco, essa arte efêmera. A personagem, para Pirandello, tem consciência dessa existência passageira no palco e, por isso, deseja ser eternizada através da literatura. Vão, todavia, à procura de um autor no teatro e querem viver lá:

O DIRETOR: Tudo isto está muitíssimo bem. Mas o que querem os senhores aqui?

O PAI: Queremos viver, senhor!

O DIRETOR (*irônico*): Para toda a eternidade?

O PAI: Não, senhor, ao menos, por um momento, nos senhores. (p.366)

A personagem dramática proposta por Pirandello, desse modo, nasceria do teatro para a literatura e não o inverso. Após nascida na efemeridade do teatro e eternizada pela literatura, encontraria o modo de poder sempre retornar àquele.

Em outro momento da peça, o Pai diz ao Diretor:

Uma personagem, senhor, pode sempre perguntar a um homem quem ele é. Porque uma personagem tem, verdadeiramente, uma vida sua, assinalada por caracteres próprios, em virtude dos quais é sempre “alguém”. Enquanto que um homem – não me refiro ao senhor agora – um homem, assim, genericamente, pode não ser ninguém (p.444).

No entanto, o homem ao qual a personagem Pai diz não se referir, a quem essa fala é dirigida, também é personagem. Essas duas possibilidades de ser, então – “alguém” e “ninguém” – estariam se referindo diretamente à personagem dramática. Aqui o dramaturgo italiano – em um jogo de palavras e idéias, que esfuma as fronteiras entre realidade e ficção – problematiza o caráter fluido, não só do indivíduo real, como também o do sujeito

dramatúrgico, os quais se encontram entre as três possibilidades de dimensões do ser: UM, NENHUM e CEM MIL, conforme veremos a seguir.

Segundo a fala do Pai, em *Seis personagens*, “cada um de nós julga ser “um”, o que não é verdade, porque é “muitos”; tantos quantas as possibilidades de ser que existem em nós: “um” com este; “um” com aquele – diversíssimos! E com a ilusão, entretanto, de ser sempre “um para todos”, e sempre “aquele um” que acreditamos ser em cada ato nosso” (p.389). Aqui temos, talvez, o conceito – ou a descoberta da impossibilidade de um conceito – de personagem mais interessante de Pirandello: a multiplicidade de seres que existem em um único ser. Dessa forma, a personagem não terá um conceito, mas tantos quantas são as possibilidades de ter, de acordo com o número de outras personagens com que se relaciona. Suponhamos, por exemplo, uma cena entre o Pai, a Mãe e a Enteada. Se cada personagem fosse apenas “uma”, teríamos três personagens na cena. A poética implícita em *Seis personagens*, contudo, propõe o que Giuseppe Bonghi (2007) chamou de “teoria da triplicidade existencial”, isto é, cada personagem será como vê a si mesma, como é vista pelos outros e como acredita ser vista pelos outros. O número de personagens em um único ser, então, dependeria do número de seres em relação. Assim, a suposta cena entre Pai, Mãe e Enteada teria como personagens:

- 1) o Pai como é para si;
- 2) o Pai como é para a Mãe, e para a Enteada;
- 3) o Pai como acredita ser visto pela Mãe, e pela Enteada;
- 1) a Mãe como é para si;
- 2) a Mãe como é para o Pai, e para a Enteada;
- 3) a Mãe como acredita ser vista pelo Pai, e pela Enteada;
- 1) a Enteada como é para si;
- 2) a Enteada como é para o Pai, e para a Mãe;

3) a Enteada como acredita ser vista pelo Pai, e pela Mãe;⁴⁰

A partir desse esquema, teríamos na cena, pelo menos, cinco Pais, cinco Mães e cinco Enteadas diferentes. Esse cálculo, contudo, só nos daria o número de personagens dentro dos limites da própria obra, e sem considerar a mudança de opinião de uma em relação às outras ou a si mesma. Se considerarmos, ainda, que os leitores ou espectadores também fazem parte desse esquema, e que é praticamente impossível quantificar estes últimos exatamente, chegamos à conclusão de que cada ser fictício é uma infinidade de personagens. À mesma conclusão chegamos se levarmos em conta que a imagem que cada um tem de si e dos outros é fluida, varia conforme muda o tempo.

Para Bonghi, são três as conseqüências da *teoria da triplicidade existencial*:

- 1) - o personagem é **um** quando vem posta em evidência a realidade-forma que ele se dá;
- 2) - é **cem mil** quando vem posta em evidência a realidade-forma que os outros lhe dão;
- 3) - é **nenhum** quando percebe que aquilo que ele pensa e aquilo que os outros pensam não é a mesma coisa, quando a própria *realidade-forma* não é válida seja para si seja para os outros, mas assume uma dimensão para si e uma outra para cada um dos outros. (BONGHI, 2007. Tradução nossa).⁴¹

E *Um, nenhum e cem mil* é o título de uma das mais importantes obras de Pirandello, que reflete essa multiplicidade do indivíduo. Bonghi completa que essas são as três dimensões do ser e da realidade da personagem, nas quais podemos encontrar a origem da *alienação* e da *forma*. “Temos a **alienação** quando a *dimensão UM* dá lugar à *dimensão NENHUM*, e o personagem percebe que tem que viver não como crê ser, mas como os outros crêem que ele seja”. E “temos a **forma** quando a *dimensão UM* se concretiza em uma das **CEM MIL**

⁴⁰ Um raciocínio semelhante a este é feito por Pirandello no romance *Um, nenhum e cem mil*, no capítulo 6 do Livro V.

⁴¹ “1) - il personaggio è **uno** quando viene messa in evidenza la realtà-forma che lui si dà; 2) - è **centomila** quando viene messa in evidenza la realtà-forma che gli altri gli danno; 3) - è **nessuno** quando si accorge che ciò che lui pensa e ciò che gli altri pensano non è la stessa cosa, quando la propria *realtà-forma* non è valida sia per sé che per gli altri, ma assume una dimensione per sé e un’atra per ciascuno degli altri”.

dimensões que os outros dão ao personagem” (BONGHI, 2007. Tradução nossa).⁴² As personagens pirandellianas, todavia, não parecem se concretizar em nenhuma dessas dimensões. De acordo com a colocação de Bonghi, tanto a *alienação* quanto a *forma* acarretaria em uma unicidade, o que não condiz com o caráter múltiplo e fluido das personagens de Pirandello. Estas seriam, ao mesmo tempo, *uma, nenhuma e cem mil*.

Essa possibilidade de se pensar uma poética implícita em Pirandello não se esgota aqui, nem os dados que são apresentados neste epílogo são desenvolvidos de forma satisfatória. Buscamos assinalar alguns elementos aptos a proporcionar investigações vindouras e acreditamos ter apontado um mote para um devir de glosas que poderão entranhar-se na extensa obra do dramaturgo italiano, constituindo-se, por sua vez, em rizomas para outras possíveis reflexões.

⁴² “abbiamo l’**alienazione** quando la *dimensione UNO* lascia il posto alla *dimensione NESSUNO*, e il personaggio si rende conto di dover vivere no per come si crede di essere ma per come gli altri credono che lui sia; abbiamo la **forma** quando la *dimensione UNO* si concretizza in una delle **CENTOMILA** *dimensione* che gli altri danno al personaggio”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

ADLER, Stella. *Stella Adler sobre Ibsen, Strindberg e Chekhov*. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

ALONGE, Roberto. Introdução. In: PIRANDELLO, Luigi. *Sei personaggi in cerca d'autore; Enrico IV*. Milano: Oscar Mondadori, 1993.

AMARAL, Ana Maria. A máscara. In: *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

ANGIOLILLO, Francesca. Pirandello antes e depois do teatro. In: *Jornal Folha de São Paulo*. Caderno Folha Ilustrada. 07/04/2001.

ANSA, Griselda Vignolo. Luigi Pirandello: autor sem álibis e ilusões. In: *Jornal Correio Brasiliense*. 07/12/1986. p.3.

APOLLONIO, Mario. Vida e obra de Luigi Pirandello. In: PIRANDELLO, Luigi. *O finado Matias Pascal*. Trad. Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Delta, 1966. (Coleção dos Prêmios Nobel de Literatura)

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO & LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1987.

ASLAN, Odete. *O ator no século XX: evolução da técnica / problema da ética*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

AVELLAR, José Carlos. $E=mc^2$. In: EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoievski. In: *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tr. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

———. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. *Henrique IV e Pirandello: roteiro para uma leitura*. São Paulo: EDUSP, 1990.

———. Pirandello: máscara, persona e personagem. In: PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de autor*. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

BERRETTINI, Célia. O Romeu de Pirandello. In: *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Série Debates)

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tr. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BHABHA, Homi k. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BONFITTO, Matteo. *O ator compósito: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BONGHI, Giuseppe. *Introduzione generale allá poetica di Luigi Pirandello*. Disponível em <<http://www.pirandelloweb.com>> Acesso em 24/01/2007.

BORNHEIM, Gerd A. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica e teoria literária*. São Paulo: Ática, 1988.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 7.ed. São Paulo: Ática, 1999. (Série Princípios)

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Três momentos da retórica antiga. In: In: ARISTÓTELES, HORÁCIO & LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRUSTEIN, Robert. *O teatro de protesto*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CÂNDIDO, Antônio; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A. & GOMES, P. E. S. *A personagem de ficção*. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COELHO, Teixeira. *Moderno – Pós-moderno*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

COMPAGNON, Antoine. O autor. In: *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tr. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro - lineamientos de una nueva teatralogía*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

EISENSTEIN, Sergei. Do teatro ao cinema. In: *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ESSLIN, Martin. O teatro modernista: de Wedekind a Brecht. In: BRADBURY, Malcom & MCFARLANE, James (org.). *Modernismo: guia geral*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FABRIS, Annateresa & FABRIS, Mariarosaria. Presença de Pirandello no Brasil. In: GUINSBURG, J. (org.) *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FARIA, João Roberto de. *O teatro na estante: ensaios de dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê Cultural, 1998.

FERAL, Josette. Teatro e sociedade: em busca de um novo contrato social, teoria e prática. In: *Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Outubro de 2001.

FERGUSSON, Francis. *Evolução e sentido do teatro*. Trad. Heloísa de Hollanda G. Ferreira. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964.

FERNANDES, Telma. MARTINS, Leda Maria. O Teatro Moderno. In: *Vestido de noiva: um texto escrito no espaço*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários: UFMG, 2005.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

FIGUEIREDO, Guilherme. A sombra de Pirandello. In: *Jornal O Globo*. 18/10/1991.

FLAKSMAN. Notas do tradutor. In: PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de autor*. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

FLETCHER, John & MCFARLANE, James. O teatro modernista: origens e modelos. In: BRADBURY, Malcom & MCFARLANE, James (org.). *Modernismo: guia geral*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. Franca Rame (org.). Trad. Lucas Baldovino & Carlos David Szlak. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

FORSTER, E. M. As pessoas. In: *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. 2.ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.

FOUCAUT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Vega, 1992.

GASSNER, John. Pós-escritos latinos – Benavente e Pirandello. In: *Mestres do teatro II*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

GRAMSCI, Antonio. O teatro de Pirandello. In: *Literatura e vida nacional*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

GUGLIELMINI, Homero M. *El teatro del disconformismo (Pirandello)*. 2.ed. Buenos Aires: Editorial Nova, 1967.

GUINSBURG, Jacó. *Da cena em cena*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

———. (org.) *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

HILDEBRANDO, Antonio. A letra e a cena: encenação do texto não-dramático. In: HILDEBRANDO; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (org.). *O corpo em performance: imagem, texto, palavra*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

HORÁCIO. Arte poética. In: In: ARISTÓTELES, HORÁCIO & LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

LEHMANN, Hans-Thies. *Lê théâtre postdramatique*. Tr. Philippe-Henri Ledru. Paris: L'Arche, 2002.

LOPES, Silvina Rodrigues. A literatura como experiência. In: *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2002.

MAGALDI, Sábado. *O cenário no avesso (Gide e Pirandello)*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

———. Prefácio. In: PIRANDELLO, Luigi. *Vestir os nus*. São Paulo: Brasiliense, 1966.

———. Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre teatro. In: GUINSBURG, J. (org.) *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

———. Razão e paixão em Pirandello. In: *O texto no teatro*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MARTINS, Leda Maria. *O moderno teatro de Qorpo-Santo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Ouro Preto: UFOP, 1991.

MASSA-CARRARA, Marina. El personaje no es una ficción sino una realidad. In: PIRANDELLO, Luigi. *Seis personajes en busca de autor*. Trad. Marina Massa-Carrara. Madrid: JM Ediciones, 2001.

MENDES, Oscar. O homem e suas sombras. In: *Papini, Pirandello e outros*. Belo Horizonte: Livraria Editora Paulo Bluhm, 1941.

MIRANDA, José A. & CASCAIS, Antônio Fernando. A lição de Foucault. In: FOUCAUT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Vega, 1992.

MORAES, Marcelo Jacques de. O rumor do autor em *Fragmentos de um discurso amoroso*. In: CASA NOVA, Vera & GLENADEL, Paula (org.). *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

NICOLETE, Adélia. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico. In: *Sala Preta*. São Paulo, v.2, n.2, pp 318-325, 2002.

OS IMORTAIS DA LITERATURA UNIVERSAL. Abril Cultural. n.38. cap. 9.

PALLOTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PASTA JÚNIOR, José Antônio. Apresentação. In: SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

———. *Dicionário de teatro*. Tr. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIRANDELLO, Luigi. A tragédia dum personagem. In: *Antologia do conto moderno*. Tr. Carlos F. Barroso. Coimbra: Atlântida, 1953.

———. Cada um a seu modo. Trad. Roberta Barni e J. Guinsburg. In: GUINSBURG, J. (org.) *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

———. Esta noite se representa de improviso. Trad. Roberta Barni e J. Guinsburg. In: GUINSBURG, J. (org.) *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

———. Prefácio. Trad. Elvira Rina Malerbi Ricci. In: *Seis personagens à procura de um autor*. Tr. Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

———. *Sei personaggi in cerca d'autore e Enrico IV*. Milano: Oscar Mondadori, 1993.

———. *Seis personagens à procura de um autor*. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

———. Seis personagens à procura de um autor. In: *O falecido Mattia Pascal e Seis personagens à procura de um autor*. Trad. Fernando Correa Fonseca. São Paulo: Nova Cultura, 2003.

———. Seis personagens à procura de um autor. Trad. Brutus Pedreira. In: *O falecido Mattia Pascal; Seis personagens à procura de um autor*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

———. Seis personagens à procura de um autor. Trad. Roberta Barni e J. Guinsburg. In: GUINSBURG, J. (org.) *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

———. *Um, nenhum e cem mil*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RIOS, André Rangel. O prazer do autor. In: CASA NOVA, Vera & GLENADEL, Paula (org.) *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

ROCHA FILHO, Rubem. *A personagem dramática*. Rio de Janeiro: INACEN, 1986. (Coleção Ensaios)

ROJO, Sara. *Trânsitos e deslocamentos teatrais: da Itália à América Latina*. Trad. Ana Esteves dos Santos e Miquelina Barra Rocha. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

———. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP; Campinas: Editora da UNICAMP, 1993. (Série Debates)

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalski. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

———. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

———. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SAADI, Fátima. O teatro de Pirandello. In: NUÑEZ, Carlinda F. P. et al. (org). *O teatro através da história*. V. 1. Rio de Janeiro: CCBB; Entourage Produções Artísticas, 1994.

SCHLUETER, June. *Metafictional characters in modern drama*. New York: Columbia University Press, 1979.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. *A gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2002.

SILVA, Márcio Renato Pinheiro da. O entrelugar da escritura. In: CASA NOVA, Vera & GLENADEL, Paula (org). *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

———. *Traço crítico: ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. 11.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

———. *A criação de um papel*. Trad. Pontes de Paula Lima. 8.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

———. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. 18.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TEATRO VIVO: Introdução e história. São Paulo: Abril Cultural, 1976.