



## Para um Teatro Performativo em Pirandello: um breve diálogo com Deleuze e o teatro da repetição

Martha de Mello Ribeiro

Universidade Federal Fluminense – UFF, Niterói/RJ, Brasil

**RESUMO – Para um Teatro Performativo em Pirandello: um breve diálogo com Deleuze e o teatro da repetição** – Este artigo é o resultado de pesquisa prática no campo das artes cênicas, com ênfase nos processos e resultados artísticos alcançados nos estudos de cena pirandellianos. Na busca de uma teatralidade construída a partir do cruzamento entre teatro e performance, investiga-se a dramaturgia do autor italiano a partir de seu nó principal: a constatação pelo próprio dramaturgo do *impoder* de representação do teatro. Neste artigo, organizamos documentos e reflexões de um ano de atividades práticas em torno da cena e da dramaturgia do autor italiano, revisitada a partir de uma teatralidade performativa, à luz do conceito deleuziano de teatro da repetição.

Palavras-chave: **Pirandello. Deleuze. Teatro Performativo. Teatro da Repetição. *Maschere Nude*.**

**ABSTRACT – A Performative Theater in Pirandello: a short dialogue with Deleuze and theater of repetition** – This article is the result of practical research in the field of performing arts, with emphasis on processes and artistic achievements in studies focused in Pirandello's scene studies. In search of a theatricality built from the intersection between theatre and performance, the dramaturgy of the Italian author is investigated from its head node: the acknowledgement by the playwright himself of the theatre's unpower of representation. In this article, we organize documents and reflections derived from a year of practical activities around the Italian author's scene and dramaturgy, revisited from a performative theatricality, in light of Deleuze's concept of the theatre of repetition.

Keywords: **Pirandello. Deleuze. Performative Theater. Repetition Theater. *Maschere Nude*.**

**RÉSUMÉ – Un Théâtre Performatif dans Pirandello: un dialogue court avec Deleuze et le théâtre de la répétition** – Cet article est le résultat d'une recherche pratique dans le domaine des arts du spectacle, spécialement, des processus et réalisations artistiques autour de la scène de Pirandello. À la recherche d'une théâtralité construite à partir de l'intersection entre théâtre et performance, on étudie la dramaturgie de l'auteur italien depuis son nœud principal: sa constatation de l'impouvoir de représentation du théâtre. Dans le présent article, nous organisons des documents et des réflexions sur une année de pratiques autour de la scène et de la dramaturgie de Pirandello, revisitées à partir d'une théâtralité performative, à la lumière du concept de Deleuze du théâtre de la répétition.

Mots-clés: **Pirandello. Deleuze. Théâtre Performatif. Théâtre de la Répétition. *Maschere Nude*.**

Olho somente os movimentos.  
Kierkegaard

Nossa tentativa neste ensaio é de organizar as reflexões em torno dos três estudos de cena realizados no Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea (LCICC)<sup>1</sup> a partir do mergulho na obra teatral pirandelliana pela via da performatividade, investigando a cena duplamente: para além do texto teatral pirandelliano e para além dos corpos dos atuantes. Nos três estudos de cena aqui analisados<sup>2</sup>, constataram-se tentativas paradoxais de aproximação ao texto de Pirandello, estruturalmente dramático e dialógico, num gesto de apropriação violento até. Amputando certos elementos textuais e personagens, buscou-se, com esse gesto de subtração, enfatizar o *impoder* de representação da arte teatral, fazendo proliferar novos fluxos e deslocamentos com a estratégia de escapar ao sistema representativo. Verificou-se, nos três estudos, uma hipertrofia de interrupções, de cortes profundos em sua dramaturgia, de centrifugação dos elementos, criando fissuras e espaçamentos a partir da ênfase nos corpos reais dos atores. Na tentativa proposital de embaralhamento entre presença e representação, propôs-se um hibridismo entre real e ficcional na afirmação da impossibilidade de separação entre o real e o ficcional, acentuando a instabilidade entre essas duas ordens, que entram em colapso:

Então, o que é que se passa no momento do deslocamento, isto é, no momento exato em que a ordem de percepção que existia até então é perturbada, mas em que a outra ordem ainda não foi estabelecida: esse momento de passagem da ordem de presença à ordem de representação ou inversamente? Aparece um estado de instabilidade. Ele transporta o sujeito perceptor entre duas ordens em um estado intermediário. Desta forma, o sujeito perceptor encontra-se num umbral – o umbral que informa e marca a passagem de uma ordem a outra (Fischer-Lichte, 2013, p. 21).

Experimentou-se, no plano da cena, a ideia (utópica e tão perseguida por Pirandello) de *personagens vivos*, fantasmas que existem antes das palavras do texto, antes dos gestos dos intérpretes, antes dos corpos organizados. E, como dirá o filósofo Gilles Deleuze a propósito do teatro da repetição: “[...] uma linguagem que fala antes das palavras, [...] máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens” (Deleuze, 1998, p. 35). E, antes de Deleuze, já afirmava o mago Cotrone de *Os Gigantes da Montanha*, de Pirandello

(1936): “Basta que uma coisa esteja bem viva em nós, e se representa por si, por virtude espontânea de sua própria vida” (Pirandello, 2013, p. 101). O que o mago Cotrone faz em toda a peça é lançar-nos um desafio, apontando para um acontecimento que excede o próprio pensamento, que transborda o pensamento. Trata-se de uma tentativa de pensar o impossível, isto é, o personagem pirandelliano como uma potência *viva*, um fantasma, esperando um corpo para se *manifestar* ou *possuir* – como gostava de imaginar o dramaturgo. O teatro, enfim, como *potência terrível*; um teatro que, sem dúvida nenhuma, opõe-se ao teatro da representação<sup>3</sup>.

Advertimos aqui que não se trata de pensar o personagem pirandelliano como uma transcendência, ainda que Pirandello, de certa forma, assim o pensasse ao afirmar o personagem como algo pertencente a outra natureza, superior até. Pensamos o personagem como uma virtualidade. E não podemos esquecer que o próprio autor, posteriormente, vai *elevantar* o ator ao *plano superior da arte*, colocando o ator e o personagem no plano da imanência<sup>4</sup>: duas partes de uma mesma moeda (uma atual, presentificada, e outra virtual, em devir). Não tratamos aqui de fazer uma varredura nos conceitos teatrais de Pirandello, pois toda essa discussão sobre sua visão da arte do ator pode ser consultada de forma mais abrangente no livro *Luigi Pirandello, um Teatro para Marta Abba* (Ribeiro, 2010). Pretendemos escavar, sob a afirmativa pirandelliana da impossibilidade da representação, o solo fértil para experimentações no campo do teatro performativo. Logo, não podemos pensar o personagem como algo transcendente, pois, se buscamos um diálogo com Deleuze, procurando pelo entendimento do teatro performativo como um teatro do movimento, qualquer invocação de transcendência impede o movimento em si, pois introduz uma interpretação anterior à experimentação, enraizando a tentativa no terreno da representação.

*Maschere Nude* foi como Pirandello nomeou sua obra teatral, já nos dando a pista do que ele desejava: máscaras vazias. Trata-se de uma *comédia sem atores*. Não se trata mais de representar, mas pôr em movimento, agir diretamente sobre o espírito. Personagens como virtualidades dinâmicas, sem mediação, que agiriam sobre o corpo do intérprete e seu espírito, unindo-o diretamente à sua natureza fantástica. O palco como um lugar *mágico*. A ação proposta por Cotrone é imediata, “[...] basta imaginar e imediatamente as imagens ganham vida!” (Pirandello, 2013, p. 101). Sem ser uma representação

do movimento, mas o próprio movimento em si: “[...] trata-se de produzir, na obra, um movimento capaz de comover o espírito fora de toda representação” (Deleuze, 1998, p. 32). A cena, povoada de *personagens vivos*, ultrapassa o teatro em seu paradigma dramático, de representação. Mas de que se trata esse ultrapassamento? O mago Cotrone (leia-se Pirandello) não vai propor uma nova representação, um novo modo de atuação que substitua a representação de personagens (visto tratar a representação, o teatro de ilusão, como algo impossível de ser engendrado). Tanto o real não se deixa representar, fixar numa forma, já que é ausência de todo o sentido, como também é impossível o apagamento do corpo fenomenal, cotidiano, do ator na construção do corpo ficcional (semiótico) do personagem. O que Pirandello-Cotrone faz é propor uma cena sem mediação, uma não-cena, algo espontâneo que seja o próprio movimento em si. Se as imagens ganham vida, é por que estamos falando de um teatro do movimento, de um teatro do movimento da alma, um teatro dos afetos, um teatro por vir, do futuro!

A famosa cena das aparições na terceira parte da peça *Os Gigantes da Montanha* (2013, p. 75-109) confirma a aproximação do pensamento pirandelliano ao de Deleuze de afirmação da diferença, sem subordiná-la à identidade. A realização da cena, “[...] sem atores”, faz cessar a representação; diz Cotrone: “A vila é assim mesmo. Todas as noites fica em estado de música e sonho. E os sonhos, às escondidas, vivem fora de nós, da mesma maneira que conseguimos fazê-los: são incoerentes” (Pirandello, 2013, p. 96). As aparições na Vila, testemunhada com espanto e estranheza pelos atores, não devem ser entendidas enquanto delírio, fantasia ou ilusão, mas uma tentativa de, pelo teatro das aparições, despertar-nos para fora do sentido comumente aceito, subvertendo o sentido das coisas, colocando em cheque toda representação, forçando o nosso pensamento para além do que ele pode dominar. Nota-se com agudeza uma vontade pirandelliana de pensar o teatro a partir do irrepresentável. Cabe-nos aqui, então, a pergunta: se não é possível ao teatro representar *personagens vivos* (ou melhor, o real, ou a potência sensível, puro devir), mas apenas aquilo que já está codificado, e por isso fossilizado, em que medida, tomando Pirandello hoje, é possível, através da cena teatral performativa, nos afastarmos da representação, produzindo movimento, a partir da repetição? Quais dispositivos (do teatro) eliminar? Quais multiplicar?

Antes de entrarmos na análise dos estudos cênicos realizados no Laboratório, acreditamos na importância de levantar algumas considerações que possam tornar mais clara para o leitor a relevância de Pirandello para se pensar um teatro performativo. Parece-nos fundamental traçar algumas linhas sobre o termo teatro performativo, não só por se tratar de um termo recente para se pensar o teatro que se faz hoje, mas principalmente por se tratar de um conceito operatório desenvolvido pela pesquisadora franco-canadense Josette Féral como substituição ao conceito teatro pós-dramático desenvolvido por Hans-Thies Lehmann (2007).

Conforme salienta Silvia Fernandes: “Féral considera a nomeação de Lehmann excessivamente genérica e pouco efetiva. Por isso prefere a terminologia ‘teatro performativo’, definindo a performance a partir do conceito de *performance art*” (2010, p. 125). Ou seja, Féral exclui no termo performativo a noção de *performance studies* de Richard Schechner, que incorpora desde rituais até apresentações esportivas na esfera da performatividade. No caso de Féral, a pesquisadora vai buscar, na arte da performance, as influências e reflexões que instigam as mais recentes experiências do teatro contemporâneo. Um dos aspectos principais que norteiam os estudos da arte da performance está na ênfase dada à ação presente, ao corpo performático, em detrimento da representação, que encontra seu valor na instituição da ilusão, isto é, na reapresentação de algo que está ausente. O teatro performativo deseja produzir evento, criar presença e, com isso, distancia-se da representação:

[...] se é evidente que a performance redefiniu os parâmetros permitindo-nos pensar a arte hoje, é evidente também que a prática da performance teve uma incidência radical sobre prática teatral como um todo. Dessa forma, seria preciso destacar também, mais profundamente, essa filiação que opera uma ruptura epistemológica nos termos e adotar a expressão ‘teatro performativo’ (Féral, 2013, p. 200).

O mergulho na dramaturgia de Pirandello a partir do teatro performativo, principalmente a partir do esvaziamento da ideia de personagem no sentido clássico, pode parecer, à primeira vista, um paradoxo, já que o autor está vinculado a um horizonte de composição dramática no qual o personagem possui uma força extraordinária. E, no caso de Pirandello, a radical posição de rejeição ao teatro e à arte do ator, que se observa desde o fundamental *Illustratori, Attori e Traduttori* (1908) – posteriormente materializados na obra prima

*Os Seis Personagens à Procura do Autor* (1921), na qual encena a impossibilidade de se representar o drama daqueles seis personagens desprezados –, aponta como única solução para se preservar a vida da poesia dramática a autorrepresentação da obra, que se faria não com os corpos dos atores, mas com os próprios personagens, que, por algum *milagre*, se materializariam em cena com presença corpórea e voz.

Solução fantástica que termina por colocar em cheque toda a teoria pirandelliana (embora o autor seja consciente sobre a impossibilidade de tal proeza; daí o drama dos seis personagens). Mas é preciso notar que Pirandello, em seus últimos anos, muda consideravelmente de posição no que se refere à conturbada relação ator/personagem, redimindo o primeiro, dando a este um poder quase mágico, capaz de absorver a poesia da arte convertendo-a em movimento cênico (realocando o ator no plano imanente ao *mundo superior da arte*). E, mais do que isso, constatando na arte atorial um precioso canal para laboratórios de construção e experimentação dramática, especialmente em seus últimos dez anos de vida, nos quais esteve mais perto da cena, ajudando a fundar e a dirigir uma companhia teatral o *Teatro d'Arte*, sempre ao lado da atriz Marta Abba.

Como dirá Claudio Vicentini (1993), grande estudioso de sua obra, a idealização do personagem por Pirandello fez o dramaturgo pensar no processo de interpretação como um ato de possessão completo e absoluto, dando ao ato cênico um caráter mágico-ritual. O livro, a dramaturgia, seria uma espécie de *escritura sagrada* para iniciados. O ator, *fora de si*, esvaziado de sua personalidade, teria o poder de evocar essas *entidades*, que pertenceriam a outra dimensão, diferente da cotidiana, feitas de uma matéria superior, antiga, ancestral. Mas a possessão do ator pelo personagem só é possível se o primeiro deixar de representar, entregando-se ao rito, libertando-se dos seus automatismos, isto é, esvaziando-se. Sem esquecer, contudo, que, para Pirandello, a garantia do ator ainda era o verbo, a palavra escrita; garantia que impediria o ator de ser arrastado pelo improvisado diletante e rasteiro.

Tal mudança de perspectiva do autor em relação à arte do ator e ao personagem permite-nos avançar um pouco mais em nossas leituras sobre a embrionária teoria teatral pirandelliana, em direção a uma via, à primeira vista surpreendente, de emancipação do ator e, conseqüentemente, desestruturação do personagem concebido pela estética naturalista. Se para Stanislavski a personagem cênica nasce

da fusão do ator com a personagem escrita por um autor, resultando num terceiro termo amalgamado, em que o principal objetivo é a identificação ator-personagem, na construção de uma identidade, que foi tecida e engendrada pelo texto dialógico/dramático, podemos dizer que, em Pirandello, não se trata de fusão ou de representação, mas de evocação. Presentificação (atualização) de um virtual, desta multiplicidade que é o personagem – nem um, nem nenhum, mas cem mil – a partir de gestos, sons, ritmos, executados pelo corpo do ator que, transfigurado por essa potência virtual, realiza uma multiplicação de pontos de vistas divergentes.

A função do texto seria, por essa hipótese, uma espécie de provocação, que permitiria ao ator atualizar múltiplos pontos de vista. No jogo entre o atual e o virtual, que, neste caso, trata-se do jogo entre o ator e essa virtualidade que é o personagem, abrem-se espaços, diferenças, ao invés de aproximações. Não se trata de pensar a relação ator/personagem a partir do mito da transparência, do fenômeno do espetacular, da representação idealizada pela estética naturalista/ilusionista, ao contrário, trata-se de radicalizar ainda mais o lugar desta *não-relação* de identificação. Afirmando a impossibilidade da representação ilusionista a partir da instabilidade inerente a presença: o ator não está diante do personagem, mas ele é e está dentro dessa virtualidade, indicando, assim, um estado de copertença entre os dois.

Ser no mundo é o contrário de ser no espetáculo. É ser e estar dentro de e não diante de [...]. Com essa expressão, Heidegger busca ressaltar um in, um 'em', 'dentro', que não quer se confundir com inclusão – de um 'sujeito' dentro de um 'mundo' pré-existente – mas indicar a co-pertença de dois. Uma co-pertença no modo preciso do que chamou de 'ser e estar lançado' – *Geworfensein*, a ser entendido tanto como ser e estar jogado, a projeção de um lance ou queda que faz com que o existir 'esteja-aí', como o esboço – *Entwurf* – a projeção de um gesto, de um jeito possível de existir. Aqui, a existência não é outra coisa do que o incessante pôr-se em jogo de seus próprios esboços (Nancy, 2010, s.p.).

Embora o processo criativo de Pirandello, de construção cênica, ainda estivesse muito preso à criação do texto (pouco atento às novas descobertas da importância do corpo do ator no processo cênico), por outro lado, é impossível não notar que, ao escrever para a atriz, o dramaturgo mergulhava num processo de contaminação Abba-Personagem, progressivo, radical, enxertando ao texto a fisicalidade própria de Marta: gestos, ritmos, movimentos, sonoridades, sua

partitura expressiva; e, na mesma medida, enxergando na atriz as potências do virtual (do personagem não atualizado). O que sugere uma dissolução, ou melhor, transbordamento do personagem e do ator no sentido clássico dos termos para a ideia de performer, muito embora Pirandello jamais tenha mencionado tal termo.

O virtual não se opõe ao real, mas somente ao atual. O virtual possui uma plena realidade enquanto virtual. [...] o virtual deve ser mesmo definido como uma estrita parte do objeto real – como se o objeto tivesse uma de suas partes no virtual e aí mergulhasse como numa dimensão objetiva (Deleuze, 1998, p. 199).

O que extraímos do pensamento embrionário de Pirandello, especialmente em sua visada mais atual sobre a arte do ator, revelador de sua relevância para o estudo de um teatro performativo, é a clara concepção do trabalho do ator enquanto um atualizador dessas potências virtuais, dessa pluralidade produtora do dissenso, instaurando a não semelhança: o ator, ao colocar-se em ação, atualiza algo que ainda não é em ato. Mas, como observa o filósofo, o atual sempre diverge do virtual, e alerta:

Em tudo isto, o único perigo é confundir o virtual com o possível. Com efeito, o possível opõe-se ao real; o processo do possível é, pois, uma ‘realização’. O virtual, ao contrário, não se opõe ao real; ele possui uma plena realidade por si mesmo. Seu processo é a atualização [...]. Em segundo lugar, o possível e o virtual se distinguem ainda porque um remete à forma de identidade no conceito, ao passo que o outro designa uma multiplicidade pura na Idéia, que exclui radicalmente o idêntico como condição prévia (Deleuze, 1998, p. 201-202).

Buscando compreender o pensamento pirandelliano em relação ao teatro e ao ator para além de uma simples excentricidade, somos capazes de aproximá-lo ao de Deleuze e ao teatro da repetição, evocando a seguinte afirmação: “[a repetição] não está sob as máscaras, mas se forma de uma máscara a outra, [...] as máscaras nada recobrem, salvo outras máscaras” (1998, p. 45-46). Se não há nada para recobrir, se todas as máscaras são *maschere nude*, “[...] nada pode ser isolado da repetição em que ele se forma e em que, porém, ele também se oculta” (1998, p. 45-46). O teatro da repetição nunca repete o mesmo, pois o próprio ato de repetir, de colocar em ato, conforme pensa Deleuze, já introduz a diferença. Essa diferença não se trata de uma diferença específica em relação a outro personagem ou a um ator ou a um conceito (pois novamente instituiríamos o mesmo, o modelo),

é uma diferença livre, que não remete e nem supõe uma identidade, pois, ao contrário, essa diferença ainda seria uma forma. A diferença não se encontra em uma forma (um personagem codificado), ela é o próprio movimento da repetição. O trabalho do performer é estabelecer o teatro da repetição, “[...] inscrevendo a onipresença de Dioniso” (Deleuze, 1998, p. 34).

Ora, e não é o próprio Pirandello a afirmar que o personagem, por ser uma potência viva, não pode ser representado por um ator? Visto que o personagem, como a vida, não se realiza numa única forma? Ora, toda forma em si é uma redução arbitrária da diferença, pois julga existir um modelo a ser representado. E todo modelo corresponde a um pensamento sobre o movimento. Decantado em uma forma mais ou menos coerente, o movimento infinito da repetição é congelado por uma mediação que impõe a representação no lugar da repetição. A não-relação entre personagem e ator em Pirandello, conjugado ao pensamento deleuziano do teatro da repetição, aponta-nos um caminho para a cena na multiplicação de máscaras sobrepostas, variações, instituindo um movimento real, que nega a representação. O teatro da representação se trata da reapresentação de um conceito, por exemplo, da personagem; o teatro da repetição propõe ideias para serem dramatizadas. Trataremos, pois, de investigar uma cena que propõe o não senso a partir do movimento, do ato, da ação, da repetição infinita que introduz a diferença: “[...] o ator desempenha um papel que desempenha outros papéis” (Deleuze, 1998, p. 35). Esse é o real movimento, instituindo um teatro da repetição que se opõe ao teatro da representação.

*Maschere nude*, isto é, as personagens pirandellianas<sup>5</sup>, foram entendidas nos Estudos de Cena realizados no Laboratório não como personagens no sentido clássico do termo: um conceito a ser representado, com características mais ou menos semelhantes à fisionomia humana, com uma determinada função, com um conflito a ser resolvido. Mas como ideias, multiplicidades, algo da natureza selvagem, anárquica do movimento. Investimos na cena pirandelliana uma série de amputações ao texto original, substituindo a representação dos conflitos que, como dirá Deleuze, são normalizados e, por isso, são “produtos”, perfeitos para a cena da representação (2010, p. 57), por variações gestuais, rítmicas e sonoras. As *máscaras nuas* compõe um universo constituído por singularidades pré-individuais: “Deleuze opõe a um universo extensivo, constituído por coisas e representa-

ções, por identidades e diferenças referidas a uma identidade, um universo intensivo, constituído por singularidades pré-individuais” (Magalhães, 2001, p. 3).

Para compreender Pirandello a partir das experiências teatrais contemporâneas, já ultrapassando as ideias do alto modernismo, vinculado a um antiteatralismo radical, de ataque ao uso de atores vivos, “[...] como material significante a serviço do projeto mimético” – conforme brilhantemente analisado pelo crítico Martin Puchner em *Pânico de Palco* (2013, p. 18) – e sem, todavia, deixar de lado a importância da suspeita da representação (ou do teatro) na constituição do que se chamou de moderno, toda a pesquisa prática em Pirandello, realizada no Laboratório, aproxima sua investigação pela via do teatro performativo. Desconstruindo ou desarticulando este par opositivo, ator/personagem, procurou-se uma nova configuração que transborda ambos os termos, apresentando-nos algo novo, não determinado, diferente de ambos, construído não pela fusão ou pela oposição dos termos, mas pela diferença: o performer, que já não desejando instituir na cena ideias como pura presença, enxerta em sua performance também o teatro, mas não qualquer teatro, e sim o teatro da repetição, um teatro feito de máscaras nuas em perpétua transformação.

Como dirá Grotowski em *O Performer* (1988), o performer é um homem de ação. O que significa dizer que o performer é um homem do movimento, do impulso. Contrariamente, o homem da representação pertence a outra ordem, tudo nele responde a algo anterior à ação, pois esse homem que re-presenta é um homem fraturado entre a razão e a emoção, tudo que faz já é cópia, é desencontro, pois, buscando imitar, buscando criar uma vida ficcional, buscando o melhor gesto, buscando acertar, preenchendo os vazios com códigos preestabelecidos, já catalogados, esse homem da representação se perde dele mesmo para imitar um artifício, uma casca oca, sem vida, exterior a ele. O teatro do movimento, da repetição deleuziana, caminha no sentido contrario a esta dilaceração dualista, seu objetivo é não representar nada, trata-se de uma tomada de consciência da potência revolucionária do teatro: “[...] embora ela nada tenha a ver com uma consciência psicanalítica, tampouco com uma consciência política marxista ou brechtiana. [...] é quando a consciência abandona as soluções e interpretações que ela conquista sua luz, seus gestos e seus sons, sua transformação decisiva” (Deleuze, 2010, p. 64).

Foram realizados, no ano de 2013, três Estudos de Cena com base no pensamento e na dramaturgia pirandelliana, a partir de escolhas estéticas afins ao que se denomina, considerando os estudos de Féral, teatro performativo: cruzamento de linguagens e meios de expressão, ênfase na ação presente, implosão da fábula dialógica, desarticulação da noção clássica de personagem<sup>6</sup>. A escolha dos textos buscou certas particularidades do pensamento do autor sobre o teatro. São textos que de tão iluminados pelo inequívoco traço de Pirandello chegam mesmo a ofuscar. No primeiro Estudo de Cena, fomos buscar na estrutura do drama incompleto dos seis personagens, nestas personagens abandonadas, o problema da representação do incesto. Em Pirandello, a impossibilidade de representar o drama dessas seis personagens encontra-se tanto na descrença do poder de totalização do próprio drama – que, como vai dizer Szondi (2001), é de origem dialética, sendo o diálogo o suporte do drama – como na certeza da incapacidade da cena teatral, circunscrita por códigos ficcionais e pelos corpos reais dos atores, de atualizar a experiência do desejo incestuoso; ou de qualquer desejo selvagem ao pensamento. A saída encontrada foi trabalhar *A Cena da Enteadada*<sup>7</sup> repetidamente, com diferentes performers, gerando uma hipertrofia, um ir e vir, do instante que precisamente impede que o drama se concretize: o encontro da Enteadada com o Pai na casa de Madame Pace, uma espécie de casa de tolerância para meninas e homens mais velhos.



Imagem 1 – Amanda Calabria e Jefferson Santos em *Os Seis*. Direção: Martha Ribeiro. Projeto Pirandello Contemporâneo, Niterói, 2013. Foto: Martha Ribeiro.



Imagem 2 – Ursula Bahiense, Augusto Fontes e Alex Kossak em *Os Seis*. Direção: Martha Ribeiro. Projeto Pirandello Contemporâneo, Niterói, 2013. Foto: Martha Ribeiro.

Na constituição da experiência performativa teatral *Os Seis*, trabalhou-se de forma a desestabilizar as dicotomias entre os termos teatralidade e performatividade. Ao invés de buscar na conturbada relação ator/personagem soluções precárias, de acirramento entre as partes, de marginalização ou de valorização de um dos termos em detrimento do outro, nossa intenção nos treinamentos laboratoriais e na nova constituição do texto foi intensificar o caráter fluido entre performance e teatro. Estruturas simbólicas próprias ao teatro e fluxos energéticos dos atuantes, como voz, gestos, movimentos e sexualidade, atravessam-se numa ação em que a partitura expressiva do performer e dos códigos ficcionais se misturam e se contaminam duplamente. Embaralhando atuante e personagem (máscaras nuas) ao ponto de não se identificar quando termina um ou começa o outro, ultrapassando a representação e o real dos corpos presentes, buscamos instituir a diferença, o incorporal dessa relação. Na construção de *Os Seis*, não se trabalhou sobre o texto integral, procedemos por amputação de partes inteiras e de personagens, selecionando alguns elementos considerados essenciais na estrutura idealizada pelo autor, como os seis personagens inacabados e a narrativa do incesto, afirmando na impossibilidade de sua representação factual. Nosso gesto foi ampliar a investigação tabu na busca de sexualidades outras a partir dos gestos de autorrepresentação dos atuantes<sup>8</sup>.

Procurou-se, na subtração de certos elementos e de certos personagens (o Diretor foi dissolvido na construção cênica, sua ausência provocou uma intensificação do jogo pirandelliano com a plateia, pois seu lugar foi ocupado pelos espectadores que experienciavam propostas de desvelamento da ação incestuosa) ou na multiplicação de outros (os seis personagens se desdobram em meio às partituras dos performers, que tomam o lugar da companhia teatral proposta originalmente pelo autor), criar um espaço visual e sonoro que não só desequilibrasse a estrutura dialógica do texto original, como acentuasse a fulgurância do pensamento pirandelliano pela via da performatividade. Os atuentes foram estimulados a criar novos enfrentamentos tabus a partir de suas experiências psicofísicas. A quebra do texto pela repetição da *Cena da Enteada* por diferentes performers (a obscura e velada cena do bordel, na qual o Pai e a Enteada se encontram face a face) e por diferentes linguagens (foram criados vídeos da *Cena da Enteada* que se alternavam com as ações ao vivo) possibilitou uma espécie de vertigem, complicadora do trauma não revelado por Pirandello.

Não é à toa que Pirandello não revela o incesto na construção de sua narrativa, ele apenas o insinua. Pela via da representação, o incesto só pode ser apreendido enquanto algo obscuro, enquanto um elemento negativo, que deve ser suprimido pela moral. Só podemos representar aquilo que percebemos, aquilo que se torna possível conceituar e decantar numa forma, numa forma única. Então, a representação do incesto só pode se dar pela negação da vontade, que por sua natureza é múltipla, como já dizia Nietzsche. Se a vontade, se o querer é múltiplo e não forma uma unidade, o teatro da representação é inútil para o pensamento, apenas um teatro da repetição pode instituir uma pluralidade de forças agindo. Assim compreendido, entendemos que o incesto na obra *Os Seis Personagens à Procura do Autor* é virtual, incorporeal, o que não significa dizer que ele é inexistente, ao contrário, ele insiste em se afirmar, ainda que não seja um corpo, pois em Pirandello o incesto é apenas objeto do pensamento pirandelliano, que ultrapassa a razão. Se entendermos que o personagem pirandelliano não pode ser domesticado num conceito ou numa forma dramática, e muito menos ter sua natureza representada, isto é, atualizada na matéria, como abordar a cena? Ou seja, como instituir um teatro da repetição, que não se conforma aos

aspectos inerentes à representação, que são a identidade, a semelhança, a analogia e a oposição?

Nesse sintético testemunho do processo de pesquisa que continua em andamento, gostaríamos de observar que o texto performativo de *Os Seis* se construiu pela ênfase nas ações físicas plurais empreendidas pelos atuantes e não no valor de representação delas em relação ao texto. Todos os diálogos foram recortados, embaralhados em sua ordenação original, de modo a desconstruir o material dialógico e narrativo concebido pelo autor. Desta centrifugação, tentou-se extrair e escavar, no texto pirandelliano, o jogo de forças que habita a sexualidade do homem contemporâneo, suas pulsões sexuais e vontades.

O segundo Estudo, *Improviso*, inspira-se livremente na peça *Esta Noite se representa de Improviso* e acentua ainda mais a materialidade dos corpos no espaço. Essa peça, junto a *Os Seis Personagens à Procura do Autor*, compõe o que Pirandello denominou *Teatro dentro do Teatro*. Diferente da primeira, observa-se um tom mais jocoso, mais irônico do autor direcionado ao meio teatral, especialmente ao encenador, que ganha, nos anos 1930, um status de *demiurgo* da cena. A estrutura é um pouco semelhante à primeira: atores que improvisam diante de espectadores uma cena retirada de uma novela de Pirandello. E claro que o dramaturgo vai ironizar tal feito – o abandono de um autor –, provocando o caos em cena e a revolta dos atores contra o diretor. Mas talvez o mais importante nessa peça seja a liberdade que Pirandello oferece de fato aos atores. Não há indicação de caráter ou de composição para os personagens, apenas para a figura histriônica do Diretor, que, no caso deste Estudo, foi suprimida. Acrescentou-se ao ato uma voz em *off* informando tanto ao performer quanto ao espectador o que seria apresentado/performado naquela noite. O elemento principal da peça encontra-se muito mais na ideia de se experimentar uma criação ao vivo, com todos os acasos e imprevistos inerentes ao ato performático do que propriamente um simples jogo metateatral. Buscou-se, então, a corporificação intensa dos performers, com uma maior exposição de seus corpos no espaço, reforçando a ideia de que o performer, com sua voz, gestos, movimento, ritmo, possui um inesgotável poder de instituição da presença. Nossa conclusão é inequívoca: Pirandello, antes de qualquer discussão sobre presença, já havia instituído o ator como poeta da cena.



Imagem 3 – Amanda Calabria em *Improviso*. Direção: Martha Ribeiro. Projeto Pirandello Contemporâneo, Niterói, 2013. Foto: Martha Ribeiro.



Imagem 4 – Ursula Bahiense e Gabriel Henriques em *Improviso*. Direção: Martha Ribeiro. Projeto Pirandello Contemporâneo, Niterói, 2013. Foto: Martha Ribeiro.

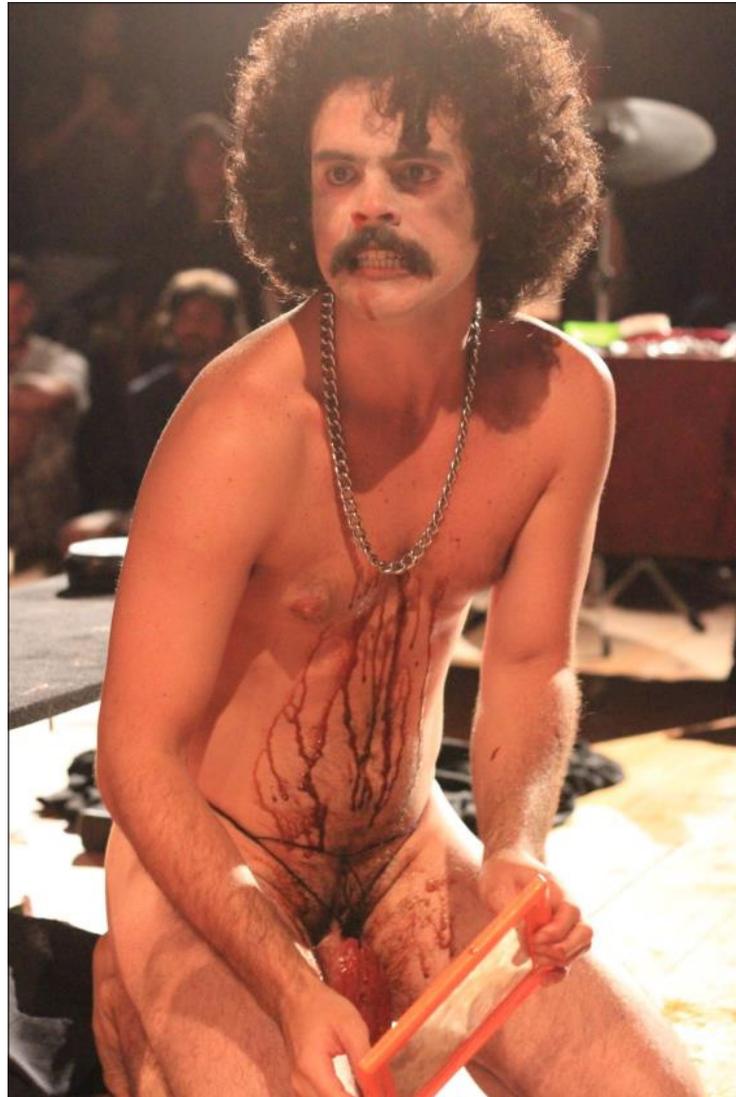


Imagem 5 – Alex Kossak em *Improviso*. Direção: Martha Ribeiro. Projeto Pirandello Contemporâneo, Niterói, 2013. Foto: Martha Ribeiro.

Em *Improviso*, os performers foram levados a questionar as fronteiras entre o humano e o inumano, o real e o ficcional, investigando os limites de sua materialidade física, experimentando e provocando a dor, o incômodo, como agente constitutivo do ato performativo. Isto é, instituindo sua carnalidade enquanto presença. A partir de um importante elemento da dramaturgia de Pirandello, a tortura pelo ciúme – que, no caso da experimentação, passa a ser físico –, buscou-se na contradição, no paradoxo, na deformação, no escatológico, no terror e na decadência dos corpos, as fontes para inspirar a criação, a partitura física e gestual dos performers. Refutando a lógica da aparência, a investigação perpassa por uma dissecação dos corpos e

pretende fazer ver que nem toda aparência é banal. A problemática do ser e da aparência, cisão inconciliável, está na raiz da dramaturgia pirandelliana. O que se realizou neste estudo foi dar a ver a potência e as possibilidades do grotesco presente em *Esta Noite se representa de Improviso*, mergulhando a fundo na ideia de caos e desorientação a que estamos submetidos. O novo roteiro criado fragmentou ainda mais o texto pirandelliano, eliminando todo e qualquer direcionamento narrativo que invista na reflexão, para enfim permitir o nascimento de um mundo verdadeiramente grotesco, apoiado no excesso de presença, no excesso do real.



Imagem 6 – Nathalia Frazão em *Improviso*. Direção: Martha Ribeiro. Projeto Pirandello Contemporâneo, Niterói, 2013. Foto: Martha Ribeiro.



Imagem 7 – Nathalia Frazão e Amanda Calabria em *Improviso*. Direção: Martha Ribeiro. Projeto Pirandello Contemporâneo, Niterói, 2013. Foto: Martha Ribeiro.

No terceiro Estudo, *Fantasma*<sup>9</sup>, investiga-se um dos problemas que acompanhou Pirandello em toda sua reflexão teórica sobre o teatro, refletida em sua composição dramática: a impossibilidade da mimese, ou, para usarmos um termo em moda hoje, o irrepresentável. No caso do autor italiano, ele vai dizer que o irrepresentável encontra-se na impossibilidade de ator representar um outro ser. Tal acontecimento, a representação de personagens por um ator vivo, engendraria uma espécie de autoanulação de ambos os polos, esvaziando a real experiência da arte. Nem a potência da palavra escrita, inventada, se afirmaria como os corpos dos atores se coagulariam, impossibilitando a experiência real de sua presença. Isto é, a presença de atores vivos representando um papel já seria uma traição à singularidade da poesia, que não se presta a uma apresentação unívoca. E a própria concretude ofuscante desses corpos em cena impossibilita que a personagem, que seria a coisa representada, tenha seu peso de realidade. Por outro lado, esses corpos endereçados ao espectador, sujeitos a todo tipo de afeto, ganham certa irrealidade nesse jogo de presença e ausência da representação. Essa impossibilidade, apontada por Pirandello, faz ver uma impotência, ou um *impoder*, do teatro em representar seres vivos.

Com essas questões, a investigação apontou para os textos curtos *Sonho (mas talvez não)*, *O Homem da Flor na Boca* e *A Saída* (inédito no Brasil). Estes dois últimos textos continuam sendo investigados, neste ano, no projeto Pirandello Contemporâneo. A semelhança entre esses três textos, além da discussão da morte, está em sua configuração poética, lírica, muito mais do que dramática, apesar de os três se estruturarem em diálogos (que mais parecem solilóquios). Seus personagens não conversam entre si, eles são testemunhas de algo que aconteceu, isto é, eles narram, de forma monológica, uma experiência vivida, que não se trata de uma informação, um fato, uma simples narrativa, mas de algo que aconteceu a eles, que eles testemunharam. E, como constata Rancière, se é próprio do *aconteceu* exceder o pensamento, faz-se necessária uma arte que testemunhe o impensável, aquilo que nosso pensamento não pode dominar (2012, p. 121). Então, se em Pirandello estamos diante de um modo de pensar o teatro que revoga a representação de dentro, apontando como impossível o próprio fato do ator representar um papel, buscou-se, no Estudo três, investigar uma cena que, ao pensar essa impossibilidade interna da representação, fosse capaz de inscrever esse irrepresentável.



Imagem 8 – David Kondylopoulos em *Fantasma*. Direção: Martha Ribeiro. Projeto Pirandello Contemporâneo, Niterói, 2013. Foto: Luiza Nasciutti.

Na criação de *Fantasma*, fez-se da cena um espaço comum entre os performers e os visitantes. Não se esperavam espectadores, voyeurs passivos, mas visitantes atuantes, que, a partir de um dilema, a tortura dos performers não escolhidos e sua expulsão da cena, isto é, seu desapossamento do nicho, experimentavam aspectos éticos coligados ao nosso cotidiano. Em relação ao uso do espaço, o que chamamos de nichos, a cena foi seccionada em retângulos e quadrados, demarcados por uma linha divisória, onde cada performer construiu seu espaço individual, sua instalação, a partir de objetos cotidianos sugeridos. A movimentação de cada performer foi extremamente reduzida em função da demarcação espacial, que não chegou a 1,5 metros quadrados para cada um. Orientamos que investigassem um objeto concreto, de uso diário, para desenvolver sua ação, seus gestos, de forma material, concreta, milimétrica. De forma a criar, em cada nicho, um lugar cotidiano, íntimo, como um banheiro, um quarto, um closet. A partir dessas escolhas, os performers desenvolveram suas partituras, buscando, nos textos de Pirandello, associações com sua paisagem interior, suas memórias, sua vida íntima. Ritualizando, assim, a cena cotidiana. Acreditamos que o sagrado pode ser encontrado nos gestos mais cotidianos, como servir uma xícara de chá, fazer a barba ou ouvir discos de vinil. Perceber essa dimensão na cena é dar a cada gesto um espaçamento temporal que o torne sagrado. O uso do tempo como sujeito da cena pode redimensionar o nosso mundo, dando-lhe o sabor de algo maravilhoso.



Imagem 9 – Alex Kossak em *Fantasma*. Direção: Martha Ribeiro. Projeto Pirandello Contemporâneo, Niterói, 2013. Foto: Martha Ribeiro.



Imagem 10 – Nathalia Frazão e Bruno Bento em *Fantasma*. Direção: Martha Ribeiro. Projeto Pirandello Contemporâneo, Niterói, 2013. Foto: Martha Ribeiro.



Imagem 11 – Anatália Pedro em *Fantasma*. Direção: Martha Ribeiro. Projeto Pirandello Contemporâneo, Niterói, 2013. Foto: Martha Ribeiro.

*Fantasma* busca o sonho, o maravilhoso em cada gesto cotidiano. É uma outra cena que se instala, um outro espaço, onde o visitante é convocado a experimentar o tempo, quem sabe a *imortalidade* a partir dos objetos, dos fragmentos de texto, do gestual proposto em cada instalação por cada performer. Como afirma o texto que abre o Estudo três: “Esses fantasmas, por algum motivo, estão presos a esses cubículos, [...] onde repetem as lembranças de algum lugar, de alguma história. [...] preso a esta ruína de pensamento” (Ribeiro, 2014, p. 23). O que nos dá concretude material não são nossos espelhos, mas os objetos que nos circulam. Estes sim imortais!



Imagem 12 – Gabriel Henriques em *Fantasma*. Direção: Martha Ribeiro. Projeto Pirandello Contemporâneo, Niterói, 2013. Foto: Martha Ribeiro.

A preparação dos performers neste novo estudo buscou influência conceitual do teatro simbolista, no qual os personagens não lutam contra um destino pois não possuem uma ação efetiva, eles esperam a passagem do tempo, realizando seus rituais cotidianos, repetindo suas partituras do dia a dia. Simbolizando a angústia diante da inevitável morte, nosso desaparecimento definitivo, cada performer de *Fantasma* investiu a cena dessa tensão primordial, com silêncios, repetições, ecos, interrupções gestuais e verbais. O tema do teatro simbolista é sempre o pensamento sobre a morte, matéria feita de memória e esquecimento. E aqui o objeto ganha uma tal concretude, corporificando o tempo e a vida, revestindo-se de Aura.

Se nós vivemos em uma época de grande ansiedade, de desvalorização da experiência, de automatismos, em que a todo tempo

somos desapossados de nós mesmos, diante desta anulação, o teatro que ainda pode nos convocar, e talvez se aproximar da linguagem do sonho, é aquele que conclama a revalorização da imaginação, essa irmã revolucionária que é constitutiva do próprio homem. O teatro que convoca não espectadores, mas visitantes para investigar as pegadas, escavar os rastros do processo criativo das imagens que lhe são ofertadas. Não apenas olhar, mas conhecer, que significa, ao mesmo tempo, afastar-se e se reconhecer nas ambiguidades dos gestos cotidianos, nesses objetos inflamados de desejo e de sombra.

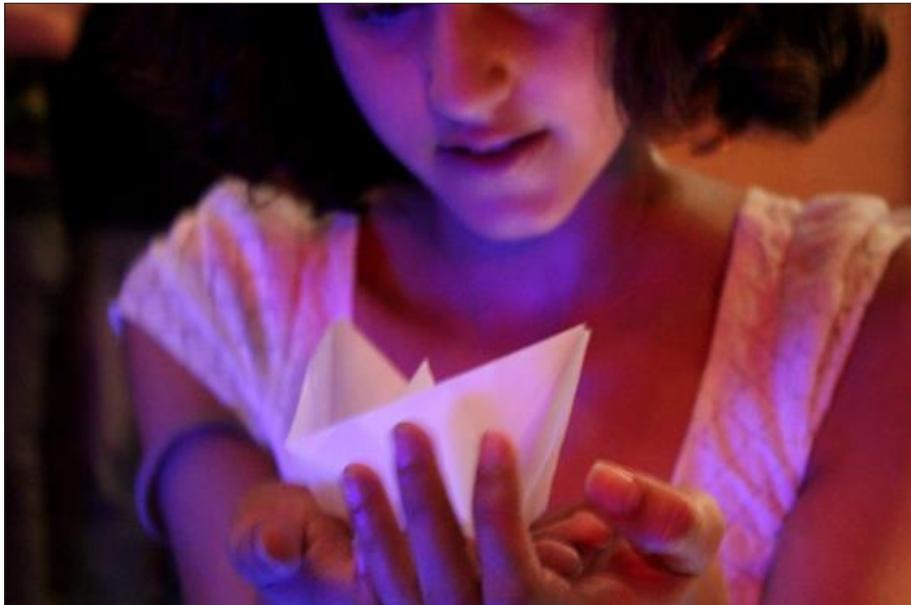


Imagem 13 – Nathalia Frazão em *Fantasma*. Direção: Martha Ribeiro. Projeto Pirandello Contemporâneo, Niterói, 2013. Foto: Luiza Naisciutti.

## Notas

<sup>1</sup> Criado em 2010 pela pesquisadora e diretora teatral Martha Ribeiro, o Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea (CNPQ/UFF) se desenvolve no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense e tem por objetivo o estudo das poéticas da cena teatral e dos fundamentos técnico-poéticos do atuante/performer. O LCICC se configura enquanto espaço laboratorial de pesquisa prática e teórica na conformação da cena teatral contemporânea. Objetiva-se o aprofundamento crítico, estético e teórico do espetacular frente às teses pós-modernas, que têm como objeto as artes da cena. Para mais informações, visitar: <<https://www.facebook.com/labcriacaocenacontemporanea>>.

<sup>2</sup> Neste artigo, analisamos os três estudos de cena realizados em 2013 na Residência Artística do LCICC, o Solar do Jambuí, em Niterói. São eles: *Os Seis; Improviso, Fantasmas*. Todos com direção e roteiro de Martha Ribeiro; inspirados livremente nas peças *Os Seis Personagens à Procura do Autor; Essa Noite se representa de Improviso*; e nas peças curtas *O Homem da Flor na Boca; A Saída; e Sonho (mas talvez não)*. A trilogia, denominada *Toda Noite antes de dormir eu vejo Coisas*, investiga a criação de uma linguagem de cena híbrida, entre teatro e performance, a partir da experiência psicofísica dos atuantes, com plena liberdade no uso do texto pirandelliano. Para mais informações, visitar: <[www.pirandellocontemporaneo.uff.br](http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br)>.

<sup>3</sup> Ao longo do texto, será desenvolvido o tema do teatro da repetição em Deleuze em oposição ao teatro representativo.

<sup>4</sup> O tema deleuziano do plano da imanência, que se pode consultar no livro de sua autoria *O que é a Filosofia?*, define um campo atravessado por devires, por multiplicidades virtuais, essencial para se pensar a vida como multiplicidade de formas, combatendo, assim, a ideia de transcendência, isto é, a ilusão da existência de uma forma superior. A arte nesse campo ampliado deleuziano deixa de se submeter a uma regra específica, representativa, que atribui à arte um tipo de fazer, uma *tekne*.

<sup>5</sup> Entendemos aqui os personagens pirandellianos enquanto *maschere nude*, para escapar ao conceito clássico de personagem. *Maschere nude* nos dá a ideia de movimento correspondente ao teatro de repetição apontado por Deleuze.

<sup>6</sup> O projeto de pesquisa Pirandello Contemporâneo pode ser consultado no seguinte endereço: <[www.pirandellocontemporaneo.uff.br](http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br)>.

<sup>7</sup> No texto teatral, Pirandello denomina *A Cena da Enteada* a descrição dos personagens do encontro do Pai com a Enteada na casa de Madame Pace.

<sup>8</sup> Por uma questão de espaço, o tema da sexualidade não será desenvolvido neste artigo.

<sup>9</sup> O vídeo do Estudo pode ser consultado no seguinte endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=EnTyNA1gWs8>>.

## Referências

DE MARINIS, Marco. **In Cerca dell'Attore, un Bilancio del Novecento Teatrale**. Roma: Bulzoni, 2000.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FÉRAL, Josette. Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo. Tradução: Lígia Borges. **Revista Sala Preta**, São Paulo, Universidade de São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2008.

- FÉRAL, Josette. **Teatro, Teoría y Práctica**: más allá de las fronteras. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- FERNANDES, Silvia. Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea. **Repertório**, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n. 16, p. 11-23, 2011.
- FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e Ficção no Teatro Contemporâneo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, Universidade de São Paulo, v. 13, n. 2, p. 14-42, 2013.
- GROTOWSKY, Jerzy. **Performer**. Centro di lavoro di Jerzy Grotowski – Workcenter of Jerzy Grotowski. Pontedera: Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatral, 1988.
- MAGALHÃES, Rui. Deleuze: a pluralidade metafísica. **Ciberkiosk**, Aveiro, Universidade de Aveiro, [s.v.], [s.p.], 2001. Disponível em: <[http://sweet.ua.pt/rui.magalhaes/docs/Deleuze\\_DR.pdf](http://sweet.ua.pt/rui.magalhaes/docs/Deleuze_DR.pdf)>. Acesso em: 17 mar. 2014.
- NANCY, Jean-Luc. Corpo-teatro. Palestra proferida por Jean-Luc Nancy no Kiasma, museu de arte moderna de Helsinkí, em abril de 2010. Tradução: Marcia Sá Cavalcante Schuback. **Humanidades**, Brasília, Editora UnB, n. 57, p. 23-34, 2010.
- PUCHNER, Martin. Pânico de Palco: modernismo, antiteatralidade e drama. **Sala Preta**, São Paulo, Universidade de São Paulo, v. 13, n. 1, p. 13-46, jun. 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Destino das Imagens**. Tradução: Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RIBEIRO, Martha. **Luigi Pirandello**: um teatro para Marta Abba. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- RIBEIRO, Martha. **Pirandello Contemporâneo**: cadernos de cena. Niterói: UFF, 2014. Disponível em: <<http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br>>. Acesso em: 29 set. 2013.
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. Tradução: Luiz Sérgio Rêpa. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2001.
- VICENTINI, Claudio. **Il Disagio del Teatro**. Venezia: Marsilio, 1993.

Martha de Mello Ribeiro é diretora teatral e professora adjunta na Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da instituição. Atualmente tem se dedicado à pesquisa prática e teórica em teatro performativo, com ênfase nos estudos de dramaturgia e encenação contemporâneas, com publicação de livros e artigos sobre o tema. E-mail: melloribeiro.uff@gmail.com

Uma versão em inglês deste texto encontra-se publicada neste mesmo número da revista.

*Recebido em 16 de abril de 2014  
Aceito em 20 de junho de 2014*