

EM BUSCA DE UMA POÉTICA PIRANDELLIANA

Sonia Pascolati*

Resumo

Partindo da constatação de que não é possível falar do teatro moderno como um fenômeno uno e homogêneo, este trabalho propõe a identificação dos principais traços que possam caracterizar uma "poética pirandelliana", tarefa essencial para melhor compreender a importância do dramaturgo italiano na configuração da modernidade teatral no século XX. Para isso, tomo como objeto de análise peças cuja tônica é o metateatro, isto é, textos dramáticos que visam refletir acerca das relações entre real e ficção, arte e vida, texto e espetáculo, autor e diretor, ator e personagem.

Palavras-chave

Filosofia e estética teatral; Metateatro; Modernidade teatral; Pirandello.

Abstract

Based on the observation that it is not possible to discuss Modern theater as a single and homogeneous phenomenon, this paper proposes to identify the main features of the "Pirandellian poetic". This proposal is an essential issue to improve the comprehension of the importance of this Italian dramatist on to the configuration of Modern theater in the twentieth century. Therefore, I have investigated plays focused on the metatheatre, that is, dramatic texts aimed at reflecting on the relationship between reality and fiction, art and life, text and spectacle, writer and director, actor and character.

Keywords

Aesthetic philosophy and theater; Metatheatre; Modern theater; Pirandello.

* Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas – Universidade Estadual de Londrina – UEL - Londrina - PR - Brasil. E-mail: sopasco@hotmail.com

Introdução

Luigi Pirandello (1867-1936) é um dos maiores nomes dentre os dramaturgos responsáveis pelo processo de modernização do drama na primeira metade do século XX. Pela crítica que ele próprio incorpora ao texto dramático, é fácil imaginar o quanto suas realizações dramáticas e propostas estéticas pareceram estranhas ao público de sua época, o que apenas acentua o mérito de questionar, em consonância com o espírito vanguardista do tempo, os limites do teatro como representação do real. É esse o aspecto a ser explorado nas peças aqui analisadas, que compõem a trilogia metateatral do autor: *Seis personagens à procura de autor* (1921), *Cada um a seu modo* (1924) e *Esta noite se representa de improviso* (1929-30).

Pode-se dizer que as peças compartilham de um elemento estrutural: o fato de haver mais de um nível de representação, o que implica mais de um enredo; em todas, a reflexão parte do confronto entre fatos e sua representação cênica.

O primeiro nível de representação da peça de 1921 comporta os atores e o diretor de uma companhia teatral prestes a iniciar o ensaio de nada mais nada menos que *Cada um a seu modo*, texto que seria publicado pelo dramaturgo italiano em 1924. Entretanto, o ensaio é interrompido pela entrada de seis personagens que desejam ver seu drama pessoal representado no palco. O enredo é bastante melodramático: um marido abandona a mulher por acreditar que ela está apaixonada por outro e leva com ele o filho do casal. A mulher, de fato, constituiu nova família, tendo três outros filhos, duas meninas e um menino. O centro do drama é a narração do encontro entre o Pai e a Enteada num prostíbulo dissimulado em ateliê de costura; o encontro amoroso só não é consumado porque a Mãe os interrompe, revelando o parentesco. Esse é o drama recusado pelo autor e que as personagens querem ver representado pela companhia teatral. Estão instaurados, desse modo, dois níveis de representação: um dos atores "reais" e outro das personagens de ficção que, contudo, apresentam-se como revestidas de maior realidade do que a passível de ser criada pelo palco. Ambos os níveis se entrecruzam a partir do momento que os atores da companhia tentam representar o drama das personagens, sendo constantemente por elas interrompidos e terminando por abandonar a ideia, já que a realidade do palco não é suficientemente real do ponto de vista das personagens.

A situação dramática de *Cada um a seu modo* também implica a imbricação de dois níveis de representação: em um deles, o público dirige-se ao teatro para ver representar uma peça *à clef*, isto é, baseada em fatos reais. Teria acontecido recentemente o suicídio do escultor Giacomo La vela ao encontrar juntos, em situação suspeita, sua noiva, Amélia Moreno, com seu futuro cunhado, Barão Nuti. No palco, veem-se personagens que se assemelham aos protagonistas do drama "real" desde o nome: Giovani Salvi, Délia Morello e Michele Rocca. Dentre os espectadores da encenação de estreia, estão os próprios Barão Nuti e Amélia Moreno que, ao final do segundo ato, sobem também ao palco, fazendo com que os limites entre "realidade" e ficção fiquem ainda menos precisos e impedindo a finalização da representação. Segundo as indicações cênicas, desde a entrada no teatro o público deveria ser avisado da possibilidade de o drama não ser representado até o final: "*Atenção! Não é possível precisar o número de atos dessa peça, se dois ou três, devido aos prováveis incidentes que talvez impeçam sua representação na íntegra*" (PIRANDELLO, 1999, p. 321). O texto prevê essa impossibilidade de conclusão do espetáculo, dado que as personagens que assistem à representação de seu drama pessoal protestarão contra a forma como

os fatos são apresentados, negando peremptoriamente serem capazes de dizer palavras como aquelas; paradoxalmente, elas vão ao palco e transitam do protesto para a reprodução de gestos e palavras bem semelhantes às ainda há pouco representadas no palco.

Na última peça da trilogia, um diretor de teatro, Doutor Hinkfuss, pretende por em cena um drama improvisado para contar a história da família La Croce, composta pela senhora Inácia, conhecida como a Generala; senhor Palmiro, cognominado Zampognetta; e suas quatro filhas: Mommina, Totina, Dorina e Nenê. Na casa, se leva uma vida “libertina” do ponto de vista dos rígidos costumes sicilianos, o que dificulta a possibilidade de casamento das quatro jovens. Além disso, depois da morte do pai, elas se veem em delicada situação financeira, contribuindo para que Mommina aceite se casar com Verri, um oficial ciumento e controlador que a mantém presa na própria casa. Após alguns anos de casamento, já com duas filhas, Mommina sabe que as mulheres da família estão na cidade, pois Totina se tornou uma célebre cantora. Mommina, junto às filhas, resolve encenar a ópera que a irmã encarnaria no palco e, completamente tomada pela emoção tanto do texto quanto das recordações do passado, acaba morrendo. Esse é o enredo do drama da família, mas ele não é, obviamente, representado de forma linear, pois Dr. Hinkfuss deseja que o drama seja encenado de forma improvisada. Isso gera toda uma discussão metateatral que remete a muitas questões, tais como a autonomia do diretor em relação ao texto, a possibilidade de convencimento do público de que se trata mesmo de improviso e a autonomia dos atores em relação às instruções e intenções do diretor.

Como assinala Guinsburg, o próprio dramaturgo, no ensaio “O humorismo”, traça os contornos de sua “poética de criação”. Para o crítico, a fim de revelar as ambiguidades e ambivalências dos seres, assim como os caminhos labirínticos da autorrepresentação, Pirandello põe em cena “a pessoa como *personae*, como máscara de si mesma, como forma que define a sua personagem no jogo do ser não sendo do homem; a identidade que é ao mesmo tempo o velar-se da ficção para o revelar-se do real no irreal pelos atos de realização dramática da obra teatral” (GUINSBURG, 1999, p.12).

As reflexões aqui sistematizadas são fruto do projeto de pesquisa, em desenvolvimento na Universidade Estadual de Londrina, “Metateatro e intertexto no teatro moderno”, cujo *corpus* contempla, em particular, obras dramáticas e contribuições teóricas do próprio Pirandello, somadas às de Bertolt Brecht e Jean Anouilh. A proposta é, partindo da compreensão dos pressupostos filosóficos que norteiam a produção dramática de Pirandello, depreender sua transmutação em pressupostos estéticos, dos quais o metateatro merece destaque. Por último, evidencio a relação entre as propostas estéticas, o uso do metateatro e o processo de modernização do drama nas primeiras décadas do século XX. Considerando a multiplicidade de tendências do teatro moderno, creio que Pirandello esteja na origem de uma das tendências mais profícuas da modernidade: a tendência à autorreflexividade da arte.

Pirandello: filosofia e estética

Mas é legítimo extrair da vida o enredo de uma obra de arte

Pirandello - *Cada um a seu Modo*.

A fim de precisar o terreno artístico encontrado por Pirandello, John Gassner (1980) aponta a moderação com que o realismo foi acolhido em solo italiano; ainda assim, para ele a dramaturgia pirandelliana é “a própria antítese do realismo”. O mesmo faz Manfred Schmeling (1982), para quem a dramaturgia de Pirandello, ao lado da de Ludwig Tieck e Arthur Schnitzler, é a recusa do puro naturalismo. Em oposição à estética do fim do século XIX, o dramaturgo italiano propõe uma intensa reflexão metateatral instigada, em primeiro lugar, por um questionamento de ordem filosófica acerca das relações entre ser e parecer, e em segundo lugar por uma consciência aguda da fragmentação do sujeito moderno e da teatralidade que perpassa as relações sociais.

Para Schmeling, o teatro de Pirandello – em particular a trilogia do teatro no teatro, composta por *Seis personagens à procura de um autor* (1921), *Cada um a seu modo* (1924) e *Esta noite se representa de improviso* (1929-1930) – leva à cena a impossibilidade de representação da vida (e da arte) em sua completude em função da relatividade que impera tanto no teatro quanto na vida.

De fato, o confronto do homem com a realidade, isto é, com o problema do ser e do parecer, é sempre, concomitantemente, um confronto com sua própria identidade. A tarefa do indivíduo é situar-se na relatividade do jogo e do não-jogo, ou da arte e da vida. Esta intenção e sua impossível realização constituem o tema principal do *Teatro nel Teatro* de Pirandello (SCHMELING, 1982, p. 60)¹.

A percepção da fragmentação do eu e da relatividade do mundo torna-se um tema recorrente nas artes do início do século XX, processo de que a pintura cubista, com seu modo de retratar os objetos (perspectividade, geometrização de formas) e questionar a possibilidade de representação de um mundo uno, fixo, absoluto, ou a heteronímia de Fernando Pessoa, reveladora de um homem múltiplo, fragmentado, movente, relativo são ótimos exemplos. O Pai de *Seis personagens...* expressa com perplexidade e contundência o quanto o homem se alimenta da ilusão de unidade –

PAI: O drama para mim está todo nisso: na convicção que tenho de que cada um de nós julga ser “um”, o que não é verdade, porque é “muitos”; tantas quantas as possibilidades de ser que existem em nós: “um” com este; “um” com aquele – diversíssimos! E com a ilusão, entretanto, de ser sempre “um para todos”, e sempre “aquele um” que acreditamos ser em cada ato nosso. (PIRANDELLO, 1978, p. 389).

num discurso que bem pode ser atribuído ao próprio dramaturgo se considerarmos a personagem uma espécie de porta-voz de seus ideais estéticos.

Os espectadores previstos no texto de *Cada um a seu modo* dividem-se entre os favoráveis e os contrários aos cerebralismos pirandellianos. Durante uma discussão sobre a concretude e a transparência da realidade, um deles defende essa impossibilidade, advogando em favor da subjetividade inerente ao processo de construção e/ou estabelecimento daquilo que se possa chamar de “real”:

Porque os senhores a [realidade] recebem de outros, como uma convenção qualquer, palavra vazia: *monte, árvore, rua*, acreditam que existe uma “dada”

¹ “Effectivement, la confrontation de l’homme avec la réalité, c’est-à-dire avec le problème de l’être et du paraître est toujours en même temps une confrontation avec sa propre identité. L’individu a pour tâche de se situer dans la relativité du jeu et du non-jeu, ou de l’art et de la vie. C’est cette intention et son ‘impossible’ réalisation qui constituent le sujet principal du *Teatro nel Teatro* de Pirandello”.

realidade; e se lhes afigura uma fraude se outros nela descobrem, ao contrário, uma **ilusão**! Idiotas! Aqui [no teatro] se ensina que cada um deve construir por si o chão sob os pés, vez por vez, para cada passo que queiramos dar, fazendo desabar aquilo que não lhe pertence, porque não foi construído pelos senhores que caminhavam por ele como parasitas, como parasitas, sim, carpindo a antiga poesia perdida! (PIRANDELLO, 1999, p. 354; grifos nossos).

Diego Cinci, personagem da mesma peça, age como se fosse o *raisonneur* do teatro realista ao expor, num tom quase científico, o modo como o homem, na vida social, esforça-se para sobreviver à sua inerente relatividade e criar a ilusão de unidade. Para ele, o homem alojaria pensamentos bastardos, a despeito de alimentar a ilusão de haver em si uma consciência que lhe aponte o certo ou o errado, a verdade ou a ilusão.

Tendemos todos nós a nos casar para toda a vida com uma única alma, a mais cômoda, aquela que nos traz por dote a faculdade mais apta de atingir o estado a que aspiramos; mas depois, fora do honesto teto conjugal da nossa consciência, temos ligações, ligações e deslizes sem fim com todas as nossas outras almas rejeitadas, que estão lá embaixo, nos subterrâneos de nosso ser, e das quais nascem atos, pensamentos, que não queremos reconhecer, ou que, forçados, adotamos ou legitimamos com acomodatamentos, reservas e cautelas. (PIRANDELLO, 1999, p. 338).

É possível que a filosofia exposta por Cenci tenha inspirado Gassner (1980, p. 101) a resumir a cosmovisão pirandelliana: “A vida possui apenas a realidade que a mente cria para si mesma; e a mente cria essa realidade – um homem, para usar sua [de Pirandello] frase, ‘se constrói a si mesmo’ – com o fito de se defender da derrota pessoal”.

Parece ser bem esse o caso da atriz Délia Morello, pivô de toda a situação dramática encenada em *Cada um...*. Em razão de o escultor Salvi ter se suicidado ao saber-se traído pela noiva com seu futuro cunhado, cria-se uma polêmica em torno da culpa de Délia, dividindo opiniões entre inocência, quase sacrificial, e perfídia, cuidadosamente planejada. A discussão nos círculos sociais tem claro reflexo sobre a individualidade da personagem, que já não sabe discernir qual é sua própria verdade, assim como não sabe mais qual máscara portar; dito de outro modo, qual seria sua verdadeira face, seu eu autêntico:

[...] Abro a bolsa; tiro o espelho; e no horror desta frieza vã que me domina, não pode o senhor imaginar a impressão que me causam, no oval do espelho, a minha boca pintada, os meus olhos pintados, este rosto que estraguei para transformá-lo em máscara. (PIRANDELLO, 1999, p. 342).

Confusa entre o ser e o parecer, a personagem apela para a clássica oposição romântica ente corpo (aparência) e alma (essência), culpando os homens por desejarem-lhe apenas a carne, quando ela própria anseia por ter cobijada sua alma, que corresponderia a seu verdadeiro eu. Mas qual seria ele, se ela própria, confrontada com a defesa de Doro Palegári e a acusação de Francesco Savio, já não sabe mais qual versão dos fatos corresponde às suas intenções íntimas? Diante de Doro, ela experimenta a mais completa inocência e reconhece ter sido movida pelos mais desinteressados sentimentos, repetindo as palavras utilizadas por ele numa reunião social em que assumiu publicamente sua defesa

DORO (*radiante*) – Ora vejam só! As minhas palavras!, eu disse justamente – precisamente – isso assim!

DÉLIA – Mas eu repito exatamente as suas palavras, tais como me foram relatadas, que me trouxeram luz...

DORO – Ah, é isso! Para ver a verdadeira razão...

DÉLIA –... daquilo que fiz! Sim, sim, é verdade [...]. (PIRANDELLO, 1999, p. 345).

a qual ela torna seu próprio discurso, sua própria versão dos fatos. Entretanto, na sequência do diálogo, Doro passa a relatar a argumentação utilizada por seu opositor, Francesco, e isso abala a certeza – recém construída! – de Délia acerca de suas motivações. Ao perceber que o discurso do outro em torno de sua perfídia faz sentido, a atriz leva as mãos ao rosto, perplexa diante da constatação de que também Francesco pode ter razão sobre ela:

DÉLIA (*ficará ainda por algum tempo com o rosto coberto; depois o descobrirá e quedar-se-á ainda por um instante olhando à frente; por fim, abrindo desoladamente os braços, dirá*) – E quem sabe, meu amigo, se eu não o teria feito realmente por isso? (PIRANDELLO, 1999, p. 347).

A volubilidade de Délia é antecipadamente esclarecida por Diego Cenci, em termos “teóricos”, logo no início da peça, e não só por questionar o pressuposto de que a consciência seja una, mas também por trazer à tona o fato de que cada consciência individual é, na verdade, a soma das muitas opiniões que temos sobre nós mesmos, que por sua vez são fruto de opiniões alheias, também elas múltiplas. O discurso de Cenci, durante toda a peça, tem sempre um tom filosófico e ele parece não querer deixar as personagens em paz com sua própria consciência, com a imagem que têm de si – assim como Pirandello quis fazer com sociedade de sua época. De acordo com a personagem, é preciso admitir a fragmentação inerente ao homem, determinada pelo convívio social que nos obriga à multiplicidade. A argumentação de Diego diante de outros convidados reunidos por Dona Lívia deixa seu ponto de vista bastante claro:

O PRIMEIRO – Modestamente, cada um de nós diz: “Tenho a minha consciência, e isto me basta”.

DIEGO – Se fôssemos sós.

O SEGUNDO (*atordoado*) – Que quer dizer com “se fôssemos sós”?

DIEGO – Que nos bastaríamos. Mas nesse caso não existiria nem mesmo a consciência. Infelizmente, meus caros, existo eu e existem vocês. Infelizmente!

A PRIMEIRA – Por que infelizmente?

A OUTRA – Não é nada gentil.

DIEGO – Mas porque devemos sempre prestar contas aos outros, minhas senhoras!

O SEGUNDO – Mas de maneira nenhuma! Pois tenho minha consciência!

DIEGO – E você não percebe que a sua consciência significa exatamente “os outros dentro de você”? (PIRANDELLO, 1999, p. 328).²

O discurso de Diego parece antecipar em duas décadas a situação dramática construída por Sartre em *Huis clos* (*Entre quatro paredes*), peça de 1945 na qual três personagens encontram-se no inferno e passam a expor, mesmo contra a vontade, as razões de suas respectivas condenações. Durante esse processo, adquirem consciência de que o inferno, desprovido de sua caracterização convencional (lugar de torturas cruéis e padecimentos inimagináveis), transmuta-se na necessidade de reconhecer que o verdadeiro

² Embora não seja o caminho escolhido, neste texto, para a leitura das peças de Pirandello, é necessário registrar, mesmo que *en passant*, a flagrante influência do pensamento freudiano no discurso da personagem. Diego demonstra ter uma profunda consciência da cisão característica da psique humana e da influência das normas sociais e da opinião alheia sobre a configuração do indivíduo e sua consciência/percepção de si.

inferno é termos de assumir nossos erros e isso não apenas para si, mas especialmente diante dos outros. Daí a constatação final de Garcin:

GARCIN – *(Deixa Estelle e faz alguns passos em cena. Aproxima-se do bronze). O bronze... (Apalpa-o). Pois bem, é agora! O bronze aí está, eu o contemplo e compreendo que estou no inferno. Digo a vocês que tudo estava previsto. Eles previram que eu haveria de parar em frente deste bronze, tocando-o com minhas mãos, com todos esses olhares sobre mim. Todos esses olhares que me comem! (Volta-se bruscamente). Ah, vocês são só duas? Pensei que fossem muitas, muitas mais! (Ri). Então, é isso que é o inferno! Nunca imaginei... Não se lembram? O enxofre, a fogueira, a grelha... Que brincadeira! Nada de grelha. O inferno... O inferno são os outros!* (SARTRE, 1977, p. 22-23).

É preciso notar que, embora no plano temático (filosófico) haja pontos de contato entre Pirandello e Sartre, no plano formal há um desencontro na medida em que para tratar do mesmo tema, eles buscam diferentes soluções formais. Para Pirandello, o melhor modo de dramatizar a questão das máscaras e suas consequências para a vida social é por meio do metateatro, isto é, da transposição de um conteúdo filosófico para o seio da própria forma dramática. Já Sartre opta pela conservação da forma dramática e seus pressupostos básicos: manutenção do diálogo como pivô do conflito e modo de fazer avançar a ação.

A passagem desse pressuposto filosófico (aparência/essência) para o campo estético se dá como que naturalmente nas peças de Pirandello: se em sociedade é preciso admitir que desempenhamos papéis diferentes de acordo com a situação e/ou com o interlocutor que temos diante de nós, isso sofre um desdobramento estético ao se pensar a natureza do teatro e seu caráter de simulacro da realidade. Negar o naturalismo no teatro é negar a possibilidade de o palco reproduzir o homem e a sociedade na qual está inserido; a decorrência disso, nas peças de Pirandello, é alçar a arte a um patamar superior ao da realidade, e isso desde o tema da primeira peça, de feição nitidamente metateatral.

Em *Seis personagens...*, a situação dramática é orquestrada em função do questionamento das fronteiras entre arte e vida, visto a entrada surpreendente de seis personagens, desprezadas pelo autor, em meio ao ensaio de um grupo de teatro. Mal o Diretor consegue colocar os atores em seus lugares para o início do ensaio, é interrompido pelo Porteiro do teatro anunciando a chegada de personagens que desejam falar com ele. A rubrica que antecede a entrada das personagens e delimita seus perfis revela a preocupação do dramaturgo com a dimensão espetacular do texto, visto alertar para a necessidade de caracterização dos atores de modo que a esfera dos atores da companhia não se confunda com a das personagens de ficção. Para tanto,

a disposição de uns e outros, indicada nas rubricas, quando aquelas [personagens] subirem ao palco, sem dúvida, ajudará muito, assim como o colorido diferente da luz, por meio de refletores devidamente colocados. O meio mais eficaz e conveniente, porém, que aqui sugerimos é o uso de **máscaras** para as Personagens [...]. Desta maneira, interpretar-se-á também o **sentido profundo da peça**. As Personagens não deverão aparecer como "fantasmas", porém como "realidades criadas", construções imutáveis da fantasia e, por conseguinte, **mais reais e consistentes do que a volúvel naturalidade dos Atores**. As máscaras ajudarão a dar a impressão de rostos construídos artisticamente e cada qual fixado imutavelmente na expressão do próprio sentimento fundamental (PIRANDELLO, 1978, p.357-8 - grifos nossos).

que é um para cada uma das seis personagens em cena. Uma única expressão e sempre a mesma, ao contrário da frágil natureza humana desdobrável, inconsistente; as Personagens são “mais vivas que aqueles que respiram e vestem roupas! Menos reais, talvez, porém mais verdadeiras” (PIRANDELLO, 1978, p. 363), segundo defende o Pai.

Dr. Hinkfuss, personagem de *Esta noite se representa de improviso*, é também porta-voz dessa mesma concepção. Ao defender que a responsabilidade pelo espetáculo é apenas dele, seu diretor – pois o trabalho do autor acaba quando ele finaliza o texto –, convida os espectadores “a considerar que **uma obra de arte está fixada para sempre em uma forma imutável** que representa a libertação do poeta de seu trabalho criativo” (PIRANDELLO, 1999, p. 248 - grifos nossos). E prossegue esclarecendo a diferença entre o estatuto da arte e da vida:

A vida deve obedecer a duas necessidades que, por serem opostas entre si, não lhe permitem nem se fixar duradouramente nem se mover sempre. Se a vida se movesse sempre, não se fixaria nunca – se se fixasse para sempre, não se moveria mais. E é preciso que a vida se fixe e se mova (PIRANDELLO, 1999, p. 248).

A fixação da vida pela arte é seguida de protestos indignados dos espectadores fictícios previstos pelo texto de *Cada um a seu modo*; para eles, o palco acaba de caluniar os “verdadeiros” personagens do caso do suicídio do escultor La Vela criando uma versão para os fatos. Teriam eles consciência de que a arte é capaz de fixar num “para sempre” os dados da vida real de que se alimenta? O Diretor de teatro chama os espectadores à razão argumentando que tudo não passa de ficção, afinal, indaga ele, “estamos no teatro ou numa praça?” (PIRANDELLO, 1999, p. 382), recorrendo, portanto, ao espaço teatral e ao espaço público como possibilidade de distinção entre arte e vida. Contudo, indignação maior é a do Barão Nuti, que vê no drama de Michele Rocca seu próprio drama:

O BARÃO NUTI (*agarrando pelo peito da camisa um dos espectadores favoráveis, enquanto todos, quase aterrados com o seu furor e com o seu aspecto, calar-se-ão, perplexos*) – Diz o senhor que é lícito fazer isto? Pegar a mim, vivo, e pôr-me em cena? Fazer com que eu me veja ali, com o meu tormento vivo, diante de todos, a dizer palavras que jamais disse, praticando atos que jamais pensei praticar? (PIRANDELLO, 1999, p. 382).

O discurso de Nuti sugere que ele, personagem do drama vivo, jamais teria atitudes semelhantes àquelas postas no palco pelo autor do texto e avalizadas pelo diretor à medida que se submeteu a transpô-las para o palco. Mas quando Amélia retorna ao palco, vinda dos bastidores e acompanhada pelo Diretor da Companhia, o diálogo revela exatamente o contrário, pois acabam repetindo, com as mesmas palavras, a cena que dizem tê-los ofendido tanto e que consideraram inverossímil e improvável. Agora sim os espectadores são tomados pela mais absoluta perplexidade:

UM ESPECTADOR IDIOTA – E dizer que ficaram revoltados! Revoltados... e depois fizeram como na peça!
O DIRETOR DA COMPANHIA – Veja só! Teve a coragem de vir agredir minha primeira atriz no palco! – “Eu, abraçar aquele homem?”
MUITOS – É incrível! É incrível!
UM ESPECTADOR INTELIGENTE – Mas não é isso, senhores: é naturalíssimo! Eles se viram como em um **espelho** e se revoltaram, sobretudo diante daquele último gesto deles!

O DIRETOR DA COMPANHIA – Mas foi exatamente aquele gesto que eles repetiram!

O ESPECTADOR INTELIGENTE – Exato. Corretíssimo! Tiveram de fazer diante de nossos olhos, sem que o quisessem, aquilo que a arte havia previsto! (PIRANDELLO, 1999, p. 383 - grifos nossos).

Além de simbólica no nível das personagens (espelho = duplo), a referência ao espelho faz lembrar a relação estrutural entre os níveis de representação da peça: a mesma ação desenvolvida no palco se repete num outro nível de representação, realçando a problemática relação entre arte e vida. Lançando mão da ironia que lhe é peculiar, Pirandello ainda faz com que isso se evidencie a partir da percepção de um espectador especial, o “espectador inteligente”.

Se em *Seis personagens...* arte e vida disputam espaço, na peça seguinte Pirandello não deixa dúvidas acerca do primado da primeira sobre a segunda. Diante das várias versões sobre as motivações do suicídio de La Vela, os próprios envolvidos começam a duvidar de suas percepções dos fatos, assim como já não conseguem reconhecer seus sentimentos. Dúvidas e incertezas povoam simultaneamente a esfera do palco e da vida; contudo, é o palco quem oferece uma resposta, já que, ao final da peça, a vida imita a arte quando os amantes finalmente reconhecem sua paixão, a despeito de todo o asco que possam sentir pela sórdida situação em que estão envolvidos.

Metateatro como desdobramento de pressupostos filosóficos

Que é um palco?... Pois – está vendo? – É um lugar onde se brinca a sério, onde se fazem peças.

Pirandello – *Cada um a seu modo.*

O metateatro, compreendido como reflexão sobre o fazer teatral inserida no texto dramático, torna-se a tônica do teatro pirandelliano, numa clara tradução estética de um pressuposto filosófico. Por isso em suas obras o metateatro não se limita aos procedimentos convencionais (peça dentro da peça ou ruptura da quarta parede, por exemplo), recorrendo a modos muito mais refinados de questionamento do estatuto e dos limites da ilusão teatral.

Se por um lado observa-se a ruptura da ilusão dramática – com a colocação de atores ensaiando diante do público ou de um diretor explicando diretamente ao público a desordem nos bastidores do teatro –, é notável que esses artifícios revelem outras formas de ilusão dramática, como a previsão de que a representação de *Cada um a seu modo* devesse “começar na rua ou, mais propriamente, no espaço em frente ao teatro” (PIRANDELLO, 1999, p.319) ou então a preocupação com o modo como a peça *Esta noite se representa de improviso* deve ser anunciada, havendo um “modelo” de cartaz na abertura do texto; ou seja, a ilusão dramática ultrapassa os limites do palco, alcançando mesmo a fachada do edifício teatral ou seu saguão.

Embora Lionel Abel não contemple o estudo da obra de Pirandello em seu já clássico *Metateatro*: uma visão nova da forma dramática, escrito em 1963, é fácil aplicar sua definição de metateatro como forma dramática aos textos produzidos por Pirandello, afinal, trata-se de “obras teatrais sobre a vida vista como já teatralizada”, em particular por nelas figurarem personagens com consciência dramática; “ao contrário das figuras de uma tragédia, elas têm consciência de sua própria teatralidade. Ora, de um certo ponto de vista moderno, só pode ser tornada interessante no palco aquela vida que reconheceu sua teatralidade

inerente" (ABEL, 1968, p. 88). Esse raciocínio leva Abel a considerar algumas peças, chamadas de tragédias ou mesmo de comédias, como metapeças, classificação bastante pertinente para parte da dramaturgia de Pirandello.

O metateatro é a perspectiva aqui adotada para a reflexão sobre a poética pirandelliana, não como simples procedimento de construção das peças, mas como estratégia para transpor, para um nível formal, questionamentos filosóficos. De todo modo, metodologicamente, se faz necessário partir de elementos estruturais das peças a fim de relacioná-los às questões de ordem filosófica.

Um recurso metateatral é o modo de composição das personagens, sempre pautado pela duplicidade, pelo ambíguo, dado que se revela mais intensamente no texto *Cada um a seu modo*, mas já é desenvolvido na primeira peça da trilogia, na qual o estatuto das personagens é flagrantemente elevado em relação aos atores da companhia, seja porque as personagens têm seu caráter fixado para sempre e sua existência é eterna, dado que imortalizada pelo texto de ficção – como proclama a Mãe: "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" (PIRANDELLO, 1978, p. 435) – seja porque a representação intentada pelos atores é completamente frustrada, pelo menos do ponto de vista das Personagens que a eles emprestam seu drama. Segundo elas, por mais que o palco se esforce, jamais será capaz de traduzir a verdade que carregam em si; a representação, pelos atores, por melhor que possa ser será sempre uma "representação" e nunca a "realidade".

A aguda consciência das personagens acerca do caráter artificial da representação dramática ultrapassa os limites do palco, lançando seus reflexos sobre a vida cotidiana, de modo semelhante aos questionamentos propostos pelo teatro barroco – "o mundo é um palco", "a vida é um sonho" – e resgatados por Abel para a construção de sua teoria acerca do metateatro. Essa consciência é tão aguda que permite à personagem assumir-se como dona do próprio destino (= papel) e desejar cumpri-lo resolutamente. À repreensão da Mãe acerca de confessar abertamente que esteve a um passo de ter relações sexuais com o Pai, a Enteada responde: "Vergonha? É a minha vingança! Estou vibrando, senhor, ansiosa por viver aquela cena!" (PIRANDELLO, 1978, p. 376).

Um desdobramento da autonomia da personagem pode ser visto quando a Enteada assume a posição de diretora, definindo seu próprio papel e das demais personagens que compartilham seu drama, assim como o modo como ele deve ser encenado. Ao Pai, ela determina a marcação – "O senhor faça a sua entrada. Não precisa dar a volta. Venha cá! Finja que já entrou", do mesmo modo que faz para si mesma: "Eu fico aqui, de cabeça baixa – modesta!", e o faz tão acintosamente que provoca protestos do Diretor: "Oh, mas vejam só! Afinal, quem é que dirige: a senhora ou eu?" (PIRANDELLO, 1978, p.418-9). A mesma atitude é assumida pela Atriz característica, que representa a Senhora Inácia, ao arranjar a cena, distribuindo a marcação de vários casais numa fala que mais parece uma rubrica: "Devagar, devagar queridos, não façamos confusão! Esperem, esperem! Aqui você, Pomàrici, meu sonho para Totina! Isto, pegue-a pelo braço – assim! E você, Sarelli, aqui com Dorina!" (PIRANDELLO, 1999, p. 255-256).

Do mesmo modo que as fronteiras entre quem dirige e quem encena, quem representa e quem é representado tornam-se tênues com o desenrolar da ação de *Seis personagens...*, também os limites entre palco e plateia são desestabilizados, reconfigurando o espaço teatral convencional na modernidade.

Pirandello não é primeiro a fazer isso³, mas sem dúvida o faz de um modo intencional, programático, e com nítida função estética de reavaliar o estatuto do teatro no princípio do século XX e sua condição de simulacro do mundo real.

Na peça de 1921, a transgressão espacial se limita a fazer entrar, pelo mesmo espaço, tanto os espectadores reais quanto o Diretor e o Porteiro – entidades próprias dos bastidores do teatro – e ainda as Personagens descartadas pelo Autor; todavia, isso basta para estabelecer diferentes níveis de representação – logo, de ilusão dramática: um primeiro nível é o espaço real dos espectadores reais; o segundo, um espaço real (plateia) em que circulam personagens que representam atores e demais elementos de uma companhia de teatro; e o último é a passagem, pelo mesmo corredor, de personagens cuja existência devia limitar-se ao papel, mas ficam momentaneamente lado a lado com atores, de ficção, e espectadores, reais.

Já na peça de 1924, a rubrica inicial prevê uma transgressão maior ao propor que ainda na rua, antes de os espectadores entrarem no edifício teatral, tenha início o espetáculo. Diante do teatro deve ser vendida uma edição extraordinária de um jornal em que se divulgue o fato de Pirandello ter tomado de empréstimo fatos “reais” – o recente suicídio do escultor Giacomo La Vela – como tema para sua mais nova peça de teatro. O suicídio de La Vela é motivado pela traição da amante, a atriz Amelia Moreno, que deve estar também em frente ao teatro para assistir ao espetáculo. Desse modo, o espetáculo representa o drama de Amelia e ela é espectadora de si mesma, assim como acontece com o amante, o Barão Nuti, que também vai ao teatro para ver representar sua história, mas já está no foyer quando da entrada dos espectadores reais.

No primeiro entreato coral, está previsto um desdobramento dos níveis de ação e de ilusão teatral. O público esteve a ver, durante o primeiro ato da peça, um embate de opiniões acerca da moralidade de Delia Morello e as motivações de sua traição e agora é colocado diante de um novo nível de representação: aquele em que a “verdadeira” atriz, Amelia Moreno, está entre eles no foyer, como indica a longa rubrica:

Com esta apresentação do corredor do teatro e do público, o qual imaginará haver assistido ao primeiro ato da peça, aquilo que a princípio terá aparecido em primeiro plano, no palco, como representação de um acontecimento vivido, revelar-se-á agora como ficção artística; e será por isso como que afastado e rejeitado para um segundo plano. Ver-se-á mais tarde, ao término deste primeiro entreato coral, que também o corredor do teatro e os espectadores serão, por sua vez, rejeitados para um terceiro plano; isto acontecerá quando se vier a conhecer que a peça que se representa no palco é à clef: isto é, construída pelo autor sobre um caso que se supõe tenha realmente ocorrido e do qual se ocuparam ainda recentemente as crônicas dos jornais [...]. A presença, no teatro, entre os espectadores da peça, da Moreno e de Nuti, passará então forçosamente a estabelecer um primeiro plano de realidade, mais próximo da vida, deixando no meio os espectadores alheios, que discutem e se apaixonam somente por uma ficção artística (PIRANDELLO, 1999, p. 348).

A implosão das fronteiras do espaço teatral (palco/plateia) chega ao limite em *Esta noite se representa de improviso*, visto o dramaturgo recomendar que o jogo teatral se inicie desde o anúncio da peça, no qual a identificação do autor deve ser omitida, mas o nome do diretor figura em destaque e o público é alertado de que o espetáculo improvisado acontecerá “com o concurso do público

³ Basta lembrar, por exemplo, dos desdobramentos de ações e espaços experimentados por Shakespeare em muitas de suas peças.

que gentilmente comparecerá” (PIRANDELLO, 1999, p. 242). Fica evidente, aqui, o que registrei no início deste texto: há mecanismos de ruptura de ilusão teatral, mas há em maior número aqueles que operam desdobramentos dos níveis de ilusão.

A representação de *Esta noite...* prevê que as luzes se apaguem na plateia, mas o gongo não soa como esperado, anunciando o início do espetáculo; no lugar disso, vozes confusas e agitadas se manifestam nos bastidores, o que, prevê o dramaturgo, deve gerar reações da assistência, como as do diálogo a seguir, primeiro da peça:

UM SENHOR DA PLATEIA (*olha ao redor e pergunta alto*) – O que está acontecendo?

UM OUTRO DA GALERIA – Dir-se-ia uma discussão no palco.

UM TERCEIRO DAS POLTRONAS – Talvez faça parte do espetáculo.

Alguém ri.

UM SENHOR IDOSO, DE UM CAMAROTE (*como se aqueles ruídos fossem uma ofensa à sua seriedade de espectador*) – Mas que escândalo é esse? Onde já se viu uma coisa semelhante? (PIRANDELLO, 1999, p. 244).

Essas reações, atribuídas a espectadores nomeados pelo lugar que ocupam na plateia, obviamente não são espontâneas nem advindas dos espectadores reais, visto que tudo está previamente estabelecido pelo texto. Trata-se de atores desempenhando o papel de espectadores, representando suas reações-padrão. O espetáculo, que pela tradição do palco italiano deve desenrolar-se sobre o tablado, neste caso é iniciado exatamente no espaço oposto.

Além da assistência, também o foyer do teatro torna-se espaço de representação. Durante o primeiro intervalo, Dr. Hinkfuss orienta os espectadores que é possível permanecer na sala de espetáculos, já que ele aproveitará o “o intervalo para a mudança de cenário” diante do público, a fim de “oferecer também a vocês que ficaram na sala um espetáculo ao qual não estão habituados” (PIRANDELLO, 1999, p.269). Portanto, nesse momento, está prevista a representação de ações simultâneas: uma diz respeito à ação dramática propriamente dita e envolve os personagens que estiveram no palco, agora atuando no foyer; e outra diz respeito ao fazer teatral, numa espécie de revelação dos mecanismos de criação de ilusão.

Durante o *intermezzo*, no foyer, “as atrizes e os atores representarão com a máxima liberdade e naturalidade (cada qual, entende-se, no seu papel) como espectadores em meio aos espectadores” (PIRANDELLO, 1999, p. 269) e para alcançar esse efeito de naturalidade, as cenas por eles representadas são simultâneas. Impossível deixar de destacar o paradoxo criado pelo dramaturgo: fica claro que a “naturalidade” desejada é ensaiada, prevista, registrada textualmente, aliás, como tudo no teatro...

Pirandello na conjuntura do teatro moderno

*Abaixo Pirandello! – Não, viva Pirandello! – Abaixo! Abaixo!
– É ele o provocador!*

Pirandello – *Cada um a seu modo.*

Bradbury e McFarlane (1989) registram a impossibilidade de se falar em teatro moderno como um conjunto coeso e homogêneo de produções

dramatúrgicas e teatrais, pois é difícil encontrar um ponto comum entre as diferentes experimentações das primeiras décadas do século XX. Por concordar com essa premissa, opto por falar em “vertentes” do teatro moderno, dentre as quais destaco a tendência à autorreflexividade, ao aprofundamento da autoconsciência do teatro acerca de sua natureza mimética e ilusionista. Minhas reflexões, até o presente momento de desenvolvimento do projeto sobre metateatro e intertexto, apontam Pirandello como ponto de origem dessa vertente no teatro moderno. Origem, aqui, não significa primazia, é claro, já que poéticas teatrais do Barroco ou do Romantismo já contemplam questões semelhantes (natureza do teatro, limites da ilusão teatral, imbricações entre vida e palco/cena).

Pirandello aplica à forma teatral o mesmo princípio filosófico que rege seu pensamento sobre homem e mundo: a unidade formal é impossível, daí a fragmentação (desdobramento de personagens; passagem constante de um nível para outro da representação) de suas peças; e a fronteira entre formas dramáticas é tão relativa quanto a imagem do próprio homem, sempre envolto na tensão entre ser e parecer.

Na constituição do metateatro pirandelliano é recorrente a incorporação de formas teatrais da tradição, em particular no que diz respeito a seus conteúdos, tais como o melodrama e a farsa (não em sua totalidade, mas elementos melodramáticos e/ou farsescos são percebidos nas peças). Como exemplo, é possível remeter ao drama encarnado pelas seis Personagens. Decantada a matéria metateatral da peça, resta um enredo que se situa na fronteira entre o melodramático e o trágico. O conteúdo do drama das personagens é melodramático na medida em que as situações são exageradas, há uma forte carga emotiva envolvendo as situações dramáticas e personagens que mais representam categorias do que individualidades (em parte porque são realidades ficcionais, mas também porque a situação dramática as congela num só sentimento requerido pelo conteúdo e pela forma em que estão inseridas). Por outro lado, um aspecto do trágico também se manifesta, afinal, todas as personagens são marcadas, de um modo ou de outro, pelo signo do sacrifício: o Pai se sacrifica pela felicidade da Mãe; o Filho é separado da família e torna-se rancoroso por isso, querendo distância da Mãe que o abandonou; a Mãe se considera vítima da trama na medida em que não escolheu separar-se; os filhos menores são tragicamente aniquilados, não apenas ao final da peça, mas desde sempre já que a eles é negada a possibilidade da palavra, ou seja, de adquirirem materialidade cênica por meio do diálogo, do discurso.

Em *Esta noite se representa de improviso*, há várias situações farsescas em que o humor é construído pelo viés do rebaixamento, o que se verifica, em especial, na cena em que Zampognetta está num cabaré e é ridicularizado pelos fregueses que lhe põem cornos de papelão à cabeça. Também um traço de melodrama pode ser percebido na caracterização da Chanteuse que está no palco e toma a defesa do ingênuo Zampognetta; contra uma cortina em vermelho vivo está “uma estranha Chateuse vestida com véus negros, pálida, a cabeça inclinada para trás e os olhos fechados” (PIRANDELLO, 1999, p. 261), a qual sempre chora durante as apresentações, parecendo carregar uma dor insuportável. Ainda na mesma peça, a cena da morte de Zapognetta pode ser vista como uma paródia de cenas trágicas, pois está prevista no *script* de Doutor Hinkfuss que sua entrada, ensanguentado por um ferimento à faca e à beira da morte, seja anunciada pela criada e recebida com aturdimento pela mulher, pelas filhas e demais personagens em cena. A paródia liga-se ao metateatro à medida que se constrói como ruptura da ilusão e conseqüente discussão acerca

do seguir ou não o que foi previamente tratado (mesmo sendo um improviso...) ou que interrompe o fluxo da emoção quando ela ameaça chegar a seu ápice. O riso, então, se insinua na cena na face do Velho Primeiro Cômico e se desdobra em reflexão metateatral:

ZAMPOGNETTA – Mas em suma, senhor Diretor, eu bato, bato, assim todo ensangüentado; com as tripas na mão; tenho que vir morrer em cena, o que não é fácil para um “Primeiro Cômico”; ninguém me faz entrar; encontro aqui essa balbúrdia; os atores descaracterizados; arruinando o efeito que tencionava provocar com minha entrada, porque, além de pingando sangue e moribundo, estou também bêbado; pergunto ao senhor como se conserta isso agora! (PIRANDELLO, 1999, p. 289).

Quando se ouve Zampognetta protestar que não consegue morrer se a cena não seguir minimamente o que foi previsto para o “improviso”, é como se a cena pirandelliana dissesse ao público a ela contemporâneo ser impossível representar certos conteúdos (melodramáticos, farsescos, trágicos, etc.) fora da forma convencional que os acolhe (melodrama, farsa, tragédia); portanto, resta ao teatro transformar em tema o próprio teatro.

A ação de *Cada um a seu modo* não só prevê a ocorrência de um duelo como traz uma indicação do cenário em que Francesco Savio pratica esgrima em preparação para o duelo. A personagem deve se bater com Doro Palegári pelo fato deste último tê-lo chamado de “palhaço”; todavia, é mais uma vez a relatividade das coisas que provoca o desentendimento entre os amigos: Doro, que antes assumira a defesa de Délia, acaba se convencendo de que Francesco é quem tem razão em defender a perfídia da atriz; o mesmo acontece com Francesco, havendo uma inversão de posições. No fim das contas, nem mesmo eles sabem as razões do duelo. Diego permanece como porta-voz da necessidade de encarar a relatividade dos fatos e das convicções pessoais, proclamando aos amigos o teor teatral do duelo: “depois da **farsa** da volubilidade, das nossas ridículas mudanças, a **tragédia** de uma alma conturbada que não sabe mais como orientar-se” (PIRANDELLO, 1999, p.365 - grifos nossos).

Em termos dramáticos, é possível dizer que farsa e tragédia se misturam num enredo típico de peças de capa e espada. Mas o que se encena não é nenhuma dessas formas e sim a impossibilidade de sustentá-las no palco moderno, representante do homem moderno. Apesar da presença desses elementos, evidentemente não é possível dizer que as peças sejam melodramas ou tragédias; parece melhor inseri-las no contexto da tradição moderna de hibridização de gêneros, assim como é necessário compreendê-las como paródia dos gêneros que incorpora. Como a crítica já levantou, o dramaturgo incorpora essas formas ou alguns de seus elementos para implodi-las e assim demonstrar, como está proposto em *Seis personagens à procura de um autor*, a impossibilidade de sua manutenção, em estado puro, no palco moderno.

Esse é o viés adotado por Peter Szondi para a leitura da dramaturgia pirandelliana. A hipótese presente na própria fala das personagens – a de que o autor não apenas as desprezou como matéria artística, mas também não pôde tomá-las como personagens dramáticas –, e o fracasso da tentativa de representação pela trupe permitem “não só [...] 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” (SZONDI, 2001, p. 146). Diante da impossibilidade de levar à cena o enredo da peça em consonância com as regras da dramaturgia clássica, visto ter percebido “claramente a resistência da matéria e de seus pressupostos intelectuais à forma

dramática”, Pirandello opta por renunciar à forma dramática e manter a resistência na temática, fazendo de *Seis personagens...* uma “peça impossível” (SZONDI, 2001, p. 147).

Conjuntamente ao metateatro de feição paródica, também o elemento épico contribui para as discussões formais provocadas pelo dramaturgo. A narração é um elemento fundamental nas peças da trilogia, a começar pela primeira em que o épico substitui, em boa parte do texto, o dramático (mimético). As seis personagens mais contam seu drama pessoal do que o representam e os momentos de narração são intercalados aos de representação, seja pelos atores da companhia, seja pelas personagens. Quando o Pai e a Enteada estão relatando as visitas feitas pelo primeiro à escola da então menina, o Diretor protesta:

O DIRETOR – Mas tudo isso é história, meus senhores!
O FILHO (*com desprezo*) – É sim, literatura! Literatura!
O PAI – Que literatura o quê! Isto é vida, senhor! Paixão!
O DIRETOR – Pode ser, mas irrepresentável!
O PAI – De acordo, senhor! Porque tudo isso é antecedente. E eu não digo que se deva representar isso. Como vê, de fato, ela (*apontará a Enteada*) não é mais aquela garotinha de trancinhas pelos ombros... (PIRANDELLO, 1978, p. 383-384).

Se o relato é irrepresentável, torna-se necessário recorrer ao épico para que a ação faça sentido. Todas as falas iniciais das personagens resgatam o momento anterior à situação dramática que será representada, tal como era recorrente na tragédia clássica em que o discurso das personagens ou falas do coro situavam a ação precedente à que seria representada diante do espectador. O mesmo procedimento de narração do passado é encontrado em outras peças de dramaturgos modernos como *Longa jornada noite adentro* de Eugene O' Neill, *Gata em teto de zinco quente* de Tennessee Williams ou *Casa de bonecas* de Ibsen, nas quais o passado é fundamental para a compreensão do estado presente das relações entre as personagens, mas em que a conservação da forma dramática (diálogo, ação, conflito) rejeita a intromissão do elemento épico.

O Pai concorda que a representação do passado é desnecessária, embora o conhecimento dos fatos seja imprescindível para o desenrolar da dramatização. Em cena, as personagens querem ver representado o ápice de seu drama, o momento em que a ação dramática se limita com o trágico, senão no sentido aristotélico do termo, certamente no sentido atribuído a ele pelo senso comum.

Processo semelhante é verificado na peça *Cada qual a seu modo*, na qual o épico toma o espaço do dramático, afinal, não são representados o suicídio de Salvi/La Vela nem a discussão entre Palegári e Savio; desde o princípio da ação dramática, representam-se as discussões em torno de ambos os fatos, sempre mediadas por Diego Cinci. A criação diegética de ambos os fatos permite e estimula a discussão em torno da “realidade”/ veracidade dos fatos, assim como a multiplicação de discursos sobre os fatos acentua a relatividade desses mesmos fatos e reforça a tese pirandelliana do caráter volúvel do real e da representação.

Grande parte das personagens do drama, incluindo os envolvidos (Délia Morello e Michele Rocca) não entram em cena para representar, mas para discutir os fatos; daí decorre a importância de algumas personagens secundárias, sequer nomeadas de forma personalizada, como é o caso dos amigos que estão em casa de Francesco Savio no momento em que ele recebe a visita de Morello e quando Rocca invade sua casa. A essas personagens, são atribuídas falas e

atitudes correspondentes à de ouvintes em torno de um contador de histórias, claramente estimuladoras da continuidade do ato narrativo: “— Como?”; “— Desafiado por quem?” (PIRANDELLO, 1999, p. 371); “O PRIMEIRO — (*atentíssimo, como todos os outros, à narrativa*)” (PIRANDELLO, 1999, p. 372).

Mesmo quando o mimético se impõe, é de modo controvertido, como ao final do segundo ato, quando se dá o encontro entre Délia e Michele. O reencontro deles acaba em uma espécie de reconciliação, ou ao menos de reconhecimento da paixão que os une. A representação existe como fomentadora da ação a se desenrolar no segundo entreato coral, praticamente abortado pela invasão do palco por Amélia Moreno, inconformada com o desenlace proposto, insurgindo-se contra o diretor e os atores da companhia. Essa insurreição e a confusão provocada nos bastidores e no palco tornam-se justificativas para o encerramento da peça antes da representação do terceiro ato:

O DIRETOR DA COMPANHIA — Está bem! Para o público que permaneceu no teatro, eu me apresentarei agora à frente da cortina e o despacharei com duas palavras!

O DIRETOR DO TEATRO — Sim, sim, vá, então vá, senhor Diretor! (*E enquanto o Diretor da Companhia se dirige para a portinhola do palco cênico*) Vamos saindo, vamos saindo, meus senhores, dispersem-se, dispersem-se, por favor, o espetáculo terminou.

Cai o pano e, logo após, o Diretor da Companhia arredará uma das bandas, para apresentar-se na ribalta.

DIRETOR DA COMPANHIA — Lamento anunciar ao público que em virtude dos desagradáveis incidentes ocorridos ao fim do Segundo Ato, a representação do terceiro não mais poderá ter lugar (PIRANDELLO, 1999, p. 384).

Mais uma vez, a representação do drama é substituída por sua narração, o épico toma o lugar do dramático, a representação cede espaço à discussão metateatral da impossibilidade do drama. O que Szondi afirma sobre *Seis personagens...* pode perfeitamente aplicar-se a *Cada um a seu modo*: “Crítica do drama, *Seis personagens à procura de um autor* não é uma obra dramática, mas épica. Como para toda dramática épica, o que normalmente constitui a forma do drama é para ela algo temático” (SZONDI, 2001, p. 151).

Em *Esta noite se representa de improviso*, Dr. Hinkfuss fornece uma série de orientações ao público, dentre as quais figura a narração dos principais dados sobre a ação dramática, que destacamos no interior da citação, entre colchetes:

A ação desenvolve-se em uma cidade do interior da Sicília [**espaço**], onde (como sabem) as paixões são fortes e vão se encubando no fundo e depois ardem violentas – dentre todas, feroçíssima, o ciúme [**motivações do conflito**]. A novela representa justamente um desses casos de ciúme e dos mais tremendos, porque irremediável – o do passado. E ocorre precisamente em uma família da qual deveria ter permanecido mais do que afastado, porque, em meio à clausura quase hermética de todas as outras, é a única da cidade aberta aos forasteiros [**caracterização das personagens**], com uma hospitalidade excessiva [**emissão de juízo crítico, atitude típica do narrador**], praticada como se deve, desafiando a maledicência e enfrentando o escândalo armado pelas outras. (PIRANDELLO, 1999, p. 250 - grifos nossos).

Após a morte de Zampognetta, novamente o diretor vem ao proscênio para esclarecer o público acerca da continuidade da ação: é preciso que morra o pai da família para que, motivada pela miséria, Mommina aceite se casar com Rico Verri, apesar dos

argumentos contrários da mãe e das irmãs, as quais já pediram informações na cidade vizinha da costa meridional da ilha e souberam que ele é, sim, de família abastada, mas que O Pai tem na cidade fama de usurário e de homem tão ciumento que em poucos anos fez a mulher morrer de desgosto. Como não imagina esta bendita jovem a sorte que a espera? (PIRANDELLO, 1999, p. 294).

Novamente o Diretor age como o típico narrador onisciente, aquele que sabe tudo sobre os fatos e sentimentos das personagens, consentindo-se liberdade para, inclusive, questionar seu comportamento. Além disso, o recurso épico funciona como índice de antecipação do desfecho da peça, afinal, tal como a sogra, Mommina morrerá sufocada pelo ciúme de Verri.

(In)Conclusões

A busca de uma poética pirandelliana tem de começar pelo pressuposto filosófico que norteia o pensamento do escritor (a dialética entre ser e parecer), o que requer o enfrentamento da consequência estética desse pressuposto. A tradição clássica da arte como mimese deixa marcas indelévels na tradição teatral do ocidente; daí a importância do pensamento e da dramaturgia de Pirandello no contexto da modernização do teatro. O movimento do teatro de voltar-se sobre si, mergulhando nas contradições de sua natureza (real como referente *versus* impossibilidade de reprodução do real) não se inicia no século XX, nem tem em Pirandello um arauto, mas certamente trata-se de um momento ímpar no desenvolvimento de reflexões desse teor; ou melhor, tempo de enfrentamento da condição paradoxal do teatro na forma de um pensamento metateatral. Mesmo que Pirandello não seja o primeiro a pensar sobre isso, sua dramaturgia impressiona pelo modo como consegue reunir reflexão teórica e criação ficcional; sua técnica de criação dramática deixou seguidores diretos e indiretos.

Neste trabalho, limitei-me a apontar o metateatro como elemento central da poética pirandelliana, mas consciente de que ele é apenas um dos traços dessa poética. Há que se desenvolver, ainda, reflexões aprofundadas sobre a relação entre o metateatro e intertexto, na medida em que o diálogo paródico da dramaturgia de Pirandello com formas dramáticas canônicas configura-se como traço de modernidade teatral, e que permanece presente ainda em produções contemporâneas.

A questão que orienta o projeto, nesse momento de seu desenvolvimento, é como ou em que medida a poética pirandelliana estabelece paradigmas para o teatro moderno. Em etapas subsequentes da pesquisa, será investigada a influência de Pirandello sobre Jean Anouilh, visto o dramaturgo francês admitir abertamente essa presença em sua dramaturgia, assim como há investigações em andamento sobre a incidência do pensamento teatral de Pirandello sobre a dramaturgia brasileira.

PASCOLATI, S. In search of a pirandellian poetic. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 1, p. 89-106, 2011. ISSN: 2177-3807

Referências

ABEL, L. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Trad. Bárbara Heliodora; apresentação de Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

BRADBURY, M. e McFARLANE, J. (Org.). *Modernismo: guia geral (1890-1930)*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GASSNER, J. *Mestres do Teatro II*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

GUINSBURG, J. Uma operação tragicômica do dramático: O humorismo. In: GUINSBURG, J. *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 11-13.

PIRANDELLO, L. Cada um a seu modo. In: GUINSBURG, J. *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 317-384.

_____. Esta noite se representa de improviso. In: GUINSBURG, J. *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 241-315.

_____. *Seis personagens à procura de um autor*. Trad. Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 345-463.

SARTRE, J-P. *Entre quatro paredes*. Trad. Guilherme de Almeida. São Paulo: Abril Cultural, 1977. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/7165285/Jean-Paul-Sartre-Entre-Quatro-Paredes>>. Acesso em 09/03/2011.

SCHMELING, M. *Métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre*. Paris: Lettres Modernes, 1982.

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

Recebido em 09/04/2011. Aprovado em 11/05/2011.