

BERILO LUIGI DEIRÓ NOSELLA

**“UM BURACO NO CÉU DE PAPEL”:
O MODERNO NA DRAMATURGIA DE LUIGI PIRANDELLO.**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
PUC-SP**

**SÃO PAULO
2007**

BERILO LUIGI DEIRÓ NOSELLA

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Crítica Literária à Comissão Julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação da Prof. Dr. Maria Aparecida Junqueira.

**SÃO PAULO
2007**

Banca Examinadora

Agradecimento:

À minha família, pelo amor e pelo carinho: à minha mãe sempre ao meu lado; ao meu pai, pelas conversas e leituras; e à minha irmã Virgínia pelo colo constante.

À Juliana, pelo apoio, compreensão e paciência.

Aos amigos que estão comigo, senão não estaria aqui.

Ao Miguilim, meu pequeno cachorro, pelas tardes de trabalho em que ele ficou sem passeio e não reclamou.

Aos colegas do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica, pelas conversas nem sempre sobre o mestrado.

À orientadora Maria Aparecida Junqueira, pelo carinho, pela dedicação e confiança.

À CAPES, pelo apoio à realização desta pesquisa.

E, muito especialmente, a todos os colegas técnicos de palco desse meu Brasil, que, figuras anônimas do nosso fazer teatral, mantêm vivo o sonho daqueles que ainda podem sonhar.

**À minha mãe,
amor e apoio sempre.**

RESUMO

Trata, a presente dissertação, da análise e do estudo da obra dramática *Seis Personagens em Busca de um Autor*, de Luigi Pirandello (1867-1936), encenada pela primeira vez em 1921, em Roma, Itália, alcançando sucesso no mundo todo e influenciando profundamente a dramaturgia do século XX.

Os objetivos da pesquisa remetem à análise dos elementos modernos presentes no texto *Seis Personagens em Busca de um Autor* e à verificação das especificidades desse moderno pirandelliano em debate com a modernidade e a contemporaneidade. Basicamente, aqui, a análise se pauta na reflexão sobre a existência de uma tensão entre tradição e renovação, característica da modernidade de modo geral e de modo específico da obra de Pirandello. Trata-se, portanto, de formalmente examinar a renovação como crise da tradição enquanto fator de revelação e desnudamento de uma “crise do mundo moderno” que se apresentaria como uma “forma fundamental” na obra de Pirandello e no “Drama Moderno”.

A análise literária do texto pirandelliano alicerçou-se, inicialmente, no debate teórico sobre a questão dos gêneros literários para a definição do conceito de “Drama Moderno”. Para tanto, esse pensamento seguiu uma linha que parte de Hegel, passa por Gyorgy Lukács e se finaliza com Peter Szondi. Avançando neste caminho, voltou-se aos próprios textos teóricos de Pirandello, principalmente *O Humorismo*, escrito em 1903, que compreende a modernidade do drama e como se articularia, posteriormente, numa forma artística. Sustentou ainda a fundamentação deste trabalho um pilar crítico-histórico que teve como finalidade compreender e contextualizar a obra de Pirandello em seu tempo e na atualidade. Estabeleceu-se, assim, um paralelo entre dois autores: o italiano, contemporâneo a Pirandello, Antonio Gramsci e o alemão Walter Benjamin. Esse debate nos permitiu investir na análise da tensão entre forma e conteúdo, renovando a dramaturgia de Pirandello tanto culturalmente (como conteúdo) quanto esteticamente (como forma).

Palavras-Chave: Teoria e Crítica Literária, Gênero Literário, Teatro Épico, Drama Moderno, Luigi Pirandello.

Abstract

This master degree main objective is the analysis and the study of the dramatical workmanship composition “Six Personages in Search of an Author”, which is studied here as “*Seis Personagens em Busca de um Autor*” by Luigi Pirandello (1867-1936), staged for the first time in 1921, in Rome / Italy, reaching success in the entire world and deeply influencing the art of the teatral representation of the century XX.

The objectives of the research send to analyze the modern elements gifts in the text “Six Personages in Search of an Author” and to the verification of the specific items on this modern pirandellian text in debate with modernity and contemporality. Basically, here, the analysis if guideline in the reflection on the existence of a tension between tradition and renewal, characteristic of the modernity in general way and specific way of the workmanship of Pirandello. It is treated, therefore, of formal examining the renewal as crisis of the tradition while factor of revelation and denudation as “crisis of the modern world” that is present like a “mean form” in the workmanship of Pirandello and in the “Modern Drama”.

The literary analysis of the pirandellian text was based, initially, in the theoretical debate on the question of the literary sorts for the definition of the concept of “Modern Drama”. For this issue, this thought followed a line that begins with Hegel, goes to Georg Lukács and finishes with Peter Szondi. Advancing in this way, it was turned back to the proper theoretical texts of Pirandello, mainly “O Humorismo”, wrote in 1903, that involves the modernity of the drama and how it would be articulated, later, in an artistic form. A critical – historical pillar helped to support the recital of this work that had as purpose understand and context this workmanship of Pirandello in its time and the present time. It was established, a parallel between two authors: the Italian, contemporary Pirandello, Antonio Gramsci and the german, Walter Benjamin. This debate in allowed in such a way to invest them in the analysis of the tension between form and content, renewing the art of drama of Pirandello culturally (as content) and the respective esthetic way (as form).

Key-words: Literary Critic and Theory, Literary Sort, Epic Theater, Modern Drama, Luigi Pirandello.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
• A TEORIA.....	10
• O TEXTO.....	16
CAPÍTULO 1: O CRONISTA SICILIANO E O TEATRO MODERNO: o olhar cultural de Gramsci sobre a forma pirandelliana	19
CAPÍTULO 2: <i>SEIS PERSONAGENS EM BUSCA DE UM AUTOR</i>: a modernidade atingida pela forma	33
2.1. O CAMINHO NARRATIVO E O HUMORISMO: a passagem do conteúdo à forma.....	33
2.2. A FORMA E A NARRATIVA: o retorno da forma à análise histórica.....	62
CONCLUSÃO: PIRANDELLO E O MODERNISMO: uma tentativa de leitura pelo Brasil	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	93

"A tragédia de Orestes num teatrinho de marionetes! (...) Agora, escute só que idéia bizarra me ocorreu! Se no momento culminante, bem quando a marionete que representa Orestes está para vingar a morte do pai sobre Egisto e a mãe, um pedaço do céu de papel do pequeno palco se rasgasse, o que aconteceria? (...) Orestes ainda sentiria os impulsos da vingança, gostaria de segui-los com paixão irrequieta, mas seus olhos exatamente nessa hora, se dirigiriam bem pra lá, para aquele rasgo, por onde todo tipo de maus fluidos penetrariam na cena, e sentiria seus braços caírem. Em suma, Orestes viraria Hamlet. Toda diferença, senhor Méis, entre a Tragédia Antiga e a Moderna consiste nisso, creia-me: num buraco no céu de papel."

Luigi Pirandello. O Falecido Mattias Pascal.

INTRODUÇÃO

“CAMILLE: Eu vos digo, se eles não recebem tudo em cópias de madeira, dispersas pelos teatros, concertos e exposições de arte, então não têm olhos nem ouvidos para tudo isso. Se alguém talha uma marionete, da qual se vêem os fios, pelos quais é manipulada, e cujas articulações estalam a cada passo em versos jâmbicos, que caráter, que coerência! Se alguém pega um pequeno sentimento, um provérbio, um conceito e veste-lhe calça e paletó, põe-lhe pés e mãos, pinta-lhe o rosto e deixa a coisa atormentar-se durante três atos, até que finalmente se case ou se mate – um ideal! Se alguém toca uma ópera ao violino que reproduza os altos e baixos da sensibilidade humana, como um cachimbo de água imita o rouxinol – ah, a arte! Ponde as pessoas dos teatros na rua: ah, a lamentável realidade!”
Georg Büchner.

A TEORIA

A trajetória da pesquisa que gerou o presente texto teve início nos meus estudos de graduação de Ciências Sociais da UNESP, de Araraquara (1996-1998), com o surgimento do interesse pela dramaturgia de Bertolt Brecht, abrindo, à minha frente, a cortina do fazer/pensar o teatro. A graduação em Artes, Bacharelado em Imagem e Som, na UFSCar (1997-2000), e o trabalho, junto ao Prof. Dr. Magno Bucci, dedicado ao estudo da dramaturgia e das teorias teatrais brechtianas, culminaram num projeto de extensão e pesquisa e na criação de um grupo que, no período de dois anos, montou e apresentou leituras dramáticas do teatro didático de Bertolt Brecht. De Brecht, ampliou-se o interesse para outros autores da dramaturgia contemporânea. Seguiu-se, então, a direção do texto *Noite* de Harold Pinter; a assistência de direção ao Prof. Dr. Magno Bucci, na montagem de *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, de Plínio Marcos; a vinda para São Paulo (200) e o trabalho junto à Cia. do Latão em *A Comédia do Trabalho*. Do interesse pela técnica do fazer teatral, nos anos que se seguiram, veio a

especialização profissional em iluminação cênica, sempre mantendo o constante interesse pelos estudos teóricos e dramaturgicos como uma base para a profissão.

Desse interesse pelo estudo da dramaturgia, além de minha ligação afetiva com a Itália – filho de italiano e tendo lá estado duas vezes –, surgiu o contato com uma edição das obras teatrais de Pirandello. Consciente de minha paixão e coerente com a minha história, apresentou-se como um caminho necessário e patente aprofundar, de forma sistemática, os estudos sobre a dramaturgia contemporânea e a obra de Pirandello.

A primeira questão que se me confrontou foi: em se tratando de um estudo sobre dramaturgia, por que não apresentá-lo a um programa de pós-graduação em artes cênicas? Tentando responder a esta questão, poderia afirmar que é o texto teatral em sua peculiaridade literária que se delinea como objeto desta dissertação. Nesse sentido, indaguei: o texto teatral é um texto literário? Ele tem valor e características de um texto literário ou apenas tem razão de ser enquanto pré-texto para a representação cênica?

Eric Bentley (1967), em *A Experiência Viva do Teatro*, em um capítulo intitulado “Literatura ‘versus’ Teatro”, afirma que tanto considerar o texto teatral como obra literária acabada em si mesmo, quanto considerá-lo uma obra incompleta, destinada à representação, são opções corretas, pois o texto teatral possui uma dupla existência, ou seja, configura-se uma obra completa e acabada em ambas as vidas. Esse fato não restringe sua dimensão mimética, essência da obra teatral, uma vez que ambas as dimensões são interseccionadas como totalidades que se somam, transformam-se, interferem mutuamente, mas nunca se anulam. Pensar as duas vidas do texto teatral só tem a acrescentar a ambas as totalidades, sem anular suas individualidades.

Quanto à fundamentação teórica e metodológica, a porta de acesso que propomos é o debate filosófico sobre a questão do Drama Moderno a partir dos autores Gyorgy Lukács e Peter Szondi. Paralelamente, como forma de contextualizar Pirandello em seu momento histórico, apresento o debate crítico de Antonio Gramsci diretamente com o autor e com a literatura italiana da época. A presença de Gramsci no começo deste texto se faz necessária por iniciar um embate entre a opção por uma análise formal e uma conteudística da obra

literária. Neste ponto, o pensamento de Walter Benjamin se soma às bases teóricas desta pesquisa como complemento a esse embate.

Como duas faces da moeda, colocar Gramsci e Benjamin lado a lado como fundamentação para análise de uma obra, significa procurar compreender a evolução do pensamento estético marxista no decorrer do século XX. Sem radicalizar ideologicamente a favor da crítica cultural ou formalista, perceberemos que há um “meio do caminho” mais interessante que busca entender a obra literária como uma totalidade de suas influências históricas, suas opções ideológicas e sua conformação formal e estética. Por conseguinte, iniciar o trabalho pelo ponto de vista de Gramsci significa aqui, mesmo sem a pretensão de refutá-lo totalmente, tentar ir para além dele.

Por fim, ao estabelecer a ponte entre essas duas linhas teóricas, como base de análise literária para o texto *Seis Personagens em Busca de um Autor*, de Pirandello, incorpora-se ao trabalho a análise formal, atingindo uma totalidade de análise entre forma e conteúdo para além da crítica gramsciana. Desta maneira, o pensamento dialético e o conceito de história concebido por Benjamin, a partir da dialética de Hegel e do materialismo histórico de Marx, formam a base metodológica deste estudo.

Atualizando Platão, W. Benjamin estabelece uma relação entre Idéia e Fenômeno a partir da qual propõe um modelo de análise dialética para o drama barroco alemão, afirmando a tensão entre forma e conteúdo. Benjamin afirma que as Idéias são a-históricas e se relacionam com a forma, enquanto o Fenômeno se relaciona com o conteúdo ou Origem dos fenômenos, esse sim, histórico. Porém, ao contrário de Platão, para Benjamin, essas duas categorias filosóficas, Idéia e Fenômeno (forma e conteúdo), devem apresentar uma relação dialética. As Idéias só se realizam (atualizam) no movimento dos Fenômenos, ao se agruparem em torno deles, e também eles, reciprocamente, precisam receber das Idéias “uma interpretação objetiva”. Assim, é por meio da análise da forma da obra literária, como algo que se manifesta como um fenômeno intemporal, que se revela o conteúdo dessa obra enquanto Origem Histórica, ao mesmo tempo em que esse conteúdo dá vida e solidez para que essa Forma se realize. Forma e Conteúdo, ainda que preservados em suas individualidades de categorias de análise, não existem enquanto partes isoladas. Forma é Conteúdo, e vice-versa, na perspectiva de suas relações e não anulação. Seguindo Benjamin, o presente

texto apresenta uma análise formal da obra de Pirandello, historicamente comprometida com seu conteúdo, núcleo desta investigação.

Juntamente com Benjamin, Antonio Gramsci constitui um outro pilar teórico da análise crítica literária que aqui se propõe. Autor marxista, crítico literário pouco explorado na academia brasileira¹, Gramsci é contemporâneo de Pirandello e Croce. Num debate de oposições teóricas, formam um quadro teórico fundamental para a compreensão da cultura e da literatura modernas italianas. À luz de Gramsci, pode pensar a modernidade do dramaturgo Pirandello com base nas noções de regional, nacional e internacional enquanto formação de uma cultura em suas especificidades internas e suas relações externas. Aprofundei, a partir dele, no âmbito da linguagem, a leitura das relações entre inovações formais e conteúdos sociais e ideológicos presentes como matéria no seio da formação de uma literatura, no caso a italiana. Sem cair em facilidades deterministas, numa tradição dialética filosófica herdeira de Hegel e Marx, procurei apurar um olhar que se detivesse sobre os recônditos da linguagem, ao mesmo tempo em que expandi esse olhar para a compreensão da realidade social.

O pensamento dialético permeia o presente estudo e nasce aqui com Hegel e a teoria dos gêneros presente em sua *Estética*. Historicizando os conceitos de Épico, Lírico e Dramático em relação a Aristóteles, Hegel nos leva ao pensamento de Lukács e à sua obra *Teoria do Romance*, redigida nos anos 1914-1915. Nessa obra, o autor propõe a compreensão dos gêneros a partir do eixo Drama–Épica, compreendidos enquanto categorias filosófico-históricas que se relacionariam com a objetividade – subjetividade². Lukács nos conduz a ler com outros olhos a dramaturgia moderna ao historicizá-la em relação à

¹ São muito comuns, no Brasil, os estudos e leituras de Gramsci nas ciências sociais, na ciência política, na educação, nos estudos filosóficos, fundamentalmente, no que se refere ao seu debate com Benedetto Croce. Porém, não há quase nenhum estudo aprofundado sobre seu trabalho de crítico e teórico literário.

² “[a] doutrina dos três gêneros artísticos [...] só pode existir – e só pôde nascer – por não se apoiar simplesmente no plano do positivo, no material da obra presente, e se contentar com a sua ordem, mas antes por se atrever a dar o passo que conduz do dado à idéia, da história à filosofia, do descritivo-indutivo ao dedutivo-especulativo. Apenas uma estética que se entende como filosofia da arte, e não como doutrina artística a serviço da prática, pode sustentar a tese da compartimentação da literatura em três gêneros – uma tese que dificilmente encontrará sua fundamentação no material, na multiplicidade das criações literárias, mas sim em sua Idéia”. (Macedo, J. M. M. 2000, p. 188)

dramaturgia clássica, fundamentalmente, à tragédia grega. É o próprio Lukács (2000, p. 13) quem ressalta no Prefácio de 1962 a essa obra:

O autor da *Teoria do Romance* não vai tão longe, ele (Lukács) buscava uma dialética universal dos gêneros fundada historicamente, baseada na essência das categorias estéticas, na essência das formas literárias – dialética esta que aspira a uma vinculação entre categoria e história ainda mais estreita do que aquela encontrada no próprio Hegel; buscava apreender intelectualmente uma permanência na mudança, uma transformação interna dentro da validade da essência.

Da impossibilidade moderna de se realizar o trágico enquanto essência *a priori* da vida e do drama, Lukács observa a aproximação do drama à épica como sua possibilidade de salvação formal por meio da subjetividade do narrador e da objetividade do ato narrado. Nessa visada, Peter Szondi (2001) apresenta a idéia de “crise formal do drama burguês” em sua obra *Teoria do Drama Moderno*³. Partindo da dialética forma e conteúdo da obra literária, Szondi afirma que o drama moderno nasce de uma crise formal instaurada na dramaturgia burguesa do século XIX (Drama Burguês), sendo um dos expoentes o melodrama. Tal crise se sustenta na incompatibilidade da forma do Drama Burguês com os conteúdos novos que se manifestam nos textos desse período. Szondi, inclusive, demonstra que a forma épica aplicada à dramaturgia é uma possibilidade formal para esse “novo drama”, o “drama moderno”. Isso só é possível porque também os gêneros literários e suas relações são historicizados em relação a Aristóteles e à poética clássica.

Percorrido esse panorama teórico, procuraremos demonstrar, por meio da análise do texto *Seis Personagens em Busca de um Autor*, que Pirandello também se alinha nessa tradição de busca dialética de uma nova forma dramática/novo conteúdo. Ainda nos baseando em Szondi, entendemos essa tradição como o conjunto de dramaturgos que aparecem no cenário artístico por volta de 1880 até final de 1950. Seria essa a tradição que se inicia com Ibsen e seu drama analítico; passaria por Tchekhov e o lirismo de seus diálogos inessenciais, Hauptmann e o drama social, Strindberg e a sua “dramaturgia do

³ Aqui se justifica a presença de Lukács e Hegel na base do debate sobre os gêneros literários. Embora o presente trabalho não se proponha a aprofundar o debate sobre a questão dos gêneros, definir um conceito de “Drama Moderno” passa necessariamente por esse pressuposto teórico. Sem compreender o processo de historicização dos conceitos de Épico, Lírico e Dramático, empreendido por Hegel e levado à frente pela tradição crítica marxista, não compreenderíamos os conceitos de Drama Barroco para Benjamin e nem de Drama Moderno para Peter Szondi.

eu”; finalizando esse percurso com Beckett e seu “silêncio possível”, e Brecht e o teatro épico. Ou seja, trata-se da essência da dramaturgia moderna.

Ao escrever *Seis Personagens em Busca de um Autor*, Pirandello (1921) se sustenta na tensão entre o velho e o novo, nesse processo de conformação histórico-formal. É exemplar a cena inicial da peça: com a cortina aberta, palco vazio, atores, técnicos, funcionários e cenários passeiam como personagens-reais nus no palco. A abolição da cortina pressupõe a abolição da divisão entre palco-platéia, ficção-realidade, é o drama moderno renovando sua configuração. Como afirma Benjamin (1985), no texto “O Que é o Teatro Épico?”, para se compreender o drama moderno, temos de olhar para o palco e não para o drama. Porém, ao final, Pirandello faz cair o pano, fazendo coincidir o momento do narrado (a morte do menino) com o momento da ação, retornando aos preceitos do drama ilusionista do século XVIII (drama burguês) com o qual ele rompia no início. A tensão, a contradição não é abstrata nem filosófica nas obras de Pirandello, mas formal. A forma melodramática, tão próxima à Itália e ao Drama Burguês⁴, negada inicialmente por Pirandello num processo de “autofagia” formal, emerge de dentro da própria peça e se realiza quase à revelia do *Autor*. A análise formal, portanto, direciona internamente a relação da pesquisa aqui proposta, e isso não significa dizer que ao fazê-lo não se esteja buscando uma análise que compreenda a obra de Pirandello no seu contexto histórico, social e ideológico.

Ninguém questiona a importância e a genialidade de Pirandello como um dos grandes autores da primeira metade do séc. XX. Entretanto, perguntamos: Pirandello acrescentaria mais à história literária como dramaturgo que como romancista ou lírico? Seria a dramaturgia pirandelliana a que, formalmente, apresenta uma maior sintonia com os conteúdos?

Como afirma Aurora Fornoni Bernardini (1995), na introdução de *Henrique IV e Pirandello*, nos capítulos “da máscara à personagem” e “do conto à peça”, os personagens de Pirandello encontram no palco o espaço natural à realização de seu vir-a-ser. É como se toda a obra de Pirandello evoluísse formalmente em direção ao palco, em direção ao drama. Poder-se-ia, então, afirmar que, mesmo dentro do conjunto da obra teatral de Pirandello, é na peça *Seis Personagens em*

⁴ Thomasseau, J-M. (2005, p. 16 e 19) esclarece: “A palavra nasceu na Itália, no século XVII: melodrama designava, então, um drama inteiramente cantado.”; “O melodrama entretanto parece

Busca de Um Autor que se poderia verificar com mais clareza a atuação dessa relação dialética entre forma e conteúdo?

Em outras palavras, o que buscaremos mostrar, no presente estudo, é que *Seis Personagens em Busca de um Autor* é um dos grandes textos da dramaturgia do século XX. E ganha esse *status* por configurar, em sua construção formal, uma tensão dialética com seu conteúdo, além disso, apresenta-se como um retrato concreto (formal) de sua Origem como história (conteúdo). Ao captar enquanto forma este retrato de seu momento histórico, propõe-se como paradigma formal para compreensão da dramaturgia moderna. Dessa forma, *Seis Personagens em Busca de um Autor* revelaria, formalmente, a presença de elementos épicos que seriam fundamentais na dramaturgia do século XX.

Em *Seis Personagens em Busca de Um Autor*, Pirandello torna a questão formal o próprio assunto da peça. As *Seis Personagens* procuram um autor, pois precisam ser representadas para virem-a-ser. O autor, contudo, que as renega à vida, o faz por considerar o drama dessas personagens impossível de ser representado: não há como lhes dar forma. Da impossibilidade da ação cênica, dada pelo desinteresse ao conteúdo melodramático do drama daquelas personagens, Pirandello encontra uma nova forma possível para a ação cênica, renovando sua Forma e seu Conteúdo. Essa impossibilidade de representação do melodrama desmascara a ausência da Experiência (“Erfahrung”) proposta por Benjamin (1987), vastamente apresentada em textos como “O Narrador”, “Experiência e Pobreza” e “Sobre o Conceito de História”, ou seja, a ausência da presentificação de uma tradição coletivizada e, portanto, a impossibilidade de uma narratividade coletiva.

O TEXTO

Com base nas premissas apresentadas, dividimos a dissertação em 2 capítulos. O primeiro capítulo, considerando as motivações do presente trabalho em debater a modernidade de Pirandello em *Seis Personagens em Busca de um*

mais próximo, em certos aspectos, das teorias do drama brugês do que das próprias obras e pode parecer um resultado lógico das reflexões de Diderot, de Sedaine, de L.-S. Mercier (...)

Autor, busca apresentar o debate de Gramsci sobre a literatura moderna italiana à luz de seus escritos críticos sobre a obra de Pirandello. Intitulado – *O Cronista Siciliano e o Teatro Moderno: o olhar cultural de Gramsci sobre a forma pirandelliana* – este capítulo mostra as idéias de Gramsci sobre Pirandello. Os dois autores são contemporâneos e conterrâneos. O Pano de fundo desse debate é o pensamento de Croce sobre o dramaturgo. Leva-se em conta as visões ideológicas e teóricas sobre a cultura e a literatura para se chegar à síntese de um pensamento que defina modernamente o dramaturgo e o artista Pirandello. Conseqüentemente, conduz-nos a compreender um pouco mais a dramaturgia e o teatro moderno a partir de um ponto de vista de crítica da cultura. É um capítulo basilar para que possamos nos encaminhar à análise formal a ser realizada no segundo capítulo.

O segundo capítulo – *Seis Personagens em Busca de um Autor: a modernidade atingida pela forma* – trata da análise do texto propriamente dita, constituindo-se no centro do presente trabalho. Divide-se em 2 subitens:

- *O Caminho Narrativo e o Humorismo: a passagem do conteúdo à forma* – apresenta um resumo crítico do texto, procurando situar o leitor no interior do universo da obra pirandelliana, em seu pensamento teórico, sua estrutura formal e seu conteúdo.
- *A Forma e a Narrativa: o retorno da forma à análise histórica* – traça algumas conclusões sobre a modernidade da peça pirandelliana e, conseqüentemente, sobre algumas características essenciais ao drama moderno apresentado por Szondi. Fundamentado em Benjamin, o capítulo examina como se apresentam, para esse autor, alguns conceitos primordiais da modernidade, buscando-se, assim, um diálogo direto desta modernidade para Benjamin com o texto Pirandelliano.

Por fim, a Conclusão – *Pirandello e o Modernismo: uma tentativa de leitura pelo Brasil* – é a tentativa de sistematizar, num possível desfecho, este percurso, procurando demonstrar que as relações entre forma e conteúdo, suas crises e soluções, mesmo que encontrem as raízes na história e na sociedade que as engendram, são, também, frutos de opções estéticas do artista. Voltar nosso olhar para o Brasil, ainda, é realizar uma experiência reflexiva a partir da abertura de uma janela de onde, da modernidade literária e crítica italiana, possamos

talvez olhar para o nosso país e também compreender como olhamos daqui para fora.

Amadurecemos, em todo o percurso do texto, a idéia de que reacender o pavio da experiência moderna em nossos dias e em nosso país, não é apenas uma determinação estilística, mas também retomar as razões e sentimentos que essa experiência estética traz consigo. Acreditamos, assim, dar continuidade a um projeto estético, cultural, político, econômico, portanto, um projeto de vida.

CAPÍTULO 1

O CRONISTA SICILIANO E O TEATRO MODERNO: o olhar cultural de Gramsci sobre a forma pirandelliana

*“Vêm nos ensinar boas maneiras, mas não conseguirão, porque somos deuses.”
Tomas di Lampedusa.*

É fundamental a informação de que Gramsci e Pirandello são praticamente contemporâneos. Gramsci nasce em 1891, na ilha da Sardenha, e morre em 1937, em Roma; Pirandello nasce em 1867 na cidade de Agrigento, na Sicília, e morre em 1936, também em Roma. A contemporaneidade de ambos também se afirma na produção: a fatia mais expressiva da obra de Pirandello se dá no centro da primeira metade do século XX (1910-1930). Os escritos de Gramsci vão de 1916 a 1935. Entretanto, mesmo pertencendo à fase intelectual inicial, precedente ao amadurecimento de seu pensamento marxista, são nos de grande valia, já que grande parte dos textos críticos anteriores ao cárcere, publicados no período de 1916 a 1920, no jornal socialista *Avanti*, é de crítica teatral sobre o próprio Pirandello.

Além da contemporaneidade, há que se considerar o fato dos dois terem nascido no sul, na “periferia” mais pobre da Itália, e terem uma história parecida de busca pelo “conhecimento” realizada nos grandes centros, no norte da Itália, sem nunca perderem, porém, o interesse pela terra de origem, “il meridione”. Em 1886, Pirandello vai para Palermo estudar Letras, transfere-se para Roma um ano

depois. Por problemas pessoais com um professor, passa a estudar Filologia⁵ em Bohn, na Alemanha, em 1889. Também Gramsci, da Sardenha, vai para Turim estudar Letras, em 1911. Em 1921, é fundado o PCI (Partido Comunista Italiano) e Gramsci integra o seu Comitê Central. Nesse mesmo ano, é apresentada pela primeira vez a peça de Pirandello *Seis Personagens em Busca de um Autor*, em Roma, no dia 9 de maio, sendo rudemente criticada. Alguns meses depois, atinge pleno sucesso em Milão. Pirandello filia-se ao Partido Fascista em 1924; em 1925, é nomeado diretor artístico do *Teatro de Arte de Roma* e cria *A Companhia do Teatro*, com a qual viaja pela Europa e alcança fama internacional. Em 1934, é laureado com o Nobel de Literatura. Gramsci, em 1926, é preso por Mussolini, em cujo cárcere permanecerá até o fim da vida.

É de profunda pertinência, embora possa parecer difícil de entender para nós brasileiros, do sudeste do país, essa “conterraneidade”. O sul da Itália possui características marcantes e próprias que se impregnam nos filhos de sua terra. Um paralelo mais próximo de nossa realidade seria o Nordeste⁶. Sabemos as enormes diferenças geográficas, históricas e culturais que afastam o Maranhão da Bahia, mas não podemos negar as características que os tornam próximos. No romance *O Gattopardo* de Tomasi di Lampedusa (2000), a personagem Fabrizio Salina, ao final da parte IV do livro, traça uma definição quase antropológica do homem siciliano. Embora não concordemos com todas as premissas científicas elencadas, consentimos que se trata de um retrato muito esclarecedor de como se define essa ilha em sua história e em sua relação com ela mesma, com a Itália e com a cultura internacional⁷. O profundo sentimento do homem siciliano para com a sua terra, o orgulho de ser quem é e de onde é, em contraposição com os elementos negativos de sua situação, o *isola*. Devemos prestar atenção como o clima, o sol, o calor excessivo e sobretudo a história moldam negativamente o homem siciliano. Lendo as considerações de Salina, quase podemos visualizar

⁵ Apenas como curiosidade, dessas curiosidades fundamentais para compreendermos as correlações presentes nos “entreatos” do conhecimento, Pirandello se forma em Bohn com a tese “Suoni e sviluppi di suono della parlata di Girgenti” (“Sonoridades e desenvolvimentos da sonoridade da fala de Girgenti”). Gramsci, nos seus primeiros anos de estudo em Turim, se interessa particularmente pelos estudos de glotologia, realizando algumas pesquisas sobre o dialeto sardo. Até abandonar os estudos definitivamente, em 1915, por problemas financeiros. Mas, Gramsci mantém firme o projeto de se formar em glotologia.

⁶ É importante ressaltar que o paralelismo sul e norte da Itália inverte os pólos no Brasil. O sul de lá equivaleria ao nosso nordeste e o norte de lá, ao nosso sul.

⁷ Também, sobre a relação de Pirandello com a Sicília ver L. Scascia, Leonardo, 1996. Scascia afirma que a Sicília, mais que uma ilha, é um modo de ser.

nosso sertão nordestino. Talvez aí nos fique mais fácil entender a proximidade “conterrânea” de Pirandello e Gramsci, até mesmo para além de suas filiações político-partidárias.

Ainda como caráter introdutório, é importante dizer que o pensador mais influente da Itália na época era, sem dúvida, Benedetto Croce, também de Napoli, sul da Itália, e filiado ao Partido Liberal Italiano. Pirandello (1999) escreve um ensaio estético *L'Humorismo* (1903), no qual refuta muitas das idéias de Croce, num debate teórico que atinge seus extremos⁸. Gramsci também possui vários estudos e textos refutando a filosofia croceana, particularmente sua filosofia da história. É possível, entretanto, vislumbrar em Gramsci uma profunda e respeitosa admiração pelo grande mestre Croce, principalmente na primeira fase dos escritos gramscianos, ou melhor, até 1921, quando o marxismo começa a se fazer presente de maneira central e madura. Essa admiração e respeito têm de ser considerada para compreendermos seu pensamento e sua futura evolução. Assim, Croce, Pirandello e Gramsci, com opções partidárias diferentes e fortes críticas recíprocas, possuem uma profunda identidade cultural e admiração mútua.

Dado esse panorama, podemos iniciar nossa análise do pensamento de Gramsci sobre Pirandello, afirmando que, para ele, esse teatrólogo se mostra como um autor chave para a cultura italiana da época. Não poderia ser diferente, já que Gramsci é um intelectual preocupado com a cultura popular italiana – formadora de uma nação-sociedade italiana – e Pirandello é um autor fundamental à historiografia literária italiana do século XX. É muito importante

⁸ “ (...) quando um sentimento comove violentamente o espírito, comumente despertam todas as idéias, todas as imagens que estão com ele de acordo; aqui, ao invés, pela reflexão inserta no germe do sentimento, como se fora um visco maligno, as idéias e as imagens despertam em contraste. É a condição, é a qualidade que o germe toma, ao cair no terreno que descrevemos mais acima: se lhe insere o visco da reflexão; e a planta brota e se reveste de um verde estranho e, não obstante, com ela congênito.

Neste ponto, Croce vai à frente com toda a força de sua lógica coletada em um *assim que*, para inferir de tudo quanto eu disse mais acima que eu contraponho arte e humorismo. E ele se pergunta:

Quer dizer que o humorismo não é arte ou que é mais do que arte? E, neste caso, o que é ele? Reflexão sobre arte, ou seja, crítica de arte? Reflexão sobre a vida, ou seja, filosofia da vida? Ou uma forma *sui generis* do espírito, que os filósofos, até agora, não conheceram? Se Pirandello a descobriu, devia, de todo modo, tê-la demonstrado, ter-lhe assinalado um lugar, deduzi-la e dar-nos a entender a conexão com outras formas do espírito. Coisa que não realizou, limitando-se a afirmar que o humorismo é o oposto da arte.

para Gramsci o fato da obra narrativa de Pirandello apresentar uma síntese, um retrato do Homem Siciliano, que é parte do Homem Italiano recentemente “formado” e parte do Homem Europeu, ou seja, do “Homem Mundial”.

Entretanto, percebemos uma série de senões no pensamento de Gramsci sobre o Pirandello artista. Tais senões nascem da sua possível “concessão” respeitosa à opinião crítica dominante (Croce) e à opinião partidária (P.C.I.). Porém, amadurecendo seu pensamento em direção ao marxismo mais profundo, aparecem novas luzes a valorizar cada vez mais os aspectos positivos da obra pirandelliana (e da arte moderna em geral) sem refutar radicalmente a corrente crítica dominante ou partidária. Isso nos leva a indagar: seria Gramsci, no fundo, um apologista de Pirandello?

Começemos com os escritos da primeira fase, de 1916 a 1920, que se referem às “Crônicas Teatrais” escritas sobre Pirandello no jornal *Avanti* – jornal socialista de Turim, o Partido Comunista Italiano, nessa época, ainda não existia. Que teria Pirandello a dizer a Gramsci e Gramsci a dizer de Pirandello?

Pirandello tem, para Gramsci, destacada importância na renovação cultural do sul da Itália, essencialmente da Sicília – moral, econômica e politicamente atrasada. Porém, Pirandello é um artista, um literato, e Gramsci sabe muito bem que apenas o aspecto cultural não o torna um grande escritor. É necessário indagar sobre as características do artista. Gramsci nota que é, paradoxalmente, sobretudo na fase regionalista, na sua fase de produção dialetal, que Pirandello se apresenta como grande artista.

A questão, contudo, não é tão simples. Metodologicamente é um trabalho árduo compreendermos a complexidade da dialética gramsciana presente em seus escritos e apontamentos tão esparsos e dispersos. O aspecto fragmentário de sua obra nos obriga a caminhar por seu pensamento como em um labirinto⁹, cuidadosamente tateando, constantemente retornando e escolhendo novos rumos. Não significa dizer que seu pensamento seja incoerente, apenas que nós mesmos temos de encontrar essa coerência.

Olho ao meu redor assombrado. Mas onde, mas quando jamais afirmei isto? Um dos dois: ou eu não sei escrever, ou Croce não sabe ler.” (Pirandello, 1999, p. 154-155)

⁹ Interessante notarmos que essa característica fragmentária é corrente no modernismo, tanto artístico quanto intelectual, e a imagem do labirinto também. Porém, devemos contrapor-la à fragmentação estética, bandeira arduamente defendida por certas correntes relativistas da dita pós-modernidade. Apesar de formalmente fragmentado, o pensamento de Gramsci possui profunda coerência, exposto em forte lógica dialética.

O assunto “Pirandello” situa-se no âmbito dos estudos gramscianos da literatura e, conseqüentemente, da cultura. Especificamente, o livro *Literatura e Vida Nacional*¹⁰ apresenta-se como uma exposição do pensamento de Gramsci sobre o papel do Intelectual e da Cultura na constituição e compreensão de uma estrutura social moderna, capitalista, italiana e européia. Esta obra de maturidade faz parte do projeto monumental que são os cadernos do cárcere, nos quais Gramsci trata de política, economia, filosofia, cultura e literatura numa perspectiva de análise “total” das estruturas sociais da Itália e das transformações pelas quais passa o mundo a partir da Revolução Russa e da 2ª Guerra Mundial.

Essa tentativa de captar uma fotografia (para usar um termo caro ao autor) da sociedade moderna, leva-o à preocupação com o papel que as atividades ditas *Intelectuais* desempenham nessa organização. Assim, a cultura e a literatura se mostram como objetos fundamentais de sua análise. Nesse ponto, Gramsci se coloca como grande representante do marxismo do século XX, chamado por Perry Anderson (1989) de Marxismo Ocidental.

Como autor italiano, mesmo que não possamos restringir seus escritos à realidade de seu país, é na sociedade italiana, em seus processos sociais (fundamentalmente no desenrolar de sua unificação), que Gramsci encontra a base material de sua análise. Ao tratar da questão das estruturas ideológicas (superestruturas), constituídas pelas atividades intelectuais, artísticas e literárias, apreende no horizonte um problema central para a Itália naquele momento histórico: a dissociação entre sua intelectualidade instituída e o seu povo. Problema esse que poderíamos considerar fundamental num país que passa por um processo político de unificação “de cima para baixo” ou “de fora para dentro”. Quanto a esse caráter “Italiano-nacional” da obra de Gramsci, não precisamos nos preocupar, afinal, essa dissociação entre intelectual e povo também parece ser caso comprovado no Brasil, país colonial que teve sua unificação político-econômica imposta às suas tradições culturais de cima para baixo e de fora para dentro.

Ainda, é importante notarmos que, metodologicamente, Gramsci demonstra, em suas “Crônicas Teatrais”, dos anos 16 a 20, uma firme distinção

¹⁰ A seleção de textos apresentada neste livro pertence ao período do cárcere, com exceção, porém, das Crônicas que foram adicionadas ao final do volume, que pertencem à fase do pensamento de Gramsci anterior ao cárcere (1916-1920).

entre estética e cultura. Haveria uma relação dialética entre essas categorias presentes na constituição da obra literária, porém, em termos de crítica, certa dissociação se mantém para Gramsci. Ele é – insistimos – muito mais um crítico cultural do que estético, e esta característica fundamental deve nos servir constantemente de guia na análise dos escritos sobre Pirandello. Vamos a eles.

Mesmo considerando qualitativamente decrescente a obra escrita de Pirandello do dialetal para o europeu (não nos esqueçamos do paralelo do contista ao dramaturgo), Gramsci afirma ser no teatro que Pirandello encontra o seu auge como artista. Identifica aí uma característica importantíssima que, muitas vezes, passa despercebida: a renovação do drama. Movimento anos depois posto à luz por Peter Szondi (2001) e pelo qual a dramaturgia se moderniza. Dentro dessa concepção, Gramsci (1918), em suas críticas no jornal *Avanti*, esclarece:

1) O Diálogo

(...) A comédia consiste neste contraste, mas o contraste é referido, não é aprofundado; os episódios nos quais se revela são de caráter secundário. O autor não se preocupou com o trabalho do diálogo, como faz parte de seu caráter de escritor de teatro: o drama é apenas colocado e de nenhum modo desenvolvido, nem através de uma ação fechada, nem através de um “tratamento” dialogado. (p. 216)

Sabemos que o “diálogo” é considerado a base formal do drama burguês. A sua dissolução é, portanto, claramente um elemento da crise desse modelo formal. É possível comprová-lo como um fator de modernização da literatura dramática nos avanços do Teatro Épico. Mas não apenas, afinal ela se liga diretamente à própria crise do texto, compreendido no pós-2ª Guerra Mundial como espelho da derrota que esta significou da própria experiência humana. E esse é um processo que se percebe desde Ibsen até chegarmos à Beckett.

2) A Parábola

A verdade em si não existe, a verdade não é mais do que a impressão personalíssima que cada homem retira de um certo fato. Esta afirmação pode ser (aliás, o é certamente) uma tolice, um pseudojuízo emitido por um mentiroso de espírito, a fim de obter junto aos incompetentes um

sucesso de hilaridade superficial. Mas isto não importa. A afirmação, de qualquer modo, pode dar lugar a um drama: ninguém disse que os dramas sucedam por razões ultralógicas. Mas Luigi Pirandello não soube extrair um drama desta afirmação filosófica. (...) Os três atos de Pirandello são um simples fato literário, carente de qualquer conexão dramática e de qualquer conexão filosófica: são um puro e simples agregado mecânico de palavras que não criam nem uma verdade, nem uma imagem. O autor chamou-os de parábola: a expressão é exata. A parábola é algo misto entre a demonstração e a representação dramática, entre a lógica e a fantasia. Pode ser instrumento eficaz de persuasão na vida prática, mas no teatro é uma aberração, porque no teatro não bastam as referências, porque no teatro a demonstração é encarnada em homens vivos, e as referências já não mais bastam, as suspensões metafóricas devem descer ao concreto da vida, porque no teatro não bastam as virtudes do estilo para criar beleza, mas é necessária a complexa evocação de intuições interiores profundas de sentimento, que conduzam a um conflito, a uma luta, que se resolvam numa ação. (...) Uma aberração, portanto, não uma demonstração, não um drama; e, como resíduo, espirituosidade fácil e muita habilidade cênica. (p. 228-230)

A “parábola” traz em si uma possibilidade de distanciamento¹¹. Uma vez que a parábola literalmente afasta o texto de nós, tanto espacialmente quanto temporalmente, instaura-se ali uma outra noção de realidade/encenação.¹² Aqui temos que aprender com Brecht, a parábola é o terreno propício à dramaturgia épica. Sabemos, também, que para o épico o distanciamento (estranhamento) é um elemento de renovação fundamental, e que a partir desse elemento, quase toda a dramaturgia, e encenação, moderna irá se estruturar. Assim, essa característica de fábula, criticada por Gramsci, é profundamente renovadora artisticamente em Pirandello. A obra de Brecht nos mostrará que não há aqui nenhuma “espiritualidade fácil” e que a “habilidade cênica”, desenvolvida no ápice do teatro épico, não é nenhum pouco negativa.

3) O Tipo

Os personagens são objeto de fotografia antes que de aprofundamento psicológico: são retratos antes de sua exterioridade do que de uma íntima recriação de seu ser moral. Esta é, ademais, a característica da arte de Luigi Pirandello, que capta da vida mais a burla do que o sorriso, mais o ridículo do que o cômico: que observa a vida com o olho físico do literato

¹¹ Falaremos um pouco mais sobre a idéia de estranhamento, como distanciamento brechtiano, no capítulo 2.

¹² Touchard, P. A. (1978) afirma que: “A partir do momento em que a personagem no palco não mais representa a mim mesmo no instante em que vivo, assim que se converte no *outro* (e esse outro que sou eu no passado e no futuro), desenvolve-se a comédia.”

mais do que com o olho simpático do homem artista e a deforma por um hábito irônico que é mais hábito profissional do que visão sincera e espontânea.

Os Personagens são de uma pobreza interior espantosa nesta comédia, como também nas novelas, nos romances e nas demais comédias do mesmo autor. Possuem apenas qualidades pictóricas, ou antes, pitorescas: um pitoresco caricatural, com algum verniz de melancolia, que é também mais ironia física do que paixão. (p. 223-224)

No processo de subjetivação do indivíduo burguês, a noção de “tipo” vai cada vez mais ser negada pela dramaturgia iluminista. Esse preconceito com o tipo se arrastará até o Naturalismo, que o considerará como uma Personagem mal acabada, sem profundidade psicológica. Porém, na característica científica da dramaturgia moderna, o dramaturgo assume quase o papel de um frio cirurgião a dissecar a realidade por meio do universo da fábula. Nesse contexto, temos a revisão da idéia de Tipo x Personagem, fazendo cair por terra essa velha premissa de que o tipo é um personagem sem aprofundamento, sem acabamento. O tipo é o personagem moderno em sua potencialidade coletiva, é o personagem próprio da fábula, sua profundidade não é rasa, apenas modificam-se os critérios de individualidade subjetiva da personagem.

Enfim, Gramsci evidencia a modernidade cênica de Pirandello ao criticá-la. Resta-nos a dúvida: Gramsci critica tão acidamente os elementos modernizantes da dramaturgia pirandelliana por não enxergá-los como elementos dissolutivos do drama burguês ou seria por que Gramsci, na verdade, acredita que a forma dramática do melodrama burguês seja realmente um modelo a ser mantido? Acreditamos na segunda razão. Gramsci percebe sim esse processo de modernização formal na dramaturgia Pirandelliana e recua diante dele. Apreender esse pensamento gramsciano leva-nos a perguntar: por que um crítico tão à frente de seu tempo se apegaria a uma forma enrijecida como à do drama burguês? Para responder a essa questão, é preciso olhar para esses fragmentos como sendo parte de um todo, temos de entender como eles se encaixam num projeto maior de crítica cultural empreendido por Gramsci.

Ao lermos seus escritos críticos sobre Pirandello pela primeira vez, temos a sensação de que o crítico, ainda que com ressalvas, desmerece o escritor (artista). Porém, na realidade, se olharmos atentamente, o que Gramsci faz é “virar” a tradição crítica sobre o autor de ponta cabeça. Valorizando elementos

comumente considerados menores e contestando outros comumente considerados de grande valor em Pirandello, Gramsci realiza uma reavaliação da obra desse autor à luz de seus preceitos crítico-culturais. Ele mesmo detecta uma mudança em seu próprio pensamento:

Observei em outro local que, num juízo crítico-histórico sobre Pirandello, o elemento 'história da cultura' deve ser superior ao elemento 'história da arte', ou seja, que na atividade literária pirandelliana prepondera o valor cultural sobre o valor estético. No quadro geral da literatura contemporânea, a eficácia de Pirandello foi maior como "inovador" do clima intelectual do que como criador de obras artísticas: ele contribuiu muito mais do que os futuristas para "desprovincianizar" o "homem italiano", para suscitar uma atitude "crítica" moderna em oposição à atitude "melodramática" tradicional e oitocentista. (Gramsci, 2002. p. 227-228)

Essa dimensão cultural que Gramsci percebe e valoriza em Pirandello está ligada à crítica moral-filosófica que o pensamento pirandelliano imprime à mentalidade burguesa arcaica da Itália e da Sicília. Porém Gramsci reconhece que uma obra é considerada arte não apenas por seu conteúdo abstrato, mas é preciso que esse se concretize, no caso da literatura, em uma linguagem. Voltemos então à questão: além do valor cultural de Pirandello, ele seria também um grande artista? Ou seja, Pirandello teria conseguido sintetizar uma formalização literária propriamente artística?

Aqui, amadurecido pelo marxismo, o pensamento de Gramsci (2002, p. 228-229) encontra uma saída e torna-se de interesse primordial para nós:

A questão, porém, é ainda mais complexa do que o sugerido por estas indicações. E se põe assim: os valores poéticos do teatro pirandelliano (...) não só devem ser isolados de sua atividade preponderantemente cultural, intelectual-moral, mas devem sofrer uma ulterior limitação: a personalidade artística de Pirandello é múltipla e complexa. Quando Pirandello escreve um drama, expressa "literariamente", ou seja, com a palavra, apenas um aspecto parcial de sua personalidade artística. Ele "deve" complementar a "redação literária" com sua obra de encenador e de diretor. O drama de Pirandello adquire toda a sua expressividade somente na medida em que a "representação" for dirigida por Pirandello encenador, isto é, na medida em que Pirandello suscita nos atores uma determinada expressão teatral e na medida em que o Pirandello diretor criar uma determinada relação estética entre o complexo humano que representará e o aparato material do palco (luz, cores, encenação em sentido amplo, etc). (...) seu teatro vive esteticamente, na maior parte, apenas quando "representado", e teatralmente representado tendo Pirandello como encenador e diretor.

Existem casos, para Gramsci, em que Pirandello, além do valor cultural, atinge o valor artístico: a) como encenador: Pirandello se apresenta como um grande artista ao assumir para si o papel de encenador de seus textos. O texto só atinge valor artístico quando transposto ao palco pelas mãos de seu autor. Aqui Gramsci mostra-se em sintonia com os avanços que a crítica e as teorias das artes cênicas vêm realizando desde o final do séc. XIX. Ou seja, em sintonia com o naturalismo e o simbolismo, que empreenderam a valorização do estético cênico e da figura do diretor ao deslocar o olhar do texto para o palco. Nesse ponto, ambos, Gramsci e Pirandello, são altamente modernos e valorizam essa modernidade; b) na obra dialetal: novamente, retornamos à questão da linguagem. *Liola*¹³, por exemplo, tem valor artístico para Gramsci porque é dialetal. Pensemos um pouco nessa idéia de dialetal. Dialetal significa a aproximação ao “mundo dialetal”, popular. Antropologicamente, representaria a formalização na linguagem da relação do homem com sua terra, sua tradição, seus iguais. Assim, dialeticamente, apenas pela experiência regional da linguagem – o dialeto –, Pirandello consegue formalizar aquele conteúdo cultural, a “realidade”, em uma obra artística literária.

O projeto de Gramsci (se é que podemos chamar assim) busca atingir a compreensão das estruturas ideológicas como forma de apreensão de uma totalidade social, pois é na fragmentação que essa se esconderia. Como pensador marxista que é, acredita que a base material de uma sociedade é o caminho para alcançarmos essa compreensão totalizante. No entanto, Gramsci percebe (e com isso inaugura um movimento interno na tradição marxista que se expandirá no decorrer do século XX com a disseminação de incontáveis críticos marxistas da cultura) que a separação entre infra-estrutura e superestrutura, na sociedade moderna industrial, apresenta um componente ideológico¹⁴ que

¹³ Gramsci, A. (1968, p. 225-226) afirma: “Liola é o melhor produto da energia literária de Luigi Pirandello. Nesta obra, Pirandello conseguiu libertar-se de seus atos retóricos.

(...)

Liola é uma farsa, mas no melhor sentido da palavra, uma farsa que se liga aos dramas satíricos da Grécia antiga, e que tem seu correspondente pictórico na arte figurativa vascular do mundo helenístico. É de se supor que a arte dialetal tal como é expressa nestes três atos de Pirandello ligue-se à antiga tradição artística popular da Magna Grécia, com seus idílios pastorais, com sua vida campestre plena de furor dionisíaco, da qual uma grande parte manteve-se na tradição camponesa da Sicília moderna, lá onde esta tradição se conservou mais viva e mais sincera”.

¹⁴ Tomamos esse conceito de EAGLETON, T. (1997, p. 195) que afirma: “...o conceito de ideologia tem como objetivo revelar algo da relação entre uma enunciação e suas condições materiais de

procura não mais relacioná-las, mas sim separá-las definitivamente, criando duas áreas com funcionamentos distintos, protegidas uma da outra. É a separação já citada entre os intelectuais e o povo, ou (se não for a mesma coisa) entre o trabalho intelectual e o trabalho manual, no cotidiano da realidade social em que este intelectual vive. Nesse sentido, declara Gramsci (2002, p. 43):

...toda “classe culta”, com sua atividade intelectual, está separada do povo-nação, não porque o povo-nação não tenha demonstrado ou não demonstre se interessar por esta atividade em todos os seus níveis, dos mais baixos (romances de folhetim) aos mais elevados, como o atesta o fato de que ele procura os livros estrangeiros adequados, mas sim porque o elemento intelectual nativo é mais estrangeiro diante do povo-nação do que os próprios estrangeiros. (Gramsci, 2002, vol. 6. p. 43)

Pode parecer a alguns que, nessa situação, Gramsci é “menos” marxista, porém é aí que realmente se afirma como um verdadeiro pensador marxista investigativo e criativo, de olho na realidade que o circunda. Pois, para contradizer esse movimento, Gramsci vai à superestrutura, aproximando-a dialeticamente da realidade material, como chave para a compreensão da sociedade. Com efeito, justamente essa separação da classe culta do povo é o elemento superestrutural adequado à conservação do bloco histórico como está, é o reflexo dialético da infraestrutura italiana. Comenta Gramsci (1978, p. 178):

Pode-se, por certo, demonstrar que muitos dos chamados teóricos do materialismo histórico caíram numa posição filosófica semelhante à do teologismo medieval, e fizeram da “estrutura econômica” uma espécie de “deus desconhecido”.

Além dessa componente teológica do pensamento marxista se mostrar como um equívoco, Gramsci também percebe como pode ser útil ao reacionarismo, ou seja, às elites. Para ele, o esvaziamento conceitual da infraestrutura é a semente para o processo de a-historicização da base material,

possibilidade, quando essas condições de possibilidade são vistas à luz de certas lutas de poder centrais para a reprodução (ou, para algumas teorias, a contestação) de toda uma forma da vida social. Para alguns teóricos da noção, a ideologia é um modo de discurso social técnico, secular, racionalista, que rejeitou todos os esforços religiosos ou metafísicos de legitimar uma ordem social, mas esse parecer subestima suas dimensões arcaicas, afetivas e tradicionalistas, que podem entrar em contradição significativa com seu ímpeto mais ‘modernizador’”.

assim esta se apresenta como “um monumento em praça pública”, quem olha para ele o vê pronto e não se conscientiza que foi construído, posto ali, e dali pode ser retirado ou destruído. Portanto, Gramsci aproxima dialeticamente infraestrutura e superestrutura como um bloco único e histórico em processo, e o faz compreendendo a função da superestrutura nesse bloco.¹⁵

Interessa para Gramsci perceber, conhecer e criticar o papel e a ação do “homem da pena” na sociedade moderna. Também é do seu amadurecimento teórico-marxista, durante o período do Cárcere, que resgatará, dos conflitos italianos nos anos 30, Pirandello como expressão da “Consciência Popular”. Nesse ponto, afirmamos ser ele mais um crítico cultural do que um crítico estético, enquanto tal, não por limitação (acreditamos) mas por direcionamento, não toma a defesa de certas inovações formais do modernismo, pois vê nelas forte indicativo dessa fragmentação.

Gramsci observa nessas inovações formais, característica exacerbada do modernismo artístico em toda a Europa, a prova viva do esvaziamento e distanciamento da ação desse “homem da pena” da sua realidade. Até aqui nenhuma novidade na crítica marxista, entretanto, a grande lição está no que se vê de positivo nesses indicativos formais. Se Gramsci afirma o valor estético de Pirandello com muitas ressalvas, não deixa de ver e demonstrar que ele tem o valor de expor, de retirar a máscara dessa sociedade e do indivíduo em sua “forma” social, ou seja, em seu papel social. O “intelectual” vê, no “Artista” e na arte moderna, o retrato do caos que essa fragmentação da sociedade capitalista tenta perpetuar como ordem geral e assim expõe a possibilidade do processo de destruição e retirada do monumento do centro da praça. Essa mesma percepção está presente na legitimação de Pirandello como “...um ‘valente’ do teatro. Suas comédias são várias granadas de mão que explodem no cérebro dos espectadores e produzem quedas de banalidades, derrubadas de sentimentos, de pensamento” (Gramsci, 1968. p. 232).

¹⁵ Esclarece Gramsci (1966, p. 52): “A proposição contida na introdução à ‘Crítica da Economia Política’, segundo a qual os homens tomam conhecimento dos conflitos de estrutura no terreno das ideologias, deve ser considerada como uma afirmação de valor gnoseológico e não puramente psicológico e moral. (...) A estrutura e as superestruturas formam um ‘bloco histórico’, isto é, o conjunto complexo – contraditório e discordante – das superestruturas é o reflexo do conjunto das relações sociais de produção. (...) O raciocínio se baseia sobre a necessária reciprocidade entre estrutura e superestrutura (reciprocidade que é, precisamente, o processo dialético real).”

Resta-nos, então, apenas como conclusão e introdução à próxima etapa do texto, pensarmos a questão do dialetal, portanto da linguagem e da gramática, nesse contexto do pensamento gramsciano.

A Gramática para Gramsci (2002, p. 142) é histórica, constrói-se no processo cotidiano de comunicação da sociedade. Assim, uma gramática “...é a *‘fotografia’ de uma determinada fase de uma linguagem nacional (coletiva), historicamente formada e em contínuo desenvolvimento...*” e como fotografia pode ser paralisada. Desse modo, o caso da Itália se apresenta como exemplar para Gramsci, visto que, no processo de unificação, uma gramática foi imposta (como vontade política) a um conjunto de culturas e linguagens díspares. Não que Gramsci se coloque contrário a esse processo de unificação. A formação de uma Nação Italiana é vista por ele como positiva e necessária, porém é preciso ter muito claro como se dá esse processo, pois não se pode utilizá-lo como instrumento de dominação de classe. Gramsci vê a existência de duas gramáticas, uma normativa e uma imanente: a normativa seria o italiano instituído como língua nacional e oficial; a imanente seria os diferentes dialetos que se formaram tradicionalmente em suas regiões e ali se transformam cotidianamente. A gramática normativa é um ato político, a imanente é histórica.¹⁶

Gramsci enxerga a necessidade das duas gramáticas. Valoriza, entretanto, a histórica ao procurar preservar sua importância enquanto formação e meio de expressão diretamente ligada às tradições que a gerou. Percebe, também, que não basta ao homem de uma determinada região conhecer seu dialeto, pois uma vez instituída uma gramática normativa, a ignorância dessa pode funcionar como um instrumento de dominação.

Aqui, percebemos novamente o pensamento dialético gramsciano. Não se trata de, instituída a língua italiana, impô-la sufocando as manifestações lingüísticas dialetais próximas da história e da cultura de cada região, pois a

¹⁶ Pergunta-se Gramsci (2002, p. 142): “Quantas formas de gramática podem existir? Várias, certamente. Há aquela ‘imanente’ à própria língua, que faz uma pessoa falar ‘de acordo com a gramática’ sem sabê-lo, tal como o personagem de Molière falava em prosa sem sabê-lo. (...)

Na realidade, além da ‘gramática Imanente’ a toda língua, existe também, de fato, ou seja, ainda que não escrita, uma (ou mais) gramática ‘normativa’, constituída pelo controle recíproco, pelo ensinamento recíproco, pela “censura” recíproca, que se manifestam nas perguntas: ‘O que você entendeu ou quer dizer?’, ‘Explique-se melhor’ etc., com a caricatura e a ironia, etc. Todo este conjunto de ações e reações conflui no sentido de determinar um conformismo gramatical, isto é, de estabelecer ‘normas’ e juízos de correção e da incorreção etc.” (p. 142).

desconexão com essa história é alienante. Além disso, o povo de cada região precisa manter viva sua história, sua cultura e suas tradições, devendo, portanto, aprender seu dialeto e expressar-se por meio dele. Porém, manter as camadas populares da sociedade na ignorância de uma língua nacional instituída é um instrumento alienante e negar esse instrumento é também estratégia de dominação de classe. Nessa conjuntura, Gramsci está preocupado em compreender porque a Itália não possui uma literatura “nacional-popular”, e compreender essa desconexão de linguagem é uma possível resposta para isso. Pirandello se apresenta aqui como autor essencial para Gramsci, uma vez que, por meio de sua obra, emancipa moral e filosoficamente a Itália arcaica. Ademais, quando o faz dialetalmente atinge o ápice de seu projeto cultural.

Chegamos a um ponto chave e podemos concluir que Gramsci percebe que Pirandello (e isso tanto o encanta), por meio da dialética entre o regional e o internacional, apresenta-se como autor fundamental para a renovação da cultura italiana. Assim, para Gramsci, a qualidade artística de Pirandello está nas suas obras dialetais; o Pirandello internacional, que se manifestaria nos assuntos e na crítica temática de sua obra, representaria o enfraquecimento desse valor estético.

O que procuraremos demonstrar, à luz da análise formal sempre imbuída de uma intrínseca relação dialética com a realidade-história que a engendrou, é que Gramsci se equivoca em seu julgamento, mesmo que por causas historicamente justas.

CAPÍTULO 2

SEIS PERSONAGENS EM BUSCA DE UM AUTOR: a modernidade atingida pela forma

“No jogo de espelhos quebrados sobre o qual se estrutura o teatro de Pirandello, cada fragmento poderá sugerir uma, nenhuma ou cem mil interpretações: todas plausíveis, nenhuma definitiva.”

Gianni Ratto

(Apud Bernardini, 1995. p. 10)

2.1. O Caminho Narrativo e o Humorismo: a passagem do conteúdo à forma

Partindo da premissa de que os *Seis Personagens*¹⁷ se sustentam na tensão entre o velho e o novo, é exemplar a cena inicial da peça: cortina aberta, palco vazio, atores, técnicos, funcionários e cenários passeiam como personagens-reais¹⁸ no palco. A abolição da cortina pressupõe a abolição da divisão entre palco-platéia, ficção-realidade, é o drama moderno renovando sua configuração. Abre-se a peça com a seguinte didascália¹⁹:

¹⁷ Apenas para frizar, as *Seis Personagens* da peça de Pirandello são uma família: *O Pai, A Mãe, A Filha, O Filho, O Menino e A Menina*. Mesmo depois de criadas por um autor este lhes nega a vida, então adentram o teatro em busca dessa vida que lhes foi negada.

¹⁸ Peter Brook (1970, p. 1), um dos diretores teatrais mais respeitados em nossos dias e autor de vários livros sobre o fazer cênico, declara a respeito: “Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço enquanto outro o observa.” Dessa frase de Peter Brook, podemos apreender o que se considerará, por vários teóricos modernos do teatro, o espaço cênico: o espaço, alguém que age sobre ele e alguém que observa. Sobre o conceito de espaço cênico ver, também, Roubine, J-J., 1998; e Caron, J. O., 1994.

¹⁹ Vejamos como dicionário Aurélio nos define Didascália: 1. Na Grécia Antiga, conjunto ordenado de preceitos e instruções relativos à representação teatral, de ordinário elaborado pelo autor dramático e dado aos atores que lhe representavam as obras.

Os espectadores, ao entrarem na platéia, encontrarão o pano-de-boca levantado e o palco como ele é durante o dia, sem bastidores nem cenário, quase no escuro e vazio, para que tenham, desde o início, a impressão de um espetáculo não preparado.

(Pirandello, 1999. p. 183²⁰)

Conforme a indicação do autor, a peça se inicia no espaço físico onde deve ocorrer o ensaio de um espetáculo e não a apresentação do mesmo; a platéia, portanto, está ficcionalmente ausente da encenação, ou seja, não há ali a concretização de um espaço cênico. Mesmo em se tratando de uma situação metateatral, ela se dá sem um dos componentes fundamentais do fenômeno cênico: a platéia²¹. O conceito de espaço cênico se torna aqui central para pensarmos o texto de Pirandello. Primeiramente ele se encontra diretamente vinculado à idéia de fenômeno cênico (ver notas 18 e 21), pois todo fenômeno cênico acontece no espaço físico e geram um espaço cênico. Porém, assim como os níveis de ficção e realidade se colocam em paralelo no texto pirandelliano – veremos isso com mais vagar no decorrer da análise – também podemos verificar a presença mútua desses dois “espaços”: o espaço físico e o espaço cênico. Se o espaço cênico é o espaço mágico em que, no jogo com a imaginação da platéia, o espetáculo se realiza, literariamente esse espaço não existiria na peça. Tratando-se apenas de um ensaio para um espetáculo, esse espaço mágico ainda não se constituiu. Porém, quando as *Personagens* adentram o palco esse espaço se dá na própria relação ficcional entre elas e os personagens reais (*Direto, atores etc*). É exemplo desse fato, em outra didascália, a sugestão de Pirandello de que as *Personagens* sejam iluminadas com uma “... coloração diferente da luz, mediante refletores apropriados.” (p. 187). Essa luz, assim como a própria disposição das *Personagens* criam uma espécie de símbolo desse espaço mágico na qual habitam personagens, e não atores.

²⁰ PIRANDELLO, Luigi. *Seis Personagens à Procura de um Autor*. Tradução de Roberta Barni e Jacó Guinsburg. In Guinsburg, Jacó (org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. As citações do texto *Seis Personagens*, presentes e recorrentes neste trabalho, serão acompanhadas, daqui por diante, apenas do número da página.

²¹ Como vimos na nota 18, ao definir o conceito de espaço cênico, definimos o teatro como um fenômeno que prescinde de um espaço, de alguém que atue sobre ele e alguém que assista. Caron (1994, p. 37), em sua tese de Doutorado, afirma: “... o espaço do espetáculo, conquanto tenha apoio em um ambiente produzido e construído, é uma estrutura mental, imaginária, produto final da cumplicidade agônica entre a cena e a assistência. Mesmo não sendo ilusão, é fruto de um jogo de imagens entre os dois”.

Voltando à didascália inicial – que enquanto tal não faz parte da encenação, pois só temos acesso às didascálias como leitores e não como espectadores –, é nela que se dá o único momento em que a platéia se faz presente na peça. No restante, a personagem-plateia é excluída da ficção e, ao não tomar parte do jogo ficcional se atém à sua função fundamental, espectadora do jogo cênico, seja como platéia da encenação, seja como leitor da peça. Mesmo podendo passar despercebida, sua exclusão é fator essencial para a manutenção da distinção entre ficção e realidade, principalmente num texto que opera com essas categorias. Ao excluir a platéia da didascália, diferentemente do que ele fará em outros textos metateatrais como *Esta Noite se Improvisa*, poderíamos afirmar que Pirandello se restringe a discutir as relações entre as categorias de ficção e de realidade, de vida e de fantasia, e não a confundi-las. Ainda, na mesma didascália, continua sugerindo o espaço físico, espaço do ensaio como “espaço real” separando de forma definitiva a platéia do palco, “prendendo” na ficção os níveis de ficção e realidade: “*Apagadas as luzes da platéia, ver-se-á o Maquinista entrar pela porta do palco, de blusão azul...*” (p. 183, grifo meu). Só aí, apagadas as luzes, ou seja, estabelecendo-se a divisão espacial palco e platéia, é que a encenação, isto é a ficção, começa.

O *Maquinista* entra em cena, nas indicações do autor, realizando uma tarefa do seu cotidiano real. Um maquinista, em um teatro, trabalha com madeira, martelo, serras, pregos etc. Esse inicia a peça martelando. O *Assistente* o repreende anunciando a chegada do *Diretor* para o início do ensaio. Novamente, o autor se faz presente com duas didascálias: uma apresenta a entrada dos *Atores* em cena (no palco) para o ensaio e a outra, a entrada do *Diretor*. Aqui, podemos pensar também que Pirandello utiliza-se do recurso literário da didascália para indicar elementos cênicos primordiais para a peça em si. Nesse caso, o contrário do *Maquinista*, do *Assistente* e dos *Atores* que, estabelecida a divisão entre palco e platéia, se atém ao espaço da ficção, isto é, ao palco, o diretor adentra no espaço pela platéia, ou melhor, pelo espaço da realidade. Ressalta-se, ainda, que Pirandello não indica nenhum recurso de encenação para essa entrada, não indica uma luz, por exemplo, que se acenda especificamente para a entrada do *Diretor*. Mantém-se, assim, em concordância com sua proposta. Acender a luz da platéia seria evidenciar que se trata de um jogo cênico, fictício portanto. Não, o *Diretor* entra como entraria uma pessoa qualquer em um dia

comum de ensaio em um teatro e a platéia não está mais ali a partir do momento em que a luz se apagou para ela.

O Ensaio inicia-se normalmente, o diretor conversa com seu secretário, pede mais luz no palco para poder ensaiar, organiza os atores e percebe a ausência da *Primeira Atriz*. A cena que se segue evidência o tipo de companhia teatral que está em cena. Trata-se de uma companhia, nos moldes das grandes companhias profissionais do fim do século XIX e início do século XX. Todos têm funções definidas: primeira atriz, primeiro ator, diretor, ponto, secretário, assistente etc, e são contratados e remunerados para realizarem seus trabalhos. Hierarquicamente, têm certos direitos de acordo com suas funções.

No caso da primeira atriz, o atraso é fato. O diretor se mostrará como autoridade naquele espaço, mas uma autoridade quase cômica, em certo ponto, desacreditada. Entretanto, em se tratando de uma companhia tradicional do início do século, temos de considerar que a figura do diretor está ainda despontando na história do teatro ocidental²². Essa leitura histórica, do surgimento do encenador moderno, não fica totalmente clara no texto de Pirandello, mas não se pode dizer que não seja uma leitura possível: o *Diretor de Seis Personagens em Busca de um Autor* é uma personagem que evidencia a transformação histórica da passagem do teatro que se baseava nos textos dos grandes autores da literatura e nos atores-produtores, grandes estrelas, para o teatro autoral do encenador moderno, ou seja, do diretor que assume a função de centro da criação artística também como dramaturgo. Mas, no texto de Pirandello, ele ainda é uma personagem que se vê a meio caminho, detém em si a autoridade mas não consegue, necessariamente, exercê-la e, portanto, se vê desautorizado pelo atraso da atriz e pelo cachorrinho da mesma.

Quando o ensaio se inicia, Pirandello, por meio do *Diretor*, direciona uma crítica a si mesmo, ou seja, ao dramaturgo, que no caso é ele, pois a companhia ensaia o texto *O Jogo de Papéis*, do próprio Pirandello.

²² Roubine, J-J (1998, p. 42) assim declara: “A afirmação dessa soberania do encenador impõe-se hoje a tal ponto que parece inerente a qualquer prática de teatro, chegando mesmo a marcar as nossas maneiras de falar: no fim do século XIX falava-se na ‘Berenice’ de Julia Bartet, a atriz trágica que acabava de redescobrir a peça de Racine; hoje, fala-se na ‘Berenice’ de Planchon. Vamos ver as ‘Bodas de Fígaro’ de Strehler, ou a ‘Teatralogia’ de Chéreau... Esses hábitos de linguagem traduzem uma considerável modificação no comportamento dos espectadores. Antigamente, eles iam ver (ouvir) uma peça (um texto) e os seus intérpretes. Hoje, eles vão ver antes de mais nada uma mise-en-scène, ou seja, um complexo do qual o texto e os intérpretes são apenas elementos integrantes.”

PRIMEIRO ATOR (*para o Diretor*) – Desculpe, mas preciso mesmo pôr o chapéu de cozinheiro na cabeça?

O DIRETOR (*irritado com a observação*) – Parece-me que sim, não é?! Se está escrito aí! (*Apontará para o texto.*)

O PRIMEIRO ATOR – Mas é ridículo, desculpe-me!

O DIRETOR (*erguendo-se de um salto, furioso*) – “Ridículo! Ridículo!” O que o senhor quer que eu faça, se da França não nos chega mais uma boa peça, e nós somos obrigados a encenar peças de Pirandello – que quem as entender, salve ele! – feitas de propósito para que nem atores nem críticos nem público jamais fiquem satisfeitos?” (*Os atores rirão. E então ele, levantando-se e vindo em direção ao Primeiro Ator, gritará*) O chapéu de cozinheiro, sim, senhor! E bata os ovos! O senhor acha que, por estar batendo estes ovos, não terá depois outra coisa para fazer? Pois vá esperando! Terá de representar a casca destes ovos que está batendo!

*Os Atores tornarão a rir e por-se-ão a fazer
comentários irônicos entre si. (p. 186).*

De forma nitidamente cômica, a personagem do Diretor evidenciaria essa posição histórica. As comédias vindas da França, as que se refere, são as comédias de costumes francesas ou *Vaudevilles*, que atingem no século XIX um grande sucesso. O comediógrafo francês Georges Feydeau (1862-1921) é um grande exemplo. O comentário do *Diretor* é feito com alto nível de ironia, uma vez que o teatro que Pirandello propõe, representa, realmente, a antítese dessa comédia francesa, mas é também o teatro para o qual o futuro dessa personagem do diretor aponta. É interessante ressaltar que essa ironia se intensifica se pensarmos que Pirandello dialoga constantemente com a tradição cênica que critica, basta lembrarmos as comédias escritas por ele nos moldes do *Vaudeville*: *O Enxerto* e *A Besta, o Homem e a Virtude*. Essa característica de Pirandello, que também é nitidamente observada nos *Seis Personagens* não significa um retrocesso formal, mas se apresenta como um processo irônico profundamente moderno de destruição da tradição e renascimento do novo a partir da própria tradição.

Essa ironia do diretor, representando esse momento de transição histórica, revela-se como um elemento de tradição e de renovação e expressa-se de forma altamente cômica na seqüência:

O DIRETOR – Silêncio! E prestem atenção quando explico! (*voltando-se de novo para o Primeiro Ator*) Sim, senhor, a casca; vale dizer, 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 prescritos, pelo qual o

senhor, que representa o seu papel, é voluntariamente o fantoche de si próprio. Entendeu?

O PRIMEIRO ATOR (*Abrindo os braços*) – Eu não!

O DIRETOR (*voltando ao seu lugar*) – Eu tampouco! Vamos adiante, que no fim tudo dará certo. (*Em tom confidencial*) E veja lá, fique sempre de três quartos, porque senão, entre o diálogo abstruso e o senhor, que não se fará ouvir pelo público, adeus a tudo! (*Batendo palmas novamente*) Atenção! Atenção! Vamos começar! (p. 187)

O Diretor começa sua fala como um diretor próprio das vanguardas artísticas, baseando seu discurso em referências psicológicas, aprofundando a compreensão do texto para além dele com um discurso hermético e de difícil compreensão. Obviamente, Pirandello exagera na carga hermética do discurso por meio do recurso irônico. No fim, nem mesmo o Diretor sabe o que está falando e tem uma dica prática, própria do teatro tradicional, para o seu ator. Pirandello também está realizando uma crítica a esse novo diretor, a crítica de um Dramaturgo que vê seu texto cair em “equívocos”, graças à leituras profundamente pessoais do Encenador moderno. Mas, como veremos no transcorrer do texto, essa crítica não é definitiva, assim como nada no texto de Pirandello o é.

É interessante observar literariamente, apontando para a futura encenação, que Pirandello apresenta uma comicidade constituída de uma fina ironia, mais próxima da paródia do que do pastiche. Ler a comicidade do texto pirandelliano como pastiche seria um equívoco. A paródia, esteticamente, se coloca mais próxima da modernidade, enquanto o pastiche se aproxima mais da contemporaneidade. No pastiche, a dissolução do sujeito individual, ainda apenas preconizada por Pirandello, efetivamente se realiza. Vejamos o que F. Jameson, em sua obra *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (1997, p. 43), nos diz sobre o pastiche:

O desaparecimento do sujeito individual, ao lado de sua consequência formal, a crescente inviabilidade de um estilo pessoal, engendra a prática quase universal em nossos dias do que pode ser chamado de pastiche.

Ainda em outra obra, *A Cultura do Dinheiro: ensaios sobre a globalização*, Jameson (2001, p. 101) afirma:

Mas a teoria do pós-moderno tem um conceito particularmente adequado para resolver esse dilema: o pastiche. Seus trabalhos mais recentes, que

parecem repreender as frivolidades do pós-moderno através do retorno dos antigos textos, verdadeiramente mais sérios, de um passado mais íntegro, são de fato pós-modernos na medida em que oferecem um simples pastiche desses textos antigos, pastiches pós-modernos de uma ética e de uma filosofia antigas, pastiches das antigas “teorias políticas”, pastiches das teorias da modernidade – uma repetição vazia e não-paródica do discurso e conceitualização antigas, a realização das antigas estratégias filosóficas como se elas ainda tivessem um conteúdo, a resolução ritual de “problemas” que há muito tempo se tornaram simulacros, a fala sonâmbula de um sujeito historicamente já extinto. Mesmo a repetição, em tempos anteriores um instinto vital, torna-se um conceito irrelevante, pois a repetição é meramente representada (ao invés de ser repetida “pela primeira vez”).

A confirmação desse argumento é facilmente encontrada no texto teórico de Pirandello *O Humorismo*, que por sua vez está profundamente ligado à peça *Seis Personagens em Busca de um Autor*. Pirandello define o humorismo como um sentimento do contrário. Trata-se da interferência da consciência racional no processo do sentimento cômico. A razão, considerada por ele como um sentimento também, ou melhor, um espelho do sentimento cômico²³, teria o papel de revelar a compreensão dos motivos reais e trágicos por trás da situação superficialmente cômica. É exemplar esta passagem do texto teórico *O Humorismo* na qual Pirandello (1999, p. 146-147) procura definir o conceito de humorismo como o sentimento do contrário:

Pois bem, veremos que na concepção de toda obra humorística a reflexão não se esconde, não remanesce invisível; isto é, não permanece quase uma forma do sentimento, quase um espelho em que o sentimento vai remirar-se, mas que se coloca diante dele como um juiz, analisa-o desapassionadamente e decompõe sua imagem; esta é uma análise, porém, uma decomposição, da qual surge ou emana um outro sentimento: aquele que se poderia chamar, e de fato assim o chamo, o *sentimento do contrário*.

Voltando à peça, retomemos do ponto em que o ensaio é interrompido pela chegada das *Seis Personagens*. Como o *Diretor*, as *Seis Personagens* adentram

²³ Sobre a razão ser uma espécie de espelho do sentimento cômico, Pirandello (1999, p. 152) explica-se: “Havíamos dito que, comumente, na concepção de uma obra de arte, a reflexão é quase uma forma do sentimento, quase um espelho em que o sentimento se mira. Querendo seguir esta imagem, poder-se-ia dizer que, na concepção humorística, a reflexão é, sim, como um espelho, mas de água gelada, em que a chama do sentimento não se mira somente, mas mergulha e se apaga, o chiado da água é o riso que o humorista suscita; o vapor que dela exala é a fantasia muitas vezes um pouco fumacenta da obra humorística.”

o teatro pela platéia, trazidas pelo Porteiro do teatro. Vejamos como Pirandello introduz as personagens da peça por meio de outra didascália:

Enquanto isso, o porteiro do teatro, com o boné agalado na cabeça, entrará na platéia e, atravessando o corredor entre as poltronas, seguirá apressado até o palco para anunciar ao Diretor da Companhia a chegada das Seis Personagens que, tendo entrado também na sala, acompanharão o porteiro a uma certa distância; meio perdidas e perplexas, olharão em redor; (p. 187)

Pirandello assumirá, no decorrer dessa didascália, a posição de encenador, ao menos a posição de um dramaturgo orientando a encenação, ou seja, indo além de sua função textual. Ele se dirige diretamente àquele que pretende encenar essa peça, dizendo: “Quem quiser tentar uma transposição cênica desta peça”, evidencia, assim, que o texto literário invade o território do texto cênico, ao servir como indicação. A primeira indicação é para que não se confunda as *Seis Personagens* com os *Atores da Companhia*. Para tanto, Pirandello sugere uma luz diferente, assim como o uso de máscaras para as *Personagens*:

Quem quiser tentar uma transposição cênica desta peça, precisa empenhar-se, com todos os meios, para conseguir o máximo efeito a fim de que estas *Seis Personagens* não se confundam com os *Atores da Companhia*. A disposição de uns e outros, indicada nas rubricas, quando os primeiros subirem ao palco, ajudará sem dúvida; assim como uma coloração diferente da luz, mediante refletores apropriados. Porém, o meio mais eficaz e idôneo, que aqui se sugere, será o uso de máscaras especiais para as *Personagens* – máscaras feitas especialmente de um material que não amoleça com o suor e que no entanto seja leve para os *Atores* que deverão usá-las. Deverão ser trabalhadas e recortadas de modo a deixar livres os olhos as narinas e a boca. Interpretar-se-á, também, o sentido profundo da peça. (p. 187-188)

A marcação, no início dessa didascália, de que a entrada das personagens deve ser pela platéia, dá a elas um ar de realidade. Como personagens poderiam nascer do próprio palco ou de algum prodígio fantástico, afinal são frutos da fantasia de um autor. Mas não, Pirandello as faz entrar pela porta, pela platéia, como pessoas comuns adentrariam em um teatro. Ao mesmo tempo, sugere a separação nítida entre *As Seis Personagens* e os *Atores da Companhia*, também personagens na verdade. Essa sugestão reafirma a separação clara entre diferentes níveis de “realidade” da ficção pirandelliana e confirma o que dissemos

anteriormente, que Pirandello procura analisar a relação entre ficção e realidade sem confundi-las.

No espaço ficcional da peça, estabelece dois níveis muito claros e distintos: o da realidade – composto pelos Atores da Companhia, pelo Diretor e demais personagens envolvidos no trabalho do ensaio –, e o da ficção – composto pelas Seis Personagens. Esses dois níveis se repetiriam na relação do leitor ou espectador com o texto cênico ou o palco. Essa relação de distinção é mantida, o espectador sabe que é espectador assim como o leitor sabe que é leitor, eles não adentram à ficção. É esse distanciamento que possibilita o jogo entre ficção e realidade que acontecerá no decorrer da peça. Pirandello não tem interesse em criar suspense (serão as *Seis Personagens* realmente personagens?); não tem interesse em questionar as posições de personagem fictício das *Seis Personagens* e de ator real dos *Atores da Companhia*, exatamente porque é a relação e a análise dessas categorias que pretende desenvolver.

Já vimos que, numa certa proximidade com a paródia, nesse jogo de ficção e realidade, Pirandello se aproxima do universo cômico. Precisamente, ele o faz por meio de um estranhamento tão comum ao teatro contemporâneo. Brecht será o grande teórico moderno desse processo, buscando-o no teatro medieval e oriental. Em *Teatro Dialético. Ensaios*, Brecht (1967, p. 105-106), refletindo acerca da atuação dos atores chineses, declara como atingem tal efeito:

Antes de mais nada, o artista chinês nunca representa como se houvesse uma quarta parede além das três que o cercam. Ele expressa sua consciência de estar sendo observado. Isso o diferencia imediatamente das ilusões cênicas do palco europeu. A platéia não pode mais ter a ilusão de ser um espectador impresentido de um acontecimento que está realmente acontecendo. Toda uma elaborada técnica européia, que ajuda a dissimular o fato de que a cena é arrumada de forma a facilitar a visão da platéia, é portanto desnecessária. Os atores abertamente escolhem as posições em que serão melhor vistos pela platéia, como se fossem acrobatas. Além disso, o artista observa a si próprio.

O estranhamento que se percebe no texto pirandelliano não é exatamente desse gênero, mas ali já se percebe pontos de germinação desse processo. É importante ressaltar que Brecht prega o estranhamento a partir de processos de aproximação entre ator e platéia, mas isso não quer dizer uma aproximação física de fato. Não se tem conhecimentos de espetáculos brechitianos em que os atores solicitem efetiva participação do público; mas trata-se de uma aproximação pela

consciência, em nível intelectual, procurando manter a atividade mental do espectador ativa. Da mesma forma Pirandello o faz: praticamente proíbe a participação efetiva do espectador no jogo da ficção e realidade. Assim, deixa claro tratar-se de ficção. Do jogo da vida em cena de Pirandello, também somos estranhados.

Ao contrário do *Diretor* e dos *Atores da Companhia*, as *Personagens* têm suas imagens fixadas pelo autor. Nasceram prontas da sua criatividade, portanto, são bem definidas e têm suas características físicas e emocionais bem claras e evidentes. Na seqüência dessa grande didascália, Pirandello descreve pormenorizadamente cada uma das personagens:

O Pai terá uns cinqüenta anos – com entradas, mas não calvo, cabelo ruivo, bigodinhos cheios, quase encaracolados em volta da boca ainda viçosa, não raro aberta num sorriso incerto e vão. Pálido, marcadamente na fronte ampla; olhos azuis ovalados, lucidíssimos e argutos. Vestirá calças claras e paletó escuro – por vezes será melífluo, por vezes terá repentinos ásperos e duros.

A Mãe parecerá apavorada e esmagada por um peso intolerável de vergonha e aviltamento. Velada por um espesso crepe de viúva, estará vestida humildemente de negro e, quando levantar o véu, mostrará um rosto não sofrido, mas como que de cera, e sempre de olhos baixos

A Enteada, de dezoito anos, será atrevida, quase despuorada. Belíssima, também vestirá luto, mas com elegância vistosa. Mostrará desprezo pelo ar tímido, aflito e quase perdido do irmãozinho, o esquálido Rapazinho de quatorze anos, também trajado de negro; e uma viva ternura, ao contrário, pela irmãzinha, a Menina, de uns quatro anos, vestida de branco com uma faixa de seda negra à cintura.

O Filho, de vinte e dois anos, alto, quase enrijecido num contido desdém pelo Pai e numa indiferença carrancuda pela Mãe, envergará um sobretudo lilás e uma longa echarpe verde em volta do pescoço. (p. 188).

Retornando ao texto *O Humorismo*, podemos destacar como base da teoria pirandelliana, a relação entre forma e vida. A forma seria a arte, que se concretiza em seu presente e, portanto, não possui movimento, devir. A vida, em contraposição, possui movimento, um fluxo contínuo. Mas Pirandello vai além e, dialeticamente, mostra-nos que na vida também há forma, ou seja, um elemento estático. Por exemplo: nossa forma exterior; certos atos que marcam indefinidamente nosso caráter podem significar essa formalização da vida; também, internamente, conceitos e ideais são formas que assumimos. Pirandello

avança e complexifica um pouco mais o raciocínio, uma vez que vivemos num mundo de forma exterior, o fluxo contínuo da vida não pode existir em nossa realidade sem encontrar uma forma, mesmo que essa signifique a morte, ou seja, o interromper do fluxo da vida. Assim, somos “condenados” a tentar, constantemente, a dar uma forma para poder viver no mundo, mesmo que isso signifique a morte da vida. Vejamos essa passagem do ensaio de Pirandello (1999, p. 169):

A vida é um fluxo contínuo que nós procuramos deter, fixar em formas estáveis e determinadas, dentro e fora de nós, porque nós já somos formas fixadas, formas que se movem em meio a outras imóveis, e que por isso podem seguir o fluxo da vida, até que, enrijecendo-se sucessivamente, o movimento, já pouco a pouco relentado, não cessa. As formas, em que procuramos deter, fixar em nós esse fluxo contínuo, são os conceitos, são os ideais em relação aos quais queremos nos conservar coerentes, todas as ficções que nós criamos, as condições, o estado em que tendemos a estabelecer-nos. Mas dentro de nós mesmos, naquilo que chamamos alma, e que é a vida em nós, o fluxo continua, indistinto, sob os diques, além dos limites que nós impomos, ao compor-nos uma consciência, ao construirmos uma personalidade.

Com o aparecimento das *Personagens* na história, a peça começa a se realizar naturalmente, em dois níveis. O primeiro marcado pela interrupção da história que se desenrolava, o ensaio da companhia; o segundo, pelo aparecimento dessas figuras “estranhas”²⁴ que se dizem *Personagens*. Esse gesto do aparecimento dessas *Seis Personagens* no meio do ensaio já é um elemento de estranhamento, que Pirandello, ainda nessa didascália, descreve da seguinte forma:

As Personagens não deverão, com efeito, aparecer como fantasma, mas como realidades criadas, elaborações imutáveis da fantasia e, portanto, mais reais e consistentes do que a volúvel naturalidade dos Atores. As máscaras ajudarão a dar a impressão da figura construída por arte e imutavelmente fixada cada uma na expressão de seu próprio sentimento fundamental, que é o remorso para o Pai, a vingança para a Enteada, o desdém para o Filho, a dor para a Mãe que terá lágrimas fixas de cera na lividez das olheiras e ao longo das faces, como as que se vêem nas imagens esculpidas e pintadas da Mater Dolorosa das igrejas. (p. 188).

²⁴ Novamente vemos em ação um jogo de estranhamento como descrito acima. A forma como aparecem essas personagens, nem sob efeito de mágica cênica, nem carregando um alo de a-naturalidade, só vem a reforçar o efeito de quebra dramática que será tão explorada por Brecht na busca de seu estranhamento.

A partir dessa didascália até o final da primeira parte da peça, esse segundo nível da peça, construído por meio de diálogos, irá se estabelecer em paralelo à história que vinha se realizando. É dessa relação de dualidade que se estruturará o drama das *Personagens* e, conseqüentemente, a trama da peça em sua totalidade.

Com um esclarecimento quanto à estrutura formal, a peça *Seis Personagens em Busca de um Autor* não se divide em atos, mais uma característica de sua modernidade. Pirandello interrompe a ação por 20 minutos, conforme indicações dele no início do texto, no momento da história em que as *Personagens* e o *Diretor* saem de cena para discutir o encaminhamento do texto para o início do ensaio do drama das *Personagens*. Fora essa interrupção, justificada no próprio contínuo da peça, ela não possui divisões formais. Portanto, as divisões a que nos referimos, foram pensadas pela forma como se encadeiam os assuntos da peça e como forma de facilitar metodologicamente a análise.

As *Personagens* iniciam o diálogo dizendo que vieram buscar um autor que possa contar seu drama e realizar na arte a sua história, para que assim possam viver. Pirandello deixa claro na primeira fala das *Personagens*:

O PORTEIRO (*de boné na mão*) – Desculpe-me, senhor comendador.
 O DIRETOR (*num repente, grosseiro*) – O que há, agora?
 O PORTEIRO (*timidamente*) – Estão aqui umas pessoas que perguntam pelo senhor.

O Diretor e os Atores, do palco, voltar-se-ão surpresos e ficarão olhando para a sala.

O DIRETOR (*de novo enfurecido*) – Mas eu estou ensaiando! E o senhor sabe muito bem que durante os ensaios ninguém deve entrar! (*Dirigindo-se ao fundo*) Quem são os senhores? O que querem?
 O PAI (*vindo à frente, seguido pelos outros, até uma das duas escadinhas*) – Estamos aqui à procura de um autor.
 O DIRETOR (*entre aturdido e irado*) – De um autor? Que autor?
 O PAI – De qualquer um, senhor
 O DIRETOR – Mas aqui não há nenhum autor, pois não estamos ensaiando nenhuma peça nova.
 A ENTEADA (*com alegre vivacidade, subindo a escadinha correndo*) – tanto melhor, tanto melhor então, senhor! Poderemos ser nós a sua nova peça.
 QUALQUER DO ATORES (*entre os comentários vivos e as risadas dos outros*) – Oh, vejam só!
 O PAI – (*seguindo a Enteada ao palco*) – Sim, mas se não há nenhum autor aí! (*ao Diretor*) A menos que o senhor queira sê-lo... (p. 189)

Tendo o *Diretor* retrucado que eles são uma companhia ensaiando um texto pronto e que, portanto, não há um autor presente, as *Personagens* vêem, nesse fato, uma possibilidade iminente de ter sua história realizada naqueles atores. Em havendo *Atores* e *Diretor* ali presentes, não haveria necessidade do autor, pois elas próprias são as *Personagens*, o texto. Sendo *Personagens* prontas e acabadas, nelas estão contida a história, mas essa não se realizou porque não foi contada, nem encenada. Mesmo prontas, estão incompletas e, logo, não estão vivas.

Pirandello torna à questão formal, o próprio assunto da peça. As seis personagens, presentes no texto, precisam ser representadas para virem-a-ser enquanto ação, pois essa é a essência de uma personagem e de um drama, a ação. Não basta serem personagens, têm que realizar a sua história. Aqui está representada a primeira e básica distinção entre a personagem dramática e a personagem narrativa. A personagem narrativa poderia apenas ser, bastaria sua descrição pelo narrador e ela já se faria existente. À personagem dramática, o autor nega vida se, ao imaginá-las prontas, não as dotar de ação. No caso das *Seis Personagens*, o autor, Pirandello no caso, nega-as por não ter interesse no drama dessas personagens, considera-o impossível de ser representado nos dias de hoje.

Ao negar essa forma, essa ação dramática, é como se Pirandello considerasse que a forma do melodrama não tem mais sentido enquanto dramaturgia. Fazer isso não descarta imediatamente o interesse nas personagens em si. Então, na impossibilidade da ação cênica, dada pelo desinteresse ao conteúdo melodramático do drama daquelas personagens, Pirandello encontra uma nova forma possível para a ação cênica. A essa solução formal, se dará o nome de Peça dentro da Peça, nome pertinente se retomarmos a idéia da presença de um “melodrama interno” presente no texto de Pirandello. A imagem desse melodrama, mesmo negado, nasce de dentro do próprio texto e emerge tomando conta dele.

É evidente, em se tratando de uma peça dentro de outra peça, que uma das questões levantadas por Pirandello seja o do próprio fazer dramaturgico e cênico. No início do diálogo das *Personagens* com o *Diretor*, há uma passagem em que este as acusa, por se dizerem personagens, de loucas. Ali Pirandello, na fala do *Pai*, nos dá um importante testemunho do que é, para ele, o teatro:

O PAI (ferido e melífluo) – Oh, senhor, o senhor bem sabe que a vida está repleta de infinitos absurdos, os quais descaradamente, nem sequer precisam parecer verossímeis, porque são verdadeiros.

O DIRETOR – Mas que diabo está dizendo?

O PAI – Digo que se pode julgar realmente uma loucura, sim senhor, esforçar-se por fazer o contrário;²⁵ isto é, criar loucuras verossímeis, para que pareçam verdadeiras. Mas me permita fazê-lo observar que, se loucura for, ainda assim é a única razão do ofício dos senhores.

Os atores agitar-se-ão, indignados.

O DIRETOR – (levantando-se e esquadrinhando-o) – A sim? Parece-lhe um ofício de loucos, o nosso?

O PAI – Bem, fazer com que pareça verdadeiro o que não é; sem necessidade, senhor, por brincadeira... Não é ofício dos senhores dar vida, no palco, a personagens imaginários?

O DIRETOR (de pronto, fazendo-se porta-voz da crescente indignação de seus Atores) – Mas eu lhe peço crer que a profissão de ator, caro senhor, é uma profissão nobilíssima! E se hoje em dia os novos dramaturgos nos dão para representar peças estúpidas e fantoches em vez de homens, saiba que nos orgulhamos de ter dado vida – aqui, nestes tablados – a obras imortais!

Os atores, satisfeitos, aprovarão e aplaudirão o seu Diretor.

O PAI (interrompendo e incitando com ímpeto) – É isso! Muito bem! É dar vida a seres vivos, mais vivos do que aqueles que respiram e vestem roupas! Menos reais, talvez; porém mais verdadeiros! Somos da mesmíssima opinião!

Os Atores entreolhar-se-ão, assombrados.

O DIRETOR – Mas como, se primeiro o senhor dizia...

O PAI - Não, desculpe, era ao senhor que eu falava porque o senhor gritou que não tinha tempo a perder com doidos, enquanto ninguém melhor do que o senhor pode saber que a natureza se serve do instrumento da fantasia humana para dar continuidade, mais elevada, à sua obra de criação. (p. 189 – 190)

O trabalho cênico dos atores e do autor, por se tratar de um trabalho de imitação, aproximar-se-ia da atividade dos loucos. O *Diretor*, que não compreende o raciocínio do *Pai*, julga-a negativa e culpa a aproximação de sua atividade profissional à dos loucos pela má qualidade dos textos e das personagens que hoje lhe são oferecidos pelos autores contemporâneos. O *Pai*, contudo, finaliza corrigindo, diz que, na verdade, essa atividade de loucos é de extrema importância e de função muito elevada. Invertendo o próprio raciocínio em relação ao fazer artístico, ou seja, como uma apropriação humana da

²⁵ Apesar da escolha da tradução ser a de J. Guinsburg, por ter sido considerada a mais adequada, na frase grifada, o sentido fica confuso. Isso nos pareceu um erro de impressão, mais do que de tradução propriamente. Em todo caso, optamos por traduzi-la novamente do original. L. Pirandello. *Sei Personaggi in Cerca D'Autore e Enrico IV*. Milano: Modadori, 1984. (p. 11) "IL PADRE - Dico che può stimarsi realmente una pazzia, sissignhore, sforzarsi di fare il contrario;" Consta da seguinte forma na tradução de Guinsburg: "O Pai – Digo que realmente que é possível julgar-se realmente uma loucura, sim, senhor, esforçar-se por fazer o contrário;"

realidade, relendo-a, transformando-a, criticando-a, aqui o Pai a coloca como continuidade dessa natureza. Eles são personagens, portanto matéria da arte, mas é a natureza que dará suporte à criação artística. As *Seis Personagens* utilizariam nossa capacidade criativa, nossa capacidade de fantasia, para dar continuidade à própria fantasia. A arte e o teatro se encontrariam, na sua função de imitação, no ápice desse processo, seriam uma continuidade da obra da natureza, uma continuação da realidade. Mas a própria realidade, apreendida por cada um na sua subjetividade, na sua multiplicidade tão cara a Pirandello, também já é em si uma fantasia de nossa percepção.

Percebemos, por um lado, no pensamento de Pirandello, dívidas com a estética naturalista do século XIX, principalmente com o realismo narrativo de Giovanni Verga e o realismo dramático de Strindberg; por outro lado, Pirandello se afasta dessa estética naturalista ao inverter a relação entre arte e realidade na sua concepção estética. O *Pai* introduz uma separação semântica fundamental para compreendermos o jogo entre ficção e realidade no texto de Pirandello: a distinção entre verdade e realidade:

O PAI (*resoluto, avançando*) – Fico admirado com a incredulidade dos senhores! Não estão, por acaso, habituados a ver pulando vivos aqui em cima, uma diante da outra, as personagens criadas por um autor? Talvez por não haver ali (*indicará a caixa do Ponto*) um texto que nos contenha?
 A ENTEADA (*caminhando na direção do Diretor, sorridente e lisonjeira*) – Acredite, senhor, somos seis personagens interessantíssimas! Ainda que desperdiçadas!
 O PAI – Sim, desperdiçadas, é isso! (*Ao diretor, de súbito*) No sentido, veja de que o autor que nos criou vivos, não quis depois, ou não pôde, materialmente, meter-nos no mundo da arte. E foi um verdadeiro crime, senhor pois quem tem a ventura de nascer personagem viva, pode rir-se até mesmo da morte. Nunca mais morre! Morrerá o homem, o escritor, instrumento da criação; a criatura nunca mais morre! E para viver eternamente, nem sequer precisa ter dotes extraordinários ou realizar prodígios. Quem era Sancho Pança? Quem era Dom Abbondio? E, no entanto, vivem eternamente, porque – germes vivos – tiveram a ventura de encontrar uma matriz fecunda, uma fantasia que soube criá-los e nutri-los, fazendo-os viver para a eternidade!” (p. 191 – 192)

As *Personagens* se sabem como elementos do espaço ficcional e não do real como os *Atores*. Elas reivindicam para si a posição de verdadeiras. Existem, são verdadeiras, e para serem vivas, precisam da ação. Seus sentimentos são verdadeiros, por isso o escárnio dos *Atores*; a *Mãe* desfalece; a *Enteada* tem seus arroubos de ódio; o *Filho* se recusa a tomar partido no ato de dar vida a

sentimentos que ele considera tão baixos etc. Tudo de forma verdadeira, não encenada, não imitativa como é próprio da Arte. O drama, o texto, existem, então, em potência naquelas personagens vivas e, para que se realizem e existam em sua totalidade, é preciso que esse drama se realize. O autor se recusou a realizá-lo enquanto texto, nesse caso, elas vêm, naquela companhia em processo de ensaio, a possibilidade de realizá-lo:

O PAI – Queremos viver, senhor!
 O DIRETOR (*irônico*) – Para a eternidade?
 O PAI – Não, senhor – por um momento ao menos, nos senhores.
 UM ATOR – Oh, vejam só, vejam só!
 A PRIMEIRA ATRIZ – Querem viver em nós!
 O ATOR JOVEM (*indicando a Enteada*) – Eh, por mim de bom grado, se me coubesse aquela ali!
 O PAI – Vejam, vejam – a peça está por fazer; (ao *Diretor*) mas se o senhor quiser, e se os seus atores quiserem, vamos armá-la imediatamente entre nós!
 O DIRETOR (aborrecido) – mas o que é que o senhor quer armar! Aqui não se faz esse tipo de armações! Aqui se representam dramas e comédias!
 O PAI – É isso mesmo! Viemos ao senhor justamente por isso!
 O DIRETOR – E onde está o texto?
 O PAI – Está em nós, senhor (os *Atores* rirão). O drama está em nós; o drama somos nós; e estamos impacientes para representá-lo, assim como dentro de nós a paixão clama!
 A ENTEADA (*em tom escarnecedor, com pérfida graça de afetado descaramento*) – A minha paixão, se o senhor soubesse! A minha paixão... por ele! (p. 192)

Novamente, há no diálogo, o choque entre o velho e o novo. A recusa do autor em realizar o texto não impede a possibilidade do ato cênico, o palco e seus funcionários não precisam do texto, a presença das *Personagens* aponta para isso. O futuro do encenador cênico e, portanto, do teatro e da dramaturgia do século XX, está ali evidenciado. A crise do texto em relação à encenação (podemos pensar nas propostas teóricas de Antonin Artaud), que será radicalizada, alguns anos depois, também dentro do próprio texto, por autores como Beckett e Ionesco, encontra-se nesse momento germinada por Pirandello, num texto altamente elaborado literariamente. Por mais que isso possa parecer uma contradição, a crise do texto num texto altamente elaborado, a história nos mostrará que não. O próprio Beckett, em textos primorosos, se consagrará como o dramaturgo do silêncio. A partir do texto a dramaturgia contemporânea nos apresenta a incapacidade do texto como forma de expressão em si mesmo.

Voltemos aos dois níveis da história no texto teatral de Pirandello, no momento da texto em que o aparecimento das *Seis Personagens* introduz o segundo nível da peça: o do drama de si mesmas. Até então, a história da peça transcorria com uma companhia teatral que ensaiava uma peça e a viu interrompida por seis figuras estranhas que se diziam *Seis Personagens em Busca de um Autor*. Paralelamente ao trabalho de convencimento de que o *Diretor* pode assumir o lugar desse autor, as *Personagens* começam a explicitar a sua própria história, exatamente a história que Pirandello achou que não valia a pena se tornar uma peça. Chamaremos esse segundo nível de “nível narrativo”, uma vez que, recusadas a serem dramatizadas pelo autor, as *Personagens* são obrigadas a contar, ou seja, narrar sua história ao *Diretor* e aos *Atores*. Porém, antes de entrar na análise desse nível narrativo propriamente, o que faremos no próximo subtítulo (A Forma e a Narrativa: o retorno da forma à análise histórica), vamos finalizar o desenrolar da trama da peça de Pirandello.

Se podemos considerar *O Pai* como a personagem que conduz o texto pirandelliano e dá voz às idéias do autor, *A Enteada* será a personagem do desequilíbrio, é a antagonista do *Pai*. É exatamente essa personagem que insere o drama das *Personagens* na trama pirandelliana, e o faz de forma violenta, profundamente passional, como é próprio de sua personagem. Esse recurso é fundamental, pois se o *Pai* com sua lucidez introduzisse a história, ele o faria contando-a de forma ordenada; contada pela *Enteada*, ela permanece nebulosa, dúvida. Além disso, atíça a curiosidade do *Diretor* que assume, a partir daqui, o lugar de espectador interessado na história daquelas *Personagens* e, ao atíçar a curiosidade do *Diretor*, atíça a nossa, de leitor-espectador. Isso ocorre porque *A Enteada* introduz o drama de forma fragmentada, sem uma ordem cronológica. Ademais, o conta de forma narrativa, sem organização/linearidade para ação dramática:

O DIRETOR (*irado*) – Silêncio! Pensam, por acaso que estão num café-concerto? (*puxando o Pai à parte, com certa consternação*) Mas, diga-me – ela é louca?

O PAI – Não, que louca que nada! É pior!

A ENTEADA (de repente, correndo para o Diretor) – Pior! Pior! É outra coisa, senhor! Pior! Ouça, por favor – deixe-nos representar logo este drama, porque o senhor verá a certa altura que eu – quando este amorzinho aqui... (*pegará pela mão a Menina que está perto da Mãe e a levará diante do Diretor*) – Vê como é bonitinha? (*pegando-a nos braços e*

beijando-a) Querida! Querida! (repondo a *Menina* no chão, acrescentará, quase sem querer, comovida) Pois bem, quando este amorzinho aqui, quando Deus a tirar de repente daquela pobre mãe – e este imbecilzinho aqui (empurrará para a frente o *Rapazinho*, agarrando-o rudemente por uma manga) fizer a maior das asneiras, própria do estúpido que ele é (enxotando-o, com um empurrão, para a *Mãe*) – então verá que eu levantarei vô! Sim, senhor! Vô. E não vejo a hora, creia, não vejo a hora! Porque, depois do que aconteceu de muito íntimo entre mim e ele (indicará *O Pai* com uma piscada horrível), não agüento mais ficar no meio desta gente, assistindo ao tormento daquela mãe por causa desse sujeito estrambótico ali (indicará *O Filho*) – olhe para ele! Olhe! – indiferente, gélido, ele, pois é o filho legítimo, ele! Cheio de desprezo por mim, por aquele ali (indicará o *Rapazinho*), por aquela criaturinha; porque somos bastardos – entendeu? Bastardos. (Aproximar-se-á da *Mãe* abraçando-a). E esta pobre mãe – ele – que é a mãe comum de todos nós – não quer reconhecê-la como sua mãe também – a encara de cima para baixo, ele, como nossa somente, de nós três bastardos – o infame!”

Dirá tudo isso rapidamente, com extrema excitação e, chegando ao “infame” final, depois de ter insuflado a voz sobre os “bastardos”, pronunciará-lo-á devagar, quase cuspidando. (p. 193 – 194)

Há que se destacar que não se trata – introduzir o drama das *Personagens* dessa forma e pela boca da *Enteada* – de um simples recurso literário, mas um fato em completo acordo com a posição das personagens. Enquanto tal, o drama em questão não tem tempo, não tem passado, presente ou futuro, ele acontece intermitentemente. Basta pensarmos que a peça foi encenada pela primeira vez em 1921 e as *Seis Personagens* continuam procurando seu autor até hoje, assim como Vladimir e Estragon continuam *Esperando Godot*. Não estamos fazendo jogo, trata-se da condição da narrativa e, portanto, das personagens nela contidas. A *Mãe* é, no texto de Pirandello, uma eterna mãe e sofre eternamente seu drama: de rejeição pelo *Filho*, da perda da *Filha* e da morte dos outros dois filhos pequenos, que mesmo não estando mortos ainda, já o estão. Esse é seu destino de personagem que, necessariamente, irá se cumprir:

A MÃE (erguendo-se e levando as mãos ao rosto, desesperadamente) – Oh, senhor, suplico-lhe, impeça este homem de realizar o seu propósito, que para mim é horrível! (p. 194)

A *Mãe* se dirige ao *Diretor* e se refere ao *Pai* e ao seu propósito de levar à cena o drama que os traria à vida, ato extremamente doloroso para uma mãe, como dissemos acima. A *Mãe* evidencia a verdade mais profunda daquelas

personagens, eles não tem saída, tem que realizar seu drama para poderem viver, e nada é mais doloroso para ela do que isso. Como seria dolorosa a vida para uma mãe que tivesse que vivenciar o que essa mãe vive em sua eternidade de personagem. Conforme vamos adentrando no nível narrativo, mais manifesta vai se tornando a carga melodramática das *Personagens*. Esse aumento da carga melodramática, constituinte do “melodrama interno” presente no texto, irá aos poucos prender a atenção do *Diretor* e seus *Atores* até o final da primeira parte. Por exemplo, é o que se nota a seguir:

O DIRETOR (*surpreso e atordoado*) – Mas eu não sei mais onde estamos, nem do que se trata! (*ao Pai*) Está é sua senhora?

O PAI (*de pronto*) – Sim, senhor, minha mulher!

O DIRETOR – E como então ela é viúva, se o senhor está vivo?

*Os Atores descarregarão todo seu espanto
Numa fragorosa risada.*

O PAI (*ferido, com áspero ressentimento*) – Não riam! Não riam assim, pelo amor de Deus! É justamente este o seu drama, senhor. Ela teve outro homem. Um outro homem, que deveria estar aqui!

A MÃE (*num grito*) – Não! Não!

A ENTEADA – Para sorte dela, ele morreu – há dois meses, já lhe disse. Ainda estamos de luto, como vê.

O PAI – Mas ele não está aqui, veja, não por estar morto. Não está aqui porque – olhe para ela senhor, por favor, e compreenderá imediatamente!

O seu drama não poderia consistir no amor de dois homens, pelos quais ela, incapaz, nada podia sentir – a não ser, talvez, um pouco de gratidão (não por mim – pelo outro!) Não é uma mulher; é uma mãe! – É o seu drama – (poderoso, senhor, poderoso!) – consiste, todo ele, de fato, nestes quatro filhos, dos dois homens que ela teve.

A MÃE – Eu os tive? Tem a coragem de dizer que fui eu quem os teve, como se eu os tivesse tido por minha vontade? Foi ele, senhor! Foi ele quem me deu o outro, à fora! Obrigou-me, obrigou-me a ir embora com o outro!

A ENTEADA (*num repente, indignada*) – Não é verdade! (p. 194-195)

Ao começarem a expor o seu drama, verifica-se, e será esse um outro fator da alta carga melodramática, o embate entre as *Personagens*: uns discordam das versões dos outros. Primeiramente, a *Mãe* e a *Enteada*, alastrando-se para o *Pai* e o *Filho*. Todo o debate sobre os motivos da “fuga” da mãe com seu segundo “marido” demonstra a grande idéia pirandelliana da multiplicidade da verdade e do ser. Novamente é o *Pai* quem a expressa:

O PAI – Mas se aí está todo o mal! Nas palavras! Todos temos dentro de nós um mundo de coisas; cada qual tem um mundo seu de coisas! E como

podemos nos entender, senhor, se nas palavras que eu digo ponho o sentido e o valor das coisas como elas são dentro de mim; enquanto quem as ouve, inevitavelmente as assume com o sentido e com o valor que têm para si, do mundo assim como ele o tem dentro de si? Acreditamos nos entender – jamais nos entendemos! Olhe – a minha piedade, toda a minha piedade por esta mulher (indicará a Mãe) ela a assumiu como a mais feroz das crueldades!

A MÃE – Mas se você me enxotou!

O PAI – Está vendo, está ouvindo? Enxotada! Pareceu-lhe que a enxotei!

A MÃE – Você sabe falar; eu não sei... Mas acredite, senhor, que depois de ter se casado comigo... quem sabe lá porque! (eu era uma mulher pobre, humilde...)

O PAI – Mas justamente por isto, casei-me por sua humildade, foi o que amei em você, acreditando... (*Interromper-se-á diante das negações dela; abrirá os braços, em ato desesperado, vendo a impossibilidade de fazer-se compreender por ela, e se dirigirá ao Diretor*) Não, está vendo? Diz que não! Assustadora, senhor, cria-me, assustadora, a sua (*batendo-se na testa*) surdez, surdez de cérebro, surda, senhor, surda até o desespero!

A ENTEADA – Sim, mas faça-o contar, agora, que sorte foi para nós a sua inteligência!

O PAI – Pudéssemos nós prever todo o mal que pode nascer do bem que acreditamos fazer! (p. 197-198)

O teatro de Pirandello, assim como toda sua literatura, trata fundamentalmente da multiplicidade do ser humano. A grande tragédia humana, para Pirandello, é a imposição social de sermos “um” quando no fundo somos muitos dentro de nós e somos muitos para os outros também. Porém, não está na fragmentação desse homem a solução para esse problema, por isso ele é problema trágico. Trata-se de uma imposição social, ou seja, de um conflito que se estabelece entre a objetividade da vida e a subjetividade humana, entretanto, uma não se realiza sem a outra, a negação total de uma das partes levaria necessariamente à morte (abandono da vida) ou à loucura (uma possível negação da realidade desse conflito). No fundo, Pirandello nos mostra que é vivendo esse próprio conflito trágico que encontramos uma saída para ele, mas ele o faz numa visão carregada de profundo pessimismo. Vejamos o que nos diz Sábato Magaldi (1989, p. 227 e 229) em seu ensaio *Razão e Paixão em Pirandello*:

Que visão é essa? Pirandello, mais que nenhum outro autor preocupado com a multiplicidade do indivíduo, fragmentou-o em imagens que poderiam reproduzir-se até o infinito, pois somos tantos quantas as pessoas que nos contemplam. Essa impossibilidade de ser “um” torna o homem incomunicável, unindo num mesmo território realidade e sonho, vida e ficção. Pirandello quebrou a fronteira entre “ser” e “pensar ser”, porque jamais se conseguirá conciliar esse dualismo.”

(...)

Pirandello partiu em pedaços o boneco humano, hoje, tenta-se recompô-lo. Mas a própria recomposição não prescinde da inevitabilidade com que foi quebrado. Para melhor valorizar Pirandello, precisa-se situá-lo na história do pensamento moderno, em que a dissociação da personalidade foi um dos marcos definitivos. Afastá-lo de nós é dar à sua figura a proporção da eternidade. É vê-lo clássico.

Da multiplicidade do ser, de sua fragmentação, vem a impossibilidade do diálogo, ou seja, como já vimos, do “drama”. A forma dramática, baseada no diálogo, na ação e no presente de personagens que se relacionam, não é mais possível. O Autor de *Seis Personagens em Busca de um Autor* abandona aquelas personagens sem realizar sua ação, sem realizar seu drama. Como então escrever uma peça de teatro? Tornando a impossibilidade do drama o próprio assunto e forma de um drama? É o que veremos acontecer na segunda parte da peça, momento em que será tentada a concretização, a encenação pelos *Atores*, do drama das *Personagens*. Mas antes de entrarmos na segunda parte, analisemos a passagem de encerramento da primeira parte, retomando o ir e vir entre o novo e o antigo. Interessado na história das *Personagens*, o diretor parece se esquecer do ensaio:

A esta altura a Primeira Atriz, atormentada por ver o Primeiro Ator cortejando a Enteada, dará um passo à frente e Perguntará ao Diretor:

PRIMEIRA ATRIZ – Desculpe, senhor Diretor, o senhor vai continuar o ensaio?

O DIRETOR – Claro que sim! Claro que sim! Mas agora me deixe ouvir!

O ATOR JOVEM – É um caso tão novo!

A ATRIZ JOVEM – Interessantíssimo!

A PRIMEIRA ATRIZ – Para quem se interessa!

E lançará uma olhada para o Primeiro Ator.

O DIRETOR (*ao Pai*) – Mas é preciso que o senhor se explique claramente.

Irá sentar-se (p. 198)

O Pai, mais uma vez, no entrecortar de suas falas, expressa o que quer falar-ouvir o Diretor. Faz-se assim porta-voz de Pirandello na peça:

O PAI – O drama, para mim, está todo aí, senhor – na consciência que tenho, de que cada um de nós – veja – julga ser “um”, mas não é verdade

– é “muitos” senhor, “muitos”, segundo todas as possibilidades de ser que estão em nós – “um” com este, “um” com aquele – diversíssimos! E com a ilusão, no entanto, de ser sempre “um para todos”, e sempre este “um” que acreditamos ser, a cada ato nosso. Não é verdade! Não é verdade! Bem que o percebemos, quando em algum de nossos atos, por um caso infelicíssimo, ficamos de repente como que enganchados e suspensos; apercebemo-nos, quero dizer, do fato de não estarmos por inteiro naquele ato, e que portanto seria uma injustiça atroz sermos julgados só por aquilo, mantendo-nos enganchados e suspensos, no pelourinho, por uma existência inteira, como se esta fosse toda somada naquele ato! Agora o senhor entende a perfídia desta moça? Surpreendeu-me num lugar, num ato, onde e como não devia me conhecer, tal como eu não podia ser para ela; e me quer dar uma realidade que eu jamais poderia esperar que devesse assumir diante dela, em um momento fugaz, vergonhoso de minha vida! É isto, isto, senhor, é o que eu sinto acima de tudo! E verá que disto o drama vai adquirir um valor enorme! Mas há ainda também a situação dos outros! A sua... (apontará para o *Filho*). (p. 203)

Essa questão do drama, de sermos “uno”, se liga diretamente à questão da forma artística, eternamente presente, em conflito com o fluxo da vida presente nas *Personagens*. Ser um só significa assumir uma forma perante os outros, a sociedade, significa portanto o fim do fluxo de vida, a morte. Ser um só significa vestirmos uma máscara e nos tornarmos personagens diante do mundo. Porém, como já vimos, Pirandello percebe que não assumir uma forma, é esvaecer-se, é ser um fluxo de vida tão etéreo, como um sopro de vento, que também significa a morte. Essa é nossa tragédia, termos de nos libertar da máscara para viver e, também, precisar dela para viver. Pirandello (1999, p. 171), em *O Humorismo*, também reflete sobre a questão:

Hoje somos; amanhã, não. Que cara nos deram para representar o papel vivente? Um nariz feio? Que pena ter de carregar um feio nariz por toda vida... Sorte que, com o correr do tempo, já não mais nos damos conta disso. Os outros se dão conta disso, é verdade, quando nós chegamos até a crer termos um belo nariz; e então não sabemos mais explicar-nos por que os outros riem, nos mirando. São tão estúpidos! Consolemo-nos olhando que orelhas tem aquele e que lábios, aqueloutro; e quais nem ao menos se dão conta disso e têm a coragem de rir de nós. Máscaras, máscaras... um sopro e passam, para dar lugar a outras.

Esse tema da multiplicidade do ser e da impossibilidade do drama, que perpassa todo o teatro pirandelliano, também chama a atenção de Peter Szondi, que se refere ao teatro de Pirandello exatamente como “o jogo da impossibilidade

do drama”²⁶. O autor nos mostra como está presente na forma, no texto e no tema da peça em questão, uma crítica ao drama burguês, mesmo que dentro ainda de alguns de seus preceitos. Szondi começa com o olhar focado na estrutura espacial do drama que “não” é representado. Se contada linearmente, a histórias das *Seis Personagens* iniciaria na casa de *Madame Pace*, iria para o jardim na casa do *Pai*, passaria para o quarto do *Filho* e voltaria para o jardim. Sabemos que o “drama bem feito” deve ocorrer num único espaço. Ao optar por realizá-lo nesse único espaço, o palco, demonstrando internamente a impossibilidade disso, Pirandello critica essa normatização formal ao mesmo tempo em que a executa. Verificamos o mesmo processo em relação ao diálogo. Já vimos que o diálogo é a estrutura narrativa fundamental do drama que se está criticando. Em Pirandello, a subjetividade, enquanto narrativa, é contraposta à objetividade do jogo dialógico a partir da não encenação. Claramente na figura do pai, essa subjetividade, essa interioridade é mantida, não se realizando dramaticamente.

A cena se encerra com o convencimento, por parte das *Personagens*, de que o *Diretor* pode assumir o papel de autor. Um pouco por vaidade, o *Diretor* cede à tentação até se convencer de que pode dar certo. Saem, então, as *Personagens* e o *Diretor* a fim de organizarem cenicamente a história que eles têm para contar. Retornarão depois ao ensaio para dar vida às *Personagens*,

²⁶ SZONDI, P.O, (2001, p. 146) esclarece. “Há décadas que “*Seis Personagens à Procura de um Autor*” (1921) é considerada por muitos a síntese do drama moderno. Mas esse papel histórico da peça mal corresponde à circunstância de sua origem, como descrita no prefácio de Pirandello: um acidente de percurso na obra de sua imaginação. A questão é por que as seis personagens estão ‘a procura de um autor’? Por que Pirandello não foi o seu autor? A título de resposta, o dramaturgo relata como, certo dia, a fantasia levou à sua casa seis personagens. Porém ela as dispensou, pois não viu em seu destino nenhum ‘sentido mais elevado’ que teria justificado a configuração. Só a obstinação com que ansiavam pela vida fez Pirandello descobrir esse ‘sentido mais elevado’, mas não era mais o que elas pretendiam. No lugar do drama de seu passado ele colocou o drama de sua nova aventura: a busca por um outro autor. Nada autoriza a crítica a pôr em dúvida essa explicação, mas também nada a impede de colocar ao seu lado uma outra, que ela retira da própria obra, eliminando a idéia da origem casual e dando-lhe um significado histórico. Logo após a aparição das seis personagens – no palco era ensaiada uma outra peça – o seu porta-voz fala daquela rejeição por parte do dramaturgo e complementa a justificativa que este dá no prefácio com as seguintes palavras: ‘O autor que nos criou, vivos, não quer, ou não pode materialmente nos levar ao mundo da arte’ (trad. minha). A idéia de que tudo dependeria muito mais do poder que do querer, ou formulado em termos objetivos, da possibilidade, é na seqüência confirmada ao longo de toda a peça de várias maneiras. Pois a tentativa das *Seis Personagens* de tornar realidade teatral o seu drama com a ajuda da trupe que ensaiava não só permite reconhecer a peça que Pirandello supostamente se recusou a escrever, como também discernir ao mesmo tempo os motivos que a condenavam de antemão ao fracasso.”

concretizando o texto que o autor se recusou a realizar. Vejamos o diálogo dos atores após a saída do *Diretor*:

O PRIMEIRO ATOR – Mas ele está falando sério! O que pretende fazer?
 O ATOR JOVEM – Isto é loucura, pura e simples!
 UM TERCEIRO ATOR – Querem nos fazer improvisar um drama, assim, sobre dois pés?
 O ATOR JOVEM – É! Como os atores da *Commedia dell'Arte*!
 A PRIMEIRA ATRIZ – Ah, se ele acha que eu deva me prestar a semelhantes brincadeiras...
 A ATRIZ JOVEM – Mas que não conte comigo, tampouco!
 UM QUARTO ATOR – Gostaria de saber quem são aqueles lá (aludirá às *Personagens*).
 O TERCEIRO ATOR – E o que quer que eles sejam? Loucos ou trapaceiros.
 O ATOR JOVEM – E ele se presta a lhes dar ouvidos?
 A ATRIZ JOVEM – A vaidade! A vaidade de figurar como autor...
 O PRIMEIRO ATOR – Mas que coisa inaudita! Se o teatro, meus senhores, deve se reduzir a isto...
 UM QUINTO ATOR – Eu, por mim, estou me divertindo!
 O TERCEIRO ATOR – Bem! Depois de tudo, vamos ver o que vai sair daí!

E assim, conversando entre si, os Atores sairão do palco, parte deles pela portinhola dos fundos, parte voltando para os seus camarins. O pano de boca permanecerá levantado. A representação será interrompida por uns vinte minutos. (p. 207)

Novamente, caminhamos aqui para a modernidade da encenação, a hegemonia do encenador, do palco, em detrimento do texto. Vemos-nos diante de “métodos” próprios da modernidade, a improvisação como elemento fundamental, a referência à *Commedia dell'Arte*. Sabemos de sua importância para o desenvolvimento de várias propostas cênicas da modernidade, por exemplo, a biomecânica de Meyerhold e o trabalho recente de Dario Fo, na Itália. Obviamente, essa carga de modernização cria a reação dos *Atores*, entretanto, é nessa reação presente no texto dialógico que a mesma se evidencia, mas de forma crítica. Pirandello não deixa de mostrar sempre os dois lados da questão. A modernização já é posta enquanto fato no decorrer do texto, nas próprias escolhas da trama; afinal, as personagens entram no ensaio de uma companhia e não no gabinete de um dramaturgo. Todavia, essa modernidade é apresentada no texto criticamente por meio dos motivos vazios que muitas vezes levam a ela: como a vaidade do *Diretor* e o próprio descomprometimento do *Ator*: “Eu, por mim, estou me divertindo!” (p. 207).

A segunda parte da peça se inicia com o retorno dos *Atores*, do *Diretor* e das *Personagens* para o palco. Tendo conversado com as *Personagens*, o *Diretor* começa a arrumar tudo para realizar o ensaio. O *Contra-Regra*, o *Maquinista*, o *Assistente*, começam a preparar o palco para ensaiar a cena do encontro da *Enteada* com o *Pai* no gabinete de *Madame Pace*. No decorrer desse processo, em dois momentos, ocorrem entraves por parte das *Personagens* em relação ao ensaio da encenação de seu drama. Primeiro a *Enteada* se indigna quanto ao canapé que há à disposição para o ensaio, pois não é da mesma cor e tamanho que o “famoso canapé de *Madame Pace!*” (p. 208). O segundo entrave ocorre quando o *Pai* se dá conta de que o que eles, *Personagens*, vão fazer é apenas um ensaio para os atores. Afinal, se estão lá as próprias *Personagens*, por que já não viver o drama delas:

O PAI (como que caindo das nuvens, em meio à confusão do palco) –
Nós? Como assim, desculpe, um ensaio?

O DIRETOR – Um ensaio – um ensaio para eles!
Apontará os atores.

O PAI – mas se as personagens somos nós...

O DIRETOR – Está bem – “as personagens”; mas aqui, caro senhor, não são as personagens que representam. Aqui os atores é que representam. As personagens ficam ali, no texto (indicará a caixa do *Ponto*) – quando há um texto! (p. 209)

Trata-se de um choque entre o texto, enquanto elemento ideal da cena, e a encenação e sua liberdade de recriação da realidade textual. Pirandello principia aqui a aprofundar, cenicamente, as questões dispostas enquanto “idéias” nos diálogos da primeira parte. A ficção e a realidade começam a entrar em choque. Dessa forma, se pensarmos nos diferentes níveis de realidade que a definição de ficção teatral expressa no início da primeira parte, ou seja, de que a arte é continuidade da obra de criação da natureza a partir da capacidade criativa do homem. Então, poderíamos dizer que se evidencia, nesse início da segunda parte, a impossibilidade de transposição (imitação) fiel da realidade para o texto cênico e, ademais, do texto cênico para a ação cênica propriamente dita:

“O PAI – Justamente! Já que não há texto e os senhores tiveram a sorte de ter as personagens aqui, à sua frente, e vivas...

O DIRETOR – Ora essa! Gostariam de fazer tudo sozinhos, representar, apresentar-se para o público?

O PAI – É isso, tal como somos.

O DIRETOR – Ah, asseguro-lhes que ofereceriam um belíssimo espetáculo!

O PRIMEIRO ATOR – e o que nós estaremos fazendo aqui, então?

O DIRETOR – Decerto, não estão imaginando que sabem representá-las, não é? Fariam rir... (Os Atores, de fato, rirão). Está vendo? Estão rindo! (Lembrando-se) – Mas, a propósito! É preciso distribuir os papéis. Oh, é fácil – Já estão por si distribuídos. (Para a Segunda Atriz) – A senhora será a Mãe. (ao Pai) É preciso encontrar-lhe um nome.

O PAI – Amália, senhor.

O DIRETOR – Mas este é o nome de sua senhora. Não vamos querer chamá-la por seu nome verdadeiro!

O PAI – E porque não? Desculpe, se é assim que se chama... mas claro, se tem que ser a senhora... (Indicará com um leve aceno de mão a Segunda Atriz) – Eu vejo esta. (Apontará a Mãe) – com Amália, senhor. Mas o senhor é quem sabe...

Desnortear-se á cada vez mais.

O PAI – Não sei mais o que lhe dizer... Já começo... nem sei, a ouvir como falsas, com outro som, minha próprias palavras... (p.210)

Esse choque entre as *Personagens* textuais e a realidade da encenação, representada pelos *Atores* que deverão viver o drama no palco, perdurará durante todo o início da segunda parte. As tentativas de concretização das cenas do drama das *Personagens* serão continuamente interrompidas pelas próprias *Personagens*. O próprio ato de paralisação da ação constitui uma ação dramática. Veremos alguns exemplos.

A certa altura do ensaio da cena no gabinete de *Madame Pace*, o *Diretor* percebe a falta de uma *Personagem*, *Madame Pace*. Num artifício que demonstra um momento de sublime genialidade cênica e poética do texto de Pirandello, ao tentar recriar com os chapéus e capas das atrizes o cenário do gabinete de *Madame Pace*, o *Pai* consegue “atraí-la”:

O PAI – Veja, senhor – talvez, preparando-lhe melhor o cenário, atraída pelos próprios objetos de seu comércio, quem sabe ela não apareça aqui entre nós... (convidando a olhar para a entrada no fundo do palco) Vejam! Vejam!

A porta do fundo abrir-se-á e por ela avançará uns poucos passos Madame Pace, megera muito gorda, com uma pomposa peruca de lã cor de cenoura e uma rosa flamejante de um lado, à espanhola. Toda pintada, vestida com elegância empetecada, de seda vermelho-viva, um leque de plumas numa das mãos; a outra levantada, segurará um cigarro aceso entre dois dedos. Logo em seguida, diante da aparição, os Atores e o Diretor sairão correndo do palco com um grito de espanto, precipitando-se pela escadinha, com intuito de fugir

pelo corredor. A Enteada, ao contrário, correrá ao encontro de Madame Pace, humilde, como diante de uma patroa. (p. 213 – 214)

Pirandello realiza o prodígio do nascimento da personagem diante de nossos olhos. Nas condições necessárias a sua realidade, a personagem, numa fagulha de inspiração da fantasia ou num instante de iluminação do ator depois de muito trabalho de ensaio tentando captá-la, surge no seu ambiente:

O PAI (*dominando os protestos*) – Mas, desculpem! Por que querem estragar, em nome de uma verdade vulgar, de fato, este prodígio de uma realidade que nasce, evocada, atraída, formada pela própria cena, e que tem mais direito a viver aqui do que os senhores – pois é muito mais verdadeira do que os senhores? Qual atriz entre as senhoras fará depois a *Madame Pace*? Pois bem – *Madame Pace* é aquela! Vão concordar em que a atriz que for representá-la, será menos verdadeira do que aquela – que é ela em pessoa! Olhem – minha filha a reconheceu e foi logo para perto dela! Vejam, vejam a cena! (p. 214)

O prodígio que se encerra na aparição de *Madame Pace* é o prodígio do texto, o prodígio da poesia, o prodígio da arte. A ficção, que no fundo encerra todo o texto das *Seis Personagens*, tem sua ode nas *Personagens* da peça, e se coloca como a continuação da “realidade vulgar” e acima dela. Na visão de Pirandello, a verdade do sentimento da personagem está acima da verdade do sentimento do homem em sua multiplicidade. Está sempre inteira na arte e assim, em sua pureza, entrega-se novamente a nós leitores reais. O poeta como instrumento criativo da natureza tem o poder, via poesia, de nos levar à verdade das coisas, por meio da capacidade de criar o estranho e, acima de tudo, a estupefação. Em seu drama inacabado, *Os Gigantes da Montanha*, Pirandello (2005, p. 64-65) levará às últimas conseqüências esse prodígio, imaginando esse lugar mágico:

COTRONE – ...Estar aqui, condessa, é o mesmo que estar nas bordas da vida! As bordas, a um comando, se separam: entra o invisível; propagam-se os fantasmas. É natural. Surge o que é comum no sonho. Eu faço com que aconteça também na vigília. Está tudo aqui. O sonho, a música, a oração, o amor... todo o infinito que há nos homens a senhora poderá encontrar dentro e ao redor desta vila.”

Mas a Condessa, Ilse, personagem da grande atriz do drama de Pirandello, não se resigna com um lugar próprio para o sonho, é preciso que o sonho seja levado de volta ao público, aos homens, de onde, no fundo, o sonho nasce.

Mesmo pagando o preço máximo pela incapacidade de compreensão dos homens reais em relação a esse mundo, ou seja, pagando com a vida, Ilse sabe que isso vale a “extrema ilusão da Poesia”²⁷.

Outro elemento fundamental do humorismo pirandelliano se manifesta neste momento. Num recurso cômico de alto impacto, *Madame Pace* adentra pela cena e se apresenta como uma...

...megeira muito gorda, com uma pomposa peruca de lã cor de cenoura e uma rosa flamejante de um lado, à espanhola. Toda pintada, vestida com elegância empetecada, de seda vermelho-viva, um leque de plumas numa das mãos; a outra levantada, segurará um cigarro aceso entre dois dedos... (p. 213-214)

E logo na primeira fala da personagem, os próprios atores desatarão a rir ruidosamente. Madame Pace fala em um italiano misturado ao espanhol de forma muito engraçada. Impossível não pensar no paralelo desta personagem com a velha, usada como exemplo no ensaio *O Humorismo*:

Vejo uma velha senhora, com os cabelos retintos, untados de não se sabe qual pomada horrível, e depois toda ela torpemente pintada e vestida de roupas juvenis. Ponho-me a rir. *Advirto* que aquela velha senhora é o *contrário* do que uma velha e respeitável senhora deveria ser. Assim posto, à primeira vista e superficialmente, deter-me nessa impressão cômica. O cômico é precisamente um *advertimento do contrário*. Mas se agora em mim intervém a reflexão e me sugere que aquela velha senhora não sente talvez nenhum prazer em vestir-se como um papagaio, mas que talvez sofra por isso e o faz somente porque se engana piamente e pensa que, assim vestida, escondendo assim as rugas e as cãs, consegue reter o amor do marido, muito mais moço do que ela, eis que já não posso mais rir disso como antes, porque precisamente a reflexão, trabalhando dentre de mim, me leva a ultrapassar aquela primeira *advertência*, ou antes, a entrar mais em seu interior: daquele primeiro *advertimento do contrário* ela me fez passar a esse *sentimento do contrário*. E aqui está toda a diferença entre o cômico e o humorístico. (Pirandello, 1999, p. 147)

Na segunda parte da peça de Pirandello, as tentativas de ensaiar o drama das *Personagens* serão continuamente frustradas. O drama não deveria ser encenado, já nos havia precavido o autor. Assim, somos levados ao desfecho

²⁷ Segundo A. F. Bernardini (1995, p. 66), “Ilse, a personagem da última e inacabada peça de Pirandello (*Os Gigantes da Montanha*), quer levar a arte aos homens, nem que isto lhe custe, como lhe custa, a vida. Os vãos afetos, o ódio, o pranto, a própria morte se desfazem na alegria vibrante, na reencontrada maturidade da natureza, no encantamento da vida, na extrema ilusão da poesia.”

trágico do melodrama daquelas personagens. No embate feroz entre as *Personagens*, que tentam contar o desfecho do drama para que ele se realize, o momento dramático se instaura chegando ao ápice. Neste ponto, o dramático coincide com o narrativo: na narrativa do *Filho* e no ato trágico da morte do *Menino*. Ouvir-se-á no teatro o som do disparo do revólver e, como ocorreu no surgimento de *Madame Pace*, a cena se instaura. A *Mãe* grita e corre, confusão, percebe-se a menina afogada e o rapazinho morto pelo tiro. No meio da confusão, ouve-se um *Ator* que grita: “Qual morto qual nada! Ficção! Ficção! Não acredite!” e, na seqüência, o *Pai*: “Que ficção qual nada! Realidade! Realidade, senhores! Realidade!” (p. 238).

O Diretor atordoado mandará todos saírem, pedirá que se acendam as luzes, as *Personagens* somem do palco, a tranqüilidade retorna:

O DIRETOR (*não agüentando mais*) – ficção! Realidade! Vão para o diabo todos vocês! Luzes! Luzes! Luzes! (*de repente, o palco todo e toda a slaa do teatro fulgurarão com vivíssima luz. O Diretor retomará o folgo como que liberto de um pesadelo, e todos se olharão nos olhos, suspensos e desnorteados.*) Ah, nunca tinha me acontecido uma coisa semelhante! Fizeram-me perder um dia inteiro! (*Olhara para o relógio.*) Vão, vão embora! O que mais querem fazer agora? Tarde demais para retomar o ensaio. Até a noite! (*E assim que os Atores tiverem ido embora, cumprimentando-o*) – Hei, electricista, apague tudo! (*Mal termina de dizer isso, o teatro mergulhará por um instante na mais densa escuridão.*) Eh, diacho! Deixe-me ao menos uma lâmpada acesa, para ver onde os pés! (p. 238-289)

No momento desse *black-out*, o destino das *Personagens* se cumpre e é real. Quem dirá que Romeu e Julieta não se matam realmente; ou que Otelo não mata Desdemona, tomado de ciúmes e enganado por Iago; ou que Ilse não morrerá por seu amor pela arte; ou que Nora não abandonará seu marido e filhos? A fantasia possui a sua realidade e a sua verdade. Talvez, como procura nos mostrar Pirandello, mais real e verdadeira que a própria realidade. Dessa forma, Pirandello finaliza o drama, que é o drama de sua criação:

De pronto, por trás do pano de fundo branco, como por erro de ligação, acender-se-á um refletor verde, que projetará grandes e destacadas, as sombras das *Personagens*, menos a do rapazinho e a da Menina. O *Diretor*, ao vê-las, saltará para fora do palco, aterrorizado. Ao mesmo tempo, apagar-se-á o refletor atrás do fundo, e no palco voltará o azul noturno de antes. Lentamente, do lado direito do pano

adiantar-se-ão o *Filho*, seguido pela *Mãe* com os braços estendidos em sua direção; depois, pelo lado esquerdo, o *Pai*. Deter-se-ão no meio do palco, permanecendo ali como formas desvairadas. Sairá, por último, da esquerda, a Enteadada, que correrá em direção a uma das escadinhas; no primeiro degrau estacará por um instante para olhar os outros três e explodirá numa risada estrídula, precipitando-se depois pela escadinha abaixo; correrá através do corredor, entre as poltronas, parará mais uma vez e rirá novamente olhando para os três que ficaram lá em cima; desaparecerá pela sala, e ainda, do foyer, ouvir-se-á sua risada. Pouco depois descerá o pano. (p. 239)

2.2. A Forma e a Narrativa:

o retorno da forma à análise histórica

“Minha arte está repleta de compaixão para com todos aqueles que se enganam, mas esta compaixão não pode deixar de estar acompanhada pela feroz irrisão do destino que condena o homem ao engano.”
Luigi Pirandello
 (Apud Bernardini, 1995. p. 15)

Benjamin (1987, p. 78) declara, em um estudo sobre Brecht, que para compreendermos o drama moderno precisamos olhar para o palco e não para o texto:

O que está acontecendo, hoje, com o teatro? Essa pergunta pode ser melhor respondida se tomarmos como ponto de referência o palco, e não o drama. O que está acontecendo é, simplesmente, o desaparecimento da orquestra. O abismo que separa os atores do público, como os mortos são separados dos vivos, o abismo que, quando silencioso, no drama, provoca emoções sublimes e, quando sonoro, na ópera, provoca o êxtase, esse abismo que de todos os elementos do palco conserva mais indelevelmente os vestígios de sua origem sagrada perdeu sua função.

Retomemos, à luz dessas reflexões benjaminianas, algumas considerações sobre Pirandello e sua obra. Pirandello nasce em 1867 e morre em 1936. Sua

obra *Seis Personagens em Busca de um Autor* é de 1921, ou seja, o autor se encontrava no ápice da Modernidade Artística, das Vanguardas Históricas. Vive e pressente o ocaso desse momento histórico, mas não vive a experiência da II Guerra Mundial. Sua maturidade artística ocorre antes dela. Esse fato dá à sua obra características transitivas, quase premonitórias em muitos aspectos. Uma delas diz respeito à fragmentação narrativa, demonstrando a impossibilidade de se “contar histórias” a partir dos preceitos do “Drama Burguês”. Uma outra, à quase ruptura entre ficção e realidade, trazendo em si a melancolia de personagens que não se encontram nesse entre-texto e não podem, portanto, viver, isto é, vivem uma angústia em relação ao seu futuro. Suas personagens carregam em potência o vazio, o silêncio e a imobilidade que serão as características fundamentais da narrativa futura. Entretanto, Pirandello não realiza a implosão narrativa que se dará na obra de um Beckett ou de um Ionesco, embora a potência de seus personagens se realize nesses autores. Em sua obra, se dá algo como se pudéssemos apertar a tecla pause da história e, assim, termos a sensação de olhar para o início dessa implosão das utopias que não se finalizam.

No vai e vem entre o velho e o novo, Pirandello é dos grandes autores modernos, que no próprio arruinar-se constante da modernidade, apresenta-se como um precursor do que viria a seguir, no decorrer do século XX. A relação entre os níveis do drama e do narrado, como foi colocado no subitem anterior, seria o recurso formal pelo qual o autor se configura como moderno a apontar para o futuro.

A modernidade é em si um momento de crise, é um momento de ruptura, de crítica, de “destruição” do tempo anterior. Assim, a idéia de Vanguarda, como *Avant-Garde*, o pelotão que avança na ponta-de-lança do exército a fim de, a partir da “destruição” desenfreada, abrir caminho para os que o seguem, é a idéia moderna. O homem moderno traz em si esse sentimento, essa missão. Avançar, derrubar os alicerces de um mundo velho e rançoso a fim de que, das cinzas, um novo homem nascesse e o exército que o seguia construísse o novo mundo. Utopia²⁸.

²⁸ Eric Hobsbawm (2003, p. 467) afirma: “Nunca antes ou depois os homens e mulheres práticos nutriram expectativas tão elevadas, tão utópicas em relação à vida no planeta: paz universal, cultura mundial, ciência que não só tentasse responder, mas que de fato respondesse às

Construir era a motivação da “destruição”, abrir caminho. A modernidade é o fruto da própria crise de um mundo que se encontra em seus estertores e que, portanto, precisava ser substituído. O movimento da modernidade é o movimento da destruição do antigo, do velho, a crítica feroz das formas e dos padrões políticos, econômicos e culturais. Nesse contexto, o que se evidencia com Pirandello é uma modernidade que é ela própria ruína. Sendo assim, não seria desconexo considerarmos um autor moderno como um autor dual, ambíguo até, quanto à sua modernidade:

Todas as formas de pensamento e arte modernistas têm um caráter dual: são, ao mesmo tempo, expressão e protesto contra o processo de modernização. Em países relativamente avançados, onde a modernização econômica, social e tecnológica é dinâmica e próspera, a relação entre arte e pensamento modernistas e realidade circundante é clara, mesmo quando – como vimos em Marx e Baudelaire – essa relação é também complexa e contraditória. Contudo, em países relativamente atrasados, onde o processo de modernização ainda não deslanchou, o modernismo, onde se desenvolve, assume um caráter fantástico, porque é forçado a se nutrir não da realidade social, mas de fantasias, miragens e sonhos. (M. Berman, 1986. p. 223-224).

Todo o modernismo se encontra numa relação dialética entre o velho e o novo, busca sua relação com a tradição enquanto caminha impetuoso para o futuro. Obviamente, se há nesse processo histórico da modernidade pontos comuns, convergentes, não significa que não haja diferentes modos dessa relação dialética se apresentar em cada autor e artista moderno, basta pensarmos nas diferenças estéticas e ideológicas entre Pirandello e os Futuristas Italianos. Portanto, trata-se aqui de analisarmos como a relação entre velho e novo se dá na organização do drama de Pirandello, muito mais do que provar essa posição histórica do autor, que está assegurada quase há um século. Para fazê-lo, escolhemos dois momentos da peça: primeiro, o início da narração do drama das *Personagens* pela *Enteada*; segundo, o desfecho até o momento em que se houve o tiro e percebe-se o menino morto.

perguntas mais fundamentais sobre o universo, a emancipação da mulher de toda sua história passada, a emancipação de toda humanidade através da emancipação dos trabalhadores, a libertação sexual, uma sociedade de abundância, um mundo onde cada um colaborasse segundo suas capacidades e recebesse conforme a sua necessidade. Não se tratava apenas de sonhos revolucionários. A utopia através do progresso estava, sob aspectos fundamentais, embutida no século. Oscar Wilde não estava brincando quando disse que não valia a pena ter um mapa do mundo onde não figurasse a utopia.”

Vejamos o início da narração com a personagem A Enteada:

A ENTEADA (de repente, correndo para o Diretor) – Pior! Pior! É outra coisa, senhor! Pior! Ouça, por favor – deixe-nos representar logo este drama, porque o senhor verá a certa altura que eu – quando este amorzinho aqui... (pegará pela mão a *Menina* que está perto da *Mãe* e a levará diante do *Diretor*) – Vê como é bonitinha? (pegando-a nos braços e beijando-a) Querida! Querida! (repondo a *Menina* no chão, acrescentará, quase sem querer, comovida) Pois bem, quando este amorzinho aqui, quando Deus a tirar de repente daquela pobre mãe – e este imbecilzinho aqui (empurrará para a frente o *Rapazinho*, agarrando-o rudemente por uma manga) fizer a maior das asneiras, própria do estúpido que ele é (enxotando-o, com um empurrão, para a *Mãe*) – então verá que eu levantarei vôo! Sim, senhor! Vôo. E não vejo a hora, creia, não vejo a hora! Porque, depois do que aconteceu de muito íntimo entre mim e ele (indicará *O Pai* com uma piscada horrível), não agüento mais ficar no meio desta gente, assistindo ao tormento daquela mãe por causa desse sujeito estrambótico ali (indicará *O Filho*) – olhe para ele! Olhe! – indiferente, gélido, ele, pois é o filho legítimo, ele! Cheio de desprezo por mim, por aquele ali (indicará o *Rapazinho*), por aquela criaturinha; porque somos bastardos – entendeu? Bastardos. (Aproximar-se-á da *Mãe* abraçando-a). E esta pobre mãe – ele – que é a mãe comum de todos nós – não quer reconhecê-la como sua mãe também – a encara de cima para baixo, ele, como nossa somente, de nós três bastardos – o infame! (p. 193-194)

Observemos como Pirandello estrutura no tempo o discurso da *Enteada*. Ela inicia sua narrativa no futuro, falando dos acontecimentos que irão acontecer, contando os fatos que se seguirão como encenação do drama das *Personagens*. Por exemplo: “Pois bem, quando este amorzinho aqui, quando Deus a tirar de repente daquela pobre mãe – e este imbecilzinho aqui (...) fizer a maior das asneiras, própria do estúpido que ele é”. Estamos, então, no tempo presente, as *Personagens* contando uma história que deverá ser encenada como drama pelos *Atores*. Num determinado momento, ocorre uma virada no tempo verbal, exatamente quando ela começa a contar, do seu drama, o episódio ocorrido entre ela e o *Pai*: “Porque, depois do que aconteceu de muito íntimo entre mim e ele...”. Essa é uma cena ainda a ser encenada pelos *Atores*, porém já ocorreu. Ela está no tempo passado e deve ser revivida pelos *Atores* em cena, para que a vida das *Personagens* se realize, visto isso, ela se encontra também no tempo futuro. Ainda que não nos aprofundemos nesse aspecto, uma vez que não se trata disso neste trabalho, vejamos o que nos diz a Teoria Literária e a Teoria Lingüística sobre a questão do tempo verbal.

Segundo Benveniste (1991), o estudo das pessoas e dos tempos verbais se encontra no cerne dos estudos da teoria lingüística, e este estudo só pode se realizar pautado nas oposições que diferenciam pessoas e tempos verbais. Partindo dessa premissa, a própria Teoria Literária vai se basear nos estudos Lingüísticos e desenvolver interessantes formulações sobre a vinculação dos tempos verbais aos gêneros literários. Particularmente exemplar, é o estudo de Käte Hamburger (1986, p. 45-46; 151) sobre o gênero narrativo e o dramático, definindo categorias como o “pretérito épico”:

...devemos procurar um fenômeno teórico da narração que nos pode fornecer esta prova melhor do que qualquer outro, que seja mesmo de tal natureza que possibilite o esclarecimento e desenvolvimento de todos os demais fenômenos narrativos. Existe um fenômeno assim e não estranhemos que este esteja ligado ao verbo, ao tempo verbal e conseqüentemente ao problema do tempo. Na proposição e na fala é o verbo que decide sobre o “modo de ser” das pessoas e das coisas, que indica sua posição no tempo e, conseqüentemente, na realidade, que afirma a sua existência ou inexistência, a sua existência presente, passada ou potencial. (...) Pois então, dizem os gramáticos e teóricos da Literatura, o épico narra a sua história no passado, ou ao menos como se fosse no passado.

Ou o “presente dramático”:

Apesar do progresso da técnica teatral, que desenvolveu recursos, por exemplo, efeitos de iluminação, palco giratório, para ilustrar o decurso do tempo imaginário da ação, e que esteve eliminando aos poucos o problema do tempo da ação, a teoria clássica está menos ultrapassada do que se pensa. Ela conservou-se na poética dramática moderna, na forma da teoria de que o tempo do drama é o presente. A teoria do presente corresponde à do passado referente à épica e com mais razão ainda, embora por outros motivos, do que o previsto por esta teoria.

Feito esse breve mas importante parêntese, vejamos o segundo trecho, longo mas significativo para a análise, deste texto de Pirandello:

O FILHO – É inútil! Eu não me presto a isso.
 O DIRETOR – Cale-se, agora, e deixe-me ouvir a sua mãe! (para a Mãe)
 Então? Tinha entrado?
 A MÃE – Sim, senhor, no quarto dele, pois não agüentava mais. Para esvaziar o meu coração de toda a angústia que me oprime. Mas assim que ele me viu entrando...
 O FILHO – Nada de cenas! Fui-me embora; fui-me embora para não fazer uma cena. Porque eu nunca fiz cenas, compreendeu?
 A MÃE – É verdade! É assim! É assim!
 O DIRETOR – Mas agora precisamos fazer de algum modo esta cena entre a senhora e ele! É indispensável!

A MÃE – Por mim, senhor, eu estou aqui! Oxalá o senhor me desse o modo de poder falar-lhe um instante, de poder lhe dizer tudo o que está em meu coração.

O PAI (aproximando-se do *Filho*, muito violento) – Você vai fazê-la! Por sua mãe, por sua mãe!

O FILHO (decidido como nunca) – Não faço nada!

O PAI (agarrando-o pelo peito e sacudindo-o) – Por Deus, obedeça! Obedeça! Não ouve como ela lhe fala? Não tem entranhas de filho?

O FILHO (agarrando-o também) – Não! Não! E não! E acabemos com isso de uma vez por todas!

Comoção geral... A *Mãe*, assustada, procurará se interpor para separá-los.

A MÃE (com solenidade) – Pelo amor de Deus! Pelo amor de Deus!

O PAI (sem largá-lo) – Tem de obedecer! Tem de obedecer!

O FILHO (lutando com ele e por fim derrubando-o ao chão, perto da escadinha, em meio ao horror geral) – Mas o que foi, que frenesi é este que lhe deu? Não tem discrição de trazer diante de todos a sua vergonha e a nossa! Eu não me presto a isso! Não me presto! E interpreto assim a vontade de quem não quis nos trazer para a cena!

O DIRETOR – Mas se vieram aqui!

O FILHO (apontando o *Pai*) – Ele, não eu!

O DIRETOR – Mas o senhor não está aqui também?

O FILHO – ele é que quis vir, arrastando-nos a todos e prestando-se também a combinar lá, como o senhor, não só o que realmente aconteceu; mas, como se isso não bastasse, aquilo que nunca se passou!

O DIRETOR – Mas diga, diga ao menos o que se passou! Diga-o para mim! Saiu de seu quarto sem dizer nada?

O FILHO – Nada. Precisamente para não fazer uma cena.

O DIRETOR (incitando-o) – Esta bem, e depois? O que fez?

O FILHO (entre a angustiante atenção de todos, dando alguns passos pelo proscênio) – Nada... Atravessando o jardim... (interromper-se-á, sombrio, absorto)

O DIRETOR – (estimulando-o, cada vez mais, a falar, impressionado com sua reserva) – E então? Atravessando o jardim?

O FILHO (exasperado, escondendo o rosto com o braço) – Mas porque quer me fazer falar, senhor? É horrível!

A *Mãe* tremerá toda, com gemidos sufocados, olhando para o tanque.

O DIRETOR (em voz baixa, notando aquele olhar, dirigir-se-á ao *Filho* num crescente de apreensão) – A *Menina*?

O FILHO (olhando à sua frente, para a sala) – Lá, no tanque...

O PAI (arrasado, indicando piedosamente a *Mãe*) – E ela o seguia, senhor!

O DIRETOR (ao *Filho*, com ansiedade) – E então, o senhor...

O FILHO (lentamente, sempre olhando à sua frente) – Corri; precipitei-me para tirá-la de lá... Mas de repente parei, porque atrás daquelas árvores vi algo que me gelou – o *Rapazinho*, o *Rapazinho* que estava ali parado, com olhos de louco, olhando no tanque a irmãzinha afogada. (a *Enteada*, que permaneceu curvada junto ao tanque escondendo a *Menina*, responderá como um eco do fundo soluçando perdidamente. Pausa.) Ia me aproximar; e então...

Ressoará, por trás das árvores, donde o *Rapazinho* ficou escondido,
Um estampido de revólver. (p. 236-238)

No presente da encenação, nada ocorre a não ser o diálogo e os desentendimentos das *Personagens*, contando seu drama. O *Filho* não se presta a realizar, no ensaio, a cena com a *Mãe*, por mais que esta o queira e o *Pai* o exija, porque essa cena não existe no drama deles. No drama, a cena estaria ocorrendo no jardim, o *Filho* se retira para o quarto e a *Mãe* o segue, portanto eles saem de cena, ou seja, esse episódio não poderia acontecer enquanto drama, fora de cena. Esse episódio só poderia ser apresentado ao espectador narrativamente.

Dessa forma, a ação no presente se restringe à luta para que uma cena impossível ocorra, e quando isso fica claro, o *Diretor* incita o *Filho* a dizer o que ocorreu, ele então volta à cena, volta ao jardim, e narra o quadro do afogamento da *Menina* e do suicídio do *Rapazinho*. Como já dissemos, em cena, ele narra o acontecido no passado para que futuramente seja encenado. Mas eis que o passado narrado se encontra com o futuro encenado no presente da cena quando, no exato momento coincidente da narrativa do *Filho*, ouvimos o disparo do revólver. Nos dois trechos expostos, temos a síntese do jogo entre narração e drama do texto pirandelliano, trata-se de um jogo de tempos (presente, passado e futuro) da narrativa e dos personagens.

Nessa complexidade entrevista, de que trata esse jogo pirandelliano? De uma metalinguagem. Do teatro no teatro. Mas, e se dissermos que se trata também da vida no teatro, que Pirandello esteja usando as “Personagens Fictícias” (*Seis Personagens*) como espelhos das “Personagens Reais” (*Diretor e Atores*) e, conseqüentemente, as personagens como espelho do “Espectador/Leitor”? Para tentar responder a essas questões, vamos refletir sobre duas figuras de linguagem, a metáfora e a alegoria. Vejamos onde isso nos levará, confessando que, no fundo, esperamos que ela nos leve à modernidade do texto, coincidindo assim esse caminho formal com o caminho cultural, já analisado, proposto por Gramsci.

Paul Ricoeur (1983,p. 5), em sua obra *A Metáfora Viva*, discute, logo na apresentação, como a retórica clássica de Aristóteles define a metáfora a partir do nome, tendo a palavra como unidade de base: “Foi ele (Aristóteles), com efeito, quem definiu a metáfora para toda a história ulterior do pensamento ocidental, na base de uma semântica que toma a palavra ou o nome como unidade de base.” Mais à frente, nos mostra como Fontanier (apud Ricoeur, 1983, p. 81), em *Les*

Figures du Discours (1830), amplia o campo de ação metafórico da palavra, do nome, para a idéia²⁹, mesmo sem se distanciar da palavra, ainda base única da expressão falada: “O pensamento compõe-se de idéias e a expressão do pensamento pela fala compõe-se de palavras”. É como se a metáfora pudesse, a partir de então, se expressar como uma idéia, dada pela junção de “palavras idéias”. Como o próprio Ricoeur (p. 94) nos esclarece, Fontanier define a metáfora como uma forma de se “apresentar uma idéia sob o signo de uma outra idéia mais impressionante ou mais conhecida”.

Pensar na metáfora como idéia metafórica e não apenas como um instrumento semântico ou uma figura lingüística, aproxima-nos da alegoria proposta por Walter Benjamin (1984) como a figura de linguagem moderna. Se a metáfora é dizer uma coisa sobre o signo de outra coisa, a alegoria seria “dizer o outro”³⁰. Quando a metáfora se amplia como idéia e se aproxima de uma metáfora enquanto conceito filosófico, ganha uma irmandade com a alegoria, também conceito filosófico benjaminiano.

A idéia metafórica, enquanto figura de linguagem geradora, apresentar-se-ia como ampliação em relação à alegoria benjaminiana. Uma vez que é impossível à metáfora não nos remeter a outras figuras enquanto desdobramento – como a metonímia, a sinédoque ou a própria alegoria –, sua dimensão filosófica, a idéia metafórica, remeter-nos-ia à figura alegórica, que em Benjamin também atinge um nível conceitual filosófico. Mesmo que o próprio Fontanier (apud Ricoeur, 19893, p. 97) faça a distinção entre metáfora e alegoria, por sua ligação à proposição, e afirme que “...a metáfora, mesmo continuada (que ele designa por alegorismo), oferece apenas um só verdadeiro sentido, o sentido figurado, enquanto que a alegoria consiste numa proposição de duplo sentido, com sentido literal e sentido espiritual”, essa passagem da metáfora, do nome à idéia a aproximaria da alegoria em Benjamin, tornando a história referencial dessa metáfora filosófica.

²⁹ Fontanier (apud Ricoeur, 1983, p.83) declara: “O sentido é, relativamente a uma palavra, o que a palavra nos faz entender, pensar, sentir pela sua significação; e a sua significação é o que ela significa, isto é, aquilo de que ela é signo, que ela assinala. Mas o sentido também se diz de toda uma frase, algumas vezes mesmo de todo um discurso.”

³⁰ F. R. Kothe (1976, p. 35) acrescenta: “Num texto poético, cada significado se inclina no sentido de se tornar um significante de novos significados. Cada elemento do texto é, portanto, o outro de si mesmo. Cada texto verdadeiramente literário é também alegórico.”

Em sua introdução à *Origem do Drama Barroco Alemão*, de Walter Benjamin, Sergio Paulo Rouanet (1984, p. 37) esclarece:

Etimologicamente, alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra.

A alegoria benjaminiana teria seu nascimento no drama barroco alemão e seria a figura literária capaz de expressar a ruína do mundo, enquanto passado presentificado e capaz de decifrar na sua estaticidade de figura literária “o espelho da própria rigidez emperrada da história” (Kothe, 1976, p. 29), apresentando sempre o indício de uma perda. “A visão alegórica do mundo vê a vida a partir da morte. Não, porém, como uma simples inversão. É mais correto dizer que ela tem uma sensibilidade aguçada no sentido de perceber a morte existente na própria vida.” (Kothe, 1976, p. 42).

Ao se apropriar da idéia de um objeto, por exemplo, e se utilizar de outro para expressar essa idéia, o alegorista barroco mata esse primeiro objeto, como nos exemplifica Rouanet (1984, p. 40): “A harpa morre como parte orgânica do mundo humano, para que possa significar o machado”. A morte seria então conteúdo, mas também o princípio estruturador da alegoria e, por meio desse sentido, ela se ligaria à história. A morte é também princípio estruturador do conceito de história-destino do barroco, apropriado por Benjamin, uma vez que o destino das coisas, enquanto história, é a morte. Seguir em frente na história, é seguir para a morte, aquilo que é vivo ontem, hoje estará morto, e o vivo hoje, morto estará amanhã. Assim é com as personagens, e como já vimos o exemplo, com a Mãe, que é sempre mãe e vive seu drama constantemente:

A MÃE – Não! Acontece agora, acontece sempre! O meu suplício não é fingido, senhor! Estou viva e presente, sempre, em cada momento do meu suplício que se renova, vivo e presente sempre. Mas aqueles dois pequenos, ali – o senhor os ouviu falar? Não podem mais falar! Ainda estão agarrados a mim, para manter vivo e presente o meu suplício: mas eles, para si mesmos, não existem, não existem mais! E esta (*indicará a Enteadada*), senhor, fugiu, escapou de mim e perdeu-se, perdeu-se... Se agora eu a vejo aqui, ainda é por isso, somente por isso, sempre, sempre, para renovar0me sempre, vivo e presente, o tormento que sofri por ela também!. (p. 225)

Voltemos ao início do capítulo e à questão de que as Personagens, enquanto personagens, só podem ser no presente. A vida da personagem não tem passado nem futuro, a não ser como suposições narrativas. Os dois pequenos, destinados a morrer enquanto personagens, já estão mortos. Porém, na relação narrativa que se estabelece entre as “Personagens Fictícias”, as “Personagens Reais” e “Espectadores/Leitores”, o presente ganha um significado temporal, se historiciza, e os “dois pequenos” estão ali vivos diante de nós, mesmo já estando mortos. Também a alegoria, enquanto significação, é a estabilidade presente como um congelamento do momento, afastando a possibilidade imanente de morte, presente do devir histórico. Traria em si, a alegoria, a possibilidade da salvação? Afirmaria que apenas enquanto traz em si a possibilidade da ruína histórica, ela tem em si o presente, apenas enquanto carrega consigo o passado, morto pelo presente, e o futuro, morte do presente.

Modernamente, Benjamin enxergará essa estrutura alegórica em relação ao mundo capitalista da mercadoria, como afirma Jeanne Marie Gagnebin (2004, p. 39): “A visão alegórica está sempre se baseando na desvalorização do mundo aparente. A desvalorização específica do mundo dos objetos, que representa a mercadoria, é o fundamento da intenção alegórica em Baudelaire.”. Essa alegoria do mundo da mercadoria permaneceria intimamente ligada à história, uma vez que a ruína da alegoria, enquanto ruína do mundo aparente, presente, significa nossa fragmentação em relação ao passado. Se o presente é a morte do passado e o futuro a morte do presente, o presente só existe pelo passado e o futuro pelo presente. Desse modo, o mundo capitalista, ao engendrar essa ruína do mundo aparente pela aceleração desenfreada do progresso e do consumo, nos deixaria sem passado e, portanto, não teríamos futuro por esvaziar-se no presente. Gagnebin (2004, p. 39) completa:

É essa morte do sujeito clássico e esta desintegração dos objetos que explicam o ressurgimento da forma alegórica num autor moderno como Baudelaire. Benjamin vê no capitalismo moderno o cumprimento desta destruição. Não há mais sujeito soberano num mundo onde as leis do mercado regem a vida de cada um, mesmo daquele que parecia poder-lhes escapar: do poeta. Baudelaire reconhece que não pode mais ser o poeta independente, voz lírica cantando num mundo que o respeita na sua divina inspiração. É o famoso motivo da perda da auréola do *Spleen*³¹ de

³¹ Conforme Baudelaire (1981, p. 213), “E quando pesa o céu, tal tampa grave e baça / No espírito a gemer e em que só o tédio existe, / E do horizonte enfim todo o círculo abraça, / Vertendo um

Paris, um motivo retomado por Benjamin na sua Teoria da perda da aura. A grandeza de Baudelaire consiste, segundo Benjamin, em ter tematizado esta transformação em mercadoria de todo objeto, inclusive da poesia, dentro do próprio poema.

A possibilidade de resgate de nossa relação com o passado enquanto tradição se apresenta no conceito de *Erfahrung* (Experiência). *Erfahrung* vem do radial *fahr* que significa percorrer, atravessar uma região, e *Erfahrung* tem esse sentido exato de algo para ser contado. *Erfahrung* é a experiência narrada, experiência transmitida, tradicionalmente, do passado, coletiva e oralmente, capaz de nos desalienar em relação à história. Materializa, conscientiza e coletiviza nosso passado e, conseqüentemente, nosso presente. Benjamin (1986. p. 125) define Experiência e a perda da mesma:

Sabia-se muito bem o que era experiência: as pessoas mais velhas sempre a passavam aos mais jovens. De forma concisa, com a autoridade da idade, em provérbios; ou de forma prolixa, com sua loquacidade, em histórias; ou ainda através de narrativas de países estrangeiros, junto à lareira, diante de filhos e netos. Mas para onde foi tudo isso? Quem ainda encontra pessoas que saibam contar histórias como devem ser contadas? Por acaso os moribundos de hoje ainda dizem palavras tão duráveis que possam ser transmitidas de geração em geração como se fossem um anel? A quem ajuda, hoje em dia, um provérbio? Quem sequer tentará lidar com a juventude invocando sua experiência?

A crise da narração na sociedade contemporânea³² apresenta exatamente a desintegração de nossa relação com o passado, com a história. A incapacidade de narrar do homem contemporâneo, a sua incapacidade de contar sua história coletivamente e construir sua *Erfahrung* é o grande indício para Benjamin de nossa estagnação histórica, expressa na alegoria moderna, fundamentalmente em Charles Baudelaire e Franz Kafka.

dia negro e mais que as noites triste. // E quando a terra muda em úmida enxovia, / Em que a Esperança é assim morcego pelos muros, / Onde sua asa vibra em medrosa agonia, / Roçando a testa por forros os mais impuros; // E quando a chuva alonga estas linhas tamanhas, / sempre a imitar as grades de vasta cadeia, / e o calado tropel das infames aranhas / Em nosso coração estende a sua teia, // Os sinos se dispõem com loucura a saltar, / lançando para o céu o seu vagido horrendo, / Espírito que vai errante, sem ter lar, / E começa a gemer tão obstinadamente. // – E os carros funerais, sem música ou tambor, / Lentos passam por mim e a esperança destarte / Vencida, chora; e a angústia estorce-se de dor, / Sobre o meu crânio implanta o seu negro estandarte.”

³² Sobre esse tema ver Lukács, G. (2000) *A Teoria do Romance: um ensaio filosófico sobre as formas da grande épica*; e Benjamin, W. *O Narrador* (1987) in *Magia e Técnica. Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*.

A obra literária, enquanto obra de arte, pertence sempre ao passado, uma vez que quando se lê, o momento da escrita já passou. Estaria então toda obra literária morta no presente? Não, se não pensarmos a história linearmente, e sim, como nos propõe Benjamin, como uma ruína a ser resgatada, presentificada. Benjamin não está dizendo que o passado deva ser revivido, mas sim percebido, devemos tomar consciência dele para tomarmos consciência de nosso presente e, portanto, sermos capazes de construir um futuro. Num presente que contenha em si seu passado e seu futuro³³, não somos impelidos como vazios, inconscientes, à frente.

Essa presentificação do passado se dá pela *Erfahrung*, pela construção de uma tradição ou sabedoria que só pode ser objetiva, ou seja, só se realiza por meio da narrativa oral por esta se configurar como um ato coletivo. Assim, a metáfora e a literatura se apresentam como ruínas de um passado, portadoras de um presente e, conseqüentemente, de um futuro. A literatura representaria a "... retomada do passado, mas ao mesmo tempo – e porque o passado enquanto passado só pode voltar numa não-identidade consigo mesmo – uma abertura sobre o futuro, inacabamento constitutivo" (Gagnebin, 2004. p. 14).

Se, a partir daqui, retornarmos à obra de Pirandello, duas passagens poderiam ser destacadas como exemplares. No prefácio³⁴ à peça *Seis Personagens em Busca de um Autor*, Pirandello aponta o ir para o palco como única saída para essas personagens, único caminho possível: "... vamos deixá-las ir para onde costumam se dirigir, a fim de poderem viver como personagens dramáticas: para o palco." (p. 329). Além do palco, uma personagem precisa de um drama, "... cada produto da fantasia, cada criação da arte deve, para existir, levar em si o seu próprio drama, isto é, o drama do qual e pelo qual é personagem. O drama é a razão de ser da personagem. É sua função vital, necessária para que ela possa existir..." (p. 333). Ou seja, uma vez que o autor se desfez do drama, que nada mais é que a ação, e as motivações realizadas pelas

³³ Sobre a idéia de uma história em "camadas", na qual o momento presente contenha seu passado e seu presente imanentes ver o conceito de mônadas históricas em Benjamin, W. (1987) "Teses sobre História" in *Magia e Técnica. Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*.

³⁴ Após o sucesso nos palcos da peça *Seis Personagens em Busca de um Autor*, Pirandello redige um Prefácio a esse texto. Infelizmente são poucas as edições da peça que vêm acompanhadas deste prefácio. No Brasil, a única edição que tenho conhecimento é a da Abril Cultural de 1978.

personagens, estas estariam fadadas à não existência, só restaria a elas o ser narrativo, e é na narrativa que elas se salvam. No palco, elas ganham vida. No ato de contar sua história, o despojamento de todo conteúdo dramático, torna-se conteúdo narrativo e vida.

A peça *Seis Personagens em Busca de um Autor* trata exatamente da impossibilidade do drama, da impossibilidade de contar a história de uma família de *Seis Personagens* que, por serem personagens, não podem viver, existir, sem a ação dramática. O Homem precisa da narrativa, ou seja, do contar como experiência, pois é ela que nos liga temporalmente à realidade, à história (nossa história); esvaziamo-nos da vida ao não contarmos-la mais. Mas as *Seis Personagens* encontram sua existência.

Pirandello transforma a não história, a não ação, ou seja, a impossibilidade do drama, em uma peça de teatro. O autor consegue realizar essa inversão dialética através da forma, ao atingir o palco e incorporar a narrativa, própria da poesia épica, como elemento principal da poesia dramática. Mais do que viver, as *Personagens* contam sua história, porém, contá-la passa a ser uma forma de vivê-la. A multiplicidade ou fragmentação interior do homem, tema central e recorrente nos contos, nos romances e nas peças teatrais pirandellianos, reflete o vazio deste homem contemporâneo.

É no palco que Pirandello encontra o espelho perfeito para refletir nosso vazio interior. Esse vazio do homem que pode ser muitos e pode ser nenhum, se expressa na impossibilidade do conteúdo dramático, a vida não pode nem mesmo ser representada. Na segunda parte dos *Seis Personagens*, isso se torna claro nas passagens em que a ação “vívda” pelas personagens é interrompida pelo diretor a fim de fazer com que ela se torne representável por seus atores. Mas qual é a cena real, a do drama dos “Personagens Fictícias”, vivido (em ficção) por elas, ou o representado pelos “Personagens Reais” (atores), apresentada no palco? Pirandello nos coloca a questão:

O PAI (*depois de tê-los observado um pouco, com um pálido sorriso*) – Mas claro, senhores! Que outra? Aquela que é para os senhores uma ilusão a ser criada, para nós, ao contrário, é a nossa única realidade. (*Breve pausa. Dará alguns passos à frente, em direção ao Diretor, e acrescentará*) – E não somente para nós, repare! Pense bem. (*Fita-lo-á diretamente nos olhos.*) Sabe me dizer quem é o senhor?

E permanecera com o dedo indicador apontado para ele.

O DIRETOR (*perturbado, com um meio sorriso*) – Como, quem sou? – Sou eu!

O PAI – E se eu lhe dissesse que não é verdade, porque o senhor é eu?

O DIRETOR – Eu lhe responderia que o senhor é um louco!

Os atores riem.

O PAI – Têm razão de rir – porque aqui se joga; (*ao Diretor*) – e o senhor pode, portanto, objetar-me dizendo que somente devido a um jogo aquele senhor ali, (*apontará o Primeiro Ator*) que é “ele”, deve ser “eu”, que vice-versa “este” sou eu. Está vendo que o peguei no pulo?

Os Atores voltarão a rir.

O DIRETOR (*aborrecido*) – Mas isto já se disse há pouco! Tudo de novo?

O PAI – Não, não. Não queria dizer isso, de fato. Ao contrário, eu o convido a sair deste jogo (*olhando a Primeira atriz, como que se antecipando*) – de arte! De arte! – que o senhor costuma fazer aqui com os seus atores; e torno a lhe perguntar seriamente – quem é o senhor?

O DIRETOR (*virando-se, quase assombrado e ao mesmo tempo irritado, para os Atores*) – Mas vejam só, é preciso ser mesmo muito cara de pau! Alguém que se faz passar por personagem vir aqui perguntar, a mim, quem sou eu!

O PAI (*com dignidade, mas sem arrogância*) - 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.

O DIRETOR: Sim, mas o senhor pergunta a mim, que sou o Diretor! O Chefe da Companhia, compreende?...

O PAI: Apenas para saber se realmente, tal como é agora, o senhor se vê... como vê, por exemplo, na distância do tempo, o que era em outra época, com todas as ilusões que então se forjava; com todas as coisas dentro e em redor de si, como então lhe pareciam – e eram realmente, para o senhor! Pois bem! Tornando a pensar naquelas ilusões que agora o senhor em outro tempo, não sente faltar-lhe, já não digo estas tábuas do palco, mas a própria terra, debaixo dos pés, considerando que, do mesmo modo “este”, como o senhor se sente agora, toda a sua realidade de hoje, assim com é, está destinada a parecer ilusão, amanhã?...

O DIRETOR: Bem! E que pretende concluir daí?

O PAI: Oh! Nada, senhor. Fazê-lo ver que, se nós (*indica-se e às outras Personagens*), a não ser a ilusão, não temos outra realidade, é conveniente que o senhor também desconfie da sua realidade, desta que o senhor hoje respira e toca em si, porque – com a de ontem – está destinada a que amanhã descubra que não passa de ilusão!...

O DIRETOR: Ah, muito bem! E diga, ainda mais que, com esta peça que vem representar aqui, diante de mim, o senhor é mais real do que eu!

O PAI: Mas não há nisso dúvida alguma, senhor! (p. 228-229)

Então o espelho se forma graças à presença/ausência, em verdade, do terceiro personagem: o “Espectador”. Somos, nós espectadores-leitores, colocados em nosso lugar e, ao mesmo tempo, questionados em relação a ele. Espectadores reais, alheios à “brincadeira” que se realiza no além boca de cena ou nas páginas daquele livro, aos nomes e às idéias ali expressos (impressos), vemo-nos questionados desta realidade. Assim, somos colocados como personagens também. Personagens do palco da vida. E como personagens, somos capazes de viver nosso drama? Esse embate entre o individual e o coletivo se apresenta na fala da *Enteada*:

“A ENTEADA: Não entro! Não entro! O que é possível em cena vocês dois juntos o combinaram lá dentro. Obrigada! Compreendo muito bem! Ele quer chegar logo à representação dos seus tormentos espirituais; mas eu quero representar o meu drama! O meu!

O DIRETOR: Oh, enfim, o seu! Não é somente o seu, desculpe! É também o dos outros! O dele (*indica o Pai*), o da sua mãe! Não é possível que uma personagem venha, assim, demasiado à frente, e se sobreponha às demais, invadindo a cena. É preciso mantê-las todas num quadro harmonioso e representar o que é representável! Eu também sei que cada qual tem toda uma vida dentro de si, e que gostaria de exteriorizá-la. Mas o difícil é exatamente isto: exteriorizar só aquilo que é necessário em relação aos demais; e, apenas com esse pouco, fazer compreender toda a outra vida que permanece no íntimo, sem vir à tona! Ah! Que cômodo seria, se cada personagem pudesse, num belo monólogo, ou... sem mais nem menos... numa conferência, vir despejar, diante do público, tudo o que lhe ferve por dentro!” (p. 223-224)

O drama se apresenta como um coletivo vivido pelos personagens. A fragmentação desse coletivo, nossa individualidade interior, que gera essa fragmentação, impedir-nos-ia de viver nosso drama, ou como diz Benjamin (1987), de narrarmos nossa história como história de outros. Impediria a “Experiência” benjaminiana. Incapazes de nos apropriarmos de nosso passado, de presentificá-lo, estamos fadados ao vazio; a sermos máscaras pirandellianas nos modificando nesse caminhar involuntário para frente... até que não nos reconheçamos mais!

Ainda como solução formal, Benjamin³⁵ propõe a literalização da cena dramática a fim de atingir o distanciamento necessário à recuperação da objetividade totalizadora da narrativa, enquanto elemento restaurador da

³⁵ Ver no texto “O Autor como Produtor” in Walter Benjamin (1987), o conceito de literalização e reificação da obra de arte.

experiência perdida, da fragmentação apresentada na alegoria barroca. Pirandello realiza o processo inverso, dramatiza o literário, passa do narrado à dramaturgia, desmascarando a impossibilidade narrativa do sujeito contemporâneo. Somos todos personagens em busca de um autor a representar nossa incapacidade de narrarmos coletivamente nossa história. Se, no texto literário de Pirandello, é possível a leitura apenas de um jogo metalingüístico, no palco ele se distancia pela presença viva e pela convivência física do real e do ficcional. A metáfora se realiza e nos apresenta o jogo metalingüístico (ou metateatral) como espelho de nós mesmos, de nossa realidade. Ao atingir o palco, Pirandello atinge a experiência oral, trazendo à pauta o discurso enquanto experiência coletiva.

Dessa forma, *Os Seis Personagens em Busca de um Autor* se apresenta como uma obra moderna por colocar metaforicamente em pauta, na forma, questões pertinentes para o homem e para a sociedade em que ela se insere e, ainda além, para uma sociedade que está por vir. Uma sociedade que será marcada pela experiência da Segunda Guerra Mundial. Ao se apresentarem ao grupo teatral que ensaia, as *Seis Personagens* se apresentam ao leitor como uma realidade que não pode mais ser “encenada” no palco de nosso mundo atual. Quando Pirandello apresenta, já no início do texto, uma crítica à sua dramaturgia, por meio do *Diretor*, como uma dramaturgia excessivamente abstrata e sem vínculo com a realidade, como uma dramaturgia de experimentação formal à qual a platéia não entende, sabemos que essa não pode ser uma crítica sincera. Trata-se muito mais da apresentação da incompreensão da própria crítica ao aspecto profundamente realista de sua obra.

Pirandello tem sido, graças a seu estilo, muitas vezes interpretado como um autor fantástico, um autor de sonho, quase um pré-surrealista. Propusemos aqui, nesta leitura, um Pirandello como filho do realismo do século XIX, que se apresenta como um precursor mais amplo da dramaturgia do pós-guerra, aproximando-se do realismo das fábulas de Brecht, ao mesmo tempo que se apresenta como um abre-alas do “absurdo” de Beckett e Ionesco.

CONCLUSÃO:

PIRANDELLO E O MODERNISMO: Uma tentativa de leitura pelo Brasil.

“Sustento que uma obra de arte não pode ser intencional e limito-me a interpretar a vida como ela me aparece e o mais diretamente possível. E não se vive com os olhos abertos, vive-se cegamente. A minha convicção de que a personalidade é múltipla não é uma conclusão – é uma constatação. (...) O aspecto trágico da vida está precisamente nessa lei a que o homem é forçado a obedecer, a lei que o obriga a ser um.”
(...)

“Não sou um autor de farsas, mas uma autor de tragédias.”

Luigi Pirandello (2001, p. 222-223)

Chamar esta última parte de conclusão, mais segue uma lógica interna do próprio texto do que se justifica pelo significado deste nome: conclusão. O trabalho que aqui se apresenta, uma tentativa de leitura de obra tão rica como *Seis Personagens em busca de um Autor* de Luigi Pirandello, conclui-se por si mesmo. Não se trata, portanto, enquanto conclusão, de afirmar a modernidade de tal autor e sua obra, seria isso redundante; também não se trata de repetir aqui a análise de sua estrutura interna, como, por exemplo, a tensão da tradição e do novo; menos ainda seria o caso de afirmar a relação de tal obra no contexto de sua época histórica e sua importância para o nosso tempo. A leitura dos capítulos nos confirma e conclui isso. Já ficou demonstrada a modernidade de Pirandello e de seu teatro no próprio debate com Gramsci e nos conceitos de Benjamin empregados na análise; também, por meio de reflexões via Benjamin, a estrutura interna da obra foi desdobrada e em seu interior analisadas as tensões modernas;

por fim, pensando a modernidade e Pirandello, a partir de Benjamin e Gramsci, já afirmamos a importância da leitura deste autor em seu contexto (lugar, época e todo de sua obra), mesmo que seja para dali atualizá-lo.

Sendo assim, o texto que aqui se entrega como conclusão é muito mais um abrir de portas, uma tentativa de apontar novos caminhos, a partir das motivações que se encontram lá no início da pesquisa, há dois anos e meio atrás. Essas motivações tomaram forma durante o processo de pesquisa e hoje se mostram com nova cara, talvez por isso possam ser assim chamadas: conclusão. São basicamente duas: a primeira diz respeito à própria metodologia de análise, ou seja, como, dentro de uma tradição crítica tão vasta e profunda como a marxista, poderíamos pensar hoje uma obra literária? A segunda, diz respeito à obra literária aqui analisada, ou seja, como poderíamos ler a obra *Seis Personagens em Busca de um Autor* de Luigi Pirandello a partir dessa tradição crítica? Iniciaremos da primeira motivação.

Essa primeira parte da conclusão é muito mais um breve levantamento reflexivo sobre a tradição crítica que se inaugura, no quadro do corpo teórico da pesquisa, com Gramsci e Benjamin. Como o trabalho se realiza no Brasil, por um brasileiro, não se pode negar que, mesmo em se trabalhando com autores estrangeiros, o olhar é marcado por essa localidade. Assim, a fim de que essa conclusão não se torne apenas um levantamento e uma repetição do que já se pensou no corpo da pesquisa, procuramos voltar nosso olhar para o nosso país e perceber como essa tradição crítica marxista aqui aterrisou. Nosso olhar encontrou a obra de Antonio Candido.

Inicialmente, olhemos mais uma vez para a obra de Gramsci. Vimos que Gramsci não deixa de perceber o caráter inovador, porque não dizer moderno, da obra de Pirandello, porém, considera esse elemento renovador atado ao seu aspecto cultural, mais do que artístico. Mesmo quando valoriza o elemento estético no teatro pirandelliano, refere-se mais ao encenador e ao autor dialetal que ao literato. Assim, poderíamos supor que Gramsci não consideraria *Seis Personagens em Busca de um Autor* como a grande obra prima de Pirandello. Talvez continuasse achando *Liola* ou alguns contos do autor como suas obras fundamentais. É aqui que gostaríamos de olhar a questão de uma outra forma. Não acreditamos que o aspecto formal universal de Pirandello o “debilite” ou o

relativize, acreditamos que o autor se encontra em perfeita harmonia com a compreensão das transformações globais da realidade que o cerca.

O que tentamos demonstrar, então, foi a posição de obra de arte moderna que *Seis Personagens em Busca de um Autor* ocupa na historiografia da literatura universal. Procuramos redimensionar as razões que a levaram a esta posição e o que esta obra pode nos apresentar para compreendermos o Teatro Moderno. Trata-se, aqui, de complexificar logicamente uma relação que beira o determinismo, a relação entre forma estética e conteúdo social. Ao mesmo tempo, abrir nossos olhos e aprender com Gramsci a perceber o caráter ideológico da dissociação entre categorias como “Qualidade Estética” e “Conteúdo Histórico”.

Para avançar neste debate teórico, desviemos momentaneamente o olhar para o Brasil e para Antonio Candido. Com esse desvio de olhar, procuremos compreender como essa tradição crítica opera em nosso país e em nossa crítica literária. Os pontos centrais da compreensão da literatura brasileira e da metodologia crítica de Candido estão presentes na Introdução à sua obra *Formação da Literatura Brasileira*. Sabemos que essa finaliza com o surgimento em nosso horizonte literário de Machado de Assis, mas como queremos olhar um pouco mais a frente, para o Modernismo e a Contemporaneidade, apenas passaremos por ela para destacar uma ou outra questão fundamental.

Na obra em questão, Antonio Candido (1969) desenvolve o conceito de “sistema literário”. Significa que uma literatura, como, por exemplo, a literatura brasileira, ou a literatura italiana, ou a literatura latino-americana, só existe quando se estrutura enquanto sistema, ou seja, quando é possível perceber o surgimento sistemático de obras “esteticamente válidas”. Obras que sejam capazes de captar socialmente nossas estruturas essenciais e particulares de forma “esteticamente válida”. Porque isso nos é fundamental? Ao pensar desse modo, Candido subverte a lógica da relação entre uma cultura estrangeira e uma cultura nacional, como no caso de um Brasil colonizado, pois para ele todas as obras que aqui demonstram alguma influência, seja cultural, seja estética, passam a fazer parte de um processo histórico de formação desse sistema. A literatura portuguesa, dessa maneira, não é uma literatura estrangeira, faz parte da história da literatura brasileira. Na própria obra, Candido afirma (1969, p. 94):

Uma literatura Latino-Americana não passa a existir a partir do momento em que tem condições de estilizar a realidade da América. Este é apenas um pressuposto básico. Ela só existe quando é capaz de fecundar os instrumentos de outras culturas matrizes e aplica-los à América. Creio que a literatura nacional começa quando se inaugura uma tradição de produzir, de maneira sistemática, obras esteticamente válidas. Mas uma obra só pode ser esteticamente válida se, além de incorporar uma função social adequada, realizando uma seleção adequada dos elementos da realidade, alcança pelo menos um pouco da universalidade própria da função total. Quis mostrar nesse livro [Formação da Literatura Brasileira] que era ridículo afirmar que o Neorealismo era Europa e que o Romantismo era América.

Assim como Gramsci, Candido também vem de tradição marxista, e assim como para Gramsci, a questão cultural é fundamental. Porém, diferente de Gramsci, Candido se “especializou” como crítico literário e percebe que a questão cultural se expressa também na forma estética, e que esse espelhamento é, na verdade, essencial. Assim, para Candido, além de ser fundamental à obra o retrato de seu tempo e sua superação, é necessário que ela o faça de uma forma esteticamente válida³⁶. De certo modo, Gramsci também aponta para esse caminho, mas ao se voltar com maior preocupação para a questão cultural, corre o risco de cair em “equivocos” quanto ao julgamento estético.

Ainda, no âmbito da *Formação da Literatura Brasileira*, como já dito, a obra finaliza com o surgimento de Machado de Assis, pois, para Candido, nesse momento se vislumbra a concretização de um “sistema literário” brasileiro. O Brasil consegue incorporar dialeticamente os matizes externos das tradições literárias que nos servem de modelo e formação, numa literatura que nos retrata, que fala de nós, e isso de forma sistêmica. Já podemos perceber, a partir de Gramsci e Candido, que o antropofagismo oswaldiano³⁷ não é uma “descoberta

³⁶ Os ensaios *O Cortiço* e *Dialética da Malandragem* são exemplares da fundação dessa tradição em nossa crítica literária (veja Candido, 1993)

³⁷ “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

(...)

“Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

(...)

Foi porque nunca tivemos gramaticas, nem collecções de velhos vegetaes. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mappa mundi do Brasil.

(...)

“Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. **Ou Villeganhon Print Terre**. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao bárbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

(...)

da América”, mas sim, muito mais valioso por sinal, uma proposta cultural e estética profundamente conseqüente e perfeitamente inserida em nosso processo historiográfico literário.

Embora Candido finalize sua obra com Machado de Assis, em escritos mais recentes vai redirecionar o olhar para o modernismo, ao afirmar:

Talvez a única divisão essencial da literatura brasileira seja a que ocorreu em 1922 com a semana de arte moderna, realizada em São Paulo, mas exprimindo anseios e tendências difusos nos maiores centros do país. (Candido, 1993, p. 117)

Qual a razão dessa guinada? É fundamentalmente a continuidade. Se, após Machado de Assis houve uma ruptura, uma fissura na continuidade do processo de *Formação*, representada pelo Parnasianismo (ainda assim constituinte do processo), o Modernismo a vem sanar. O mérito não está exclusivamente nele (no modernismo de 22), mas na sua continuidade. Candido percebe que, após o Modernismo, a incorporação dos modelos externos se completa. Não que eles deixem de existir, porém cria-se um quadro de referências consistente na nossa literatura, de forma que não é mais necessário estarmos constantemente recorrendo a modelos importados para compreender os nossos. Assegura Candido (1993, p. 118):

Se, em seguida, considerarmos não estes fundadores (modernistas de 22), mas um poeta mais moço, como Carlos Drummond de Andrade (que publica seu primeiro livro em 1930), não precisamos recorrer a origens estranhas para compreendê-lo; quando existem, elas se pressupõem ou combinam às sugestões constitutivas, hauridas nos predecessores, há pouco mencionados.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia,

(...)

Nunca fomos cathechizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Imperio.

Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

(...)

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jaboty”

Oswald de Andrade

Em Piratininga.

Anno 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.

Trechos retirados do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, publicado na *Revista de Antropofagia*, São Paulo, nº 1, 1928 in BELLUZZO, A. M. de M., 1990, p. 268-273.

Antonio Candido percebe³⁸ a *Formação* não apenas no âmbito cultural, mas também no âmbito formal, no âmbito da linguagem, aliás, percebe mais, essa linguagem que se forma do contato do regional com o internacional é a nossa cultura, no caso de um país colonial como o nosso.³⁹

O que se dá e deve se dar é efetivamente a criação de uma outra linguagem, aqui compreendida como um tratamento formal que dê conta de nossa realidade social. Essa linguagem se liga e cria em nós um laço com nossas raízes (essas também estrangeiras) e, ao mesmo tempo, se projeta artisticamente para fora, ou seja, é esteticamente conseqüente com uma arte universal e com nossa realidade particular. Assim, o antropofagismo moderno poderia ser apontado como efetivamente um caminho para essa literatura, caminho conseqüente e histórico, mesmo se manifestando como ruptura em relação à tradição literária. Guimarães Rosa poderia também ser apresentado como um grande exemplo disso.

Candido observa, em Guimarães Rosa, a presença dessa dialética modernista funcionando de modo consistente. Ele representaria a concretização desse projeto nacional, não um projeto de nacionalismo imposto de fora para dentro, e sim construído de dentro para fora⁴⁰. Por meio da construção de sua

³⁸ E ao percebê-lo, abre portas para novos olhares sobre o Modernismo. Tomemos como exemplo a proposta, claramente conseqüência dessas portas abertas, de análise que Schwartz (2001, p. 22-23) nos apresenta: “Num estudo sobre *Macunaíma*, tratando de situar o livro, Carlos Eduardo Berriel liga o nacionalismo de 22 ao setor da oligarquia cafeeira que, além de plantar, buscou disputar aos capitais imperialistas a área de comercialização, que era a mais rendosa do negócio. O argumento vai além da conhecida proximidade entre os Modernistas e algumas famílias de grandes fazendeiros: sugere uma certa homologia entre a estética de Mário e a experiência acumulada de uma classe...”

(...)

...um poeta não melhora nem piora por dar forma literária à experiência de uma oligarquia: tudo está na conseqüência e na força elucidativa das suas composições. Não se trata de reduzir o trabalho artístico à origem social, mas de explicitar a capacidade dele de formalizar, explorar e levar ao limite revelador as virtualidades de uma condição histórico-prática; sem situar o poema na história, não há como ler a história compactada e potenciada dentro dele, a qual é o seu valor. Hoje sabemos que a hegemonia do café já não tinha futuro e terminou em 30, o que naturalmente não atinge a poesia de Oswald, que está viva.”

³⁹ É interessante atentarmos ao que Candido (1993, p. 211) fala de Adoniran Barbosa, músico e sambista popular de São Paulo muito criticado pelo seu cantar (falar) “errado”: “... já tenho lido que ele usa uma língua misturada de italiano e português. Não concordo. Da mistura, que é o sal de nossa terra, Adoniram colheu a flor e produziu uma obra radicalmente brasileira, em que as melhores cadências do samba e da canção, alimentadas inclusive pelo terreno fértil das Escolas se aliaram com naturalidade às deformações.”

⁴⁰ Bolle, W. (2004, p. 191) afirma: “No mundo diverso da ficção regionalística, feita quase sempre ‘de fora para dentro’ e revelando escritor simpático, compreensivo, mas separado da realidade essencial do mundo que descreve; e que enxerta num contexto erudito elementos mais ou menos

linguagem, Rosa criaria um tempo-espaço brasileiro, síntese das influências múltiplas externas e internas formalizadas numa criptografia da história do Brasil, para utilizarmos um termo caro a Willi Bolle (2004). Por meio de sua narrativa, Guimarães não procura uma imitação caricatural do nosso interno, porém descortina os impasses que existem numa cultura multifacetada, uma cultura que não é uma (e alguma o é?) e que se ressentida de uma partição eterna. Assim, não mais se trata de tampar as fissuras de nossas fragmentadas e múltiplas influências culturais, mas de assumi-las como nossa cultura, e não fazê-lo de forma “romântica” e idealizada, mas encarando seus impasses.

Isso é o que faz Gramsci ao pensar a relação entre o dialeto e o italiano oficial. Um grande exemplo é uma cena do filme *Pai Patrão* dos irmãos Taviani. Galvino, um garoto “caipira” (para aproximá-lo de nós), aos poucos percebe o poder de libertação da língua culta, no caso do filme representada pelo latim (impossível melhor exemplo), que lhe é ensinada pelo amigo “da cidade” (nada menos que Florença) no exército. Enquanto fazem um treinamento de tanques de guerra, comunicam-se por rádios numa “aula” de latim e, ao final da cena, questionado sobre suas origens, Galvino cita um trecho da Eneida (em latim) para expressar a impossibilidade de satisfazer o amigo e lhe contar o que traz dentro de si, sua vida, sem renovar uma imensa dor. Ainda ao final do filme, o Galvino “real”, em “depoimento”, justifica seu retorno à sua terra pois, mesmo com as possibilidades que o continente lhe oferecia, tinha medo de, longe de sua terra, de sua língua, de seu povo, ficar “mudo”.

Um paralelo, encontramos na obra *Manuelzão e Miguilim*, de Guimarães Rosa (1984), com a saída promissora de Miguilim, possibilidade de ver o mundo, e a necessidade do retorno de Manuelzão, que conhece já o mundo todo. Se voltarmos a olhar para a obra *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa, podemos, agora, tomá-la como possibilidade de dialetizar essa relação, num possível modelo gramsciano, mesmo indo para além dele, mais do que de contestá-lo. Guimarães não fala como o “caipira”, nem como o “da cidade” e por isso constrói sua linguagem. Claro que não estamos falando de uma criação incoerente, ela se dá criteriosamente, se não o romance seria ilegível. Mas,

bem apreendidos da personalidade, costumes, linguagem do homem rústico, obtendo montagens, não a integração necessária ao pleno efeito da obra de arte.

no que tange a essa linguagem, percebe-se que não é um romance de fácil leitura, e acreditamos, como nos mostra Willi Bolle (2004), que essa dificuldade é estratégica⁴¹. Ela nos demonstraria uma inversão da lógica do filme dos irmãos Tavianni sem negá-la.

Estamos tratando aqui, para além de Gramsci, da questão formal e estética. Porém, novamente, poderíamos contradizer esse ponto sem negá-lo. Essa dificuldade da forma, esse emperro no diálogo, essa inversão de que estamos falando é retrato nosso, diz respeito à dificuldade de diálogo cultural num país colonizado de grandes diferenças sociais e de classe. Trata-se, por fim, de perceber que a oposição formal de linguagem entre o “caipira” e o “da cidade” não é apenas cultural, mas sim histórica, política e de classe. Willi Bolle (2004, p. 383-384) diz em *Grandesertão.br*:

No caso do romance de Guimarães Rosa, a dificuldade de compreensão expressa um problema que não é apenas literário ou estético. A obra coloca em cena uma falta de entendimento que é social, histórica e política. O pseudodiálogo entre o narrador sertanejo e o interlocutor letrado – que é na verdade um imenso monólogo – é uma encenação irônica, com papéis invertidos, da falta de diálogo entre as classes sociais. O descaso dos donos do poder para com o povo humilde, em que pesam quatro séculos de escravidão, representa um imenso atraso para a emancipação efetiva do país.

Assim, partindo de Gramsci, e continuando adiante com Cândido, vamos retomando a importância dos artistas e da arte moderna tanto culturalmente quanto esteticamente. E isso se dá na junção entre as tensões da tradição e do novo, do particular e do universal, características dessa modernidade e característica de Pirandello. Dissemos, no começo do trabalho, que Gramsci não cita diretamente as obras da fase considerada o ápice artístico de Pirandello: *Henrique VI* e *Seis Personagens em Busca de um Autor*, porém, podemos

Em Grande Sertão: Veredas, o aproveitamento literário do material observado na vida sertanista se dá ‘de dentro para fora’, no espírito, mais que na forma.”

⁴¹ Bolle (2004, p. 384) afirma: “A dificuldade da forma de *Grandesertão: Veredas*, experimentada por todos os leitores sem exceção, é estratégica. Essa dificuldade pode ir até o ponto de o texto ser qualificado como “incompreensível”. No ensaio *Sobre a Inteligibilidade (1800)*, que traz uma reflexão básica sobre o problema, Friedrich Schlegel esclarece que a compreensibilidade entre os homens não pode ser considerada garantida, uma vez que a literatura e a filosofia realizam constantemente experimentos “sobre a possibilidade ou impossibilidade” da “comunicação das idéias”. Bolle, 2004, p. 384.

concluir de suas idéias que essas obras não seriam consideradas por ele como as mais valiosas de Pirandello.

Acredito que, após esse novo percurso, aqui apresentado, podemos tentar concluir algumas questões. Iniciemos a segunda parte da conclusão. Voltemos novamente a Pirandello e a sua peça, e busquemos entender o que a tradição teórica marxista pode nos trazer de positivo na leitura do texto pirandelliano.

Essa segunda motivação veio à tona a partir de algumas montagens de Pirandello que assisti nos últimos anos. É interessante perceber o renascimento do interesse por esse autor no Brasil. Tenho percebido várias montagens de seus textos por companhias de teatro de todo o país. Entre as mais relevantes, destacamos: a Companhia Pequeno Gesto do Rio de Janeiro montou *Henrique IV e Assim é, se lhe Parece*; em Ipatinga-MG, em 2006, assisti a uma montagem amadora de *Seis Personagens em Busca de um Autor*; em São Paulo, Maurício Paranhos de Castro, diretor formado no *Piccolo Teatro de Milão*, fundou, também em 2006, uma companhia cujo espetáculo de estréia foi *Os Gigantes da Montanha*; além de algumas montagens universitárias de conclusão de curso de Artes Cênicas. Junte-se a isso a edição da *Perpectiva Pirandello: do teatro no teatro* (1999) e o projeto de reedição das *Novelas para um Ano* (que se encontra no terceiro volume) da Berlendis & Vertecchia. Porém, para não nos alongarmos excessivamente e irmos direto ao ponto que nos chamou a atenção nesse “renascimento” de Pirandello no Brasil, citaremos um único exemplo, até por considerá-lo o mais interessante em termos de encenação.

Em 2004, um grupo de alunos da UNICAMP, num trabalho de conclusão de curso, dirigidos pelo Prof. Marcelo Lazzarotto, encenou a peça *Seis Personagens em Busca de um Autor*. No conjunto, o trabalho se apresentou de forma muito interessante, inclusive incorporando à própria encenação os recursos técnicos de iluminação e som (os próprios atores em cena manipulavam estes equipamentos). O cenário era composto por uma série de araras com figurinos, objetos cênicos, restos de cenários, tudo espalhado pelo espaço da encenação (não era um teatro, mas uma sala improvisada na UNICAMP) e, de repente, como mágica, as *Personagens* “nasciam” de dentro desses elementos. A cena tinha um efeito cênico surpreendente, porém, quebrava o impacto da entrada das personagens pela platéia, além de gastar, muito cedo, um recurso cênico que se repetirá, com menos força portanto, com o surgimento de *Madame Pace*. Essa

opção da encenação revela uma tendência de leitura do texto que, logo de cara, dá um caráter fantástico e fantasmagórico às *Personagens*. Outra coisa que se percebia na montagem era que toda história de fato se concentrou na discussão metateatral das personagens, as personagens dos atores reais, por exemplo, praticamente desapareceram. A meu ver, isso deu à peça um peso filosófico e abstrato muito maior do que ele tem na verdade. Perceber porque isso ocorre é simples, se atentarmos ao fato de que a comicidade da peça está toda centrada nesse núcleo de personagens: os *Atores* reais.

Ainda, para pensarmos um pouco esse “renascimento”, voltemos na história da recepção de Pirandello em nosso país. Annateresa e Mariarosaria Fabris (1999), em um texto intitulado *Presença de Pirandello no Brasil*, nos mostra como, durante a década de 1920, Pirandello aparece no horizonte brasileiro trazendo uma profunda renovação cultural. Dessa renovação, destacaremos rapidamente o impacto que seus textos causam em Oswald de Andrade. Vejamos o que nos diz Annateresa e Mariarosaria (1999, p. 386-387):

Os aplausos que, naquele momento, o autor italiano colhia em todos os campos correspondem perfeitamente às expectativas de um escritor e crítico moderno como Oswald de Andrade, que o havia descoberto como dramaturgo em 1923, em Paris, cidade da qual parte o reconhecimento internacional de Pirandello. Num artigo publicado pelo Correio Paulistano, “Anúncio de Pirandello” (29 de junho de 1923), Oswald de Andrade analisa a montagem de *Seis Personagens à Procura de um Autor* na Comédie des Champs-Élysées. Se o título do artigo é epifânico, igualmente epifânica parece ser a visão que o escritor tem de Pirandello, legítimo herdeiro de Henrik Ibsen e Ernest Mazeaud:

A primeira impressão de quem entra para ver essa assustadora reforma cênica é que não há espetáculo. O teatro está aberto e nu. Pano levantado, bastidores de costas, mangueiras preparadas para um caso de incêndio, um piano, cartazes indicadores do horário dos artistas – toda a engrenagem anarquizada de uma caixa em dia de ensaio.

Quando começa a ação, o público e o crítico estão fascinados: um dos personagens incompletos

Fala numa ânsia sugestiva, emocionado. Explica melhor, para o espanto crescente da banal assembléia de artistas: - a natureza prossegue, na imaginação, num plano superior, o seu trabalho de criação. O drama daquelas pessoas existe, existe em cada uma, precisa ser ordenado e levado a cabo. (...) Porque, de um lado é de fato a vida que fala, o assunto sangrento, lama e estrela, a febre da crua realidade, do outro, as convenções bem-educadas que procuram dar um ritmo à matéria candente e apenas arrastam mais a sua ânsia de finalidade. Domina o quadro a duplicidade das grandes aglomerações

atuais, onde uma complicação de consciência e de cerebralismo dá a nota central.

Porém, é interessante observar, que mesmo Oswald de Andrade, alguns anos depois, terá essa epifânia diminuída por convicções políticas:

Em 1943, Oswald de Andrade, na época militante do Partido Comunista Brasileiro, revê sua posição em relação a Pirandello, condenando nele o aspecto politicamente anti-revolucionário e o afastamento daquilo que ele considerava o verdadeiro objetivo da arte teatral. (Fabris, A. e M, 1999, p. 386).

Percebemos que uma dualidade pirandelliana se faz sentir também aqui no Brasil. E, assim como na Itália, o autor vai cair num certo esquecimento por algumas décadas. Talvez seja realmente difícil digerir um autor esteticamente tão revolucionário com traços tradicionalistas, isso sem citar o fato de sua ligação com o *Fascismo*.

Vejamos como podemos, ainda, refletir sobre essa dualidade que aparece tão explicitamente tanto na crítica de Gramsci na Itália quanto de Oswald no Brasil. Já adiantando, afirmamos que só numa tentativa de leitura que congregue os aspectos estéticos e culturais da obra é que vamos encontrar a possibilidade de um olhar mais totalitário sobre a peça, que fuja dessa dualidade. E, também, nos adiantando nas conclusões, diremos que esse olhar totalitário nos destacará, em contraposição à tendência que parece estar em voga nos últimos anos, os aspectos realistas do texto pirandelliano sem descartar sua fantasia criativa.

Em *Seis Personagens em Busca de um Autor*, uma família (*O Pai, A Mãe, A Filha, O Filho, O Menino e A Menina*), dizendo-se personagens, adentram um teatro, no meio do ensaio de uma Companhia, procurando um autor. São *Personagens* que precisam de um autor que conte sua história, pois para que elas realmente atinjam a vida ou, no caso, a arte, precisam que sua história seja contada. O autor que as criou originalmente, desistiu delas, portanto, encontram-se a meio caminho entre a vida (a arte) e a não existência. Mas já existem. Vimos que a peça possui uma complexidade narrativa, essas personagens têm uma história, mas a história da peça não é a das personagens, e sim a busca delas em contar sua história. Encontrando a Cia. e seu Diretor, as personagens vêm ali a possibilidade de ver encenada sua história; eles a contariam e a Cia. de Teatro a encenaria. No decorrer da peça, essa tentativa encontra seus

empecilhos e finaliza com a morte da Menina e do Menino. Morte na Ficção? Apenas uma retomada, pois não se trata aqui de nos alongarmos numa análise específica do texto que já foi feita.

Pirandello apresenta, estrategicamente já no início do texto, uma crítica à sua dramaturgia, por meio da personagem do Diretor, como uma dramaturgia excessivamente abstrata, sem vínculo com a realidade, como uma dramaturgia de experimentação formal que a platéia não entende. Gostaríamos de salientar que mais do que uma crítica a si mesmo, trata-se mais da apresentação da incompreensão da própria crítica ao aspecto profundamente realista de sua obra.

Defendemos aqui, na conclusão, que há um equívoco em ler a complexidade do texto pirandelliano apenas como elemento fantástico, filosófico e abstrato. Pirandello tem sido, graças a seu estilo, muitas vezes interpretado como um autor de sonho, quando na verdade é possível aproximá-lo, por exemplo, do realismo das fábulas de Brecht. Isso não lhe tira a posição de precursor, também, do absurdo (só absurdo pois retrata nossa realidade absurda) de um Beckett. Acreditamos que tal equívoco se dá por uma leitura da obra – *Seis Personagens em Busca de um Autor* – descontextualizada do todo da obra de Pirandello. Nesse ponto, o caráter dialetal de grande parte de sua obra, destacado por Gramsci, nos fornece muitas dicas. Pensar esse caráter dialetal é pensar outra tensão, característica do modernismo: do local e do universal. Vejamos rapidamente como, além da tensão entre a tradição e o novo, a obra de Pirandello também demonstra a tensão entre o local e o universal, funcionando de forma positiva.

Num de seus primeiros contos *Dona Mimma*, publicada pela primeira vez no periódico *La Lettura* em 1917, Pirandello nos apresenta uma parteira do interior da Sicília que, a partir da chegada de uma enfermeira diplomada pela Universidade de Turim à sua vila, se vê proibida de exercer seu ofício. A velha parteira goza de grande simpatia da comunidade da vila, e isso se dava não só pelo fato dela ser a única parteira da vila mas também pela relação tradicional e oral de contadora de histórias que essa tinha com as mães e as crianças. Por exemplo, vejamos esse diálogo de *Dona Mimma* com algumas crianças:

Ela encena esse mundo para as crianças quando vai falar com elas e lhes explica como os fora “comprar”, um a um, longe, muito longe.

– Onde?

Ah, onde?! Longe, muito longe.

– Em Palermo?

Em Palermo, é, com uma bela liteira branca de marfim, guiada por dois belos cavalos brancos, sem guizos, por estradas e mais estradas, longas, na escuridão da noite.

– Porque sem guizos?

– Pra não fazer barulho.

– E no escuro?

– Sim, mas também têm a lua, à noite, as estrelas. Mas mesmo no escuro, com certeza! É claro que a noite sempre vem, quando se viaja, viaja-se por dias inteiros, por um caminho tão longo. E daí, na volta, sempre se chega à noite com aquela liteira, e silenciosamente, pra ninguém ver, pra ninguém ouvir.

– Por quê?

– Ora, porque o bebê que acabou de ser comprado não pode escutar nenhum barulho, pois ficaria assustado, e de início também não pode ver a luz do sol. (Pirandello, 2000, p. 26-27)

Por meio dessas fantasias, que ela mesma acreditava, apresentava o seu ofício como algo divino, fantástico, um conhecimento lhe dado por Deus, que nem mesmo ela compreendia. Outro gesto exemplar, que também aparece noutra parte do texto, é o de esconder as mãos, acreditando que aquelas mãos, que traziam os bebês à vida, não deviam ficar expostas. Por fim, mesmo a descontento da comunidade, Dona Mimma é obrigada a ir estudar na Universidade de Palermo, vítima da denúncia da jovem enfermeira que não consegue trabalho.

Quando dona Mimma volta, já formada, apresenta-se vestida como uma mulher moderna da cidade, com chapéu, luvas e vestido. Encontra a jovem enfermeira vestida como ela antigamente, com xale e um véu azul. Dona Mimma também percebe que a jovem enfermeira passou a contar as mesmas histórias que ela contava e tem a aprovação de toda a cidade como parteira. Pirandello nos mostra que a jovem enfermeira não apenas incorpora os costumes deixados para trás por dona Mimma, mas os soma a seus conhecimentos técnicos da Universidade de Turim. Está nisso seu maior encanto, pois nela reside, diante dos habitantes da vila, a sensação desse universal que tanto encanta os regionais:

As senhoras mães são chamadas de madames (– Muito Prazer, madame!
– A seu serviço, madame!) e estão muito contentes (coitadinhas, com esse barrigão!). Contentes, pois conversando com ela, é quase como se

elas também falassem a língua italiana, e lhes fossem familiares todos os primores e a “civilidade” do Continente. Mas é claro, todo mundo sabe, ora, que no Continente é assim, é assado... E depois, não é pouco! A satisfação de ter tudo explicado, tintim por tintim, como no médico, com os termos precisos da ciência que não podem ofender o pudor, pois a natureza, meu Deus, pode até ser feia, mas é assim, Deus a fez assim, e é melhor saber como as coisas são, para saber o que fazer, preparar-se para uma necessidade, e também, na hora do vamos ver, pelo menos saber do que e por que sofremos. (Pirandello, 2000, p. 45)

Dona Mimma, em compensação, não consegue mais trabalhar, agora os habitantes não querem mais saber dela. Mesmo quando, em uma ocasião, a jovem enfermeira está ocupada e resolvem recorrer à velha parteira, Dona Mimma não consegue realizar o parto, quase levando a mãe e o bebê à morte. Tão confusa se encontra entre seus velhos conhecimentos e os novos adquiridos na Universidade em Palermo que não consegue mais realizar um parto, embora os tenha realizado durante 35 anos de sua vida.

Pirandello desmascara um fenômeno sem volta, um processo de modernização que não pode ser paralisado, porém não mata, não pode matar as tradições culturais, deve-se mesclá-las. Dona Mimma não consegue realizar seu ofício, não porque a jovem enfermeira da cidade seja mais competente que ela, mas simplesmente porque se fiou demais no novo conhecimento que lhe ensinaram. Não soube mesclar, como fez a jovem enfermeira. É indicativo o fato que Dona Mimma, vendo que a outra tomou seu lugar utilizando seus métodos, quis reconquistá-lo tornando-se a outra, a enfermeira formada na cidade. Não quis, porém, tirar o chapéu e recolocar o xale.

E quando essa temática avança para a forma teatral? Eis o ponto. Pirandello realiza sua renovação formal na dramaturgia ao perceber que a forma da não representação dramática burguesa, o drama burguês (ou melodrama), é uma forma possível para se contar a história dessas *Personagens* no palco. Assim, contar a história de personagens que precisam encontrar um autor que conte sua história, pois ela não pode mais ser contada nem encenada, não é apenas uma questão temática, é formal. Pirandello cria sua grande renovação, o chamado *Teatro no Teatro*, a partir da junção de elementos formais extremamente modernos com sua temática profundamente ligada às tradições culturais sicilianas e ao processo de transformação que estas estão vivendo na Itália na passagem do século XIX para o século XX.

A negação da possibilidade do drama poderia muito ser compreendida como a impossibilidade de diálogo que o mundo arcaico, representado por Dona Mimma, encontra com o mundo moderno. A forma melodramática não deve se realizar, mas acaba forçosamente emergindo do interior da peça. A tradição negada é, na verdade, elemento estrutural da renovação estética pirandelliana. Se o diálogo, como elemento fundamental da dramaturgia do século XVIII e XIX, é a única solução formal para isso, elas estão fadadas a não se realizarem. Mas em uma inversão brilhante, formalmente, é que Pirandello, por meio dessa impossibilidade, lhes concede o palco. É dessa impossibilidade que a enfermeira nova consegue a simpatia da comunidade. Ela mescla e cria a sensação de uma linguagem universal em que todos se compreenderiam.

O drama de Pirandello é sim profundamente ligado à tradição, mas nos atinge naquilo que temos de contemporâneo, nossa incapacidade de sermos “uno” no mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Pirandello

- PIRANDELLO, Luigi. **A Excluída**. São Paulo: Abril Cultural, 1986.
- _____. **O Homem da Flor na Boca**. Instituto Italiano de Cultura, 1952.
- _____. **Novelas para um Ano: Dona Mimma**. Tradução e Apresentação de Bruno Berlendis de Carvalho. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2000.
- _____. **Novelas para um Ano: O Velho Deus**. Tradução Bruno Berlendis de Carvalho. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2000.
- _____. **Novelas para um Ano: Uma Jornada**. Tradução e apresentação Maurício Santana Dias. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2006.
- _____. **Liolá**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- _____. **A Luz da Outra Casa**. São Paulo: Martins Fontes, 1955.
- _____. **O Marido de Minha Mulher e Outras Novelas**. São Paulo: Martins Fontes, 1963.
- _____. **Vestir os Nus**. São Paulo: Brasiliense, 1966.
- _____. **O Turno**. Lisboa: Presença, 1965.
- _____. **Os Velhos e os Moços**. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1947.
- _____. **O Enxerto e o Homem, a Besta e a Virtude**. São Paulo: Edusp, 2003.
- _____. **O Falecido Matias Pascal**. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- _____. **Um, Nenhum e Cem Mil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- _____. **O Humorismo**. São Paulo: Experimento, 1996.
- _____. **O Humorismo**. in GUINSBURG, Jacó. **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. **Sei Personaggi in Cerca d'Autore**. Roma: Tascabili Economici Newton, 1993.
- _____. **Seis Personagens em Busca de um Autor; Esta Noite se Improvisa; Cada Um a seu Modo**, in GUINSBURG, Jacó. **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. **O Falecido Mattia Pascal; Seis Personagens à Procura de um Autor / com prefácio do autor**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. **Henrique IV**, in BERNARDINI, Aurora F. *Henrique IV e Pirandello*. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. **Os Gigantes da Montanha**. Trad. Beti Rabeti. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

Obras Sobre Pirandello e a Literatura Italiana

ANGELINI, Franca. **Teatro del Novecento da Pirandello a Fo**. Bari: Laterza, 1990.

ATAÍDE, Tristão de. "Pirandello", in **Estudos – 2ª série**. Rio de Janeiro: Terra e Sol, 1928.

BÀCCOLO, Luigi. **Luigi Pirandello**. 2ª Ed., Milano: Bocca, 1949.

BARILLI, R. **Pirandello. Una Rivoluzione Culturale**. Mursia: Milano, 1986.

BERNARDINI, Aurora F. **Henrique IV e Pirandello**. São Paulo: EDUSP, 1995.

BOSI, Alfredo. **Itinerário della Narrativa Pirandelliana**. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, 1964.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e Vida Nacional**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986.

_____. **Cadernos do Cárcere**. Vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GUINSBURG, Jacó. **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

LUPERINI, Romano. **Introduzione a Pirandello**. Roma: Laterza, 1992.

POMILIO, M. **La Formazione Critico-Estetica di Pirandello**. Napoli: Liguori, 1966.

PRINA, Carlo. **Todo Teatro de Pirandello (narrado, comparado e explicado ao povo)**. São Paulo: Martins Fontes, 1960.

SCASCIA, Leonardo. **Pirandello e la Sicília**. Milão: Adelphi, 1996.

SOUZA, Cláudio de. **Pirandello e seu Teatro**. Rio de Janeiro: P. E. N. Clube do Brasil, 1946.

TOSTO, Rosário. **História da Literatura Italiana, os séculos XIX e XX**. Petrópolis: Vozes, 1963.

VICENTINI, C. **L'Estetica di Pirandello**. Milano: Mursia, 1970.

Obras da Dramaturgia Moderna

- BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo em 12 volumes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BÜCHNER, Georg, **A Morte de Danton**. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- CHIARELLI, Luigi, **La Maschera e Il Volto**. Milano: Mondadori, 1926.
- _____. **La Sacca di Set.**, Firenze: Bemporad et Figlio, 1922.
- IBSEN, Henryk. **Teatro**. São Paulo: Cultura, 1942.
- HAUPTMANN, Gerhart. **Os Tecelões**. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- O'NEILL, Eugene. **Longa Jornada Noite Adentro**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- PINTER, Harold. **Volta ao Lar**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- STRINDBERG, August. **Rumo a Damasco**. São Paulo: Cone Sul, 1997.
- TCHEKHOV, Anton. **As Três Irmãs e Contos**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- TOLLER, E.; HEYM, G.; KAISER, G. **Teatro e Política: poesia e peças do expressionismo alemão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

Obras Teóricas e Críticas

- ADORNO, Theodor W. **Filosofia da Nova Música**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. **Notas de Literatura**. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.
- _____. **Teoria Estética**. Madrid: Taurus, 1971.
- _____. **Mínima Morália. Reflexões a partir da vida danificada**. São Paulo: Ática, 1992.
- ANDERSON, Perry. **Considerações Sobre o Marxismo Ocidental**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- APPEL, Myrna B. e GOETTEMES, Míriam B. (org.). **As Formas do Épico: da epopéia sânscrita à telenovela**. Porto Alegre: Movimento/UFRGS, 1992.
- ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.

- ARON, Irene. **Georg Büchner e a Modernidade**. São Paulo: Annablume, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. São Paulo: Max Limonad, 1981.
- BELLUZZO, Ana Maria (org.). **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Memorial / UNESP, 1990.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **Magia e Técnica. Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. Obras Escolhidas 1º V.
- _____. **A Modernidade e os Modernos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- _____. **Documentos de Cultura / Documentos de Barbárie**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986.
- BENTLEY, Eric. **O Dramaturgo Como Pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- _____. **A Experiência Viva do Teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1967.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar: A aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de Lingüística Geral I**. Tradução de Maria da Gloria Novak e Maria Luiza Néri. 3ª Edição. Campinas: Pontes; Editora da UNICAMP, 1991.
- BOLLE, Willi. **Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- BORNHEIM, Gerd A. **O Sentido e a Máscara**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- BOSI, Alfredo. **Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003.
- _____. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BRECHT, B. **Teatro Dialético. Ensaio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BROOK, Peter. **O Teatro e seu Espaço**. Tradução Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis, RJ: Vozes, 1970.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz / Publifolha, 2000.

_____. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. São Paulo: Martins, 1969.

_____. **O discurso e a Cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARON, Jorge. O. **O Território do Espelho: a arquitetura e o espetáculo teatral**. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. FAU-USP-SP, 1994.

COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. **Sinta o Drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. **Panorama do Rio Vermelho. Ensaios sobre o teatro americano moderno**. São Paulo: Nankin, 2001.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Gramsci**. Porto Alegre: L&PM, 1981. (Fontes do Pensamento Político Vol. 2)

CROCE, Benedetto. **Breviário de Estética e Esthetica in Nuce**. São Paulo: Athena Editora, 1997.

_____. **Estetica: come scienza dell'espressione e linguistica generale - 6teoria e storia**. Bari: Gius Laterza & Figli, 1950.

EAGLETON, Terry. **Ideologia: uma introdução**. Trad. Luis Carlos Borges, Silvana Vieira. São Paulo: Boitempo, 1997.

FABRIS, Annateresa e Mariarosaria. **Presença de Pirandello no Brasil**. In GUINSBURG, Jacó. **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GRAMSCI, Antoino. **Cadernos do Cárcere**. Introd. e trad. Carlos Nelson Coutinho Rio de Janeiro: Civilizacao Brasileira, 2002. 6v.

- _____. **Concepção Dialética da Historia.** Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- _____. **Literatura e Vida Nacional.** Tradução e organização Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. **Escritos Políticos.** Tradução Manuel Simões. Lisboa: Seara Nova, 1976.
- _____. **Cartas do Cárcere.** Tradução e Seleção Noemio Spinola. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HAMBURGER, Käte. **A Lógica da Criação Literária.** 2ª ed. Tradução Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- HEGEL, L. W. F. **Estética: a Idéia e o Ideal.** 5ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Impérios (1875-1914).** São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- Jameson, Fredric. **A Cultura do Dinheiro: ensaios sobre a globalização.** Seleção e prefácio Maria Elisa Cevalco. Tradução. Maria Elisa Cevalco, Marcos Cesar de Paula Soares. Petropolis, RJ: Vozes, 2001.
- _____. **Pos-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.** Tradução Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1997.
- KOTHE, Flávio R. **Para Ler Benjamin.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- LAMPEDUSA, Tomasi di. **O Gattopardo.** Tradução Marina Colasanti. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- LUKÁCS, György. **Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica.** São Paulo: Ed. 34, 2000.
- _____. **Ensaio Sôbre Literatura.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. **Estética.** Barcelona: Ediciones Grijalbao, 1966.
- _____. **Introdução a uma Estética Marxista.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MACEDO, José Marcos Mariani. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, 1997. Publicado in

- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **As Formas e a Vida: estética e ética no jovem Lukács (1910 – 1918)**. São Paulo: UNESP, 2004.
- MAGALDI, Sábato. **O Texto no Teatro**: São Paulo. Perspectiva/Edusp, 1989.
- NOSELLA, Paolo. **A Escola de Gramsci**. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2004.
- PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PLATÃO. **Diálogos - A República**. Rio de Janeiro: Globo, 1964.
- RICOEUR, Paul. **A Metáfora Viva**. Porto: Rés Editora, 1983.
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. **Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- ROUANET, Sergio Paulo. "Introdução". In Benjamin, W. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.
- SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. **Que Horas São?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SILVEIRA, Miroel. **A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro**. São Paulo: Quíron; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1976.
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- _____. **Ensaio Sobre o Trágico**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004.
- _____. **Teoria do Drama Burguês**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. Tradução e notas Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- TOUCHARD, Pierre Aimé. **Dioniso: apologia do teatro**. Trad. Maria Helena Ribeiro Cunha e Maria Cecília de Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix. Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.