

Flávia Cristina Moreira Gatão

Pirandello e o Rasa



1910001055



FLÁVIA CRISTINA MOREIRA GATÃO

Pirandello e o *Rasa*



T1.055/02

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas
da Universidade Estadual Paulista –
UNESP, Câmpus de São José do Rio
Preto, para obtenção do título de
Mestre em Letras (Área de
Concentração: Teoria da Literatura)
Orientador: Prof. Dr. Valdemar
Munhoz Rodrigues

São José do Rio Preto
2002



+ 850-2.09Pi
G258p

Gatão, Flávia Cristina Moreira

Pirandello e o *rasa* / Flávia Cristina Moreira Gatão. – São José do Rio Preto : [s.n.], 2002.

105 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Valdemar Munhoz Rodrigues

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1. Literatura italiana. 2. Estética literária. 3. Estética indiana. 4. Teatro de Pirandello. I. Rodrigues, Valdemar Munhoz. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título...

CDU – 850.09Pi



FLÁVIA CRISTINA MOREIRA GATÃO

PIRANDELLO E O RAS4

COMISSÃO JULGADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Valdemar Munhoz Rodrigues

2º Examinador:

3º Examinador:

São José do Rio Preto, de de 2002.



DADOS CURRICULARES
FLÁVIA CRISTINA MOREIRA GATÃO

NASCIMENTO	16.02.72 – MIRASSOL/SP
FILIAÇÃO	Carmo Moreira Leonice Gatão
1990/1994	Curso de Graduação Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto.
1996/2000	Professora de Língua Italiana do Centro de Estudos de Línguas – Mirassol/SP.
1999/2001	Professora Efetiva do Rede Estadual de Ensino.

A minha mãe Leonice,
a minha tia Lúcia, ao
meu marido Válio e
ao meu filho Arthur
dedicamos este
trabalho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos as pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho e, em especial:

ao Professor Doutor Valdeuvar Muniz Rodrigues pelo crédito pela orientação, pela paciência e por toda sua sabedoria;

aos meus familiares que incentivaram e entenderam o meu longo tempo;

aos meus amigos, principalmente a Ana Regina que não me deixou desistir e me ajudou de muitas maneiras.

À minha mãe Leonice,
à minha tia Laide, ao
meu marido Válter e
ao meu filho Arthur
dedicamos esse
trabalho.

à minha tia Laide que, infelizmente, não pôde ver este trabalho concluído, mas que, de alguma forma, sinto certa que honrou para vê-lo concluído.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos a todas as pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desse trabalho e, em especial:

- ao Professor Doutor Valdemar Munhoz Rodrigues, pelo crédito, pela orientação, pela paciência e por toda sua sabedoria;
- aos meus familiares que incentivaram e entenderam o abandono temporário;
- aos meus amigos, principalmente a Araguaia Solange de Souza Roque que não me deixou desistir e me fez acreditar que seria capaz de realizar esse trabalho.
- à minha tia Laíde que, infelizmente, não está mais conosco para ver este trabalho realizado, mas que, de algum lugar, tenho certeza, me iluminou para vê-lo concretizado.

SUMÁRIO

Resumo

1. Introdução

2. Pirandello e sua obra

3. A Poesia e a Arte

3.1. *Sei per mezzogiorno di un po' d'umore, considerazioni poetiche*

3.2. O conceito de "Humorismo"

3.3. O processo de criação de personagens

3.4. A personagem pirandelliana

3.4.1. Pessoa versus Personagem

3.4.2. O drama das três personagens

3.5. O papel do ator

4. Pirandello e o Romancista

4.1. Aspectos gerais da estética indiana

4.2. O teatro de Gharana

4.3. Uma leitura de *Sei per mezzogiorno di un po' d'umore*

4.3.1. O nível literário

4.3.2. O nível visual

"No iluminado mar da poesia o poeta é apenas o criador absoluto, porque ele gosta do universo que desenvolve; se o poeta é sensível, o mundo tornará no seu poema derramado de emoção; mas se é insensível, o mundo refletido no seu poema se tornará árduo. O bom poeta pode a seu gosto e com absoluta liberdade animar as coisas inanimadas e desanimar as animadas".

Visvanatha (séc. XVII)

SUMÁRIO

Resumo	09
1. Introdução	10
2. Pirandello e sua obra	15
3. A Poética e a Arte	23
3.1. <i>Sei personaggi in cerca d'autore</i> : considerações gerais....	23
3.2. O conceito de "Humorismo"	25
3.3. O processo de criação da personagem	32
3.4. A personagem pirandelliana	41
3.4.1. Pessoa <i>versus</i> Personagem	41
3.4.2. O drama das seis personagens	44
3.5. O papel do ator	51
4. Pirandello e o <i>Rasa</i>	60
4.1. Aspectos gerais da estética indiana	60
4.2. O teatro de Bharata	72
4.3. Uma leitura de <i>Sei personaggi in cerca d'autore</i> à luz da estética indiana	77
4.3.1. O nível textual	83
4.3.2. O nível visual	86



4.3.3. A mistura de sabores no teatro de Pirandello	93
5. Considerações finais	96
6. Bibliografia	99
7. <i>Abstract</i>	105

RESUMO

Neste trabalho, procuramos desenvolver um estudo sobre a obra de Luigi Pirandello, focando a análise dos seus personagens em relação à questão da identidade e da realidade. Para isso, utilizamos como base teórica os conceitos de "personagem" e "realidade" de Pirandello, bem como os conceitos de "personagem" e "realidade" de Sartre. A partir disso, analisamos a obra de Pirandello, focando a análise dos seus personagens em relação à questão da identidade e da realidade. A análise é feita a partir de uma abordagem teórica que busca compreender a obra de Pirandello em relação à questão da identidade e da realidade. A análise é feita a partir de uma abordagem teórica que busca compreender a obra de Pirandello em relação à questão da identidade e da realidade. A análise é feita a partir de uma abordagem teórica que busca compreender a obra de Pirandello em relação à questão da identidade e da realidade.

Palavras-chave: Pirandello, teatro, identidade, realidade.

GATÃO, F. C. M. *Pirandello e o Rasa*. São José do Rio Preto, 2001.p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, câmpus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

Neste trabalho, procuraremos desenvolver um estudo sobre a peça pirandelliana *Sei personaggi in cerca d'autore* a partir das reflexões do próprio autor sobre o processo de criação da obra de arte literária, bem como suas reflexões sobre o papel do ator. Em seguida, como parte fundamental deste trabalho, pretendemos fazer uma análise da peça sob a visão indiana da arte, utilizando, sobretudo, os conceitos de teatro de Bharata, formulador de uma detalhada obra sobre o objeto da representação dramática, segundo a qual as situações propostas pelos espectadores devem dirigir-se para a criação do *rasa* (termo emprestado da medicina que indica qualidade física do gosto e ao mesmo tempo cada um dos seus seis humores: doce, ácido, salgado, amargo, insípido e adstringente; na estética da arte literária corresponderia, aproximadamente, à “beleza ideal”).

Palavras-chave: Pirandello, teatro, estética indiana, *rasa*.



1. Introdução

A obra de Pirandello tem servido de estímulo para pessoas sensíveis e questionadoras que vêm construindo análises e opiniões bastante diversificadas. Este autor italiano é um ser em constante fuga, que parece resistir a qualquer tentativa de definição.

Luigi Pirandello mostrou-se um autêntico revolucionário de seu tempo, um verdadeiro filósofo da vida e da arte que, para ele, significavam uma só coisa. Não se pode negar o teor filosófico contido em sua obra, apesar de o autor não ter se preocupado em sistematizar seu pensamento filosófico.

Escritor de muitos romances, novelas e ensaios, foi realmente o gênero dramático que o consagrou. Por meio do teatro tornou-se conhecido em todo o mundo. O metateatro pirandelliano faz, no próprio texto, uma reflexão sobre as características, os limites e o significado do teatro.

Alvo de inúmeras críticas, *Sei personaggi in cerca d'autore* (1925) foi a peça teatral que consagrou Pirandello no gênero dramático. Nela, o autor denuncia o teatro burguês, ironizando a célula-mãe da sociedade: a família; além disso, usa o próprio instrumento criador para mostrar uma consciência dominada por um espírito de criação que não se enquadra entre os escritores de natureza histórica, mas sim filosófica, como ele próprio explica em seu ensaio *Teatro Novo e Teatro Velho*.

A recorrência às suas reflexões sobre a criação e o papel do criador podem iluminar caminhos para uma possível análise de sua obra. Já no prefácio de *Sei personaggi in cerca d'autore*, Pirandello caracteriza o fenômeno da criação artística



como um mistério análogo ao do nascimento natural: não basta o desejo da mulher para ser mãe, é necessário que haja fecundação.

No seu ensaio “Ilustradores, atores e tradutores”, contido em *Saggi, Poesie e Scritti Varii*¹, Pirandello questiona o papel do ator, caracterizando-o como uma ponte destruidora entre criador e criatura.

O teatro, desde tempos remotos, fazia-se presente através de cerimônias dramatizadas, acompanhando rituais de sacrifício, casamentos ou funerais. Na Antiguidade, o defunto era representado por alguém que o imitava tanto em seu aspecto físico como na voz e gestos, e mais tarde, alguns episódios marcantes de sua existência.

Estudiosos hesitam em atribuir as origens do teatro aos ocidentais ou aos orientais. Segundo Fernando Peixoto (1995): “A verdade é que as indicações críticas, neste sentido, são ambíguas ou marcadas pelo preconceito, uma vez que para muitos o conceito oriental de arte seria tão diferente do ocidental que, em nome da imaginária supremacia desta última civilização, a primeira seria sumariamente exótica”.(p.49)

Mas o que não pode ser negada é a preocupação dos estudiosos orientais com a recepção da obra de arte, fato que só seria alvo de estudo para os ocidentais alguns séculos mais tarde.

¹ PIRANDELLO, L. *Saggi Poesie e scritti Varii*. Milano: Mondadori. 1977.



No primeiro capítulo, faremos algumas considerações sobre a biografia do autor, a fim de resgatar suas experiências, dificuldades e êxitos poéticos e, fundamentalmente, reconhecer sua expressão no teatro moderno europeu.

No segundo capítulo, faremos uma breve exposição da peça *Sei personaggi in cerca d'autore*, no que diz respeito a seu enredo e ao percurso de seu conteúdo até sua edição definitiva, bem como a fortíssima crítica que se manifestou, a princípio, de forma negativa. Em seguida, discorreremos a respeito das reflexões do autor, seja através de sua poética explícita, ou seja, os ensaios *L'umorismo*, *Teatro Nuovo e Teatro Vecchio* e *Illustratori, Attori e Traduttori* (todos contidos em *Saggi, poesie e scritti varii*), seja através da poética em ato, no caso, na peça *Sei personaggi in cerca d'autore*. Ainda neste capítulo analisaremos o processo de criação artística, a função e as características da personagem do drama e o papel interpretativo do ator, sob a ótica de Pirandello. Para isso, utilizaremos uma tradução não publicada do ensaio *L'Umorismo*, feita pelo Professor Doutor Valdemar Munhoz Rodrigues, docente aposentado do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, UNESP, Câmpus de São José do Rio Preto. Também faremos uso das traduções dos outros dois ensaios mencionados acima, feitas pelo mesmo tradutor, publicadas na revista *Glota* (UNESP-São José do Rio Preto).

O terceiro capítulo busca uma leitura da peça *Sei personaggi in cerca d'autore* sob uma visão da estética indiana, baseada nos conceitos de Bharata, filósofo que nos deixou um tratado de teatro que privilegia a recepção da obra de arte, tendo o *rasa* como alicerce para as colocações feitas a respeito desse processo de recepção da obra. Para tal, faremos algumas recorrências à *Poética* de Aristóteles a fim de facilitar a



compreensão de alguns conceitos e também ao ensaio *Humorismo*, no qual, mesmo que sutilmente, Pirandello faz algumas considerações sobre a intenção do autor ao produzir sua obra de arte.

Cabe esclarecer que não se trata de buscar formas idênticas no que diz respeito à experiência estética do ponto de vista de Pirandello e dos autores e teóricos indianos, assim como não se trata de cotejar Aristóteles e Bharata. Devido à nossa formação greco-ocidental, optamos por escolher uma estética do mundo oriental para analisar a recepção da obra, não como forma de comparação entre ambas as culturas, mas sim para termos uma visão da peça de Pirandello segundo os moldes da estética indiana, sobretudo no que se refere ao conceito de teatro e à reação do espectador. Não se trata de estabelecer intenções concretas da produção do autor, mesmo porque não se tem nenhum conhecimento de que Pirandello tenha tido contato com a estética indiana. Nossa pretensão é apenas imaginar uma possível leitura dentro dos moldes dessa estética, apesar de termos conhecimento de que alguns teóricos buscam traçar semelhanças entre o pensamento indiano e o pensamento grego.

Isso será feito em duas etapas: a primeira que compreenderá apenas a leitura da peça e, a segunda, que basear-se-á em uma representação feita para a televisão italiana (RAI) datada de 1970.

Os indianos têm demonstrado interesse pelo mundo do discurso (retórico e dramático) desde datas muito remotas. Bharata viveu no século V d.C. e criou uma detalhada obra sobre o objeto da representação dramática, segundo a qual as situações propostas devem ser evocadas no ânimo do espectador e devem dirigir-se à criação do *rasa* (leia-se rassa). O termo, emprestado da medicina, assim como a “catarse



aristotélica”, indica qualidade física do gosto e ao mesmo tempo cada um dos seus seis humores: doce, ácido, salgado, amargo, insípido e adstringente; na estética da arte literária corresponderia, aproximadamente, à “beleza ideal”. São oito os *rasa* que podem resultar da experiência estética através da representação dramática: erótico, cômico, patético, furioso, heróico, terrível, odioso e maravilhoso.

Sei personaggi é, sem dúvida, uma peça de difícil representação e análise, porque o que importa não é a trama bruta, o fato, a ação, mas necessariamente o processo que se desenvolve no espírito de seus personagens e que se realiza, normalmente, por meio de uma série de razões, as quais caracterizam as outras personagens e a si próprias, além de explicar a posição espiritual em que se firmaram.



Atualmente se valoriza o teatro cultural. os grandes clássicos, enquanto no *Ottocento* a preocupação era com a figura do ator. Amavam-se os atores e não os textos por eles representados.

Nino Martoglio, amigo de Pirandello, se preocupava com o teatro material e com a organização do espetáculo. Em 1910, funda em Roma o "*Teatro minimo a sezione*" que visava reproduzir o módulo do espetáculo cinematográfico. Martoglio leva ao palco duas peças pirandellianas: *La morsa* (1898) e *Lumie di Sicilia* (1911).

Nos dias atuais, uma companhia teatral fixa-se em uma cidade por um determinado tempo para a encenação de um único espetáculo. No início do *Novecento*, uma companhia ficava cerca de quinze dias em uma única cidade sem representar o mesmo texto duas vezes. Cada vez que os atores se colocavam em cena, era para representar um texto diferente. Tal procedimento obrigava as companhias a adquirirem um amplo repertório, com sucessivas novidades. E esta ocorrência fez com que Angelo Musco, que dirigia uma companhia teatral, pedisse a Pirandello que escrevesse peças no dialeto siciliano. Desta forma, Pirandello reaproxima-se do teatro, primeiro estimulado pelo amigo Martoglio e, posteriormente, por Musco, pensando declaradamente na perspectiva de assumir os direitos de autor que reservavam ao mesmo 10% dos lucros obtidos com as encenações. Aliás, valor consideravelmente superior ao obtido com a venda de seus romances e novelas. E foi assim que Pirandello tornou-se um notável dramaturgo: por interesses primordialmente financeiros. Porém, bem sabemos que seu indiscutível talento para a arte dramática acabou por superar tal rótulo. Mas vejamos a trajetória de Pirandello antes de sua consagração como teatrólogo.



Luigi Pirandello nasceu a 28 de junho de 1867 em uma pequena cidade camponesa próxima de Girgenti (hoje, Agrigento). É filho de Stefano Pirandello, ex garibaldino, e de Caterina Ricci-Gramitto, irmã de um companheiro de exército do pai e membro de uma família que lutara bravamente contra a Dinastia dos Burbouns e pela unificação da Itália. Eis um forte sinal político que influirá na postura de Pirandello, que mais tarde declarará sua adesão ao fascismo.

No período que abrange de 1870 a 1879, recebe instruções elementares na própria casa. Uma idosa senhora, sua professora, conta-lhe fábulas e lendas folclóricas que, posteriormente, reconheceremos em muitas de suas obras. Pirandello demonstra grande vocação para os estudos humanísticos; aos doze anos escreve uma tragédia em cinco atos que recita com as irmãs e os amigos no teatrinho de família.

Nos cinco anos seguintes, sua família transfere-se de Girgenti para Palermo. Pirandello prossegue a própria educação literária, lê obras de poetas do *Ottocento* e compõe poesias imitando-os.

Em 1886, já com dezenove anos, inscreve-se na Faculdade de Letras da Universidade de Palermo, mas, um ano depois, transfere-se para a Universidade de Roma. Seu interesse poético começa a falar cada vez mais alto e, em 1889, compõe sua primeira coletânea de poesias: *Mal giocondo*. Apesar disso, continua a compor textos teatrais que acabaram por se perder. Deles conhecemos apenas alguns títulos: *Gli uccelli dell'alto* (1886), *Fatti che son parole* (1887), *Le popolane* (1888). A partir de tal fato desmascara-se o rótulo de que Pirandello chegou tarde ao teatro (aos 50 anos). O teatro fora, sem dúvida, uma paixão juvenil, um amor originário e autêntico



que sofreu a desilusão do desprezo e da indiferença que fez com que o autor tentasse esquecê-lo por algum tempo.

Pirandello, após desentender-se com um dos professores da Universidade de Roma, transfere-se para Bonn, Alemanha, em 1889. Lá se apaixona por uma alemã, Jenny Schulz Lander, a quem dedica sua segunda coletânea de poesias intitulada *Pasqua di Gea*, publicada em 1891. No mesmo ano, forma-se em Filologia Romana, discutindo em alemão uma tese sobre a fala de Girgenti.

De volta a Roma, é dispensado do serviço militar. Estabelece-se na capital italiana onde, além da proximidade com os familiares, pôde satisfazer sua veia artística. Luigi Capuana o introduz nos ambientes literários e jornalísticos de Roma, aconselhando-o a aventurar-se na narrativa. Inicia, assim, o longo período em que colaborou em jornais e revistas.

Em 1894, casa-se com Antonietta Portulano, filha de um sócio de seu pai. Neste mesmo ano, publica seu primeiro livro de novelas, *Amori senza amori*. Compõe, mas não publica, entre 1893 e 1895, os seus primeiros romances: *L'esclusa* e *Il turno*. Ainda assim, não despreza o teatro totalmente. Em 1895, escreve uma peça teatral, *Il nido*, destinada a permanecer 20 anos adormecida e a sofrer várias mudanças de título: *Il nibbio*, *Se non così*, *La ragione degli altri*.

Sua família cresce com o nascimento de seus filhos Stefano em 1895, Rosalia (Lietta) em 1897 e Fausto em 1899. Começa, então, a ensinar língua italiana no Instituto Superior de Magistério de Roma.

O quinquênio mais fértil da narrativa pirandelliana compreende os anos de 1900 a 1904. Finalmente publica *L'esclusa* em 1901, e *Il turno* em 1902; e compõe



seu terceiro e mais famoso romance: *Il fu Mattia Pascal*, publicado em 1904. Uma carta datada de janeiro do mesmo ano demonstra seu interesse precoce pela arte cinematográfica. Tal característica poder-se-á notar, futuramente, no romance *Si gira...*, publicado em 1915. Mas 1903 tornou-se um ano trágico para o escritor: seu pai vai à falência, o alto dote recebido no casamento é sugado pelas dívidas e sua esposa sofre as primeiras crises que mais tarde a levariam à loucura.

Diante de tantos infortúnios, surge um novo Pirandello emerso da tragédia: com a mulher e os três filhos para sustentar, teve que demonstrar seu talento, não o artístico que conhecemos, mas o de homem em luta pela vida que se esforçava para sobreviver com o magro salário de professor e o pouco que ganhava com suas colaborações jornalísticas.

O período que abrange os anos de 1905 a 1914 configurou-se o decênio de passagens e transformações mais rico em resultado de escrituras, criativas e ensaísticas. O considerável sucesso de *Il fu Mattia Pascal* (1904) abriu-lhe as portas do mundo editorial. Em 1909, também iniciou sua colaboração em um jornal italiano de prestígio: "Il Corriere della Sera". Em 1908, publica sua mais notável contribuição teórica para o universo literário, o ensaio *Humorismo*, além de outro intitulado *Ilustradores, atores e tradutores*, o qual revela toda a indiferença pirandelliana para com os operadores teatrais em torno da realidade concreta, material e de cena. Prossegue também com sua produção de romances: em 1909 escreve *I vecchi e i giovani*; em 1911, *Suo marito* (que teve o título definitivo *Giustino Roncella nato bagio*), obra que apresenta algumas referências dramáticas (a protagonista é uma escritora de dramas: um deles é o antigo e nunca representado *Se non così* e o outro



constitui o mito *La nuova colonia*). Em 1910, graças ao incentivo do amigo Nino Martoglio, comediógrafo e diretor de teatro na Sicília, compõe *Lumie di Sicilia*, extraído de uma novela homônima. É o início de uma grande e significativa produção teatral. Escreve, essencialmente, atos únicos que, finalmente, começam a ser representados.

Por volta de 1915, ocorre a grande explosão da dramaturgia pirandelliana. Escreve e faz representar nesse período *La ragione degli altri* (1925), uma série de textos escritos no dialeto siciliano (*Pensaci, Giacomino!, Il berretto a sonagli, Liolà, La giara*). Para os trabalhos dialetais busca apoio no ator siciliano Angelo Musco, mas para os textos escritos em língua italiana padrão conta com nomes consagrados como Ruggero Ruggeri, que será o mais refinado intérprete de textos pirandellianos. Além dele, destacaram-se também nesta tarefa Marco Praga e Virgilio Talli, este último um dos precursores do novo teatro dirigido.

A intensa produção teatral corresponde a uma fase fortemente dramática da biografia pirandelliana: o filho Stefano, voluntário na guerra, torna-se prisioneiro dos austríacos; em 1919, sua esposa é internada em uma clínica psiquiátrica depois de acusar o marido de nutrir uma paixão incestuosa pela filha Lietta.

Os anos de 1921 a 1924 abrangem o ponto mais alto da criatividade dramática de Pirandello. A nove de maio de 1921, *Sei personaggi in cerca d'autore* fracassa desastrosamente no Teatro Valle de Roma, mas, por outro lado, provoca grande empolgação em Milão a 27 de setembro do mesmo ano. Dois anos mais tarde, em Paris, a peça é novamente produzida por Georges Pitoëff: é o trampolim de lançamento rumo ao sucesso europeu e mundial. No outono do mesmo ano compõe



Enrico IV, encenado em Milão a 24 de fevereiro de 1922 que se tornou o triunfo pessoal de Ruggero Ruggeri.

Nasce o "Pirandellismo", iniciado pelo filósofo Adriano Tilgher que em 1922 publica páginas memoráveis sobre o pensamento pirandelliano. *Ciascuno a suo modo*, produzido em 1924, dá continuidade ao discurso metateatral iniciado por Pirandello em *Sei personaggi*, mas que também é diferente no modo de refletir sobre os complexos problemas que a difusão do pirandellismo determina no nível do público, da crítica e a trilogia autor-ator-espectador. A 19 de setembro de 1924, pede filiação ao partido fascista por meio da carta publicada em "*L'Impero*". Esta é também uma provocação no momento em que os contragolpes de delito de Malteotti parecem alienar o fascismo e conquistar a simpatia daqueles com quem havia feito contato até aquele momento.

Reedita, em 1925, *Sei personaggi in cerca d'autore* com a nova edição revista e ampliada, contendo algumas sugestões de Pitoëff; Pirandello abre-se mais para a dimensão prática e concreta do mundo da cena. Entre 1925 e 1928, dirige a companhia recém-criada do Teatro de Arte de Roma, que inaugura suas atividades a 4 de abril de 1925 com o ato único *Sagra del signore della nave*. Pirandello torna-se diretor de cena e cala-se diante dos problemas da encenação e da direção. Com o Teatro de Arte pôs em cena textos de sua autoria e de outros italianos e estrangeiros. Ali é revelada uma nova atriz, Marta Abba, grande amor tardio do escritor, em quem ele se inspirava para a produção de novos trabalhos, tais como *Diana e la Tuda* (1927), *L'amica delle moglie* (1927), *La nuova colônia* (1928) etc.



Em março de 1929 é chamado para fazer parte da “Regia Accademia d’Italia”. Daí por diante adquire fama internacional definitiva. Alguns de seus novos trabalhos são representados mundialmente. É o caso de *Questa sera si recita a soggetto*, encenada a 25 de janeiro de 1930 em Berlim, com a qual Pirandello conclui sua trilogia do “teatro nel teatro”. No mesmo ano parte para Hollywood para acompanhar as gravações do filme *Come tu mi vuoi* (com Greta Garbo), adaptado de seu drama homônimo, interpretado por Marta Abba a 18 de fevereiro. A 20 de setembro de 1933, vai à cena em Buenos Aires *Quando si è qualcuno*; a 19 de setembro de 1934, em Praga, é vez de *Non si sa come*. No mesmo ano recebe o prêmio Nobel de Literatura. Nos dois anos que se seguem, volta a escrever novelas, com uma dimensão surreal. Sua presença multiplica-se no mundo do teatro e do cinema. Dirige os diálogos do filme *Il fu Mattia Pascal* de Pierre Chenal, gravado em Roma.

Adoece de pneumonia e vai a óbito em Roma, a 10 de dezembro de 1936, após a consagração total como escritor.

Agora, passemos à discussão da obra *Sei personaggi in cerca d'autori* no que diz respeito à sua trama e ao seu desenvolvimento até atingir sua edição definitiva. Vejamos, também, a partir de textos do autor, a sua visão sobre o conceito de “humorismo”, o processo de criação e caracterização da personagem do drama e a distinção entre pessoa e personagem.



3. A Poética e a Arte

3.1. *Sei personaggi in cerca d'autore*: considerações gerais

A trama central de *Sei personaggi in cerca d'autore* desenvolve o tema do “teatro no teatro”. Apesar de complicadíssima, a trama poderia responder perfeitamente aos requisitos do teatro dramático entre o *Ottocento* e o *Novecento*, com fortes efeitos e impulsos patéticos, situações excepcionais e intrincadas problemáticas sentimentais. Uma mulher (a Mãe) abandona o marido (o Pai), do qual teve um Filho, e vai viver com um amante, do qual tem outros três filhos, entre os quais a Enteadada. Mas o amante morre e deixa a família na miséria, por isso a Enteadada acaba como prostituta em um bordel. Ali encontra o Pai, que não a reconhece, mas são surpreendidos pela Mãe momentos antes de fazerem amor. Na tentativa de reparar a vergonha, o Pai acolhe a Mãe e os filhos em sua casa, mas a partir daí se desencadeia uma terrível trama de rancores: o Filho odeia a Enteadada e a Mãe, a Enteadada detesta o Pai e o Filho. De repente, os outros dois filhos morrem de forma trágica e a Enteadada abandona a família e sai pelo mundo deixando Pai, Mãe e Filho em uma insuportável tortura moral.

A peça inicia-se com o Diretor e atores ensaiando uma outra peça pirandelliana, *Il gioco delle parti*, quando, de repente, as seis personagens interrompem os atores dizendo ao diretor que procuram um autor para escrever o seu drama e gostariam de vê-lo representado. A partir daí, o que interessa não é mais o drama das personagens e sim a impossibilidade de representá-lo.



O Diretor, depois de muita resistência, aceita a proposta e pede aos atores para incorporarem as seis personagens. Porém, cada uma das personagens não se reconhece na representação feita pelo respectivo ator e, então, tem início o conflito entre os dois grupos: personagens e atores.

Apenas duas cenas são representadas: a da Botica de Madame Pace, na qual Pai e Enteada quase cometem o incesto, e a do jardim, local onde o Menino (filho mais jovem) suicida-se com uma pistola e a Menina morre afogada em uma banheira.

Como já destacou Peter Szondi, "*Sei personaggi in cerca d'autore* representa e descreve um momento de crise na história do drama europeu: o drama da impossibilidade do drama" (1972, p.74).

Concebido como romance em 1911, tornou-se drama e foi representado pela primeira vez em 1921 em Roma. O público, horrorizado com a peça, sai do teatro gritando "*manicomio, manicomio*". Porém, três meses mais tarde a aversão transforma-se em um grande sucesso no Teatro Manzoni de Milão. Tal êxito resultou na tradução da peça para várias línguas e sua representação pelas mais importantes companhias teatrais do mundo.

Alvo de muitas críticas, Pirandello deu nova roupagem à peça, aceitando sugestões de alguns diretores da época, datando a edição definitiva de 1925.



3.2. O Conceito de “Humorismo”

Para analisar a obra pirandelliana é importante entender o conceito de “humorismo”, discutido por Pirandello em seu ensaio de 1908:

Vejo uma velha senhora, com os cabelos retintos, completamente untados com uma esquisitamente horrível gordura, torpemente enfeitada e vestida com roupas juvenis. Começo a rir. Dou-me conta de que aquela velha senhora é o contrário do que deveria ser uma velha respeitável senhora. Posso assim, primeira e superficialmente, ater-me a essa impressão cômica. O cômico é precisamente uma percepção do contrário. Mas, se, não experimente nenhum prazer em arrumar-se como um papagaio, mas que talvez sofra por isso e faça somente porque piedosamente se engana que, assim arrumada, escondendo as rugas e a calície, consiga reter para si o amor do marido muito mais jovem que ela, eis que já não posso mais rir dela como antes, exatamente porque a reflexão, atuando em mim, fez-me ir além daquela primeira percepção, ou melhor, mais a fundo: daquela primeira percepção do contrário fez-me passar a esse sentimento do contrário. E está toda aqui a diferença entre o cômico e o humorístico. (p.78)

No ensaio *Humorismo*, Pirandello explica a própria poética de maneira orgânica, teorizando uma forma de arte por ele chamada de “humorismo”, fundamentada no “sentimento do contrário”, como o expressei acima. Ora a velha que usa trajes joviais, impróprios para seu tipo e sua idade, torna-se alvo de zombarias. Mas, se refletirmos sobre os motivos que a conduziram a utilizar aquela “máscara”, e pensarmos que quando ela o fez tinha a obsessão de agradar seu marido, muito mais jovem, a nossa atitude de escárnio transforma-se em sentimento de piedade do drama vivido pela mulher.

Portanto o “humorismo” é um processo de representação da realidade, dos acontecimentos e das personagens. Durante a concepção e recepção da obra



humorística a **reflexão** não é um elemento secundário, mas assume um papel de notável importância, porque é somente por meio desta que podemos entender os fatos que se desenvolvem sob os nossos olhos. A **reflexão** é como um “diabinho que desmonta a estrutura de cada imagem, de cada fantasma elaborado pelo sentimento; desmonta-lo para ver como é feito; desprender a mola e toda a maquinária, convulsa, chiar” (p.86), como gritam as personagens a respeito do olho agudo do escritor; e é sempre por meio da **reflexão** que os vários elementos da estrutura da obra vêm coordenados, aproximados e compostos, fugindo ao *caos* da sensação dos sentimentos.

A **reflexão**, segundo Pirandello, não se esconde nunca, nem poderia ser mascarada ou eliminada totalmente da vontade ou da consciência de uma personagem, como poderia acontecer com um sentimento; não é como o espelho, diante do qual o homem se mira, mas se coloca diante de cada um como um juiz, analisando fatos e personagens, com objetividade e imparcialidade, decompondo a imagem de todas as coisas, os acontecimentos e os personagens desdobrados nos seus componentes: desta “decomposição” nasce o que Pirandello chamou de *avvertimento del contrario* (percepção do contrário).

Assim, a tarefa do escritor humorista é a de desmascarar todas as banalidades que possam se hospedar no ânimo humano; a fantasia deve descobrir os fundamentos da vida e o drama deve prestar contas daqueles fundamentos que ficam ocultos.

Para Pirandello, cada um se cria seguindo não a via da **reflexão**, mas a do **sentimento** que vem experimentado por cada um a seu modo, longe de qualquer realidade e de qualquer consciência de viver.



Com o "humorismo" nasce uma nova visão da vida, sem que se crie um particular contraste entre o ideal e a realidade, mesmo pela particular atividade da reflexão, que "gera o sentimento do contrário", o não saber de que lado ficar, a perplexidade, o estado irresoluto da consciência.

O **sentimento do contrário** distingue o escritor humorista do cômico, do irônico e do satírico, porque assume um posicionamento diferente diante da realidade, como podemos observar nas seguintes características apontadas por Pirandello:

. no cômico falta a reflexão, por isso o riso, provocado pela percepção do contrário, é genuíno, mas seria amargo na presença da reflexão, porque este carregaria o divertimento e levaria à consciência do drama da condição humana; é o que parece acontecer, a princípio, com os atores ao verem aquelas seis personagens carregando um drama terrível e com o desejo de ver sua existência também no mundo da fantasia, ou seja, na realidade do palco;

. no irônico, a contradição entre o momento cômico e o momento dramático é apenas verbal: se fosse afetiva não seria mais ironia e o choque poderia ser a sua natureza, que é aquela de dizer o oposto daquilo que se pensa e que se quer fazer entender, mas de qualquer forma fazendo intuir a verdade;

. a reflexão, no satírico, "cessaria o desdenho ou, todavia, a aversão à realidade que é a região de cada sátira"; a sátira, de fato, coloca em evidência os defeitos dos homens, colhendo os aspectos mais negativos e torpes, com a intenção de reconduzir os homens ao comportamento desejável.



Com o “humorismo”, e conseqüentemente com a reflexão, se entra mais profundamente na realidade, como podemos observar nos seguintes trechos do ensaio:

Não é que o humorista aprecia a realidade! Bastaria somente isso, que dela gostasse um pouco, para que, atuando a reflexão sobre seu apreço, lho entregasse.

Essa reflexão se insinua aguda e sutil em tudo e decompõe tudo: cada imagem do sentimento, cada ficção ideal, cada aparência da realidade, cada ilusão.

... Todos os fenômenos ou são ilusórios ou a razão deles nos escapa, inexplicável. Falta completamente ao nosso conhecimento do mundo e de nós mesmos aquele valor objetivo, que comumente presumimos atribuir-lhe. É uma contínua construção ilusória. (p.90)

Nesta nova visão da realidade se verifica o encontro entre a ilusão, que Pirandello construiu a seu modo, e a reflexão, que descompõe uma a uma aquelas construções; mas, segundo o autor, os efeitos são diversos nos diferentes encontros com a realidade:

Ora, a reflexão pode, sim, descobrir essa construção ilusória tanto para o cômico e para o satírico quanto para o humorístico. Mas o cômico somente rirá dela, contemplando-se com o esvaziar essa metáfora de nós mesmos construída pela ilusão espontânea; o satírico indignar-se-á; o humorista, não: através do ridículo dessa descoberta verá o lado sério e doloroso; desmontará essa construção, mas não somente para rir dela; e, ao invés de indignar-se, talvez rindo, dela se compadecerá. (p.90)

Podemos então concluir que cada um vive o próprio drama em uma condição de destaque das outras personagens, como num mundo próprio, todos colocados em regras idênticas, mas cada um com os próprios sentimentos e com a própria visão da vida, com os próprios conceitos de verdade ou falsidade, de realidade e de



normalidade, de belo e de feio, de justo ou injusto: cada um com as próprias esperanças e as próprias ilusões, e a ilusão mais alta e profunda é que a própria realidade seja verdadeira e a única verdadeira. Vejamos o trecho que se segue:

Hoje somos, amanhã não. Que face nos deram para representar o papel vivo? Um nariz feio? Que sofrimento é ter de lavar por toda a vida um nariz feio! (...) Máscaras, máscaras... Um sopro e passam para dar lugar para às outras. (...) Cada um se ajusta na máscara como pode. A máscara exterior... Porque dentro existe a outra, que freqüentemente não está de acordo com a de fora. E nada é verdade! Verdadeiro o mar, sim; verdadeira a montanha; verdadeira a pedra; verdadeiro um fio de capim; mas o homem? Sempre mascarado, sem querer isso, sem sabe-lo, daquilo que de boa fé supõe ser: bonito, bom, generoso, infeliz, etc. etc. E, quando se pensa isso, faz rir tanto. (p.94-95)

O homem quase nunca pode ser verdadeiro. Ele necessita vestir uma máscara para adequar-se aos padrões sociais. É como se a vida fosse um palco e o homem um ator a representar papéis de acordo com as circunstâncias.

É por isso que aquelas seis personagens jamais poderiam ser representadas com veracidade. Elas são verdadeiras, espontâneas e não podem ser reduzidas àquilo que a sociedade impõe. A Enteada é petulante, ousada, provocante. O Pai abandona a esposa, afasta-se do Filho, sente-se atraído pela Enteada; e o Filho renega a própria família.

Cada uma deseja ver seu drama representado como se fosse único e absoluto, de acordo com sua visão particular dos fatos.

As causas, na vida, segundo Pirandello, não são nunca tão lógicas como podem ser na obra narrativa ou teatral, na qual tudo é, no fundo, combinado,



ordenado com vistas aos fins propostos pelo escritor, mesmo que pareça que, em alguns casos, o procedimento seja livre e casual. Por isso no “humorismo” não podemos falar de coerência, porque em cada personagem existem muitas almas em luta, que procuram atingir a realidade: a alma instintiva, a alma moral, a alma afetiva, a alma social, e os nossos atos tomam uma **forma**, as personagens assumem uma **máscara** (conceito que discutiremos no item 3.2), a nossa consciência se posiciona; por isso cada um de nós procura incorporar uma determinada interpretação da realidade ou dos nossos atos que nunca pode estar totalmente de acordo com a interpretação dos outros, enquanto a realidade e o nosso ser interior não se manifestam nunca inteiramente, mas ora em um modo ora em outro, “como querem os casos da vida”. Pirandello olha o interior dos acontecimentos e das personagens, e age como o menino que quebra um brinquedo para ver como ele é por dentro. No “humorismo”, assim, distingue-se um **aspecto cômico** que deriva da **percepção do contrário** e um **aspecto humorístico ou dramático** que deriva do **sentimento do contrário**; o primeiro e externo ao homem é facilmente visível, por isso cada um é capaz de entendê-lo; o segundo, ao contrário, é interno ao homem, mas não pode ser apreendido senão por meio da **reflexão**. Vamos observar o esquema resumido a seguir:

Percepção do contrário → Aspecto cômico → riso → acontecimento

REFLEXÃO

Sentimento do contrário → aspecto dramático → pranto/sorriso → acontecimento



A percepção do contrário é gerada pela reflexão que brota do aspecto cômico inserido nos fatos, como o sentimento do contrário é gerado pela reflexão que brota do aspecto dramático. Por isso, a princípio, aquelas seis personagens tendem a provocar o riso dos atores da companhia e o estranhamento do público que chamou Pirandello de louco. Só depois de “refletirmos” sobre seus dramas é que deixamos de julgá-las e condená-las. O Pai não reconhece a Enteada, por isso a deseja. Enteada não se rendeu à “vida fácil” do prostíbulo por vontade própria, mas para tentar salvar a família da miséria. O Filho despreza a família, mas carrega consigo uma terrível carência por ter crescido sem a presença dos pais.

Vale frisar que, enquanto todos podem perceber o aspecto cômico, desde que um possa perceber que uma coisa aconteça ou que uma personagem se comporte de modo contrário ao que todos julgam normal, o dramático-humorístico só pode ser entendido por aqueles que usam a **reflexão**, porque as necessidades pessoais são absolutamente individuais.

Como vimos, em seu ensaio sobre o “humorismo”, Pirandello explica “o sentimento do contrário”, determinado pela reflexão, por meio da velha refletida no espelho. Esta personagem configura-se numa boa ilustração para a visão desarmônica da vida do próprio Pirandello. Pirandello humorista sofria não apenas a duplicação viver/ver-se viver, mas também aquela do criar/ver-se criar, e que consegue de uma só vez libertar-se daquele pesadelo e fazendo dele a matéria de um drama verdadeiramente seu: *Sei personaggi in cerca d'autore*.



3.3. O Processo de Criação e a Caracterização da Personagem do Drama

Como definição mais comum do termo “personagem”, encontramos que estas são suportes vivos das ações: seres ficcionais, inventados pelo autor, para exercerem determinadas funções.

A peça teatral apresenta, logo no seu início, o rol das personagens, com seus nomes, relações de parentesco ou funcionalidade. Evidentemente, as personagens variam de um texto literário para outro e só podem ser estudadas especificamente em peças-ocorrência. Apenas em algumas formas dramáticas podemos encontrar uma ou outra personagem fixa, invariável. É o caso do *coro*, da tragédia grega. Outras personagens fixas podem ser consideradas as *máscaras*. O próprio étimo da palavra *personagem*, do latim *persona*, significa “máscara de teatro”.

O uso das máscaras no teatro é bem antigo. No teatro greco-romano, os atores usavam máscaras, vestimentas e sapatos apropriados para a interpretação de cada personagem, de forma que o aspecto real do ator era camuflado. Na *farsa atellana*, do teatro latino, e na *commedia dell'arte*, do *Settecento* italiano, as máscaras representavam tipos fixos, com características físicas bem marcantes e traços semânticos recorrentes.

Já no teatro moderno, a máscara física é substituída pela “máscara social” (as pessoas da mesma classe econômica e cultural possuem características comuns) e pela “máscara psicológica” (pela expressão corporal); os atores conferem às personagens determinadas atitudes psíquicas: fragilidade, nervosismo, simulação etc.



Aliás, Pirandello tem um conceito particular no que se refere à palavra “máscara” relacionada a conceitos literários, mais especificamente à produção teatral. É na máscara que encontramos um contraste mais profundo entre ilusão e realidade, entre a ilusão de que a própria realidade é igual para todos e entre a realidade em que se vive em uma “forma”, da qual a personagem não poderá esquivar-se. Dessa forma, temos que a máscara é a representação mais evidente da condenação do indivíduo a representar sempre o mesmo papel.

Segundo Pirandello, a máscara é o símbolo negativo da recusa das falsas convenções sociais, desfrutamento de poucos, e da escravidão do homem colocado sob normas que o restringem a uma consciência desumanizada. Por outro lado, a máscara poderia constituir-se na tentativa de um retorno à verdade, reconquistada depois de tê-la fracionada nas suas mil facetas e nas mil impressões que cada um recebe. Sob a máscara o homem se revolta, assim como as personagens que, fugindo das normas, querem reconquistar o próprio espaço vital e um valor moral dos sentimentos.

Pirandello não dá nome às seis personagens, apenas estabelece as relações de parentesco existentes entre elas, porque o que importa é relação do todo, formadora da célula mãe da sociedade, ou seja, a família. As personagens isoladas não têm nenhuma salvação, nenhum esteio para agrupar-se e para mudar a própria máscara ou, ainda, para atingir outros limites impostos pela “fantasia criadora do escritor”².

² Expressão usada constantemente por Pirandello em seus ensaios e no prefácio de *Sei personaggi in cerca d'autore*.



A função narrativa, que no texto dramático se mantém humildemente nas rubricas (é nelas que se localiza o foco), extingui-se totalmente no palco, no qual atores e cenários intervêm para assumi-la. Desaparece o sujeito fictício dos enunciados, pelo menos na aparência, visto as próprias personagens se manifestarem diretamente por meio do diálogo, de modo que mesmo o mais ocasional “disse ele”, “respondeu ela” do narrador se torna supérfluo. Não são mais as palavras que constituem as personagens e seu ambiente. São as personagens que absorvem as palavras do texto e passam a constituí-las, tornando-se a fonte delas. Entretanto, o mundo mediado no palco pelos atores e cenários é de objectualidades puramente intencionais³. Estas não têm referência exata a qualquer realidade determinada e adquirem tamanha densidade que encobrem por inteiro a realidade histórica a que, possivelmente, dizem respeito.

A personagem teatral, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não é contada e sim mostrada. Enquanto romance é narração, o teatro é ação.

O coro da tragédia desempenhava funções semelhantes à do narrador do romance moderno: cabia a ele analisar e criticar as personagens, comentar a ação, ampliar, dar ressonância moral e religiosa a incidentes que por si não ultrapassariam a esfera do individual e do particular.

No teatro, a personagem, além de constituir a ficção, “funda” onticamente o.

³ De acordo com Anatol Rosenfeld, em “Literatura e Personagem” (in: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974), isto quer dizer “orações que projetam contextos objectuais e seres e mundos puramente intencionais” (objetos de ficção que independem do texto ou da realidade).



próprio espetáculo por meio do ator. Assim, a personagem torna-se indispensável no gênero dramático (o palco não pode ficar “vazio”), ao passo que no gênero narrativo ela pode ser dispensada por um certo tempo.

Comparada ao texto, a personagem cênica tem a grande vantagem de mostrar aspectos esquematizados pelas orações em plena concreção, e as frases projetadas pelo discurso literário descontínuo, em plena continuidade. Isso comunica “presença existencial” à representação. Isso não quer dizer que a representação não tenha zonas indeterminadas, características de todas as objectualidades puramente intencionais. Os atores, estes sim, são reais e totalmente determinados, mas não os seres imaginários os quais estão representando. O fato é que a peça e sua representação mostram muito menos aspectos das personagens do que o texto propriamente dito, porque a personagem cênica adquire, de certo modo, uma forma fixa que se materializa através do ator, enquanto a personagem do texto é “finalizada” pela percepção do leitor.

No gênero dramático, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser por elas. O próprio cenário se apresenta não poucas vezes por seu intermédio, como acontecia no teatro isabelino, onde a evocação dos lugares da ação era feita menos pelos elementos materiais no palco do que pelo diálogo.

Grandes especialistas no gênero questionam: como caracterizar a personagem no teatro? Os manuais de *playwriting* indicam três vias principais: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz e o que os outros dizem a seu respeito.

Tanto o primeiro quanto o último mecanismo de revelação interior parecem ter algo de artificial, de estranho à norma teatral. Ao contrário, a segunda maneira de



caracterizar a personagem, pelo que ela faz, apresenta grande eficácia. A ação é o meio mais poderoso e constante do teatro através dos tempos, como o único que o realismo considera legítimo. O autor deve criar episódios significativos, incidentes característicos, que fixem objetivamente a psicologia da personagem. Finalmente o terceiro modo de caracterizar a personagem, pelo que os outros dizem a seu respeito, não apresenta nada de relevante a observar, exceto que o autor teatral, na medida em que se exprime pelas personagens, não pode deixar de lhes atribuir um grau de consciência crítica que, e em circunstâncias diversas, elas não teriam ou não precisariam ter.

Pirandello usa para caracterizar suas personagens, no plano da desintegração física e espiritual da própria personagem, o que ele próprio chamou de **“teoria da triplicidade”**⁴:

- 1) como a personagem vê a si mesma;
- 2) como a personagem é vista pelos outros;
- 3) como a personagem acredita ser vista pelos outros.

As seis personagens recusam a segunda forma de caracterização, seja pelas discussões em que cada um tenta impor sua forma, seja pela rejeição da representação dos atores.

Todavia, o maior e mais antigo “problema” discutido no gênero dramático é a relação autor-personagem-ator. A obra literária é um prolongamento do autor, uma objetivação do que ele sente possuir de mais íntimo e pessoal. A personagem

⁴ Informação contida no site <http://www.tausernet.novara.it/fauser/biblio/intr0702.htm>



constitui, portanto, um paradoxo, porque essa criatura nascida da imaginação do autor só começa a viver quando adquire existência artística, quando se liberta de qualquer tutela, quando toma nas mãos as rédeas do seu próprio destino. O espantoso é que, na criação dramática, o criador não reconhece a personagem a que deu origem. É como se na representação fossem cortados todos os laços entre autor e personagem. Ela agora está nas mãos de uma terceira pessoa: o ator. E este, apesar do esforço em mantê-la inalterada, deforma-a de acordo com sua sensibilidade.

No prefácio a *Sei personaggi in cerca d'autore*, Pirandello caracteriza o fenômeno da criação artística como um mistério análogo ao do nascimento natural. Diz que o desejo de uma mulher em ser mãe, por si só, não é suficiente para concretizar sua vontade. É necessário que haja fecundação e se forme o ovo para que ela se torne mãe e conheça a geração do novo ser. Algo bem parecido ocorre na criação artística, na qual o autor, vivendo, sem se dar conta, vai abrigando no seu interior muitos germes de vida; mas, de repente, estes germes agitam a sua fantasia e esta explicita, na forma que lhe é própria, uma criatura viva num plano de vida superior ao da volúvel existência cotidiana.

Em sua novela *La tragedia d'un personaggio* (1993), Pirandello introduz a dialética entre escritor-criador e personagem-criatura, “crudelíssimo e desapiedado”, o primeiro submete-se cada vez o segundo a uma “longa e sutil indagação” para verificar se pode a personagem ser aquilo que quer; petulante e, na sua fúria, prepotente, a personagem deseja ser resgatada e refeita por ele pela vida que nela acredita existir. Ficção e realidade se fundem. O escritor não cria a personagem; é ela



que bate à sua porta para que ele lhe dê existência. Mas o criador deve ter sensibilidade suficiente para fazer da personagem criatura. A personagem Dr. Fileno, dialogando com o narrador-autor faz a seguinte colocação a respeito da superioridade da personagem autêntica e bem construída em relação à pessoa, ou ainda da arte com relação à vida:

Ninguém pode saber melhor do que o senhor que nós somos seres vivos, mais vivos do que aqueles que respiram e vestem roupas; talvez menos reais; mas mais verdadeiros! Nasce-se para a vida de tantas maneiras, caro senhor, e o senhor sabe bem que a natureza se serve do instrumento da fantasia humana para continuar a sua obra de criação. E quem nasce graças a essa atividade criadora, que se aloja no espírito do homem, está predestinado pela natureza a uma vida muito superior à de quem nasce de uma mortal mulher. Quem nasce personagem, quem tem a ventura de nascer personagem vivo, não se importa nem com a morte. Não morre jamais. Morrerá o homem, o escritor, instrumento natural da criação; a criatura jamais morrerá. (p.66)

E tal constatação reafirma-se de maneira idêntica na fala do Pai, em *Sei personaggi*.

Nel senso, veda, che l'autore che ci creò, vivi, non volle poi, o non poté materialmente, metterci al mondo dell'arte. E fu un vero delitto, signore, perchè chi ha la ventura di nascer personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più! (p.291)

Mas, qual seria o critério para um criador atingir o topo da criação a ponto de suas personagens tornarem-se imortais? Pirandello confessa que jamais pretendeu representar uma figura humana pelo simples gosto de representá-la, nem narrar um

fato pelo simples gosto de narrá-lo, nem descrever uma paisagem pelo simples gosto de descrevê-la. Seus objetivos vão além disso e no início do seu ensaio *Teatro novo e teatro velho*, o escritor italiano descreve a aventura de um camponês que, tendo ouvido o seu pároco dizer que não podia ler porque deixara os óculos em casa, achou que poderia ler se comprasse outros óculos. Diante disso, foi até a cidade à procura de uma ótica que lhe vendesse óculos para ler e descobriu que estes não seriam suficientes para fazê-lo decifrar as letras. E é com essa historietta que Pirandello compara o ato de criação, mais particularmente, os escritores em si. Ele os classifica como “escritores de natureza puramente histórica”, empenhados especialmente em satisfazer as exigências do público; para retratar a verdadeira criação artística é imprescindível que ela contenha uma visão particular do artista, expressa de maneira individualizada e própria, os problemas da época, valendo-se apenas de demonstrar verdades morais ou convicções doutrinárias; estes são aqueles que só conseguem ver valendo-se de óculos. Por outro lado existem os “escritores de natureza filosófica”, cujas obras nascem espontaneamente de uma necessidade espiritual, embebidas de um particular sentido de vida, mas sem perder a inconfundível individualidade. Estes não precisam de óculos porque vêem com olhos e criam de maneira original porque têm uma visão particular da vida. Somente o criador que possui “olhos” poderá dar a seu tempo um sentido e um valor universais, criar personagens imortais, porque com seu absoluto desinteresse faz, sim, que todas as percepções dos genuínos sentidos aflorem; o criador é servo da criação.

A atividade prática, o trabalho devem ser espontâneos e quase inconscientes. A ciência adquirida não pode ser usada por meio da reflexão e a técnica deve ser



instintiva para o artista. Para Pirandello, a primeira condição para o verdadeiro artista é apropriar-se da linguagem técnica da arte até conseguir expressá-la naturalmente. Para que as personagens tenham vida é necessário que o dramaturgo encontre a palavra que seja a própria ação falada, a palavra viva que mova, a expressão imediata, conatural com o ato, a expressão única, que só pode ser aquela, isto é, própria daquela dada personagem naquela dada situação.

Pirandello, no seu ensaio *Ilustradores, atores e tradutores*, deixa claro que o fenômeno mais elementar que se encontra no fundo da execução da obra de arte é uma imagem, ou seja, uma espécie de material, mas vivente, que o artista concebeu e desenvolveu com a atividade criadora do espírito.



3.4. A personagem Pirandelliana

3.4.1. Pessoa *versus* Personagem

Muitas vezes confundimos pessoa e personagem no envolvimento do prazer estético proporcionado pela obra de arte literária, mas há uma profunda diferença entre a realidade e as objectualidades puramente intencionais, uma vez que as últimas nunca alcançam a determinação completa da primeira. As pessoas reais são totalmente determinadas, apresentando-se como unidades concretas, integradoras de uma infinidade de predicados, dos quais somente alguns podem ser retirados. A nossa visão da realidade e dos seres humanos individuais é extremamente fragmentária e limitada.

A personagem de ficção é sempre configuração esquemática, tanto no sentido físico quanto psíquico, embora aparente um indivíduo real determinado.

Muitas vezes o leitor é chamado a preencher as múltiplas determinações do texto literário e isso se deve à variedade de leitores através dos tempos e não à variabilidade da obra. As concretizações podem variar, mas a obra como tal não muda. Roman Ingarden (1965), em seu livro *A obra de arte literária*, afirma que há várias possibilidades de leitura, porém essas leituras não alteram a essência da obra que é composta por elementos ideais, dentre os quais enquadra-se a personagem.

A ficção é o único lugar – em termos epistemológicos – em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais e autônomos. É o modo pelo qual o autor dirige o “nosso olhar”, por



meio de aspectos selecionados de certas situações, da aparência física e do comportamento ou diretamente de certos aspectos da intimidade das personagens que nos faz preencher essas zonas indeterminadas, tornando as personagens inesgotáveis.

A obra de arte literária ficcional é o lugar onde nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em grande parte transparentes, vivendo situações exemplares, tanto no sentido positivo quanto negativo da palavra. Como os seres humanos, encontram-se integradas em uma densa trama de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Por isso, às vezes, vivem conflitos existenciais e revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Esses aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda plenitude através do conceito, revelam-se para a concreção do ser humano. A partir do comportamento das personagens, o público pode refletir sobre suas ações.

Contudo, o que mais importa é que não só contemplamos estes destinos e conflitos à distância. Graças à seleção dos aspectos esquemáticos preparados e ao “potencial” das zonas indeterminadas, as personagens atingem uma validade universal que em nada diminui sua concreção individual; e mercê desse fato liga-se, na experiência estética, à contemplação, à intensa participação emocional. Desta forma, o leitor (ou espectador) contempla e ao mesmo tempo vive as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, visto o desenvolvimento individual se caracterizar pela crescente redução de possibilidades. Quem vive tais momentos extremos, não pode contemplá-los por estar envolvido



neles. E se os contemplasse à distância ou através da conceituação abstrata de uma obra filosófica, não os viveria. E, sem dúvida, a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores.

É por meio das personagens e das situações por elas vividas que o leitor se submete às vivências do prazer estético. Pela leitura, ele experimenta sentimentos que, algumas vezes, não viveu na realidade, mas viveu na idealidade da obra literária.

A luta entre realidade e ficção atinge o ápice na obra pirandelliana. Filósofo da vida e da arte, que para ele representavam uma só coisa, faz com que a realidade surja em sua raiz profundamente dramática e a essência do drama está na luta entre a vida real, sem farsas, e uma máscara que tenta encobri-la. Tudo isso se fundamenta entre a “Vida e a Forma” ou “Pessoa e Personagem”.

Pirandello faz uma inevitável atividade reflexiva ao cotejar pessoa e personagem de ficção e faz questão de colocar a segunda em um plano superior. Para ele, uma personagem bem exposta, bem caracterizada, adquire vida e torna-se imortal. Para confirmarmos tal afirmação, basta examinarmos sua novela *La tragedia d'un personaggio* (1990) na qual Dr. Fileno, personagem que procura o autor para ser exposto com maior riqueza de elementos caracterizadores, diz ao autor que a personagem tem vida superior à do ser humano, pois uma personagem bem criada vive para a eternidade, como é o caso de Sancho Pança e Don Abbondio. O Pai



também faz uso de semelhantes palavras para defender a superioridade da personagem com relação a seres humanos, como podemos ver no seguinte trecho:

(...) *chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più!* (p.291)

A pessoa tem forma, porém a personagem é forma. A personagem é incorruptível, inalterável e imortal, por isso não precisa de forma para materializar-se, porque por si só já é forma.

Pirandello deixou-nos uma síntese dessa afirmação no prefácio de *Sei personaggi in cerca d'autori* dizendo que a pessoa é a própria realidade, é um ser procriado. Tudo o que vive está predestinado a morrer, a perder a forma. Já a personagem é a própria arte: ser forma é contíguo a personagem, ser criado pela fantasia do artista, verdadeiro e eterno.”

3.4.2. O Drama das Seis Personagens

Em *Sei personaggi in cerca d'autore* Pirandello denuncia o teatro burguês, seja mostrando uma trama dramática e polêmica, já que ataca bruscamente a célula mãe da sociedade (a família), seja questionando a impossibilidade da representação do próprio drama.



Cada uma das seis personagens tem a sua verdade, vive um drama familiar e ao mesmo tempo um individual. O Pai, muitas vezes usando das palavras do próprio Pirandello, vive o drama do julgamento superficial. Ele tem a necessidade de justificar-se perante aos demais, de fazer com que todos compreendam a razão profunda de seus atos considerados transgressores, de recompor sua máscara. Por ser intelectual, não encontra afinidades com a esposa, a qual assume característica passiva. Acreditava que ela somente poderia ser feliz ao lado de uma pessoa simples assim como ela, por isso a “entregou” a seu secretário. Quanto ao envio do Filho para o campo, tal ato visava tão somente seu crescimento saudável. E finalmente quanto a Enteada, foi o desconhecimento que o levou a desejar-la.

A verdade do Pai está sempre em oposição às idéias das demais personagens. Ele nega-se a qualquer submissão a qualquer julgamento moral e quer ser julgado no nível do “ser” e não do “parecer”. A verdade não pode ser encontrada na aparência e tal convicção parece-nos intimamente ligada à idéia da plurifacetação da personalidade humana, como vemos na seguinte passagem:

(IL PADRE) Il mondo del dramma per me è tutto qui, signore: nella coscienza che ho, che ciascuno di noi – veda – si crede “uno” ma non è vero: è “tanti”, signore, “tanti” secondo tutte le possibilità d’essere che sono in noi: “uno” con questo, “uno” con quello – diversissimi! E con l’illusione, intanto, d’esser sempre “uno per tutti”, e sempre “quest’uno” che ci crediamo, in ogni atto. (PIRANDELLO, 1993, p. 309).

A Enteada, dominada pelo desejo de vingança, recusa entender e aceitar as razões que levaram o Pai a abandonar a esposa e culpa-o pela desgraça da família.

Ela, ansiosamente, deseja ver representada a cena do prostíbulo, pois dessa forma a vergonha e humilhação do Pai serão ressaltadas, e da condição de meretriz ela passará à condição de vítima. Ela odeia Pai e Filho, o primeiro pelas razões já mencionadas e o segundo por considerá-la, e também a seus irmãos, bastardos e inferiores. Parece sentir afeição apenas por sua irmãzinha, talvez por ver na criança a inocência e a pureza que perdera.

No prefácio à peça, Pirandello diz que Pai e Enteada são representados como “espírito”, pois são seres pensantes e agentes modificadores da realidade. Já a Mãe é “natureza”, pois é passiva e simplesmente aceita os fatos que o destino lhe reservou. Ela não tem “consciência” para compreender os fatos; ela sente tudo instintivamente como algo inexplicável. Assim como a natureza é passiva, a mãe limita-se a chorar e assistir à desgraça da família.

O Filho, dominado pelo orgulho, julga-se superior às demais personagens e, por isso, recusa-se a participar do drama da família:

(IL FIGLIO) Non c'entro, e non ci voglio entrarci, perché sai bene che non son fatto per figurare che in mezzo a voi (SPCA, p. 310)

Ele se considerava o único filho legítimo, portanto a única personagem possível de enquadramento nos padrões sociais burgueses, que pregava a legitimidade devido aos interesses de herança. Assim não pode “misturar-se” ao Pai imoral, à mãe que o abandonou, aos meio-irmãos intrusos e muito menos à Enteada cortesã.



A partir desses conflitos, várias questões de caráter estético colocadas por Pirandello em seus ensaios mencionados, passam a ser discutidos.

Madame Pace é uma personagem secundária no drama humano. Em relação ao conflito literário é o ponto de contato entre as seis personagens. Sem ela, a ação não se desenvolve. Sobre o plano de síntese, porém, adquire uma função muito importante: representa o momento de criação projetada da fantasia diretamente para o palco. É chamada, invocada pelo Pai, que constrói a situação na qual deve entrar mediante os objetos casuais: o cenário (que a Enteada rejeitou), chapéus e capas das atrizes provenientes da realidade exterior. O Pai coloca-se na posição de contratante dos serviços da Enteada. Em seguida, o Pai declara abertamente: é ela. Com a aparição vulgar e o seu linguajar grotescamente mesclado de italiano e espanhol, demonstra os contrastes entre o ridículo e o trágico.

Pai e Enteada formam um dos principais núcleos de conflito. Ambos confrontam-se como duas pessoas empenhadas num embate de interesses, que se manifesta no desejo de interpretar e exprimir o mesmo fato de dois modos diversos. As atitudes se deixam facilmente identificar, ou melhor, classificar: ele é um intelectual que pensa e analisa; ela é um ser impulsivo e agressivo. Isso transparece no trecho em que o diretor mostra à Enteada a necessidade de representação de um drama único, e não de seu drama individual:

(LA FIGLIASTRA) Non ci sto! Non ci sto! Quello che è possibile sulla scena ve lo siete combinato insieme tutti e due, di là, grazie! Lo capisco bene! Egli vuol subito arrivare alla rappresentazione dei suoi travagli spirituali; ma io voglio rappresentare il mio dramma! Il mio!

(*IL CAPOCOMICO*) (*seccato, scrollandosi fieramente*) Oh, infine, il suo! Non c'è soltanto il suo, scusi! C'è anche quello degli altri! (...)” (SPCA, p. 341).

Nenhuma personagem quer o drama comum, que é de todos e, justamente por isso, torna-se impossível não assumir, na representação, apenas um ponto de vista.

Entre as seis personagens que estão no palco, existe um profundo conflito humano que não foi realizado de forma dramática. Vivem um conflito interpessoal e também o reflexo estético do conflito, devido à impossibilidade de representação. Visto pelo lado existencial, quer dizer que seu mundo é completamente determinado, privado de consistência, fixado e caótico.

Pirandello cria personagens não resolvidas, mostrando a caricatura humana e ao mesmo tempo sofrendo e lutando para impor sua racionalização. As personagens, às vezes, podem até parecer românticas, mas a peça não o é. A Enteada, quando toma o palco com sua canção e seu profundo sentir e abandonado encanto, gostaria de nos seduzir ao mundo da paixão, mas a cena é o próprio palco, não o seu mundo interior. E a ação da Enteada encontra forçosamente as ações de outras personagens que também querem o palco.

O drama absoluto que se serve dos atos e das palavras humanas como únicos meios de comunicação não podem chegar à autenticidade. Segundo a visão de vida do próprio Pirandello, seria necessário um outro drama, aquele sugerido pelo Pai:

(*IL PADRE*) La invito, anzi a uscire da questo gioco (...) __ d'arte! d'arte! __ che lei è solito di fare qua i suoi attori; e torno a domandarle seriamente: chi è lei? (SPCA, p. 349).



É este o drama que encontramos em *Sei Personaggi*. A negação do drama serve para resolver um outro problema de expressão dramática: a falta de comunicação entre as personagens. Ocorre a reclusão de cada uma dentro de um universo não penetrável para as outras. Os mundos das personagens não são coincidentes.

De fato, em *Sei Personaggi* esta mesma negação transforma-se em um elemento de altíssima expressividade em vários níveis: o Pai desafia o valor da palavra, mas serve-se dela. O Filho faz do fundamento parte importante do conflito humano, mesmo porque não quer falar aos outros. É quase uma pessoa muda, mas por tal característica representa a personagem não comunicante. Neste trecho, percebemos que se faz entender o seu drama humano mudo:

(IL FIGLIO) *Signore, quello che io provo, quello che sento non posso e non voglio esprimerlo. Potrei al massimo confidarlo, e non vorrei neanche a me stesso.* (SPCA, p. 311).

Mais uma vez, reafirma-se a profundidade do conflito e a impossibilidade de expressá-lo de forma dramática. A Menina não fala e nem age, mas torna-se a vítima casual e inocente do isolamento taciturno do Filho.

A função do drama negado oferece um modo possível de representar a tragédia da falta de comunicação sem reduzi-la.

Para poderem comunicar o seu drama, assumindo uma degradante porém necessária realidade, as seis personagens são impelidas a renunciar a uma parte de sua absoluta essência. Elas acabam por tomar consciência de que encontrar um autor que

faça representar seu drama é perder a própria identidade. A tragédia no espaço real não pode desenvolver-se; no teatro não se pode mais que dar vozes aos atores, donos do discurso. Porém as personagens ressaltam sua superioridade, ou melhor, a superioridade da personagem em relação à pessoa. São menos reais, porém mais verdadeiras, porque tiveram a sorte de nascer personagens, portanto são “forma” e não morrem jamais. Senão vejamos:

(IL PADRE) Ecco! Benissimo! A esser vivi di quelli che respirano e vestono panni! Meno reali, forse, ma più veri! (SPCA, p. 289).

(IL PADRE) Nel senso, veda, che l'autore che ci creò, non volle poi, o non poté materialmente, metterci al mondo dell'arte. E fu un vero delitto, signore, perché chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore più! Morirà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione, la creatura non muore più! (SPCA, p. 291).

A renúncia ao drama das seis personagens é a renúncia ao teatro burguês. Seu drama, como declara o próprio Pirandello, encontra-se numa “situação impossível”: entre a ficção e a realidade, entre a vida e o teatro, o que não pode ser reduzido nem à vida nem ao teatro, pois tanto um quanto outro acabam por cristalizar-se em papéis definidos e compreensíveis, cênicos ou sociais.



3.5. O Papel do Ator

A presença do ator caracteriza o fenômeno do teatro. Parasitário ou não da arte do dramaturgo, essa forma de arte só adquire vida cênica quando animada por ele. Os debates sobre a maior importância do texto ou da interpretação guardam indisfarçável caráter antiquado acadêmico, uma vez que não há sentido em discutir o primado das funções que participam de um só organismo: o espetáculo. O ator nutre-se da peça, mas é ele quem empresta plenitude física e espiritual ao texto do dramaturgo.

Eis uma das problemáticas mais discutidas por Pirandello: a relação entre personagem e ator. E para isso não há melhor recurso que a análise de seu ensaio *Ilustradores, atores e tradutores* (1990). Pirandello coloca os ilustradores, os atores e os tradutores em uma mesma posição, a qual chama de cômoda. Os três têm diante de si uma obra de arte já expressa, isto é, já concebida e executada por outros; o primeiro deve traduzir a obra em um outro tipo de arte, o segundo em ação material e o terceiro num idioma diferente.

Para Pirandello, o ilustrador, através da fotografia, restringe a arte à imitação pura e simples da natureza. A pintura é mais limitada que a poesia, por isso, um ilustrador, por melhor que interprete o sentimento do poeta, não conseguirá jamais, em razão própria da natureza da arte, trasladar o que há de flutuante na expressão poética. O sentimento, tornado visível e cumprindo os contornos do desenho, transforma-se em sensação. Isso não significa que o ilustrador falseia, mas que interpreta mal a imagem expressa pelo poeta.



O mesmo ocorre com os atores e até, talvez de forma mais intensa. Para Pirandello, o ator é a ponte destruidora entre o autor e o personagem. Infelizmente, entre o autor dramático e a sua criatura, se introduz necessariamente um terceiro elemento imprescindível: o ator. Portanto uma peça teatral é submissa à representação de um ator.

Sempre, entre o autor dramático e a sua criatura, na materialidade da representação, se induz necessariamente um terceiro elemento: o ator.

O texto teatral é uma realidade auto-suficiente e a representação tem unicamente função prática, de memória, de comodidade. Quem não lê o texto vê o espetáculo. Quem não pode apreciar uma poesia porque não tem domínio de determinada língua, lê a tradução. (p.96)

Ilustrar um livro é tirar do leitor a capacidade de imaginar formas, lugares, imagens; traduzir uma obra literária é tirar dela sua originalidade, sua sonoridade, sua expressividade; e ver um ator representando, ou melhor, dizendo, incorporando um personagem, é tirar do autor sua própria criação. Aliás, Pirandello, antes de qualquer outro dramaturgo, surpreendeu a questão dentro do próprio teatro, a ponto de desesperar a viabilidade de uma autêntica arte interpretativa. Pirandello não nega a necessidade do ator para concretizar a personagem teatral, mas caracteriza-o como ponte destruidora entre criador e criatura.

Mesmo quando se encontra um grande ator, que consiga despojar-se completamente de sua individualidade para entrar na personagem que deve representar, a encarnação plena e perfeita é impedida por uma razão irremediável: pela própria figura do ator. Por mais que o ator se esforce, inevitavelmente alterará a



personagem; ela não será mais a mesma. Será a imagem aproximada, mais ou menos semelhante. O ator a recria através de si mesmo, da sua expressão, da sua voz, de seu corpo e de seus gestos.

O ator faz exatamente o contrário do que faz o poeta: torna mais real e, contudo, menos verdadeira a personagem criada pelo poeta, tira-lhe tanto daquela verdade ideal, superior, quanto mais dá daquela realidade material; e torna-a menos verdadeira também porque a traduz na materialidade fictícia e convencional do palco.

Eis um fator significativo que contribui para a posição crítica de Pirandello com relação ao teatro: a convenção da diferença fundamental entre a vida e a arte. Uma posição idealista que considerava a arte como perfeita e imutável, ao contrário da vida que é desordenada e caótica.

E sendo a arte ordenada e ideal, ela distanciava-se da representação teatral, pois esta estava mais próxima da vida e sujeita às inadequações da realidade, incapaz de atingir a perfeição da arte.

Por um outro lado, quando o ator é verdadeiramente criativo, ele supera o escritor e torna-se o criador. Se um ator consegue aperfeiçoar a personagem, se melhora e não estraga a peça que lhe foi confiada, o mérito é dele mas, neste caso, a peça é ruim.

O ator pirandelliano é passional racionalidade e nem mesmo inconscientemente deve consentir libertação de seu plano emotivo: ele é, por isso, sempre consciente do estado de diferenças entre as suas motivações e aquelas da personagem. Sendo assim, o primeiro objetivo do ator deve ser a obtenção de uma fiel recriação da personagem como ela é no texto. Desta forma, Pirandello insiste que

o ator não é “um instrumento mecânico ou passivo de comunicação. Se ele analisa a personagem como um juiz apaixonado não conseguirá dar-lhe vida no palco”.(Pirandello, 1990, p.103). Desta forma, a sensibilidade do ator alterará a essência da personagem.

Efetivamente, Pirandello tenta definir o ator dotado de senso de “humorismo”, um artista de sensibilidade e inteligência, ciente da natureza paradoxal da condição humana, daquele “sentimento do contrário” que descreve no ensaio *Humorismo*.

Vale lembrar que quando escreveu o ensaio *Ilustradores, atores e tradutores*, o autor ainda era desprovido de qualquer experiência de representação e direção. A carreira de Pirandello como diretor, particularmente os árduos anos como diretor artístico do *Teatro d'Arte*, deram-lhe maior consciência da arte do ator, escrevendo, por fim, obras direcionadas especificamente aos talentos de sua companhia.

Finalmente, rende-se ao conceito de que o ator era um artista, à sensibilidade e à habilidade do qual era confiada a responsabilidade de colocar vida na obra e seu senso universal ao público envolvendo-o e, possivelmente, despertando a espiritualidade do homem. Admitiu serem alguns atores co-autores de sua obra.

Comodidade ou não, não se pode negar que, para o teatro o ator é “um mal necessário”. Assim sendo, cria sua própria personagem baseada na personagem criada pelo autor.

Sei personaggi in cerca d'autore apresenta a peculiaridade da existência de dois tipos de personagens: as seis personagens da “Commedia da fare” e os atores da companhia. No entanto, estes dois núcleos conflitantes surgidos dos conceitos

estéticos pirandellianos mostram na peça aquilo que o autor já havia escrito em sua poética explícita.

Já na situação inicial da trama, o trabalho dos atores é interrompido pelas seis personagens que se apresentam ao diretor afirmando serem personagens vivas à procura de um autor. Surpresos, atores e diretor consideram-se invadidos pela audácia das personagens e pedem para que se retirem. Mas Pai e Enteadas insistem que são realidades vivas e começam a descrever o drama que aguça a curiosidade do diretor. Atraído pelo drama interessantíssimo e ao mesmo tempo cruelíssimo, o diretor decide representar inicialmente a cena do prostíbulo e, em seguida, a cena do jardim.

A partir do momento em que tem início a tentativa de representação da primeira cena, também tem início o conflito real entre os dois grupos de personagens que acabam por dividir-se em dois planos: o dos atores, fiéis e convictos do dever de exorcizar a transgressão na representação e na consciência da ficção daquilo que dizem no palco; e o das personagens que, ao contrário, querem levar até o fim a sua tragédia, que só é possível enquanto ela não é representada pelos atores.

De um lado estão as personagens que, apesar da consciência da necessidade do ator, vêem negadas as suas verdades, o seu drama, já que no ato da encenação eles deixam de “ser forma”; e do outro lado estão os atores que “têm forma”, corpo, figura, voz, mas estão fadados à fatalidade da morte e ao esquecimento.

Pai e Enteadas lutam o tempo todo contra o falseamento do drama, uma vez que ele é a razão de ser de cada personagem, é a função vital e necessária para que elas existam.



São inúmeras as ocorrências em que as personagens negam-se a ver representado o drama através da incorporação dos atores. Torna-se insuportável ver-se na realidade da vida. Observemos as palavras do Pai e da Enteada ao verem-se representados pelo Primeiro Ator e pela Primeira Atriz que confirmam isso:

(LA FIGLLASTRA) Ma non dicevo per lei, creda! Dicevo per me, che non mi vedo affatto in lei, ecco. Non so, non ... non m'assomiglia per nulla! (PIRANDELLO, 1993: p. 320).

(IL PADRE) Eh, dico, la rappresentazione che farà, anche forzandosi col trucco a somigliarmi ... – dico, con quella statura ...

tutti gli attori rideranno

difficilmente potrà essere una rappresentazione di me, com'io realmente sono. Sarà piuttosto – a parte la figura – sarà piuttosto com'egli interpreterà ch'io sia, com'egli sentirà – se mi sentirà – e non com'io dentro di me mi sento. (SPCA, p.322).

Inevitavelmente, os atores comprometem as personagens conceituadas pelo “autor Pirandello”, uma vez que elas as impregnam de realidade, mas a realidade da vida e não da arte.

Esta convenção pirandelliana que procura a distinção entre “arte-vida” torna-se um conflito maior na peça em questão. As seis personagens exigem representar a si mesmas, resistem antes a submeter suas identidades aos atores, visto que a representação não pode ser subjetiva e inadequada, ligada mais à vida que à arte:

(IL PADRE) (dominando le proposte): Ma scusino perché vogliono guastare, in nome d'una verità volgare, di fatto, questo prodigio di una realtà che nasce, evocata, attratta, formata dalla stessa scena, e che ha più diritto di viver qui, che loro; perché assai più vera di loro? Quale attrice rifará Madama Pace? Ebbene: Madama Pace è quella! Mi concederanno che l'attrice che la rifará, sarà meno vera di quella che è lei in persona. (SPCA, p. 326).



Esta recusa do Pai em relação aos atores é a própria convicção de Pirandello da impossibilidade de tentar deslocar uma forma de arte em outra. O autor demonstra a língua como função do falso meio de comunicação entre os dois grupos fundamentais, ou seja, atores e personagens. A expressão “quel retrobottega che lei conosce” (aquele armazém que a senhora conhece), por exemplo, mostra igualmente aquilo que entende o Diretor e aquilo que entende a Enteada. Mas esses entendem coisas diferentes. Usam as mesmas palavras para codificar realidades contrastantes.

E esta situação é significativa perante os problemas discutidos no ensaio *Ilustradores, atores e tradutores*. Não são mais contrastes dialéticos, mas existenciais, vividos entre dois grupos que representam dois planos de realidade divergentes: o normal, cotidiano e o da criação fantástica.

Pirandello obtém, através do drama negado, uma notável liberdade de expressão de um instrumento refinado de análise psicológica – que a negação é necessária, e que a duplicidade pessoa-personagem deve ser aceita como uma realidade não metafórica. Uma leitura atenta do texto confirma que as personagens se comportam a todo momento da ação de maneira absolutamente espontânea seja como pessoa humana, seja como personagem literária, e que estas duas funções estão intimamente interligadas entre elas.

A tensão torna-se ainda maior no embate entre personagens e diretor, já que este é detentor da maioria das falas dentre as personagens que não compreendem o núcleo familiar.



Convidado a ser o autor do drama, o diretor passa a ser alvo de questionamento das personagens, sobretudo Pai, Enteada e Filho, que encarnam os conceitos pirandellianos sobre a impossibilidade de representação do drama. A peça é interrompida várias vezes por verdadeiros debates sobre a idéia e a realidade, sobre a vida e a arte.

A chegada das seis personagens “vivas”, fora do copião, sem autor, poderia até parecer loucura, mas o Pai declara que é justamente a loucura razão única do trabalho dos atores e do próprio diretor:

(IL PADRE) Dico che può stimarsi realmente una pazzia, sissignore, sforzarsi di fare il contrario; cioè, di crearne di verossimili, perché pajano vere. Ma mi permetta di farle osservare che, se pazzia è, questa è pur l'unica ragione del loro mestiere. (SPCA. p. 288).

Na segunda parte de *Sei personaggi*, a Enteada contesta a redação das instabilidades humanas feita em comum acordo com o Pai e com o Diretor. Esses são movidos por motivos divergentes: o Pai interessa-se sobretudo pelo lado intelectual do conflito; o diretor pretendia evitar uma representação sexual realista demais. Isto se torna completamente inaceitável no ponto de vista da Enteada, como vemos na seguinte passagem:

(LA FIGGLASTRA). Non ci sto! Non ci sto! Quello che è possibile sulla scena ve lo siete combinato insieme tutti e due di là, grazie! Lo capisco bene! Egli vuol arrivare al suo drama “cerebrale”, complicato; alla rappresentazione dei suoi rimorsi e dei suoi tormenti; ma io voglio rappresentare il mio! Il mio!

IL CAPOCOMICO). (seccato, scrollandosi fieramente). Oh, infine, il suo! Non c'è soltanto il suo, scusi! C'è anche quello degli altri! Quello di lui,



indicherà il Padre

quello di sua madre! Non può stare che un personaggio venga, così, troppo avanti, e sopraffaccia gli altri, invadendo la scena. Bisogna contenere tutti in un quadro armonico e rappresentare quel che è rappresentabile! Lo so bene anch'io che ciascuno ha tutta la sua vita dentro e che vorrebbe metterla fuori. Ma il difficile è appunto questo: farne venir fuori quel tanto che è necessario, in rapporto con gli altri; pure in quel poco farne intendere tutta l'altra vita che resta dentro! Ah, comodo, se ogni personaggio potesse in un bel monologo, o .. senz'altro ... in una conferenza venire a scodellare davanti al pubblico tutto quel che gli bolle in pentola!...(SPCA, p.341).

As exigências aqui formuladas pelo Diretor são aquelas do drama absoluto: o desenvolvimento do conflito em uma imersão intersubjetiva, predominante em todas as personagens envolvidas. Se quiser ser representada, a Enteada deverá submeter-se a tal exigência.

A esta altura, o Diretor está diante da Enteada como uma encarnação de exigências formais que Pirandello jovem havia colocado a si mesmo, mas que o dramaturgo maduro tinha consciência da impossibilidade de satisfação.

O Diretor, autor substituto, nutre a esperança de poder harmonizar as experiências das personagens em um único drama, absoluto, capaz de exprimir os conflitos com profundidade. Porém, Pirandello sabe que isso não é possível: a representação de um drama absoluto é impossível.

Após essa discussão sobre o processo criativo de Pirandello, abordaremos, no próximo capítulo, a estética indiana, sobretudo o teórico Bharata, e faremos uma análise da peça *Sei personaggi in cerca d'autore* à luz dessas propostas.



4. Pirandello e o Rasa

4.1. A Estética Indiana

Umberto Eco (1972), em seu livro *A definição da arte*, dedica um capítulo, “Estética Indiana e Estética Ocidental”, a considerações primordiais sobre o pensamento indiano e inicia-o com o seguinte argumento:

O inegável intercâmbio entre o pensamento indiano e o grego (especialmente no período helenístico) e o freqüente recurso às filosofias orientais por parte dos filósofos modernos (basta pensar, por todos, em Schopenhauer) não tornam a cultura filosófica ocidental inteiramente aenta à problemática filosófica e à sistemática da Índia. Os motivos desta desatenção são vários e legítimos: a estranheza das categorias mentais do Oriente relativamente ao nosso modo de pensar; a falsificação de que inevitavelmente sofrem quando submetidas a uma leitura raciocinante de tipo grego; o insucesso a que estão voltadas as tentativas superficiais de estabelecer analogias entre atitudes filosóficas tão dispares. (p.63)

É verdade que há um certo “preconceito” quanto ao modo de pensar dos orientais, devido ao forte caráter metafísico e espiritualista desta cultura. Os motivos citados por Umberto Eco acabam por levar a uma certa desconfiança em relação ao recurso do Oriente, de tal modo que esta atitude é, freqüentemente, deixada aos gnósticos de segunda mão, aos teósofos comprometidos com magia e o esnobismo órfico, em que o budismo aparece como tradição hermética. Mas seria imprudente deixarmos de lado por completo uma ampla zona de interesses culturais e religiosos que nos podem esclarecer sobre o espírito de povos destinados a representar, ainda

hoje, um importante papel na história da humanidade. E o que dissemos é válido também para as investigações estéticas.

Coomaraswamy⁵, citado por Eco, já conhecido por alguns estudos sobre o pensamento clássico da escolástica, tenta uma fusão entre os interesses da Idade Média cristã e o pensamento clássico indiano e, parece-nos aceitável sua tese fundamental de que a estética medieval e a indiana possuem em comum, face à estética ocidental moderna, alguns motivos fundamentais: uma atitude idêntica para com a obra de arte e o objeto religioso, intrinsecamente agradável; uma lista análoga de critérios de beleza; a canônica das artes plásticas; a ausência de distinção entre artes liberais e mecânicas, belas artes e artes funcionais; e, finalmente, um conceito de arte como imitação, não tanto das realidades da natureza, como do próprio processo operativo da natureza.

Segundo Eco, Olivier Lacombe⁶ menciona que, para a estética indiana, a arte “continua e retoma o movimento criador imanente à natureza”. Ele recorda ainda que os vários tratados de estética, ao fornecerem aos artistas as regras canônicas aptas a realizar o fim artístico, recordam continuamente que o artista deve aplicar os métodos de concentração típicos da ioga, para que o espírito purificado e retificado possa produzir essa intuição geradora sem a qual a habilidade técnica permaneceria estéril. Também aqui seria fácil uma comparação com certas atitudes medievais, segundo as quais é exigido do artista um estado de pureza interior em que podem atuar os dons

⁵ Ananda Cosmaraswamy, *The transformation of Nature in Art*, Dover Publications, Nova Iorque, 1956.

⁶ Olivier Lacombe, *L'Absolu selon le Védânta*, Paris, 1937.



do Espírito Santo (pensa-se nos preceitos fornecidos aos artistas na *Schedula Diversarum Artium* do Padre Teófilo).

Contudo é verdade que a atitude exigida pela estética indiana é bem mais radical. Coomaraswamy faz-nos compreender que a atividade do artista se realiza através de uma “técnica de visão altamente especializada”, pela qual lhe é exigido que elimine todas as influências de emoções passageiras ou todas as imagens pessoais para visualizar a forma do *devata*, anjo ou face de Deus. A mente produz a imagem divina concebida por meio de uma completa identificação com ela, “mesmo no caso da divindade estar dotada de atributos terríveis e sobrenaturais; a forma assim conhecida num ato de não-diferenciação é o modelo segundo o qual o artista procede à execução da pedra, cores ou outro material. Em qualquer caso, o princípio pressuposto é o de que “o verdadeiro conhecimento de um objeto não é obtido através de uma simples observação empírica ou registro de um reflexo, mas apenas quando sujeito cognoscente e coisa conhecida, aquele que vê e a coisa vista, se encontram num ato que transcende a distinção” (p. 555). Obviamente esta psicologia da intuição artística só é possível sob um fundo místico metafísico de raiz panteísta.

Eco afirma ser discutível a possibilidade de aproximar tal concepção de formulações medievais e renascentistas como a de Dante: “Quem pinta uma figura, se não se identificar com ela, não a poderá fazer”; ou a de Leonardo: “O pintor pinta-se a si próprio”, comparação estabelecida por Coomaraswamy. Não há dúvida de que nas noções de psicologia da criação artística propostas pelos medievais está bem vivo um sentido ocidental das distinções, totalmente ausente na concepção da pânica indiana, em que a identificação, a imersão na objetividade geral do todo não são

simples excogitações técnico-psicológicas, refinamentos da visão intelectual, mas um processo soteriológico com intenções terapêuticas além de teóricas.

Coomaraswamy vê a arte como “expressão enformada da beleza ideal, traduzindo por “beleza ideal” o termo *rasa*. O próprio autor chama atenção para a liberdade interpretativa de que usa e recorda que *rasa* poderia com mais propriedade ser traduzido por *ticture*, ou *essence*, ou *flavor*, em suma, como noutro lado foi dito por “aroma”. O termo *rasa* é tomado por empréstimo da literatura médica, na qual indica qualidade física do gosto e ao mesmo tempo cada um dos seis gostos que caracterizam os seis humores do corpo: doce, ácido, salgado, amargo, adstringente e insípido. Compreende-se assim em que sentido o termo traduzido entra na especulação estética; segundo Eco, Tucci⁷ afirma que o *rasa* “é como que um perfume de beleza que se desprende da obra de arte bem realizada e abala e comove o critério sensível e não obtuso” (p. 557); mas talvez essa definição não nos esclareça bem o termo. Coosmaraswamy nos dá a seguinte definição:

O aroma é apreciado pelos homens que têm conhecimento inato dos valores absolutos, numa exaltação de puro conhecimento, como que resplendendo de luz própria, à maneira de êxtases e de intelecto em conjunto, privado de contato com as coisas compreensíveis, gêmeo do gosto de Brahma, cuja vida é um relâmpago ultraterreno, como aspecto intrínseco, em individualidade (...). A pura experiência estética é daquelas em que o conhecimento da beleza ideal é inato; é conhecida por intuição, em êxtase intelectual não acompanhado de ideação, ao nível mais alto do ser consciente; nascida de uma única mãe juntamente com a visão de Deus, a sua vida é como um relâmpago de luz deslumbrante de origem ultraterrena, impossível de analisar e todavia à imagem do nosso ser. (p. 48-55).

⁷ TUCCI, Giuseppe, *Storia della Filosofia Indiana* Bari: Laterza, 1957.

Também esta definição, que tende para o lado místico-religioso, ainda pode não nos satisfazer o completo entendimento do termo.

Existem, na própria literatura indiana, textos fundamentais que autorizam uma discriminação, embora não radical, entre apreciação estética e processo de conhecimento místico. E são o *Natya Shastra* de Bharata e o primeiro livro do *Abhinavabharati*, o comentário ao *Natya Shastra* elaborado no século IX d.C.

Para compreender bem as definições do *rasa* que se seguem, convém estabelecer algumas categorias psicológicas sobre as quais se fundam quer a teoria de Bharata, quer de seus comentadores. Bharata enumera oito *sentimentos principais* da natureza humana, também chamados “estados espirituais permanentes” (como, por exemplo, prazer, ira, dor). Estes estados espirituais são determinados por *causas*, que podem ser fatos, imagens ou outros elementos capazes de provocar dor ou prazer ou qualquer outro sentimento, e são acompanhados de *efeitos*, isto é de reações físicas conseqüentes, e de *elementos concomitantes*, ou seja, dos estados mentais acessórios que os acompanham.

Causas, efeitos e elementos concomitantes, quando são representados ou descritos num poema ou numa obra dramática são chamados *determinantes, conseqüentes e estados espirituais transitórios*. Os *determinantes* são aqueles mesmos fatos e imagem enquanto matéria de representação; *os conseqüentes*, em número de oito (desmaio, paralisia, arrepio, suor, perda de cor, tremor, choro e mudança de voz), constituem os efeitos físicos de uma certa causa, que o ator torna evidentes através de sua interpretação; *os estados espirituais transitórios* (que são

trinta e três, tais como, desalento, apreensão, alegria, depressão, indignação etc.) podemos defini-los como efeitos psicológicos das causas, representadas como determinantes produzidos pelo jogo interpretativo do ator. Determinantes, conseqüentes e estados espirituais transitórios dão lugar a oito *rasa* que correspondem aos oito estados espirituais permanentes.

Para facilitar a compreensão do processo, Eco apresentou o seguinte quadro resumido:

-CAUSAS	representados ou descritos tornam-se:	-DETERMINANTES
-EFEITOS		-CONSEQUENTES
-ELEMENTOS CONCOMITANTES		-ESTADOS ESPIRITUAIS
		TRANSITÓRIOS
Determinam e acompanham os:		a partir destes originam-se
8 estados espirituais permanentes:		8 <i>rasa</i>
<i>deleite</i>		<i>Erótico</i>
<i>Riso</i>		<i>Cômico</i>
<i>Pena</i>		<i>Patético</i>
<i>Raiva</i>		<i>Furioso</i>
<i>Heroísmo</i>		<i>Heróico</i>
<i>Terror</i>		<i>Terrível</i>
<i>Desgosto</i>		<i>Odioso</i>
<i>Espanto</i>		<i>Maravilhoso</i>

Os teóricos posteriores a Bharata consideram nove estados espirituais e, conseqüentemente, nove *rasa*, acrescentando o sentimento “serenidade” e o *rasa*

“quietismo”. Mas alguns teóricos também afirmam a existência de alguns problemas quando se trata de definir a diferença entre causas, efeitos e elementos concomitantes.

Segundo Eco, a controvérsia origina-se numa *sutra* (sentença) de Bharata que no *Natya Shastra* afirma: “Da união dos determinantes, dos conseqüentes e dos estados espirituais transitórios resulta o nascimento do *rasa*”. A primeira explicação é de Bhatta Lollata (que viveu no século IX ou X d.C.): os determinantes provocam um dado estado espiritual permanente, só que provocam com uma intensidade variável; o prazer, por exemplo, percebido no ator que o representa e na pessoa que o ator imita (a personagem) é levado ao seu auge e torna-se o *rasa* erótico.

Diante desta colocação, Umberto Eco faz a seguinte analogia: “Esta interpretação parece-nos ser a que mais se aproxima dos interesses de tipo psicológico terapêutico, no gênero da cura homeopática, em cujos termos foi também interpretada a catarse aristotélica”. (p. 69). Mas a ela se opõe Sankuka (posterior a Bhatta Lollata), negando que o *rasa* seja um estado espiritual intensificado; antes do mais, porque se assim fosse, esta função mediativa dos estados espirituais em relação aos *rasa* correspondentes, e depois, por várias outras razões relativas ao perigo de se admitir uma gradualidade infinita dos estados espirituais no processo de intensificação. Sankuka afirma que o *rasa* é um estado espiritual permanente não intensificado, mas *imitado*. O sentimento imitado torna-se *rasa*: os determinantes são visualizados, objetivados pelo poder da poesia, os conseqüentes e os estados transitórios pela habilidade do ator, e graças a estes mecanismos o sentimento é imitado. A representação é um poder especial de comunicação diferente do poder comum de comunicação verbal. A experiência estética não envolve nenhuma



interrogação sobre a realidade do imitado. A experiência estética é uma percepção imediata evidente por si, que não comporta falsidade ou verdade.

A esta posição de Sankuka são levantadas fortes objeções por parte de Bhatta Tota, mestre de Abhinavagupta; citaremos, por exemplo, a de consciência de uma imitação pressupõe também conhecimento da coisa imitada, desta forma o espectador não faz idéia sobre o sentimento da personagem, mas apenas do sentimento imitado pelo ator.

Posteriormente, Bhatta Nayaka (viveu cerca do ano 99 d.C.) definiu o *rasa* como não sendo nem percebido, nem produzido, nem manifestado, e não há qualquer participação efetiva do espectador; o *rasa* é um prazer que não tem relação com nenhum *ego* em especial e a característica principal da experiência estética é a *generalidade*. A generalidade é um estado de identificação com a situação imaginada sem que para tal concorra qualquer interesse particular e prático. Determinantes e conseqüentes não são a mesma coisa que causas e efeitos, precisamente porque não são colocados num estado de generalidade. Na vida real, fatos e imagens, ainda que apenas observados, provocam sentimentos intensos; mas quando os vemos representados em cena, penetramos numa experiência que afasta qualquer outro interesse que não seja a percepção da situação generalizada.

Eco afirma que Abhinavagupta sublima um ponto fundamental: o *rasa* não é uma *coisa*, mas a própria consciência, o próprio ato de percepção, enquanto ato livre das necessidades práticas, que se torna consciência estética. Para ele:



O *rasa* é relevado por um poder especial assumido pelas palavras na poesia e no drama. o poder de revelação – que deve ser distinguido do poder de denotação – constituído e animado por uma ação generalizante dos determinantes. etc. O *rasa* revelado por este poder é então fruído com um tipo de fruição que difere do que se verifica na experiência direta. na memória. etc. Esta fruição é caracterizada por uma paragem da consciência pessoal. que tem uma natureza de beatitude e de luz. Esta fruição é da mesma ordem do gosto (*asvada=tasting*) do supremo Brahman.⁸

Para explicar o que quis dizer com “poder de revelação”, Abhinavagupta remete a uma teoria de que ele próprio foi assertor, a teoria do *Dhvani*⁹. Enquanto as palavras comuns têm um triplo poder: de denotação, de conotação e de intenção (ou seja, além de significarem a coisa a que habitualmente se referem, podem ser empregadas em sentido figurado ou sentido técnico definido segundo as circunstâncias), o *dhvani* é entendido como “um novo elemento, diferente de todos os outros, que transcende todas as partes perceptíveis separadamente, como aquilo a que na mulher se chama beleza”¹⁰ Abhinavagupta, comentando estes textos, diz que entre o *rasa* e *dhvani* não existe uma relação de causa e efeito nem uma relação gnoseológica, mas apenas uma relação de manifestante e manifestado¹¹, desta forma esboça uma concepção de palavra poética como forma simbólica (símbolo entendido como fim em si que não consuma no ato da comunicação) extremamente sugestiva.

A teoria do *dhvani* explica como de um ato de comunicação estética pode surgir o *rasa*; ou seja, explica as razões objetivas de um fato comunicativo do qual se

⁸ R. Gnoli, p. 56

⁹ A teoria do *Dhvani* é apresentada por Anandavardhana (século IX) no seu *Divanyaioka* comentado a seguir por Abhinavagupta. Para esta teoria. cf G. Tucci *op. cit.*, p.59.

¹⁰ *Dhvani* é literalmente som ou ressonância; apresenta-se pois, como um “réverbero” do significado que surge por “sugestão”. Neste sentido é imediatamente veículo do *rasa*. Através dele, o mundo, no poema, torna-se “derramado de emoção”. através dele, colhe-se o “perfume de beleza” próprio da palavra poética.

analisa especialmente, de acordo com Bharata, o momento da **recepção**. Esta é reservada sobretudo a pessoas de particular sensibilidade, capazes de se identificarem com o coração do poeta; pessoas habituadas a uma longa prática de poesia, de modo a poderem facilmente identificar-se com os eventos representados. Quando isto acontece, o terror percebido em cena já não será verdadeiramente um terror circunstanciado, mas o terror em si, não circunscrito pelo tempo nem pelo espaço: desaparece toda a distinção entre *si* e *outros*, o estado espiritual torna-se o *rasa* “terrível”. Esta generalidade alcançada não é entendida por Abhinavagupta em sentido puramente abstrato, mas apresenta também uma acepção psicológica coletiva: é essencial que o espectador tome consciência de que está presenciando uma comunhão com um auditório de semelhantes seus, no âmbito do qual, no entanto, enquanto dura a percepção estética, as personalidades singulares desaparecem e os sujeitos cognoscentes se transformam num só.¹² Este estado de fruição do *rasa*, também chamado *camatkara*, é um ininterrupto estado de imersão e uma fruição caracterizada pela presença de uma sensação de plenitude interior. Os determinantes, os conseqüentes e os estados espirituais transitórios, pela maneira que são artisticamente organizados, eliminam todos os obstáculos que poderiam interferir, impedindo aquele que frui de se libertar das condições empíricas. E aqui, Abhinavagupta enumera uma série de invenções técnico-teatrais de extremo interesse, quer no plano da história do espetáculo e do trajo, quer no plano teórico. É interessante notarmos que muitas destas prescrições estão próximas das do teatro

¹¹ R. Gnoli, op. cit., p. XXVI.

¹² Ibid. p. 68.



ocidental, como, por exemplo, o preceito de verossimilhança. Mas é preciso que o espectador não ligue as paixões representadas à sua própria pessoa; mesmo quando observa as penas ou alegrias deve estar isento de sentimentos de alegria ou dor ou espanto; para evitar esta identificação direta e não generalizada, é necessário recorrer a convenções que lembrem continuamente o caráter de artifício da representação: mudança de roupa, máscaras, danças, disposições da cena etc.¹³. No mesmo sentido, Coomaraswamy lembra que “os tratados indianos insistem continuamente no fato de que o ator não deve deixar-se arrastar pelas emoções que representa, mas deve ser manipulador sempre vigilante do espetáculo de marionetas executado pelo próprio corpo no palco”¹⁴.

Neste estado de alegria contemplativa, os estados espirituais permanentes, que Sankuka julgava diretamente imitados, não entram de modo imediato: interferem nele a forma latente, como recordação de sentimentos por nós experimentados, de maneira a permitir-nos a compreensão do fato representado, plenamente libertos de qualquer desejo ou paixão. O *rasa* “erótico” nasce quando vemos representada ou descrita uma bela mulher (ou homem) através da evocação (por parte dos determinantes etc.) do sentimento de prazer. A partir desse prazer nos é despertada a recordação latente, mas esta não surge de forma atual. Desta forma, o *rasa* é gosto livre da nossa própria consciência livre: “O *rasa* é saboreado através do ato de saborear a beatitude da própria consciência.”¹⁵.

¹³ R. Gnoli, op. cit., p. 80.

¹⁴ Coomaraswamy, op. cit., p. 14.

¹⁵ R. Gnoli, op. cit., p. 101.

É verdade que se fala de beatitude (felicidade espiritual), de identificação, de fuga do ciclo samsarico da existência; todavia, enquanto para Bhatta Nayaka, *rasa* e experiência mística acabam por equivaler-se, para Abhinavagupta existe uma diferença entre os dois tipos de experiência. Até pelo fato de, para realizar o *rasa*, dever produzir-se um apelo, ainda que latente, a experiências já vividas, a sentimentos já experimentados, embora contemplados de forma generalizada, se distingue a experiência estética da experiência mística, que, por seu lado, postula o abandono e o esquecimento de tudo aquilo que é terreno, circunstancial, pessoal. A experiência mística elimina toda a polaridade, experiência estética mantém viva uma dialética de realidade e transfiguração estética.¹⁶ O conhecimento estético não é de ordem discursiva, mas purifica e trata os conteúdos que são próprios do pensamento discursivo. Esta teoria do *rasa* surge com todas as suas características e circunscreve a obra de arte como um ato de comunicação que, por si, não está voltado para fins práticos e que realiza uma função substancial, a de permitir um estado de particular beatitude.

¹⁶ Ibid., p. XIV, e p. 100.



4.2. O Teatro de Bharata

Os hindus viram um teatro vivo surgir lentamente de seu ritual. Intimamente associado durante algum tempo aos ritos religiosos, a dramaturgia indiana foi, por fim, antecipada como forma laica de entretenimento que somente raras vezes era colocada dentro dos serviços dos budistas. Não tolhida por proibições contra o politeísmo e a prática da magia, a Índia seguiu o mesmo percurso da Grécia primitiva.

Segundo John Gassner:

O processo de antropoformização por meio do qual as forças naturais e divindades podem converter-se em *dramatis personae* possivelmente já estava iniciado em 1000 a.C., quando os hindus compuseram os belos hinos conhecidos como "Vedas", que eram cantados e até certo ponto interpretados pelos sacerdotes brâmanes (...). Além disso, ao menos quinze dos hinos védicos empregam o diálogo de forma dramática, alguns deles chegando a demandar até mesmo três interlocutores. (p.128)

A lenda santificou a dramaturgia, atribuindo-a ao desejo de Indra, deus indiano, que pediu um espetáculo dramático a Brahma, o Pai de tudo, e teve seu desejo satisfeito na forma do *Natya-Veda*. Um legendário arquiteto, por determinação divina, projetou o primeiro teatro, e o mítico Bharata recebeu o cargo de diretor do palco celestial.

Os hindus levaram tão a sério sua dramaturgia que compuseram o *Natya-Shastra*, ou seja, "Tratado sobre teatro (e dança)". As citações a seguir, tratam-se de um trecho do primeiro capítulo dessa obra clássica dos hindus. Ela é considerada um texto místico indiano e não se sabe ao certo a data exata em que foi criado. Por



séculos, seu conteúdo foi transmitido oralmente até que chegasse à forma escrita, em sânscrito há apenas alguns séculos. A autoria do texto é atribuída a Bharata, entidade mítica que recebeu de Xiva e Brahma, as divindades hindus, a ordem para a criação do teatro e a composição do texto em questão. Bharata, diz a lenda, teria vivido por volta da época de Jesus Cristo e é, para a mitologia hindu, o inventor do teatro. O primeiro capítulo deste tratado discorre sobre origem do teatro, e os demais, cerca de trinta, começam a abordar uma série de questões técnicas sobre a representação teatral (e também sobre dança).

Diz a lenda que, no tempo antigo, os sábios de grande alma, que tinham dominado os seus sentidos aproximaram-se do piedoso Bharata, mestre da arte dramática, durante um intervalo de seus trabalhos. Ele tinha acabado de terminar a recitação de suas orações, e estava rodeado por seus filhos. Os sábios de grande alma perguntaram-lhe, respeitosamente, como nasceu o tratado do teatro, a quem se dirige ele, quais são suas partes, o tamanho, e como deveria ser aplicado.

Então, Bharata respondeu-lhes que, no tempo antigo, no tempo em que a idade de ouro foi substituída pela idade de prata, em que os homens se deram aos prazeres dos sentidos, submetendo-se assim ao jugo do desejo, quando eles conheceram o crime, a cólera, quando a sua felicidade se misturou de tristeza, nesse tempo os deuses, com o grande Indra à sua cabeça, aproximaram-se de Brahma e disseram que desejavam um objeto de representação, que deveria ser tanto audível como visível, visto que os quatro livros sagrados não podiam ser ouvidos por aqueles que nasceram intocáveis.

.



Diante disso, Brahma pensou em criar o quinto livro com o intuito de dar ensinamentos morais aos homens. Vejamos a seguinte passagem:

Vou fazer um quinto livro sagrado sobre o teatro, servindo-me dos livros históricos. Ele mostrará o caminho em direção à virtude, à riqueza, à glória, conterà bons conselhos morais, guiará os homens do futuro em todas as suas ações, será enriquecido pelo ensinamento de todos os tratados, e passará em revista todas as artes e todos os ofícios.

Com sua recordação dos quatro livros sagrados, Brahma fez então seu tratado sobre teatro. Deles retira o texto, a música, a encenação e os sentimentos.

Depois de o santo e o onisciente Brahma ter criado seu tratado do teatro, ele disse a Indra que havia composto os livros históricos e pediu-lhe que os transformasse em peças de teatro e fizesse com que eles fossem representados pelos deuses. Indra deveria transmitir este tratado do teatro àqueles de entre os deuses que estivessem destros, instruídos, hábeis no falar e estivessem habituados a trabalhar duramente.

Mas Indra inclinou-se diante dele, juntou as mãos e disse-lhe:

Oh, melhor e mais santo, os deuses não são capazes nem de receber nem de defender o teu tratado de teatro, nem de compreender e utilizar. Eles são completamente inaptos para o teatro. Mas os sábios que conhecem os mistérios dos livros sagrados, e que cumpriram os seus votos, são capazes de defender este tratado de teatro.

Foi então que, a estas palavras de Indra, Brahma disse a Bharata que ele deveria servir-se deste tratado de teatro e de o pô-lo em prática.



Para obedecer a esta ordem, Bharata estudou o tratado do teatro de Brahma e pediu a seus filhos que também o estudassem e que o pusessem em prática. Para benefício dos homens, distribuiu a seus filhos os papéis que mais lhes convinham. Então proferiu as seguintes palavras:

Oh, brâmanes, preparai-vos assim para dar uma representação na qual estarão diferentes estilos dramáticos, o poético, o grandioso e o patético.

Porém, Bharata percebeu que os maus espíritos estavam decididos a impedir esta representação dramática e pediu a Brahma que o ensinasse também os meios de protegê-la. Então Brahma disse a seu arquiteto para construir cuidadosamente um teatro do melhor tipo. Brahma visitou-o e disse aos deuses que eles deveriam cooperar na proteção das diversas partes desse teatro e dos objetos necessários à representação dramática. O deus da lua protegeria o edifício principal, os guardiões dos mundos, os edifícios adjacentes. O grande Indra, estabelecer-se-ia do lado da cena. Na seção do alto foi colocado Brahma, na segunda Xiva, na terceira Vixnu, na quarta Kartikeia e na quinta outros deuses poderosos. O próprio Brahma ocupou o meio da cena.

Durante este tempo, os deuses em corpo disseram a Brahma que ele deveria acalmar os maus espíritos por meio da conciliação. Ouvindo essas palavras dos deuses, Brahma chamou os maus espíritos e perguntou-lhes por que queriam impedir a representação teatral e eles responderam que o conhecimento da arte dramática que ele havia introduzido pela primeira vez segundo o desejo dos deuses colocou-os sob uma luz desfavorável, e que ele assim o fez no interesse dos deuses e tal fato não era

justo visto que Brahma era o pai de todos, tanto dos deuses quanto dos maus espíritos. Brahma respondeu:

Cessai a vossa cólera, abandonai a vossa tristeza. Preparei este tratado do teatro que determinará o bom e o mau destino dos deuses, e o vosso, e que terá em conta os atos e as idéias dos deuses e também as vossas.

Neste teatro, não há representação exclusiva dos deuses, ou vossa. O teatro é a representação do mundo inteiro. Fala-se aí de dever, de jogos, de dinheiro, de paz, de riso, de combate, de amor e de morte. Ele ensina o dever àqueles que o ignoram, o amor àqueles que o aspiram. Ele pune os maus, aumenta o domínio dos que são disciplinados, dá coragem aos covardes, energia aos heróis, inteligência aos fracos de espírito e sabedoria aos sábios. (...) O teatro que eu inventei é uma imitação das ações e das condutas dos homens. É rico em emoções variadas, e descreve diferentes situações. As ações dos homens que ele relata são boas, más ou indiferentes.

Ele dá coragem, divertimento, felicidade e conselho a todos.

O teatro é definido como a imitação de um caráter determinado em uma série de situações que produzem prazer, com ajuda de: gesto, voz, vestuário, expressão. O objetivo é ensinar divertindo.

Obviamente, o caráter místico da citação exposta não consolida qualquer teoria sobre o gênero dramático, mas, principalmente, o final da narrativa mostra um conceito semelhante ao de "arte como imitação" exposto por Aristóteles em sua *Poética*¹⁷ e também a preocupação com o espectador que deve ser modificado, de alguma forma, pelo prazer estético proporcionado pela cena teatral. Notamos, a princípio, um caráter didático atribuído ao espetáculo teatral. O teatro deve mostrar o bem e o mal a fim de provocar a reflexão do espectador.

¹⁷ *Os pensadores: Aristóteles*. Nova Cultural: São Paulo, 1999.



4.3. Uma leitura de *Sei personaggi in cerca d'autore* à luz da Estética Indiana.

Talvez possa causar estranheza fazer uma analogia entre Luigi Pirandello, um dos maiores teatrólogos da Itália e do mundo, e o teatro oriental, sobretudo dos indianos. Porém, a sensibilidade do criador, do ator e do público, não apresenta distinção de raça ou cultura. O amor, o ódio, a dor, a alegria, a repulsa, são sentimentos universais. Sabemos das diferenças culturais, sobretudo religiosas, mas não se trata aqui de avaliar se os motivos que despertam tais sentimentos são comuns à cultura ocidental e oriental, mas sim de buscar uma leitura da peça pirandelliana em análise através do enfoque dado pela estética indiana.

Grande parte das teorias do gênero dramático, elaboradas no decorrer da história do teatro ocidental, buscam subsídios na *Poética* de Aristóteles. “A tragédia é a imitação de uma ação” (p.34). Essa frase clássica de Aristóteles é o contraponto de todo o conceito pirandelliano de teatro, já que ele procura mostrar em seus ensaios e na peça *Sei personaggi in cerca d'autore* a impossibilidade de a arte imitar a vida, uma vez que a primeira é infinitamente superior à segunda. A tragédia pode até imitar uma ação possível, mas não uma ação real. Qualquer verossimilhança é sempre inferior à realidade.

Aristóteles define a tragédia como a imitação de uma ação completa com princípio, meio e fim, ação que deve comportar certa extensão. Seu objetivo é a

catarse, ou mais exatamente obter, provocando a compaixão e o terror, a purificação da ação teatral.

Seria algo mais ou menos semelhante o conceito do *rasa* exposto por Bharata em seu tratado de teatro. O *rasa* deve ser evocado no ânimo do espectador através de situações propostas em cena.

Assim como o termo *rasa*, *catarse* também tem sua origem no vocabulário da medicina. Aristóteles foi o primeiro a utilizar o termo para designar um fenômeno estético, caracterizando-o como uma espécie de libertação ou serenidade que a poesia e, em particular, o drama e a música provocam no homem. Apesar disso, o filósofo não se demorou ao tratar da *catarse*, uma vez que sua principal preocupação era sistematizar os caminhos adequados para a construção de um texto dramático.

Segundo Pirandello, o escritor humorista também pode provocar algo no ânimo do espectador, uma vez que, através do ridículo, o público verá o lado sério ou doloroso de uma situação, desmontará a construção dos fatos e, não somente rirá, mas indignar-se-á e dela se compadecerá.

A tragédia é a imitação de uma ação completa e importante, a qual deve ser representada por atores, devendo suscitar terror ou compaixão no espectador, a fim de obter a purgação dessas emoções. Como a representação se faz necessária neste gênero, é de extrema importância o que diz respeito à parte visual do espetáculo, à música e, enfim, à elocução. São esses os meios para obter-se a imitação da ação segundo Aristóteles.

A estética indiana, desde suas origens, já apresentava uma preocupação especial com o receptor, fato que só veio a interessar à estética ocidental alguns



séculos mais tarde. Mas vale ressaltar que os primeiros também apresentavam preocupação com o processo de criação. De acordo com o conceito oriental de teatro, inserido em uma cultura que valoriza a filosofia e a metafísica, o teatrólogo (ou poeta) deve ter seu espírito purificado para o exercício da atividade criadora, por meio de técnicas de concentração.

Pirandello, quando cria, fica imerso em um mundo todo particular, onde funde fantasia e realidade. As seis personagens inicialmente, componentes de um “mundo real”, seres mortais como qualquer ser humano, acabam por tornar-se personagens, integrantes da fantasia, do mundo da arte.

O escritor italiano, em seu ensaio *Humorismo*, afirma que a obra de arte é criada pelo livre movimento da vida interior, que organiza as idéias e as imagens numa forma harmoniosa, em que todos os elementos têm correspondência entre si e com a idéia-mãe que as coordena. Na criação humorística, percebemos que a reflexão não se esconde, não fica ausente. Ela é como um juiz que analisa o sentimento, julga-o, desapaixonando-se dele. Eis então que surge o “sentimento do contrário”.

Então nos parece possível a tentativa de justificar um julgamento superficial do público com relação às personagens. Somente depois da reflexão é que se pode chegar ao julgamento mais aprofundado.

Segundo Eco (1972), Jacques Maritain afirmou que “o artista oriental, por mais que procure superar a natureza, conseguirá no máximo identificar-se com ela” (p.65). Mas Pirandello identifica-se com sua criação somente no nível textual, ou seja, fora da representação, antes do espetáculo, e chega até mesmo a afirmar que a arte supera a vida, porque a vida tem fim e a arte é eterna.



Penetrar no universo criador de Pirandello pelos caminhos do teatro, pressupõe opinar que o escritor agrigentino seja sobretudo narrador de palavras, nas quais a plurisignificação do conteúdo se debate com o seu homem “mistura de todas as coisas”. Trata-se de um teatro feito de sentimentos-palavra, gestos-palavra que chocam, a princípio, e depois provocam admiração, assim como aquele “sentimento do contrário”. *Sei personaggi in cerca d'autore* provocou estranhamento, tanto no público quanto na crítica, mas acabou por atingir o objetivo do autor que era dar a essas personagens um sentido e um valor universal.

O texto em questão não busca tão somente representação de cada conflito possível na complexidade dos elementos do teatro, mas superar ou suprimir a distinção entre fantasia, a ficção que o autor cria e a realidade daqueles que vêem a representação teatral.

A arte literária na Índia, assim como na maior parte do mundo, era produzida e direcionada a um grupo social abastado, que detinha o poder ideológico, administrativo e econômico. Esse grupo representava os pilares do lazer e do saber.

A esse ambiente sofisticado e culto pertenciam os poetas, os artífices do Belo indiano, ao mesmo tempo causa e efeito do Saboroso; a eles cabia a tarefa de produzir, com frequência regiadamente recompensados, com uma utilização requintada e criteriosa da língua indiana e dos seus adornos discursivos, os pratos “bem temperados/no ponto” para a “degustação pela mente” dos fruidores.

A expressão “degustação de uma emoção pela mente” não é frase de efeito, de mero gosto retórico, exótico, esotérico ou pós-moderno: é a tradução literal da



expressão *manorasaromaka*, que sintetiza com felicidade a propriedade da teoria da fruição estética indiana clássica.

A fruição (*romaka*) da arte tem um objeto privilegiado e um espaço determinado: o objeto é o *rasa*, emoção, sentimento, sabor, que a obra deve veicular; o espaço é o *manas*, a “mente”, o repositório de todas as experiências do indivíduo, o palácio de sua memória povoado pelas marcas sublinhadas que a vida deixou ali impressas.

A representação é um poder especial de comunicação diferente da comunicação verbal, porque a experiência estética não comporta falsidade ou verdade. Portanto, o repúdio pirandelliano às críticas bem se explica pelo fato de que cada indivíduo tem um gosto diferente. Alguns preferem o doce, outros preferem o salgado, mas, na verdade, todos precisam sentir os dois sabores para poder opinar.

Quando o artista indiano termina sua obra, ele terá elaborado um *subhastia* – um “bendito”- um poema de méritos inegáveis, que pode ser incluído sem exaltação no cardápio das “belas artes” e dos “pratos cheios” do espírito.

Trata-se, então, de um trabalho minucioso para o qual é válida qualquer intenção: descritiva, erótica, metapoética, de crítica social, filosófica e, até mesmo, elegíaca. Pirandello, quando criou sua “jóia”, parecia ter todas essas intenções, mas principalmente questionar os limites do próprio teatro com cenas irrealizáveis.

Os poemas indianos, ao fazerem relação entre homem e mundo (*atman* e *brahman*), por meio de palavras-jargão, tinham a intenção de fazer com que o ser humano atingisse o mundo absoluto, quer dizer, tomasse consciência do mundo ou de



pertencer a ele, em frações instantâneas de tempo, por meio de percepções que ocorrem como *flashes*: uma luz que se acende e se apaga em um átimo.

O jogo fantasia-realidade presente em *Sei personaggi* alterna seus elementos em todo o tempo. Ora teatro, ora vida, as sensações misturam-se em frações de segundo. Os próprios atores da “*commedia da fare*” enxergam ora personagens fictícios ora pessoas do mundo real, que buscam um sentido para a sua existência.

É da mesma maneira que operam os *subhasita* (poemas): sempre desenvolvem um conceito, um objeto ou uma cena (oferecem para o reconhecimento um pedaço de mundo), cuja percepção/compreensão se dá num instante.

Comparativamente, aquelas seis personagens perceberam que no mundo do teatro não poderiam existir. Ver seu drama representado significaria o fim.

Pirandello nos mostra dois mundos: a vida sujeita aos infortúnios do destino e o teatro que não era capaz de imitá-la.

Para uma leitura e interpretação deste texto dramático de Pirandello, fez-se uma abordagem sob dois enfoques possíveis: o primeiro, o qual chamaremos de nível textual, que abordará somente a leitura do texto literário; cabe esclarecer que não se trata de qualquer análise lingüística como talvez possa sugerir a terminologia; e o segundo, o qual chamou-se nível visual, que compreende a peça enquanto elemento de representação.



4.3.1. Análise do nível textual

Antes de fazermos algumas considerações a respeito das seis personagens, vale lembrar que para isso levamos em conta os comentários críticos da época e a reação do público tipicamente burguês do período em que a peça foi escrita; um público acostumado ao romantismo vigente, despertado por grandes paixões, ignorando a dura realidade do momento histórico e os problemas existenciais. Desta forma, Pirandello precisava intervir para que o gosto fosse mudado, oferecendo ao espectador um teatro que exaltasse sentimentos até então adormecidos. A vida não era romântica, o mundo não era perfeito e o homem precisava conhecer a si mesmo, tirar sua máscara social e descobrir seu valor existencial.

Na estética indiana, sabemos que o objeto da cena teatral é o *rasa*. Esses *rasa* são despertados no ânimo do espectador-leitor a partir do seguinte processo: fatos ou imagens (lidos ou enquanto matéria de representação) denominados **determinantes**, causam os chamados **conseqüentes**, ou seja, reações físicas que o ator torna evidentes através da representação, que, por sua vez, resultam nos **estados espirituais transitórios**, tais como, pena, terror etc. A partir desses é que se originam os oito *rasa*: erótico, cômico, patético, furioso, heróico, terrível, odioso e maravilhoso.

Assim como o escritor indiano tem como objetivo despertar o *rasa* no ânimo do espectador, também Pirandello em seu ensaio *Humorismo* afirma que o escritor humorista pretende suscitar determinado estado de espírito no receptor, estado anteriormente manifestado nele próprio. O autor afirma: “eu ponho diante de mim qualquer representação artística e me proponho somente a julgar o seu valor estético.



Para esse julgamento tenho necessidade, antes de tudo, de saber o estado de espírito que aquela representação artística quer suscitar: sabê-lo-ei pela impressão que dela recebi” . (p.81)

Vejamos então, quais os *rasa* evocados pelas seis personagens nos atores e leitores e qual o processo de origem desses sentimentos:

Pai: no decorrer da peça, percebemos que o Pai é capaz de despertar mais de um sentimento no receptor. Em um primeiro momento, não somente ele, mas toda a família, despertam o **riso** nos atores. Há a tentativa da personagem de simbolizar o *rasa heróico*, visto que ele salva a família da miséria. Mas o sentimento predominante despertado por essa personagem é sem dúvida o **terror**. O incesto, apesar de não consumado, é motivo suficiente para horrorizar a burguesia daquela época.

Enteada: por ser a mais polêmica, a Enteada é uma personagem meticulosa que se vale de artifícios para tentar adquirir a simpatia do público. Seu desejo é fazer com que o público apiede-se da sua situação, ou seja, despertar o *rasa patético*, pois assim ela se redimiria das transgressões cometidas por ter se entregado à vida fácil do prostíbulo. Mas na verdade, durante a maior parte do tempo, sua sensualidade acaba por provocar o despertar do *rasa erótico*. O trecho a seguir confirma esta afirmação:

LA FIGLLASTRA – No? E allora mi permettano: benché orfana appena due mesi, stiano a vedere lor signori come canto e come danzo!

Accennerà con malizia il "Prends garde a Tchou – Tchou – Tchou" di Dave Satmper ridotto a Fox-Trot o One-Step lento da Francis Salabert ... (SPCA, p. 292).

Mãe: essa personagem não poderia senão despertar o *rasa patético*. Vítima de tantas tragédias que a vida reservou-lhe, é abandonada pelo primeiro marido, o Pai, enviuvado do segundo, vê a filha prostituir-se e quase se entregar ao ex-marido, é odiada pelo Filho e ainda perde os dois filhos menores, vítimas de uma morte trágica.

Filho: esse personagem, por renegar Pai e Mãe e desprezar seus meio-irmãos, desperta a *raiva*. Parece não se apiedar do sofrimento da família e nega-se a fazer parte daquele drama por envergonhar-se da família, transgressora dos padrões sociais vigentes.

Menino e menina: ambas as crianças, apesar de não apresentarem fala alguma, são vítimas de um drama familiar que eles não são capazes de compreender. Eles não expressam seus sentimentos com palavras mas buscam o alívio na negação da vida. Assim despertam o sentimento de *pena, rasa patético*, devido à tragicidade de suas mortes.

Desta forma, em uma recepção, sem qualquer influência da representação teatral, poderíamos chegar ao seguinte quadro resumidor:



PERSONAGEM	DETERMINANTES/ CONSEQUENTES	RASA	RECEPTOR
FAMÍLIA	- afirmação de serem personagens vivas	<i>cômico</i>	Atores
PAI	- desejo sexual pela Enteada - abandono da família	<i>terrível</i>	Atores/leitor
ENTEADA	- prostituição - sensualidade e provocação	<i>erótico</i>	Atores/leitor
MÃE	- abandono do primeiro marido - morte do segundo marido - prostituição da filha - ódio do filho	<i>patético</i>	Atores/leitor
FILHO	- vergonha da família - superioridade/soberba	<i>furioso</i>	Atores/leitor
MENINO/MENINA	- desprezo do irmão - morte do pai - fatalidade de suas mortes	<i>patético</i>	Atores/leitor

A seguir faremos uma análise baseados em uma representação da peça pirandelliana datada de 05 de maio de 1970, feita especialmente para a televisão italiana (RAI), com direção de Giorgio de Lullo.

4.3.2. Análise do nível visual

A obra dramática enquanto representação já não é mais “estática” como possa, às vezes, parecer a obra literária. Já não é então feita apenas por seu autor, mas pelos encenadores, pelos atores e pelo público que a recebe.

O próprio Pirandello afirmou em seu ensaio *Humorismo* que “a arte, como todas as construções ideais e ilusórias, também tende a fixar a vida, fixa-a num momento ou em vários momentos determinados: são imutáveis os gestos de uma estátua e a paisagem num aspecto provisório” (p.97). Eis então a grande diferença da obra dramática que pode até tentar fazê-lo, mas cada representação se fará única, visto que seus elementos constitutivos são variáveis: cenário, atores, figurino, iluminação e mesmo o público.

Até mesmo Aristóteles, no sexto capítulo de sua *Poética*, dedicado à tragédia e suas diferentes partes, no qual se refere à encenação, nos diz que é ela, sem dúvida, que tem efeito sobre os ânimos, apesar de não fazer parte nem ter nada a ver com a poesia.

Talvez a *catarse* aristotélica possa agora, com um pouco mais de clareza, distinguir-se do *rasa* indiano. Para Aristóteles, o terror e a piedade podem ser despertados no espectador por meio do espetáculo, mas também pode originar-se da própria estrutura da ação, fato que valorizaria o poeta dramático; o enredo pode ser desenvolvido de tal maneira que, mesmo sem vê-lo executado, qualquer pessoa lendo-o ou ouvindo-o seria capaz de aterrorizar-se ou apiedar-se.

Tal procedimento seria impossível sob os olhos de teóricos indianos que afirmam serem os atores os responsáveis pelo processo que conduzirá ao *rasa*.

No caso de Pirandello, a esta instabilidade da obra teatral se acrescenta ainda uma singularidade: a que se prende à vida secreta e poética de seu autor e à situação do mesmo.



Em véspera de guerra, os inconscientes e as angústias dos tempos difíceis não encontram uma articulação consciente. A ânsia de destacar os valores vigentes leva alguns surrealistas à aproximação com movimentos revolucionários, até mesmo com o comunismo. Mas a essência da aventura surrealista tem sido quase sempre o componente mágico-místico, inspirado em filosofias orientais.

A arte dramática passa a ser, então, um instrumento para libertar possibilidades e quebrar repressões. O teatro puro pode renascer do espetáculo integral, no qual a palavra terá o sentido que possui nos sonhos.

Talvez não seja exato afirmar que *Sei personaggi* seja uma peça surrealista, mas há de se admitir que existem momentos de completa fusão entre fantasia e realidade que chegam a confundir o espectador.

Uma vez em cena, a peça passa a ser realizada através da figura do ator. Ele será o elo entre a obra de arte e o receptor. É através dele que o *rasa* se originará no personagem e será despertado no ânimo do espectador.

Agora são os atores os responsáveis pela criação do processo **determinantes - conseqüentes - estados espirituais transitórios**, que originarão o *rasa*.

Devemos também levar em consideração o cenário que passa a ser concreto. Músicas, luzes, objetos passam a definir e limitar o ambiente em que o enredo se desenvolverá.

Enquanto algumas formas de manifestação artística, como a pintura, por exemplo, fixam uma cena, o teatro vale-se da seqüencialidade, sendo capaz de representar dinamicamente uma sucessão de momentos. Apesar disso, Pirandello fez



uma seleção do processo, optando por colocar em cena momentos cruciais e polêmicos.

A cena inicial de *Sei personaggi in cerca d'autore*, que mostra uma companhia teatral à espera da primeira atriz para dar início ao ensaio de uma peça pirandelliana, serve para atrair a atenção do público que se surpreenderá ao ver a entrada de “pessoas comuns” vindas do fundo do teatro. Todos falam ao mesmo tempo, o que não poderia ocorrer no texto escrito; questiona-se que personagem e ator são incompatíveis, visto que jamais se vira uma “Julietta” de treze anos. Eis então que a família surge do fundo do teatro e um estranhamento é provocado no público e tal efeito se constituirá no primeiro *rasa*: o **maravilhoso**, sentimento que jamais poderá ser despertado no plano textual, uma vez que se torna fundamental a presença física do ator.

A família de luto (todos vestem roupas negras), ao apresentar um olhar vazio, uma expressão desoladora de tristeza, por si só já desperta a **pena** do espectador, estado espiritual permanente que corresponde ao *rasa patético*.

Toda a família, principalmente Pai e Enteadada, imediatamente provocam outro sentimento, o **riso**, ao dizerem que ali se encontram à procura de um autor para seu drama, visto que são personagens vivas. Os atores da companhia reforçam tal estado espiritual permanente ao expressarem em altas gargalhadas sua indignação perante a “ousada loucura” daquelas seis personagens. Este caráter aparente e superficial despertado pelo comportamento da família e dos atores deriva do fato de ser Pirandello um escritor humorista que, pela reflexão pretendeu suscitar um estado de espírito no espectador que os indianos chamariam de *rasa patético*, mas para isso

usou seu “sentimento do contrário”, ou seja, criou uma cena aparentemente cômica, a fim de provocar a reflexão que mostrará a verdadeira realidade trágica daquelas seis personagens.

É somente a partir do momento em que Pai e Enteada começam a fazer conhecidos seus dramas que cada um começa a despertar um *rasa* diferente no espectador, conforme o exposto no plano textual.

Como afirmou o próprio autor no prefácio à peça, Pai e Enteada são personagens realizadas, que se aproximam da perfeição artística. Através do diálogo, essas duas personagens tentam justificar-se e obter para si a simpatia do “autor” e do público.

Como vimos no item anterior, a Enteada é **sensual**, característica que é explorada pela atriz que a representa. O Pai desperta o **terror** ao admitir que quase cometeu o incesto. Apesar de tentar justificar-se, o riso da Enteada faz com que o público aterrorize-se ainda mais com seu ato. Ela afirma que ele sempre a acariciava na saída da escola e que não a desejou por desconhecimento.

A mãe, através de sua postura cabisbaixa e das lágrimas, provoca **piedade**. Caracterizada pelo autor como uma personagem pouco realizada artisticamente, a Mãe torna-se vítima em todos os sentidos: foi abandonada pelo Pai, enviuvou do segundo marido, vê a Enteada prostituir-se, é desprezada pelo Filho e perde tragicamente os dois filhos menores.

O Filho, revestido por uma expressão de soberba e produzindo seqüenciadas falas arrogantes desperta a **antipatia** ou **raiva** de quem o vê. É realizado liricamente, mas se rebela à realização dramática. A comédia não consegue vir à luz, porque o

Filho nega-se a fazer parte dela, dizendo que não nasceu para ser representado cenicamente.

Das personagens à procura de um autor, cada uma sabe exatamente aquilo que acontecerá consigo e com as outras antes da representação: elas têm a presciência dos seus destinos. O Pai e a Enteadada se posicionam em um ponto de suas histórias e tentam ali retomar o fio de suas vidas. Está presente na cena a Mãe que sabe como tudo acabará e é induzida a assistir a tudo passivamente, mas implora que o horrendo acontecimento vire espetáculo.

Assim considerações sentimentais podem surgir e tentar conturbar a estrutura da obra de arte, que tem sua lógica interior, que é aquela que não pode deixar desviar o espetáculo do olhar dos espectadores.

O segundo ato, que compreende a tentativa de representação da cena do bordel, provocará reações diversas em momentos distintos, uma vez que cada personagem agirá de forma a acentuar o seu papel e valorizar seu próprio drama. A cena como um todo, para uma sociedade tipicamente católica e burguesa, será indiscutivelmente a síntese do *rasa terrível*. O Diretor pede para que providenciem o cenário. Agora as personagens já estão sistematizadas em um copião. Distribuem-se os papéis e começa o impasse: são os atores que dão vida às personagens, mas estes falseiam o drama. Tudo é falso para as personagens: roupas, gestos, expressões, ambiente. Apesar disso, inicia-se a tentativa de representação da cena. Enteadada ri, Mãe chora.

O terceiro e último ato compreenderá a descrição da cena do jardim. Aquelas duas crianças que despertam o estado espiritual permanente *pena (rasa patético)*



agora serão vítimas do infortúnio do destino. O fundo do cenário azulado e as luzes apagadas são estratégias para evocar a noite. Efeitos especiais mostram a atmosfera lunar; apesar disso, as personagens julgam a representação do cenário impossível. A Enteadada chora, enquanto o Diretor a consola. O Filho nega-se a representar a cena. Finalmente o Menino, portando uma arma de fogo, com o olhar direcionado para o chão, dispara um tiro com o intuito de atingir seu próprio corpo, enquanto a Menina afoga-se em uma banheira.

Tanto no segundo quanto no terceiro ato, a comédia demonstra algo menos interessante: a vida. A vida vivida no senso comum da palavra; não é arte. É a vida que na sua passagem ao reino da expressão artística resulta em falsificação e deformação.

Atores extasiados e imbuídos de **terror**, já não sabem mais se o que se passara é fantasia ou realidade.

Eis o momento místico da peça, em que a experiência mística passa a ser uma percepção evidente por si só, que não comporta falsidade ou verdade. Ao espectador já não importa se a pessoa que atua em cena é personagem ou ator. É por isso que os indianos afirmam que “o prazer estético é irmão gêmeo da experiência mística: ele é puro e indivisível”.

Assim, podemos traçar um quadro resumidor do plano visual:



CENA/ATO (Determinantes)	CONSEQÜENTES	ESTADOS ESPIRITUAIS TRANSITÓRIOS	RASA
1º ATO – cena inicial (descrição do drama)	Entrada da família no teatro como se fossem meros espectadores dizendo que estão à procura de um autor para seu drama.	Espanto e riso	MARAVILHOSO/COMICO
2º ATO – cena do bordel	A indignação da Enteadada. A tentativa de explicação do Pai. O choro da mãe	terror	TERRÍVEL
3º ATO – cena do jardim	A morte trágica das crianças. A impotência do Filho. O desespero da Mãe	terror	TERRÍVEL
Rasa predominante na peça como um todo	A mistura da ficção e realidade.	Espanto (dúvida)	MARAVILHOSO

4.3.3. A mistura de sabores no teatro pirandelliano

O mundo ocidental desenvolveu a prática teatral baseada na visão, aliás, o ato de ver é que caracteriza o gênero dramático.

Diferentemente, os orientais afirmam que o prazer estético não pode ser apenas medido pelos olhos; ele deve ser “sentido” ou “experimentado”, ou ainda “saboreado”. Para eles o gosto e o sabor constituem a essência do teatro.

Uma peça teatral seria constituída de duas etapas fundamentais. A primeira seria o que chamam de “preparação”. Esta etapa constitui-se no processo criativo que os indianos comparam ao trabalho dos grandes cozinheiros. É preciso selecionar os elementos que comporão o prato (ou a peça), uma vez que a narrativa é aberta e possibilita muitas combinações de *rasa* (muitos sabores possíveis).

A segunda etapa seria o “consumo”. Esta fase corresponderia ao ato de encenação do espetáculo. Primeiramente enfoca-se visualmente os elementos teatrais, determina-se o que será consumido e a mistura dos elementos que será oferecida. Em seguida, o desempenho é tragado pelo espectador através de uma determinada extensão de espaço e tempo. Se houver prazer estético, o espectador aceita, caso contrário, ele rejeita, assim como ocorre na degustação de um alimento.

Então, à primeira vista, a que categoria pertenceria a peça *Sei personaggi in cerca d'autore*? Qual seria seu gosto? Seria uma peça que tende ao maravilhoso, ao patético, ao terrível ...? Independente do enquadramento dessa peça em alguma categoria determinada, Pirandello conseguiu prender a atenção do espectador e provocar emoção ou, melhor dizendo, reflexão. O receptor tende a refletir sobre o seu papel no mundo real, a máscara que veste, as falsas convenções que defende. Seria a vida um teatro? Seria o homem um fantoche? Somos capazes de julgar os atos alheios? Somos capazes de julgar nossos próprios atos? Quem somos?

Sei personaggi nos oferece uma verdadeira mistura de sabores, que, indubitavelmente, não afetou seu agradável paladar final. Pirandello conseguiu, através de personagens individualistas e questionadoras, despertar no receptor diferentes sensações e sentimentos, sempre provocando aquela “reflexão” que ele faz questão de priorizar no ato da recepção, conforme exposto em seu ensaio *Humorismo*.

Riso, pranto, piedade, raiva, perplexidade, surpresa, tudo se mistura em momentos seqüenciados que nos transportam ora para a vida, ora para a arte.

Quanto à unidade de ação defendida por Aristóteles, Pirandello rompe com tal conceito construindo um drama “múltiplo”, no qual cada uma das seis personagens

luta pela imposição e representação de seu drama pessoal. Dai resulta diversidade de sensações ou *rasa* provocados no espectador.

Criticada em um primeiro momento, *Sei personaggi* foi oferecida a um público que não estava com o paladar apurado para saboreá-la, devido a um gosto já acostumado ao sabor corriqueiro e pouco exótico. Pirandello desejava um público e críticos “humoristas”, que exercessem a atividade da reflexão, e não apenas observadores superficiais que atentassem apenas para o riso que nasce da comicidade aparente.

Mas a verdade é que Pirandello conseguiu criar um “novo prato” que condena ingredientes nocivos e questiona a qualidade de outros. Fez uma mistura incomum e surpreendente, provocando a reflexão sobre a vida e seus conceitos existenciais preestabelecidos, e também sobre os limites e a função do teatro, que resultou no seu maior êxito teatral e o consagrou no mundo das artes literárias.

Nessa obra encontramos as principais características do teatro pirandelliano, ou seja, a dialética entre a vida e a arte. Uma vez que considerava a arte superior à vida, opõe teatro à existência, a realidade da representação à ilusão do vivido, a verdade da arte às aparências do real.

Segundo o autor, uma obra de arte poderá permanecer eternamente como imagem de beleza, de verdade, de pureza e dar ao homem o esquecimento de sua condição de nostalgia do que ele jamais será. Porém, o desejo do homem artista vai mais longe porque ele deve transformar sua obra em arte, imobilizada em uma forma, em vida, em uma vida que deve ser verdadeira.

Sem dúvida, Pirandello seria considerado um grande “mestre” pelos indianos.



5. Considerações finais

Classificar Pirandello como um dos maiores teatrólogos de todos os tempos seria, no mínimo, redundante. Dizer que foi filósofo seria arriscado, uma vez que ele jamais se preocupou em sistematizar suas reflexões filosóficas. Sua detalhada poética demonstrou as reflexões de um homem preocupado com a reformulação dos conceitos artísticos de seu tempo.

Sua vasta obra e, em particular, sua produção dramática mostra-nos a dialética VIDA VERSUS ARTE: o drama é superior à vida e esta última não é, nem jamais poderá ser, uma criação absoluta, visto que é contraditória, deformada e traída pelos acontecimentos e por nossas próprias fraquezas.

O conflito do mundo da fantasia com o da realidade cênica, o tormento da criação e o seu processo de desenvolvimento, questionados em *Sei personaggi in cerca d'autore*, não exclusivos do teatro de Pirandello, mas de todo o teatro.

Pirandello nos apresenta as incertezas de nossa própria personalidade e põe em dúvida a nossa noção de identidade, através da fragmentação da realidade, colocando em análise aquilo que somos e aquilo que gostaríamos de ser.

Seu teatro é uma tragédia (ou comédia) da reflexão. O que conta não são os dados primeiros de uma situação dramática, mas o julgamento que o homem faz desses dados e a decisão que ele toma a partir dos mesmos. O teatro não é a fotografia da vida real, mas a reflexão sobre a vida e a sua deformação.

Em *Sei personaggi in cerca d'autore*, Pirandello recusa e testa a organização e o aparato burguês do teatro. A transformação é um meio de ruptura e denúncia não só

do quadro de uma civilização, mas de esquemas literários e teatrais. Além de levantar toda uma temática social, colocando em cena uma família burguesa em total decadência, ele questiona a impossibilidade de representação da realidade dentro do teatro.

Desconhecendo sua obra de arte na representação, Luigi Pirandello tentou lutar contra a falsidade que a encenação teatral impõe ao texto dramático, questionando a função dos atores, porém acabou por admitir que não se faz teatro sem atores e que são eles os responsáveis pela recepção deste tipo de manifestação artística pelo público.

Pela temática apontada e pelas novas técnicas experimentadas, Luigi Pirandello pode ser considerado o precursor de várias tendências do teatro moderno. Trata-se sobretudo de um teatro de ruptura com a tradição e com a convenção, um teatro que renunciava à ilusão do real.

Somente as considerações feitas em seus ensaios seriam bastantes para a análise da peça em questão. Porém, na tentativa de expandir o valor artístico e renovador de *Sei personaggi*, buscou-se subsídios na visão da estética indiana da arte, a qual valoriza, principalmente, a recepção da obra. A partir daí, pudemos constatar que a peça apresenta uma mistura de sentimentos que, conseqüentemente, provocam diversas reações no espectador.

Suas reflexões acerca do processo de criação artística e também dos efeitos provocados pela obra de arte não se distanciam totalmente dos conceitos orientais sobre o assunto. Apesar de, durante boa parte de sua vida, rejeitar a representação dos



textos dramáticos, acabou por reconhecer que a encenação torna possível a invocação de alguns estados de espírito não possíveis somente com a leitura.

De acordo com a “receita” dos indianos para a elaboração do BELO, Pirandello teria sabido misturar bem os elementos mais íntimos do espectador que, assim como as personagens, vivem a “máscara” social. Cada um de nós se ajusta à máscara exterior como pode, apesar de interiormente nada disso ser verdadeiro.

A conclusão da tragédia das seis personagens não faz mais que retomar outras personagens que encontraram um tempo, um autor, ainda que no âmbito do gênero trágico, destacando, desse modo, a diversidade, a alteridade da própria condição dentro de uma situação diversa do teatro e da sociedade.

A verdade é que Luigi Pirandello chocou mas inovou o mundo ocidental com sua nova concepção sobre o gênero teatral e poderia, com grande propriedade, encantar também o mundo oriental com seu talento para o mundo da reflexão e das artes.



6. BIBLIOGRAFIA

6.1. FONTES PRIMÁRIAS

PIRANDELLO, L. Sei personaggi in cerca d'autore. In: _____. *Il Meglio del teatro di Pirandello*. 1ª ed. Milano: Mondadori: 1993, p.259-366.

_____. "Ilustradores, Atores e Tradutores". Trad. de Valdemar M. Rodrigues. In: _____. *Glotta*, S. J. Rio Preto: 1990, V. 12, P.89-105.

_____. "Teatro Novo e Teatro Velho". Trad. de Valdemar M. Rodrigues. In: _____. *Glotta*, S. J. Rio Preto: 1991, V.13, p.35-53.

_____. *Humorismo*. Trad. Valdemar Munhoz Rodrigues. (não publicado).

6.2. FONTES SECUNDÁRIAS

6.2.1. SOBRE PIRANDELLO

BORSELLINO, N. *Immagini di Pirandello*. Cosenza: Edistampa 1979.

DE CASTRIS, A. L. *Storia di Pirandello*. Bari: Laterza, 1982.



LAURETA, E. *Luigi Pirandello; storia di un personaggio "fuori chiave"*. Milano: Mursia, 1980.

_____. *Pirandello e il cinema*. Agrigento: Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1978.

MUNAFÒ, G. *Conoscere Pirandello*. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana: storia e antologia della critica. Firenze: Le Monnier, 1977.

RODRIGUES, Valdemar M. *A dicotomia tensiva na Poética de Luigi Pirandello*. São José do Rio Preto, 1988. 2. V. Tese (Livres-docência em Literatura Italiana) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

6.2.2. SOBRE *Sei personaggi in cerca d'autore*.

BONINO, G. D. *Sei personaggi in cerca d'autore: l'edizione 1921, le testimonianze e critiche*. Torino: Einaudi Tascabili, 1993.

LAURETTA, E. *Il teatro nel teatro di Pirandello*. Agrigento: Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1976.

MARIA, V. *Il teatro di Pirandello: dal paradosso al mito poetico*. Catania: Giuseppe de Maria, 1974.



6.3. TEORIAS DE BASE

BHARATA. *Cadernos de Cultura Indiana*. Org. Carlos Alberto da Fonseca São Paulo: EDUSP, 1990.

DUFRENNE, M. & FORMAGGIO, D. *Trattato di estetica*. Trad. de Paolo Serini. Milano: Mondadori, 1981, p.p. 7-18.

ECO, U. "Estética Indiana e Estética Ocidental" In_: *A definição da arte*. Trad. de José Mendes Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1972, p. 63-77.

6.4. OUTRAS OBRAS

ABBAGNANO, N. *História da filosofia*. Trad. de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1989.

BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1984.

CARLSON, M. *Teorias do Teatro*. Trad. de Gilson C. Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.



D'ONÓFRIO, S. "Teoria do drama". In_: *Teoria do texto*. São Paulo: Ática, 1993, V.II, p. 125-171.

DORT, B. *O teatro e sua realidade*. Trad. de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FERGUSON, F. *Evolução e sentido d Teatro*. Rio de Janeiro : Zahar, 1964.

GASSNER, J. *Mestres do teatro*. Trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1974. P. 121 a 139.

GUINSBURG, J., COELHO, J. T. N. & CARDOSO, R. C. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

MAGALDI, S. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1985.

PEACOCK, R. *Formas da literatura dramática*. Trad. de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

PEIXOTO, F. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

PIRANDELLO, L.. "La tragedia di un personaggio". Trad. de Valdemar M. Rodrigues In_: *Glotta*. São José do Rio Preto, 1993, v.15, p. 59-69.



ROSENFELD, A., CANDIDO, A., PRADO D. & GOMES, E. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

6.5. SITES

Grupo Tempo: textos para estudo. *Origens do teatro*. Disponível em:

<http://www.grupotempo.com.br> Acesso em 08.Out.2000.

Luigi Pirandello: la vita, le opere e la critica. Disponível em: <http://tztze.net/pirandello/>

Acesso em 21.Mai. 2000.

Proscênio e Reflexões sobre teatro. *O teatro de Bharata*. Disponível em:

<http://www.pagebuilder.com.br/proscenio/reflexoe.htm>. Acesso em 08.Out.2000.

Sei personaggi ... Disponível em: <http://space.tin.it/scuola/brdeb/Deed/piran.htm>. Acesso em 28.Out.2000.

Tutto sul Pirandello. Disponível em: <http://tausenet.novara.it> Acesso em 28.Out.2000.



6.6. VÍDEOS

Sei personaggi in cerca d'autore. Produção e Direção de g. de Lullo. Roma: RAI, 1970. 1 fita (85") VHS, son., color.



7. ABSTRACT

In this work, we try to develop a study about the Pirandello's play *Sei personaggi in cerca d'autore* from the author's reflections about the process of creation of the literary work of art, as well as its reflections about the actor's role. Soon after, as fundamental part of this work, we intend to do an analysis of the play under the indian vision of the art, using, above all, the concepts of theater of Bharata, organizer of a detailed work about the object of the dramatic representation, of which the situations proposals by the spectators should go for the creation of *rasa* (medical term wich indicates physical quality of taste and at the same time each one of its six humors: sweet, acid, salted, bitter, insipid and astringent); in the aesthetics of the literary art it would correspond, approximately, to the "ideal beauty".

Key-words: Pirandello, theater, indian aesthetics, *rasa*.



