

Os gigantes da montanha e o semblante do real¹

MARTHA RIBEIRO¹

Ele, Hamlet, estranho a todos os lugares onde aponta...
(Stéphane Mallarmé)

O QUE FAZ o teatro e como fazer teatro? Poderíamos perguntar ao dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867-1936) que, na renúncia ao ideal de compreensão e na dolorosa certeza sobre a impossibilidade de representação do real (do vivo) – visto que o real transborda todo semblante do real e visto que há um semblante do real intimidador, difícil de ser arrancado (as opiniões dominantes) –, engendrou *Os gigantes da montanha* (1936), originalmente chamada, não por acaso, “Os fantasmas”. Em vez de personagens, a obra poética do dramaturgo insinua aparições, fantasmas que, numa certa vila, chamada *La Scalogna*, comandada pelo mago Cotrone, questionam – a nós espectadores e aos atores da companhia teatral de Ilse – a possibilidade de o teatro da representação dar a ver a arte ou a poesia, preso como está num sistema de regulação entre o ver, o dizer e o fazer. Uma inquietante incorporalidade nos desafia a pensar esse “mito da arte”, conforme Pirandello conceituou a peça, ou, como iremos desenvolver aqui, essa impossibilidade do teatro expressar-se em sua própria língua: a linguagem dramática. Tais inquietações se constroem na resistência desses fantasmas ao real intimidador do mundo sensível, os tais gigantes, “homens bestiais e vaidosos”, mas também ao próprio teatro de representação. O que se vislumbra mais uma vez em Pirandello (e pela última vez antes de sua morte) é o confronto entre essas virtualidades, chamadas os *Scalognati*, poesia presentificada, e o teatro de representação dos atores da companhia de Ilse, que insistem em representar um texto poético diante de uma plateia. Representar provoca, como dirá Pirandello, não a revelação do real da poesia, do real da máscara nua, pura ficção, mas justamente a afirmação das opiniões dominantes, fabricando uma espécie de olhar totalizador sobre o real. A peça *Os gigantes da montanha* confirma a não utilidade do teatro de poesia num mundo habitado por gigantes. Alerta Cotrone a Ilse: “[...] sua *Fábula* só pode viver aqui; mas a senhora quer continuar a levá-la em meio aos homens. Que seja!” (Pirandello, 2013, p.107, 108).

Não é por acaso que Alan Badiou (2017, p.24), no livro *Em busca do real perdido*, diz que “Ler as peças de Pirandello é uma excelente educação sobre a questão do real”, porque a grande pergunta de nosso autor sempre foi: o que

é o real, o que é a aparência? E entre uma realidade intimidadora que nos é imposta, o semblante do real, e o mundo imaginário criado pela poesia, o real do semblante, Pirandello (2013, p.101) escolhe a segunda via: “Basta que uma coisa esteja bem viva em nós, e se representa por si, por virtude espontânea de sua própria vida”. Para nosso autor, é através da máscara nua que algo de real pode ainda se afirmar. Contra a insatisfação da realidade impositiva de seu próprio tempo, Pirandello busca reafirmar o poder da ficção para um possível acesso ao real. Como dirá Badiou (2017, p.7), no livro já citado, nosso encontro com o real se organiza a partir de uma submissão às opiniões dominantes, que nos impõe um real intimidador, que devemos simplesmente aceitar: “As realidades são impositivas e formam uma espécie de lei, da qual é insensato querer escapar. Somos atacados por uma opinião dominante segundo a qual existiriam realidades impositivas”. Esse real impositivo é tão real que nos impede de imaginar outras realidades, já que rouba a cena da ilusão, instituindo-se como único possível. Reencontrar o real através da máscara é uma das perspectivas mais otimistas de Pirandello (2013, p.67): “Jamais falamos tanto a verdade, como quando a inventamos”. Contra um real impositivo, Pirandello escolhe a máscara nua. E novamente Badiou (2017, p.23): “é no artifício que haveria uma chance de encontrar o real”. Sobre *Os gigantes da montanha* escreve Pirandello (1995, p.648) a Marta Abba em 1931:

Você verá que coisa é *I giganti della montagna*! É completo, é a orgia da fantasia! A leveza de uma nuvem sobre a profundidade dos abismos. Risos vigorosos explodem entre as lágrimas, como trovões entre as tempestades. É tudo suspenso, aéreo, vibrante, elétrico. Não se pode comparar com nada do que eu fiz até agora. Você verá, estou tocando o ápice!

Os gigantes da montanha, reino da fantasia, da arte e da poesia, foi concebido por Pirandello para ser sua obra conclusiva, uma espécie de adeus ao teatro; como de fato terminou acontecendo. A peça, parafraseando as palavras usadas pelo autor em 1929, trata da tragédia de uma atriz que deseja continuar a dar vida à obra teatral de um jovem poeta morto, idealmente amado por ela. Porém, todas as tentativas da atriz para fazer que a obra do poeta seja conhecida e admirada pela sua beleza e novidade terminam frustradas. No entanto, quanto mais se multiplicam os fracassos, mais a intérprete se aferra na sua defesa. Numa vida errante, sacrificando sua vida e toda sua riqueza por esse ideal, Ilse arrasta consigo uma pequena companhia de atores incapazes, miseráveis e humildes. Em sua peregrinação, a atriz, chamada Condessa, e sua companhia de fracassados chegam à vila onde vive uma espécie de *mago* (Cotrone) que tentará salvar a companhia de atores e sua primeira atriz da catástrofe inevitável: a destruição de seus corpos pelos gigantes que habitam a montanha. Esse resumo descritivo da peça demonstra que Pirandello não rompe em definitivo com o sistema representativo, ou melhor, com a ideia de fábula. Há claramente uma história progressa que informa aos leitores quem são os personagens da companhia da Condessa. O interessante a notar é que não há nenhuma referência aos person-

gens que habitam a vila, os *Scalognati*. Envolvidos por uma aura mágica, esses personagens-fantasma são apontados por Cotrone como a própria criação. E como seria possível definir a criação? A ideia de criação toca o limite da língua, não se deixa operar, é um ponto cego, um mistério. De todo modo, com esses personagens da vila, Pirandello busca um outro registro, uma outra língua, que não a dramática.

O grande problema estético de Pirandello foi concluir que a máscara nua era irrepresentável a partir do modelo dramático de sua época, pois toda representação (o sistema mimético) significa uma regulação do fazer. Dentro do sistema de representação o ator acaba procedendo por escolhas em torno do que é compreensível, deixando de fora justamente o que interessava ao dramaturgo italiano: as sombras, os excessos, a loucura, os fantasmas. Tal acontecimento, a representação de personagens por um ator devotado a construir um personagem codificado, facilmente reconhecível pelo público, engendraria uma espécie de anulação do real do semblante, instituindo apenas o real codificado, uma seleção arbitrária que impede o verdadeiro acesso ao real, que sempre transborda sua representação. Como enunciado por Badiou (2017, p.24), “todo acesso ao real é também sua divisão”; uma divisão do real e do semblante, e do próprio real, pois há o real do semblante; o que entendemos se aproximar do que Pirandello denomina como máscara nua. Pirandello não tinha uma solução cênica para resolver tal impasse no teatro e ironicamente provoca os atores, retirando-os ficcionalmente da cena, de modo que idealmente a máscara nua se mostre por si própria, sem a mediação dos atores, pois essa não seria representável. Se entendermos juntos a Rancière que o irrepresentável só existe precisamente no sistema representativo, justamente por exceder a regulação das relações entre o ver, o fazer e o dizer presente na conformação da obra verossímil, a ideia de fantasmas que “agem por si só” sem dúvida não se enquadra nas regras regulatórias do sistema representativo, pois os fantasmas, como os loucos, as crianças e os mendigos, pertencem a uma espécie de não lugar, escapando em alguma medida a toda essa regulação. O escritor aponta como “solução” para se preservar a vida da poesia dramática a autorrepresentação da obra, que se faria diretamente pelas máscaras nuas. Esses fantasmas poéticos, por algum “milagre”, se materializariam em cena, com corpo e voz.

ILSE: E esta vila, de quem é?

COTRONE: Nossa e de ninguém. Dos Espíritos.

ILSE: Como assim, dos Espíritos?

COTRONE: Exato. Esta vila tem a fama de ser habitada por Espíritos. E por isso, há muito tempo atrás, foi abandonada por seus antigos donos que de tão apavorados fugiram, inclusive da ilha.

ILSE: e vocês não acreditam nos Espíritos...

COTRONE: Como não? Nós os criamos!

ILSE: ah, vocês é que os criam...

COTRONE: Perdoe-me Condessa, mas eu não esperava que justamente a senhora me falasse deste jeito. Como nós, a senhora também deve acreditar neles. Vocês, atores, oferecem o corpo aos fantasmas para que eles vivam – e eles vivem! Nós, ao contrário, fazemos dos nossos corpos, os fantasmas. E da mesma forma os fazemos viver. Os fantasmas... não há nenhuma necessidade de procurá-los muito longe. Basta fazê-los sair de nós mesmos. (Pirandello, 2007, p.880)

Solução fantástica que não nos ajuda a avançar em relação ao pensamento sobre a representação, mas aponta para uma insatisfação do autor em relação ao regime representativo de forma tão aguda, que nos permite abrir sua obra para novas possibilidades no campo estético, aproximando-o das mais recentes teorias sobre a arte. Fazer do próprio corpo um fantasma é muito mais do que “emprestar” o corpo ao personagem, como indicado aos atores da estética naturalista, significa tornar esse corpo irrepresentável. E talvez possamos ir mais longe, e entender esse corpo fantasmático, como um corpo sem órgãos, conforme quis Antonin Artaud. Não temos notícias se Pirandello leu Artaud, mas seus questionamentos sobre o teatro de representação, na afirmação de que não existe o real, mas construções, instituindo a máscara nua como mais real que o real do mundo sensível, abre uma perspectiva interessante sobre o semblante que encontra eco em filósofos contemporâneos, como Badiou e Baudrillard, convergindo inclusive com as ideias de Artaud em relação ao teatro. Baudrillard vai citar Antonin Artaud como o último que quis salvar o teatro do semblante do real, que quis novamente refazer o poder do teatro por obra da crueldade, instituindo de novo e de novo uma cena que se quer metamorfose, às avessas de uma cena naturalista. Para Baudrillard, o acesso ao real desaparece no exato momento em que não há mais espaço para a cena da ilusão. Sem o semblante não há jogo, se fecha o espaço para a não compreensão, restando apenas uma hipervisibilidade apreensível que anuncia o fim de todas as coisas: “se todos os enigmas forem resolvidos, as estrelas se apagarão, se todo o segredo for devolvido ao visível e ao mais do que visível, à evidência obscena, se toda ilusão for devolvida à transparência, então o céu se tornará indiferente a terra”, defende Baudrillard (1996, p.49).

Artaud quis o fechamento da representação, pela via da cena da ilusão. Fechamento da representação clássica, mas reconstituição de um “espaço fechado da representação originária” – espaço produzido de dentro de si, linguagem própria, autônoma, e não mais organizada a partir de outro lugar. Ecos incontestáveis de tais desejos reverberam nas provocações pirandellianas. Claro está que o projeto de Artaud não era somente para o teatro, mas principalmente para sua própria vida, para seu corpo, um corpo em ato, que necessita ser refeito infinitamente para poder existir, o que o abisma de Pirandello. Mas vejamos onde é possível encontrar uma convergência. Na advertência de Cotrone a Ilse, este afirma a diferença entre os *Scalognati* e os atores: “Vocês, atores, dão corpo aos fantasmas para que vivam [...] Nós, ao contrário, fazemos dos nossos cor-

pos, fantasmas” (Pirandello, 2013, p.66). E mais à frente Cotrone nos fala de fantoches que ganham vida pelo milagre da fantasia, instituindo uma cena onde imagens vivas, incorpóreas, ganham materialidade através dos fantoches, assim improvisadamente, surpreendendo a companhia dos atores. embaralhando os corpos vivos e corpos ficcionais, nos instigando a uma nova conformação física e corpórea. Essa foi a maneira encontrada por Pirandello para colocar em jogo a lógica racional, tencionando o limite do compreensível. A possibilidade de aproximação a Artaud é clara. Na alusão a corpos-fantoches se instiga uma nova configuração de corpos humanos, espectrais, suspensos, infinitamente plásticos e deformáveis, criados pela via do teatro. Artaud de forma radical renunciou ao ideal de compreensão, instituindo o corpo sem órgãos como resistência a um real intimidador, como resistência ao julgamento de deus, como resistência ao olhar totalizador da compreensão. E a provocação pirandelliana aos atores, de afirmar a superioridade dos fantoches, também é a recusa de uma distinção entre real e ficção, e especialmente significa uma crítica a uma espécie de interpretação consensual que busca reduzir o inconcebível a certos traços reconhecíveis de nosso mundo sensível, instituindo um gesto apaziguador que intenciona iluminar, fechando a obra à percepção do invisível, ao não compreensível, eliminando as sombras. No seu tratado sobre o Humorismo, de 1908, Pirandello (1999, p.177) já deixa clara a importância de se reconhecer a sombra: “o humorista sabe muito bem quanto vale uma sombra”. Como diria Friedrich Schlegel (2007): “Ficariéis realmente apavorados se o mundo inteiro, como o exigis, se tornasse um dia a sério completamente compreensível. E não será ele próprio, este mundo infinito, formado pelo entendimento a partir da incompreensibilidade ou do caos? (Sobre a incompreensibilidade)”.

Como Artaud, Pirandello também vê como frustrante o teatro de sua época, que preocupado em dar sentido de realidade ao que se faz no palco provoca o apagamento dos aspectos de incompreensão necessários à arte. A cena, povoada desses personagens-fantasma, ultrapassa o teatro em seu paradigma dramático. Mas de que se trata esse ultrapassamento? O que o dramaturgo convoca na famosa cena das aparições, na terceira parte da peça (Pirandello, 2013, p.75-109), é algo da natureza do acontecimento, algo que nos acomete, sem darmos conta ou mesmo desejarmos, interrompendo a ilusão de compreensão. Como dirá Cotrone: “A vila é assim mesmo. Todas as noites fica em estado de música e sonho” (ibidem, p.96). As aparições na vila, testemunhadas com espanto e estranheza pelos atores, não devem ser entendidas como delírio, mas como uma tentativa de despertar-nos para o que não se pode compreender, ou representar, subvertendo o sentido, propondo a interrupção da representação. A tentativa de nosso autor, ainda que pela palavra, sem muitas inovações na forma estrutural do texto ou da cena, propõe o alargamento de nosso pensamento para além do que ele pode dominar. O gesto de Cotrone é provocar nos atores da companhia de Ilse o aprendizado da não compreensão, a partir do choque do inconcebível: “[...] basta imaginar e imediatamente as imagens ganham vida!” (ibidem, p.101).

Tudo aquilo que não compreendemos de forma imediata provoca rejeição ou vertigem. Mas falemos da vertigem. Essa vertigem que causa a falha do olhar totalizador, interrompe a compreensão, e quando a compreensão se torna parcial, se contradiz ou se interrompe, ela falha e provoca em nós uma experiência: “A práxis da não compreensão é uma forma de deixar acontecer, de possibilitar uma experiência” afirma Hans-Thies Lehmann (2007) no artigo “Motivos para desejar uma arte da não compreensão”. O que quer dizer que para provocar uma experiência estética, o texto, a obra, precisa se desviar, escapar, do sistema regulatório representativo, que sempre nos propõe uma censura do discurso. Evocamos aqui Walter Benjamin (1985) na afirmação de que o verdadeiro declínio da experiência veio com a proliferação da informação, que “aspira a uma verificação imediata”. Toda informação provém de uma espécie de interpretação iluminadora, de um saber exclusivo intimidador, ao qual devemos nos submeter. A informação é avessa à contemplação, ao surpreendente, ela é instantânea, chega com uma explicação plausível, sempre anterior à experiência. A informação provoca uma pseudoexperiência, pois imprime um real autoritário. A crítica à hegemonia da compreensão, aplicada pelas vanguardas históricas, teve como resposta o abandono da obrigação da arte de seguir uma lógica racional, possibilitando novas saídas estéticas, que romperam com a ditadura do sentido. E retomando Badiou (2007, p.12), a pergunta filosófica sobre o real é saber se “podemos – ou não podemos – modificar o mundo de tal maneira que se apresente uma abertura, anteriormente invisível, através da qual se consiga escapar dessa imposição sem contudo negar que haja real e que haja imposição”.

Entendemos aqui a hegemonia do drama como o falso semblante do teatro, as vanguardas históricas nos provaram isso, ampliando nosso imaginário teatral, desvelando esse falso semblante. Mas para de fato escapar à lei do semblante é preciso derrotar o sistema de representação, que se organiza de forma impositiva sobre as experiências estéticas, e substituí-lo por outro. Mas Pirandello ainda não tinha as ferramentas cênicas para de fato encontrar uma saída definitiva ao drama – o que só veio a acontecer no pós-Segunda Guerra, se intensificando a partir dos experimentos dos anos 1960. Conhecendo perfeitamente o poder impositivo da lei do semblante, isto é, do drama em relação ao teatro, Pirandello usou como estratégia o reconhecimento do semblante, mas contrapondo a esse semblante uma nova configuração ou saída ideal: a cena “mágica” dos personagens-fantasma. Sem deixar de reconhecer o real impositivo do semblante, sua saída foi desmascarar esse semblante instituindo como real as máscaras nuas, a cena inconcebível. É na ruína da cena representada pela companhia da Condessa, na ruína do drama, que o real da máscara se manifesta. E cito novamente Baudrillard (1996, p. 46), quando diz que a verdadeira luta não é contra nossa sombra, mas contra a transparência. “É preciso refazer a ilusão. Reencontrar a ilusão”, nos alerta o filósofo. Todas as tentativas de Cotrone em *Os gigantes* foram nesse sentido: instaurar a ilusão, o real da máscara, contra o semblante do real, contra o drama.

Nas entrevistas que concedeu entre 1928 e 1930, Pirandello previa um final trágico para Ilse e todos os seus atores, mortos barbaramente pelos gigantes. “La favola del figlio cambiato”, texto de Pirandello, em *Os gigantes da montanha*, passa a ser o texto do jovem poeta morto que a companhia de atores da Condessa apresenta de forma itinerante. A fábula seria o divertimento oferecido pelos gigantes aos seus servos por ocasião de uma festa de casamento. Os servos, já bêbados e não compreendendo absolutamente nada, exigem outro espetáculo, explodindo por fim um pandemônio. Ilse é agredida e assassinada violentamente; Spizzi e Diamante, ao tentar defendê-la, também são mortos. O IV momento (ou terceiro ato) nunca foi escrito. Pirandello, antes de morrer, narrou sua visão ao seu filho Stefano. A peça deixada incompleta aponta a dificuldade do autor em resolver o conflito final entre a fábula e os embrutecidos gigantes. O momento do combate definitivo foi permanentemente adiado demonstrando a dificuldade do autor em achar uma solução em face da inevitável tensão/colisão entre o teatro, concebido como arte para iniciados, e as exigências concretas do fazer teatral. *Os gigantes da montanha*, em sua incompletude, é a expressão desse conflito e também o confessar da impossibilidade do poeta em superá-lo. A peça, que deveria ter uma conclusão no IV momento, termina com o barulho dos cavalos dos gigantes descendo a montanha:

O CONDE: (*colocando-se à parte com a Condessa*) Você não está com medo, Ilse? Está ouvindo?

SPIZZI: (*aterrorizado, aproximando-se*) As paredes estão tremendo!

CROMO: (*aproximando-se aterrorizado também*) Parece a cavalgada de uma horda selvagem!

DIAMANTE: Estou com medo! Estou com medo!

(Pirandello, 2013, p.108-109)

Não há garantias para o teatro que desvela seu semblante, que corrói por dentro a estrutura da representação, recusando a lógica do discurso totalizador, a ilusão de compreensão. Mas só encontramos o real do teatro se esse for capaz de enfrentar os gigantes da montanha de seu tempo. Ainda que isso não signifique uma garantia para sua sobrevivência, muito ao contrário, tal enfrentamento precisa ser feito. Concluímos nossa reflexão com a certeza de que o final deixado incompleto, poucos segundos antes do abrir das cortinas e da entrada de Ilse no palco para enfrentar os gigantes, é muito significativo para entender o teatro como um espaço de luta contra um real impositivo. Todo teatro que institui como práxis a não compreensão significa um salto, sem nenhuma garantia, no abismo, e Pirandello disso já sabia.

Nota

1 O artigo foi apresentado em formato de comunicação durante o evento “Così è, se ci pare. Relendo Pirandello no Brasil”, ocorrido em novembro de 2017 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

Referências

- BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BADIOU, A. *Em busca do real perdido*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BAUDRILLARD, J. *As estratégias fatais*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- LARROSA, J. *Tremores*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- LEHMANN, H.-T. Motivos para desejar uma arte da não compreensão. Trad. de Stephan Baumgärtel. *Revista Urdimento*, Florianópolis, v.1, n.9, 2007.
- PIRANDELLO, L. *Lettere a Marta Abba*. Milano: Mondadori, 1995.
- _____. O humorismo. In: GUINSBURG, J. *Pirandello, do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999
- _____. I giganti della Montagna. In: _____. *Maschere nude*. A cura di Alessandro D'Amico. Milano: Mondadori, 2007. v.IV.
- _____. *Os gigantes da montanha*. Trad. Maria de Lourdes Rabetti. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- RIBEIRO, M. *Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. Para um Teatro Performativo em Pirandello: um breve diálogo com Deleuze e o teatro da repetição. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v.4, n.3, p.527-50, 2014.
- SCHLEGEL, F. *Schriften zur kritischen Philosophie. 1795-1805*. Hamburgo: Ed. A. Arndt, J. Zovko, 2007. p.104-16. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2011000200010>.

RESUMO – A questão que acompanhou Pirandello em suas reflexões sobre o teatro, refletida em sua composição dramaturgical, foi a convicção da impossibilidade de representar o real do personagem (a máscara) por um ator. Todo personagem pirandelliano exige que o tomemos como real. Estamos diante de um modo de pensar o teatro que revoga a representação na própria cena, apontando como impossível o ato de representar um personagem. Em nosso autor a *máscara nua* é um elemento de combate ao mundo sensível, nos indicando como saída a este mundo forjado, simplesmente o impensável: personagens verdadeiramente vivos, que resistem ao real intimidador do mundo sensível. Tal pensamento, que coloca às avessas o real, se materializa de forma indiscutível em *Os gigantes da montanha* (1936), texto deixado incompleto e construído na matéria dos sonhos.

PALAVRAS-CHAVE: Pirandello, Máscaras nuas, Semblante do real, Os gigantes da montanha.

ABSTRACT – The issue that accompanied Pirandello in his reflections about the theater and was captured in his dramaturgical composition, was the belief in the impossibility of representing the reality of the character (the mask) by an actor. Every Pirandellian character demands to be taken as real. We behold a way of thinking about the theater that repeals the representation in the scene itself and deems impossible the act of re-

presenting a character. In our author, the “naked mask” is an element of combat to the sensitive world, indicating to us a way out of this forged world, namely the unthinkable: characters truly alive, that resist to the intimidating reality of the sensitive world. This thought, that turns reality upside down, is indisputably materialized in *The Mountain Giants* (1936), a text left incomplete and built on the stuff of dreams.

KEYWORDS: Pirandello, Naked masks, Semblance of real, The mountain giants.

Martha Ribeiro é professora do Departamento de Arte e da Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense.
@ – melloribeiro.uff@gmail.com

Recebido em 28.2.2018 e aceito em 4.4.2018.

¹ Departamento de Arte e Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense, Niteroi, Rio de Janeiro, Brasil.

