

## O jogo da personagem pirandelliana frente à “realidade”

Martha de Mello Ribeiro

Em ruptura com o naturalismo burguês e a ideologia ilusionista teatral, Luigi Pirandello (1867-1936) apresenta personagens restauradas em sua teatralidade, tornando-se assim um dos grandes responsáveis pelo surgimento do teatro contemporâneo no ocidente. Tentando absorver o mal estar que se abateu sobre o teatro europeu, ao início do século XX, Pirandello adapta a mimesis aos novos tempos, oferecendo à conturbada sociedade moderna, pós-I Guerra Mundial, um novo modelo de personagem. O projeto teatral proposto por Pirandello não rompe definitivamente com a idéia de mimesis, mas inverte suas bases, ou seja, a realidade do palco se torna mais real que a realidade da vida objetiva.

Sobre a realidade em que vivemos, afirma Pirandello, se arrastam bonecos de cera, cópias da máquina social, e a arte enquanto cópia objetiva desta realidade não poderá produzir nada mais que fantoches.

A personagem fantoche seria, para Pirandello, uma cópia rasa das ações humanas julgadas verossímeis. Esta personagem, apoiada na verossimilhança externa, na horizontalidade da cópia, se reduz a uma mera aparência vazia e se lança a uma vertiginosa dispersão, sendo para cada um uma outra, isto é, cem mil. Em seu movimento operatório Pirandello parte de uma personagem fantoche (de cera) e chega à personagem humorística. Entendendo o teatro como uma reconstrução de um tempo humano em palavras e gestos, e sendo este tempo humano, na verdade, já uma construção da inteligência humana, e, por isso mesmo, repleto de convenções e arbitrariedades, nosso autor se pergunta: o que dizer de uma personagem que se quer espelho de uma sociedade que há muito teatraliza seus papéis? Para ela, Pirandello reserva o banco dos réus.

Sabemos que a personagem dramática não é uma cópia objetiva do real, como julgava a estética naturalista, ela é o produto de um ato epistemológico na medida em que não retrata a realidade do universo, mas sim realidades presentes no universo que somos capazes de perceber, como diz brilhantemente Pirandello: Assim é se lhe parece (*Così è (Se vi pare)*). Pois bem, ao observarmos a trajetória transformativa da personagem pirandelliana, através dos procedimentos operatórios do autor, é possível constatar o surgimento de uma personagem metateatral, auto-reflexiva, que não aceita ter outro rosto que não o da ficção. Desta feita, emergem do papel personagens aparentemente inverossímeis, como por exemplo, Belavida, Chiarchiaro, Tio Dimas, etc., que ousam romper com os critérios de normalidade, com as regras sociais determinadas pelo contexto histórico. É somente nesta “anormalidade”,

incompreensível para os outros, que a personagem poderá escapar à fragmentação e tornar-se livre. Mas, e aí está à crueldade e o paradoxo do pensamento pirandelliano, quem não se adere a um determinado papel social está fadado à irrisão; quem age com inconformismo com os atos que seu papel público exige sofrerá a exclusão e tornar-se-á nenhum. Assim se configura a tragédia da personagem: ao tentar escapar da vida e viver uma existência independente das convenções, a personagem deixa de possuir uma existência válida e cai na pura anomia. Ao se dar conta da necessária representação, da necessária escolha por uma máscara social, a personagem retorna à vida (à representação) e teatralizando-se, representando um papel, ela se fixa em uma forma e sacrifica a própria liberdade. Consciente de que para fugir da máquina social é necessário se fechar em uma unidade, a personagem realiza um movimento de autoconservação e se fecha voluntariamente em uma máscara, em uma forma.

Este é o paradoxo imanente à personagem auto-reflexiva: somente afastando-se do mundo pode a personagem aproximar-se dele, somente desconstruindo o mundo pode a personagem reconstruí-lo (na medida em que nos sugere um modo de ver este mundo). Instituído a ficção (a forma por ela construída) como verdade, que por ser voluntária se torna mais real que a ficção involuntária do mundo no qual estamos todos inseridos, a personagem inverte as bases da mimesis, mas se mantém na representatividade, tornando-se assim o agente de sua própria dissolução.

Se a personagem fantoche nos aponta para um modelo humano, a personagem pirandelliana também nos aponta para este mesmo modelo mas com uma grande diferença: enquanto a personagem fantoche (antropomórfica) acredita ser, em sua semelhança com o modelo, o espelho de uma verdade absoluta sobre os homens e sobre o mundo, no qual nos refletimos naturalmente, a personagem humorística pirandelliana denuncia, com suas incongruências, o mundo e o homem enquanto formas submissas a uma linguagem, a um discurso. Ela pede que o assumamos e nos assumamos enquanto produto. A personagem humorística não é um retrato do homem, é o homem reduzido a uma linguagem, a uma gramática, que ao contrário de reproduzi-lo o transforma e o nega, mas que paradoxalmente nos aproxima dele, na medida em que nos proporciona um modo de vê-lo.

Lembramos que a personagem dramática tradicional, nascida no decurso da cultura burguesa, reabilita o conceito de cópia - da cópia-ícone, segundo os padrões platônicos - com a capital diferença que no naturalismo se entende a cópia como o resultado de uma revelação acerca da natureza das coisas em detrimento ao conceito de imitação dado pela complexa mimesis aristotélica. Vale lembrar que Aristóteles, ao romper com a oposição platônica da essência (mundo das Idéias) e da aparência (cópias-ícones e simulacro), estabeleceu o critério

de verossimilhança na arte, como forma operatória de relacionar a realidade e a ficção. O conceito verossimilhança é o dispositivo que permite ao artista, no exercício da mimesis, maior liberdade para imitar. O que dá unidade à fábula, diz Aristóteles no capítulo VIII da Poética, não é a cópia de todos os fatos de uma existência, mas a necessária atitude seletiva do artista em face da realidade. Esta atitude seletiva, própria da mimesis, não nos pode oferecer uma cópia pura do real, isto é, uma revelação do homem e do mundo, ela nos oferece um real possível, fruto de um trabalho organizador do poeta (verossimilhança interna). A subjetividade criadora da mimesis proposta por Aristóteles se rivaliza com a objetividade fotográfica da cópia ícone proposta pela estética naturalista.

Em Aristóteles, o conceito de verossimilhança liga-se ao possível, ao necessário. Não sendo, portanto, obrigação do poeta narrar a história como de fato ocorreu. Porém, o grande paradoxo existente dentro do conceito é que a verossimilhança é tudo aquilo que precisa ser negado para existir. De fato, a partir do momento em que a personagem pirandelliana percebe a lei do verossímil, os traços da convenção, presentes naquilo que era anteriormente aceito como natural, lhe são revelados. Deste modo, a personagem pode deixar de obedecer a esta mesma lei, pois tanto o natural quanto às convenções tornam-se, para ela, relativos, mutáveis. Assim, a personagem pode utilizar-se do verossímil como uma técnica para captar o tipo de discurso mais fiel ao tipo de realidade que ela quer descrever. Esta tomada de consciência sobre o sentido do real pode ser observada em um dos diálogos da personagem O pai, na peça Seis personagens à procura do autor, de Pirandello:

A vida está repleta de infinitos absurdos, [...] que nem sequer precisam parecer verossímeis, porque são verdadeiros. [...] esforçar-se por fazer o contrário; criar loucuras verossímeis, para que pareçam verdadeiras. [...] é a única razão do ofício dos senhores. A verossimilhança é observada pela personagem O Pai como uma técnica artística, própria ao específico da arte dramática, que serve para relacionar, através de um sistema de procedimentos, o mundo e a arte. O objetivo da verossimilhança é criar uma forma artística que pareça “real”, verossímil, e em conformidade ao senso comum da época em que se desenvolve a ação dramática.

Outra importante questão (complementar a anterior) sobre o fato do não rompimento definitivo de Pirandello ao conceito de mimesis, ou representação, diz respeito à problemática da cópia no reino da arte.

Pirandello irá problematizar na rigidez da cópia naturalista, produto de uma presunçosa certeza dada pelo determinismo (biológico e social) evolucionista do final do século XIX, o próprio ato mimético. Como é possível constatar, analisando suas peças, todo o teatro pirandelliano é teatro dentro do teatro, ou seja, existe uma distância entre o drama acontecido e a comédia representada por suas personagens autoconscientes.

Distância que, como já analisou Bernard Dort em seu famoso estudo sobre o teatro pirandelliano, funciona mais como um desdobramento dramático do que propriamente um rompimento com a ação, pois o drama inicial (a própria mimesis, no sentido de cópia) se reflete no espelho da consciência da personagem pirandelliana; consciência dolorosa de se viver em um mundo de cópias.

A suposta evidência de uma identidade entre um homem vivo e uma personagem se dá a partir da evolução do teatro burguês, no teatro grego entendia-se a personagem como máscara. A personagem-pessoa, semelhante ao homem, é o resultado de uma série de transformações históricas da personagem - sendo a personagem naturalista a expressão máxima desta identificação. Cômico do necessário retorno da personagem teatral à representatividade, já que para poder existir a personagem deve assumir uma máscara social, Pirandello promove esta relação (entre a personagem e o plano real), mas de forma diferenciada da relação por similaridade postulada pelo modelo racionalista da estética naturalista: Pirandello demonstra que a personagem dramática obedece a uma ordem de aparecimento dos fatos e desnuda, diante de nossos olhos, o esquema de produção da personagem dramática.

A relação entre o discurso de ficção e a realidade (um discurso difuso, descontínuo, correspondente ao sistema de representação coletivo dominante de uma determinada época) pode ser representada por duas formas: na primeira, o texto procura dissimular sua conformidade com o gênero, agindo de forma a camuflar a lógica interna da obra dramática, maquiando as convenções cênicas com as cores do real; na segunda, o texto se contenta com sua conformidade às regras do gênero e não procura assimilar-se à realidade, podendo proclamar sua independência ao conceito de verossimilhança. A primeira relação designa-se motivação do processo, isto é, travestimento do gênero pela ideologia reinante; a segunda designa-se desnudamento, isto é, demonstração do caráter ficcional da obra (da obra enquanto produto). Nestes termos, a motivação seria uma variante do naturalismo. Seguindo este raciocínio, constata-se que o jogo da personagem pirandelliana frente à realidade é uma relação de desnudamento. Há, em suas peças teatrais, um deslocamento de interesse do conteúdo para a forma, isto é, a representação do drama não é o objeto de Pirandello, mas sim a comédia representada por suas personagens auto-reflexivas, a forma de teatralização delas por elas mesmas (o modo de produção das cópias).

A partir destas observações podemos dividir, didaticamente, a operação dramática pirandelliana em dois movimentos: no primeiro movimento, Pirandello representa no palco o mundo culturalmente instituído, observado no extremo cuidado de suas indicações de

figurino, de cenários, nos detalhes de caracteres, nos gestos, na voz, etc. presentes nas didascálias, é o travestimento da personagem; já no segundo movimento, observa-se a iluminação da motivação do processo, ou seja, as condições, a situação dramática que gerou uma determinada personagem, ou caráter. O véu, que no primeiro momento encobriu os dispositivos cênicos, é retirado, desnudando a personagem dramática. Isto significa dizer que Pirandello realizou um duplo (e dúbio) movimento no drama: ao mesmo tempo em que a personagem se torna autônoma, independente da situação dramática que a gerou, o drama por ela vivido se esvazia completamente de sentido. A autorização dada às personagens de procurar por um autor torna a representação do drama impossível, arbitrária e inútil. O mote de suas peças dramáticas é a representação da impossibilidade da própria representação a falência incontestável desta.

Na condenação do drama revela-se toda a importância de Pirandello na confrontação do teatro de seu tempo. Ao condenar a representação à falência, Pirandello dá um tratamento à cópia que a afasta da estreiteza naturalista: suas personagens tornam-se o sujeito imediato de suas próprias intervenções e o processo de criação literária passa a ser confiado à iniciativa e à intervenção direta da personagem. Se para o naturalismo produzir um espetáculo teatral significa realizar sobre a cena um meticuloso estudo sobre a situação histórica e social, na qual é descrita a ação dramática, sendo portando as personagens determinadas pelas necessidades do enredo, em Pirandello ocorre justamente o contrário: será a personagem que irá determinar seu próprio drama. A obra dramática passa a ser o mundo das personagens: a personagem dramática uma vez vindo à luz poderá transcender à obra na qual foi realizada, poderá retornar em outras obras, inclusive em obras de outros autores, em qualquer tempo e lugar.

Dando plenitude trágica à luta que lhe parece vital - o imanente conflito entre a vida que flui e a forma que fixa a vida - Pirandello acrescenta à horizontalidade da cópia naturalista uma verticalidade trágica, concedendo às personagens um caráter tragicômico por excelência. Mesmo autocontemplativa, voltada para si mesma, sua personagem está além de sua temporalidade, além do seu estar no mundo. A dimensão transcendente das personagens se situa ao nível fenomenológico, na desarticulação entre a vida subjetiva e a forma social: a personagem pirandelliana não invoca deuses, nem deseja imitá-los, a expressão tragicômica (trágica-cômica) é o resultado de um conflito entre a vida subjetiva, múltipla, e o contexto social, que exige uma forma. O que se vê em Pirandello é a representação, trágica e cômica, do encontro falido entre o mundo da realidade cotidiana (a representação) e aquela realidade superior, a personagem criada pela imaginação do autor. Este encontro fadado à falência,

entre a personagem criada e a situação dramática, significa uma dúvida radical sobre a possibilidade do teatro existir enquanto representação do mundo físico cotidiano.

Ao dar visibilidade, com suas personagens, à falência de uma instância do real, Pirandello nos direciona para além do riso cômico, que é a explosão salutar, a expressão de liberação e de autoliberação, ou mesmo até a expressão de uma contestação da realidade. O riso, provocado por suas personagens tragicômicas, é um riso soturno, errático, melancólico e imprevisível: por trás do mero ridículo da personagem figura um sentimento de comiseração e de degradação que a torna patética. Suas personagens humorísticas (tragicômicas) são simultaneamente lúcidas e apaixonadas, cômicas e trágicas. A fatalidade em Pirandello, como já foi explicitado, é produzida a partir do insolúvel embate entre estas duas forças: forma e vida. O trágico reside na necessária escolha por uma forma para poder existir, o que significa o sacrifício de uma multiplicidade infinita de vidas. O aspecto cômico recai justamente sobre esta escolha absurda, arbitrária e carente de sentido. Este riso, como declara Pirandello no ensaio *O humorismo (Lumorismo)* de 1908, é perturbado por um amargor que emana desta própria representação irrisória: em seu autodesnudamento a personagem afirma que o mundo representado por ela é apenas como se fosse, o trágico desta situação é que a personagem necessita, para sua plena realização, desta realidade recusada.

Na peça *A patente (La patente)*, de 1918, Pirandello nos apresenta Rosário Chiarchiaro, um pobre diabo que quer tirar uma patente de azarento. Inicialmente podemos acreditar que se trata apenas de um artifício cômico para produzir o riso, mas vejamos. Se perguntarmos o motivo que levou Rosário a pedir esta patente, o que o faz querer tornar crível aquilo que não é factual ser “verdadeiramente” um azarento -, iremos descobrir que esta escolha se originou do fato de que todos na cidade, por zombaria, trocavam de calçada ao passar por ele, tendo inclusive perdido seu emprego por causa desta fama.

Rosário tem a esposa paralítica e filhos famintos e percebe que somente acreditando nesta máscara ridícula, fazendo dela uma profissão, poderá mudar de vida e sustentar sua família: um azarento oficialmente reconhecido passa a possuir um poder terrível, o medo fará com que todos lhe dêem dinheiro para o ver bem longe. Certamente rimos desta situação ridícula, de um homem que se veste e se assume como um azarento, mas ao mesmo tempo nos comovemos com este mesmo homem que vê nesta irrisória máscara seu único capital, nela se agarrando com todas as forças: “[...] Quero o reconhecimento oficial do meu poder. Está compreendendo agora? Quero que seja oficialmente reconhecido esse poder terrível, que é agora o meu único capital, senhor juiz”.

Ficamos suspensos entre o riso e o pranto. Não podemos julgar Chiarchiaro apenas como um louco ou um ridículo, reconhecemos que contrariamente à sua aparência ridícula o que ele experimenta é uma dor terrível, a dor de um excluído. A situação cômica e absurda da patente de azarento nos permite refletir sobre a tragédia de um homem que transformado em um palhaço percebe como única saída acreditar e se fazer acreditar incondicionalmente nesta máscara ridícula; rir e nos compadecer ao mesmo tempo é o que nos amarga o riso.

CHIARCHIARO: [ ...] Como vê, arranjei esta roupa, esta barba, estes óculos...Causo medo. Assim que o senhor me conceder o registro entro em ação [...]

DANDREA: Ah, meu Deus! O pintassilgo: o pintassilgo está morto... está morto...

TODOS: Que foi? Que aconteceu?

DANDREA: O vento...a vidraça...o pintassilgo...

CHIARCHIARO (com um grito de triunfo): Que vento! Que vidraça! Fui eu! Ele não queria acreditar eu lhe dei a prova! Eu! Eu! Como morreu aquele pintassilgo um a um todos morrerão!

TODOS: Mas, por favor! Que lhe caia a língua. Ajudem-nos, meu Deus! Sou um pai de família!

CHIARCHIARO: Então vamos, imediatamente! Paguem a taxa!

TODOS: Imediatamente! Aqui tem! Contanto que se vá embora! Pelo amor de Deus!

CHIARCHIARO: - Viu? E ainda não tenho o registro! Instrua o processo! Estou rico! Estou rico!

De uma situação cômica passamos para um estado de grande perplexidade. Este riso duvidoso que nos acompanha por todo o teatro pirandelliano é próprio da obra humorística: “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”. Podemos dizer que Chiarchiaro é uma personagem humorística, pois ao mesmo tempo em que vive a experiência ficcional, se deixando realmente engajar na ação, é capaz de se observar, vivendo passo a passo este enredamento. Teatralizar-se foi o meio encontrado por Chiarchiaro de tornar concebível a fantasia: o poder de azarento.

Outro contundente exemplo deste humor sombrio se encontra na peça O homem da flor na boca, de 1923 (Luomo da fiore in bocca). A personagem título, que nem mesmo possui um nome, tem consciência de sua morte certa. Esta situação tremenda faz com que a personagem perca o interesse pela vida “real”. O homem da flor na boca irá buscar como saída, fantasiar aquilo que ele nega: a realidade da própria morte.

O HOMEM: Venha, quero lhe mostrar uma coisa... olha aqui sob este bigode... não vê uma certa mancha violácea? Chama, como se chama? Tem um nome docíssimo, mais doce que um caramelo: Epitelioma... A morte, compreende... passou... cravou essa flor na boca e me disse: conserva com carinho, voltarei dentro de oito a dez meses...

Não aceitando a verdade da própria morte a personagem tenta desesperadamente produzir fatos que possam minimizar sua angústia:

O HOMEM: Tenho a necessidade de agarrar-me pela imaginação a vida alheia, mas assim sem prazer, sem nenhum interesse... antes, antes... para sentir-lhe a monotonia, para julgar tola e vã essa vida. A um tal ponto que não deve importar a ninguém o fim, a morte, (com ódio) é isso que preciso demonstrar bem, sabe, com provas e exemplos contínuos a mim mesmo, implacavelmente, porque, todos por uma razão incompreensível sentimos como uma angústia na garganta, o gosto da vida que nunca satisfaz.

Neste diálogo se evidencia a intenção da personagem: o Homem da flor na boca deseja se convencer de que a vida é uma experiência tola e vã. A personagem se auto-sugere o tempo todo para conseguir ver na morte não uma besta horrível, mas uma doce mulher que lhe presenteou com uma rosa nos lábios. O humor sombrio pode ser visualizado no seguinte trecho:

O HOMEM - Pobre senhora, por quê? Queria, compreende, que eu ficasse em casa, quieto, tranqüilo, encolhido entre aos mais amorosos e desumanos cuidados [...] Pergunto-lhe eu agora, para fazer compreender o absurdo, a macabra deformidade dessa pretensão, pergunto se acha possível que as casas de Avezzano, as casas de Rossina, sabendo do terremoto que não tarda a vir destruí-las, poderiam ficar tranqüilas, sob a lua, ordenadas em filas ao longo das ruas e das praças, obedientes ao plano regulador municipal.

Imaginar as casas de Rossina e Avezzano “fugindo” do terremoto nos faz rir, mas sem dúvida nenhuma este riso irá nos amargar a boca. Ao nos depararmos com esta impossibilidade, casas correndo por aí, rimos, mas logo nos tornamos conscientes do que está recalcado nesta imagem fantástica: a real angústia sofrida pelo Homem da flor na boca, diante de sua inexorável morte, e de pronto calamos o riso. Este humor sombrio, é característico da personagem pirandelliana.