

**RIBEIRO, Martha.** Massimo Castri, encenador de Pirandello: *Questasera si recita a soggetto* uma cena entre Brecht e Artaud. Niterói: Universidade Federal Fluminense; Professor Adjunto. Diretora Teatral e Roteirista.

## RESUMO

Nossa proposta é analisar a escritura cênica do encenador Italiano Massimo Castri para a obra teatral *Questasera si recita a soggetto*, de Luigi Pirandello, realizada e documentada em vídeo, no ano de 2003, à luz de uma aproximação, à primeira vista, “paradoxal”, entre dois importantes pensadores do teatro: Artaud e Brecht. Castri, em seu livro, “*Pirandello Ottanta*” (1981), propõe um Pirandello muito mais ousado que as famosas montagens “racionais”, “cerebrais”, que se multiplicaram nos anos 60. Um Pirandello, como se diz na Itália, *nero*, isto é, maldito, no sentido de uma exploração dos temas tabus de sua escritura: como o incesto, o sexo, o inconsciente, a morte. No entanto Castri, também em consonância com o pensamento *pirandelliano*, não deixará de promover o avanço do épico sobre o dramático, ousando desencavar no texto *Questasera si recita a soggetto* uma escritura política. Mas essa proposta política se estabelece a partir de uma nova determinação do conceito de teatro político, que a aproxima do que hoje se entende por político no teatro pós-dramático. O encenador, e seu olhar sobre Pirandello, nos mostram de forma irrefutável as inúmeras contribuições que determinadas encenações oferecem às análises textuais da obra *pirandelliana*.

**Palavras-chave:** Massimo Castri. Luigi Pirandello. Teatro Pós-dramático.

## ABSTRACT

Our goal is to analyze the Italian director Massimo Castri’s scenic writing on the theatrical piece *Questa sera si recita a soggetto* by Luigi Pirandello, performed and documented on video in 2003, according to an approach, at first sight “paradoxical”, between two important thinkers: Brecht and Artaud. Castri, in his book “*Pirandello Ottanta*” (1981), proposes a much more daring Pirandello than the one that appeared in his famous “rational”, “brain” montages in the 1960s. A Pirandello, as they say in Italy, *nero*, that is, damned, to an exploration of taboo subjects in his writing, such as incest, sex, the unconscious, death. However, Castri, also in line with the Pirandellian thinking promoting the advancement of the epic over the dramatic, daring to dig into the text *Questa sera si recita a soggetto* a political writing. But this political proposition is established from a redetermination of the concept of political theater that brings it near to what today is called political in post-dramatic theater. The director, and his view on Pirandello, show us, in an irrefutable way, the many contributions that certain scenarios provide to textual analysis of Pirandellian work.

**Keywords:** Massimo Castri. Luigi Pirandello. Post-dramatic Theater.

Pirandello sempre buscou em seu teatro a perspectiva da reflexão, da consciência do personagem sobre seu estado de personagem, e, ampliando essa percepção para o sentimento do humano, impõe sua crítica a uma sociedade desdobrada em máscaras, que age não por vontade própria, mas

por “reflexos de sentimentos”; como muito acertadamente analisou Leonardo Sciascia a respeito da “sicilianidade” em Pirandello: “Os sentimentos de honra, de respeitabilidade, de inveja, de vingança, são realmente vividos como reflexos formalísticos de sentimentos mais do que propriamente sentimentos” (1968, p. 20).

Esses “reflexos formalísticos de sentimentos”, característica do homem siciliano, seria, para o crítico, a engrenagem interna do personagem *pirandelliano* e, estrategicamente, fundamentaria a leitura crítica de uma realidade racional na obra *pirandelliana*, tão em alta nos anos sessenta. No entanto, seu teatro não pode ser considerado apenas pelo viés da reflexão; tal perspectiva é redutora do sentido e da significação estética de sua obra, pois além de não penetrar no que há de mais profundo em sua poética, elimina aquilo que existe de mais significativo no autor: sua dupla natureza.

Pirandello, em sua dramaturgia, e principalmente por meio de seus personagens “extravagantes”, nos apresenta, ao mesmo tempo, uma “roupagem” dialetal, que responde a essa perspectiva de realismo racional, mas também nos lança num jogo de significação metafísico, uma porção irracional, inconsciente, que desagrega a realidade, perscrutando o inefável. Todavia, ao final dos anos sessenta, o Pirandello mais enigmático, inexplicável. pela via da razão, irá corresponder e alimentar uma perspectiva crítica que tenderá a avançar sobre o panorama dos estudos *pirandellianos*, consolidando-se definitivamente nos anos 80. A modalidade de leitura que pouco a pouco se impõe nos estudos *pirandellianos* é a da exploração da parte “subterrânea” de seu teatro, muito em razão das experiências cênicas realizadas pelo encenador Massimo Castri (RIBEIRO, 2010).

O encenador italiano Massimo Castri propõe com seus espetáculos um Pirandello bem mais existencial, autobiográfico até. Afastando-se cada vez mais tanto do Pirandello racional, do teatro de tese dos anos 60, como daquele Pirandello mais “filosófico”, da antítese entre e forma e vida, tão consolidado a partir das ideias de Tilgher, nos anos 20. Castri irá inserir definitivamente o dramaturgo no drama burguês moderno, ao lado de Ibsen e de Strindberg. Com uma leitura nova e instigante sobre a dramaturgia *pirandelliana*, Castri ilumina tanto o avanço do épico sobre o dramático como também revela os desdobramentos de uma perversa e complexa sexualidade na escritura *pirandelliana*: o fantasma obsessivo do incesto. Tema tabu, considerado por muitos estudiosos de sua obra, como Claudio Vicentini, Roberto Tessari e Martha Ribeiro, de raiz autobiográfica.

Mas nossa proposta aqui não é desdobrar as implicações de um teatro autobiográfico em Pirandello; tal estudo pode ser consultado no livro de minha autoria “*Pirandello: um teatro para Marta Abba*”, da Editora Perspectiva (2010), mas sim investigar a dramaturgia *pirandelliana* para além do texto, num método de análise que privilegie a cena teatral enquanto um importantíssimo método de estudo para o entendimento da dramaturgia *pirandelliana* hoje. O método de abordagem dos textos *pirandellianos* pelo encenador Castri favorece não só o rejuvenescimento de metodologias críticas, como também revela o nexo existente entre os estudos acadêmicos e a práxis teatral.

Na montagem *Questasera si recita a sogetto (Esta Noite se Representa de Improviso)*, texto que compõe a trilogia “Teatro no Teatro”, Castri, como em outras montagens *pirandellianas* (*Assim é se lhe parece* ou *Vestir os nus*), vai privilegiar uma leitura a partir dos estudos de Freud, ou melhor, a partir dos “mestres da suspeita”: Nietzsche, Freud e Marx. Revelando uma cena ao mesmo tempo épica, no sentido *brechtiano* do termo, e trágica, como entendia Artaud.

Marx, Nietzsche e Freud são considerados os iniciadores das novas técnicas de interpretação que colocam em suspeita o sujeito e sua consciência. O sujeito é denunciado como sendo um efeito de fenômenos que lhe escapam, ou seja, coloca-se em jogo a ideia de identidade. Se para Nietzsche (1844-1900) o sujeito é uma ilusão gramatical que projeta um sujeito por trás do ato, considerando o conceito Homem uma ficção com a qual se pretende ocultar a diversidade de vontades, pois o eu seria irredutivelmente múltiplo, Marx (1819-1883) vai considerar que o sujeito, determinado por suas condições históricas e materiais, é, por conseguinte, alienado pelas representações sociais dominantes. Já Freud (1856-1939), o criador da psicanálise, afirma o primado do inconsciente sobre o consciente.

Freud fala, em algum lugar, que há três feridas narcísicas na cultura ocidental: a ferida imposta por Copérnico; aquela feita por Darwin, quando ele descobriu que o Homem descendia do macaco; e a ferida feita por Freud, já que ele próprio, por sua vez, descobriu que a consciência repousava na inconsciência. Eu me pergunto se não seria possível dizer que Freud, Nietzsche e Marx, nos envolvendo em uma tarefa de interpretação que sempre se reflete sobre si mesma, constituíram à nossa volta, e para nós, esses espelhos, de onde nos são enviadas as imagens, cujas feridas inesgotáveis formam nosso narcisismo atual (FOUCAULT, 2000, p. 43).

*O capital; O nascimento da tragédia e Genealogia da moral; A interpretação dos sonhos* (de Marx, Nietzsche e Freud respectivamente) abrem uma enorme ferida na cultura ocidental, pois deflagram a não existência de um sentido oculto, único, para ser revelado, denunciando que o que existe são interpretações de interpretações, e nenhuma certeza. O tão famoso Eu seria um efeito provisório, cambiante, das multiplicidades. A interpretação seria então um gesto violento de apropriação, de imposição de um modelo, que enfraqueceria o outro, negando sua alteridade, seu devir. E é a partir deste sentimento trágico que sofrem os personagens *pirandellianos*.

As teses dos mestres da suspeita se aproximam muito do que Pirandello vai dizer a respeito do personagem e de sua representação. Ainda que o dramaturgo não cite esses autores em seus escritos teóricos, a conexão se evidencia ainda mais concretamente em sua obra dramática; sensivelmente percebida por Castri. Corroborando também nestes termos o pesquisador André Bouissy. Segundo o teórico, o trauma do nascimento, a repugnância em se inserir em uma descendência, o sentimento de estranheza e de despertencimento compõem o véu de proteção que dissimula o narcisismo do personagem humorístico. Em suas análises, Bouissy qualifica o personagem humorístico de “narcisista”: “uma das características do narcisista é expressar continuamente os próprios sintomas sem conseguir progredir até uma

resolução, ou por falta de um conflito para resolver ou porque se subtrai ao momento do combate” (1986, p. 36).

É importante observar que em Pirandello a realidade teatral se desenvolve entre a realidade e o sonho. Em quase toda a sua dramaturgia o autor realiza esse tensionamento entre realidade e ilusão, num nítido movimento de dar maior credibilidade à ficção (ou ao sonho). Sua estratégia era provocar no espectador/leitor o próprio questionamento do que é real. Se o real não é tangível, já que, como diria Artaud, a experiência do real já nos foi roubada desde o nosso nascimento, o que nos resta é o sonho. Castri, em seu *“Pirandello Ottanta”*, afirma que: “me parece que todo o problema da relação entre texto, dramaturgia e encenação possa ser esclarecido e racionalizado a partir de uma analogia com o trabalho de interpretação dos sonhos” (1981, p. 39).

A concepção do sonho em que Castri se baseia não vai pelo caminho apenas de uma reação inconsciente ao desejo reprimido, ela caminha em direção a um modo de autoconhecimento que se dá por meio do sonho. E é exatamente nesta direção que podemos apontar uma proposta política em Castri. O teatro, em seus próprios meios específicos, sem recorrer a doutrinas ou ideologias externas a ele, busca a partir de sua conformação, denunciar o teatro da representação, participar do processo de transformação da realidade social e, conseqüentemente, do homem, interrompendo o “drama”, que significa, em última análise, uma perspectiva da arte em reconstruir o homem a partir de suas relações.

Na segunda parte de *Esta Noite se Representa de Improviso*, a Atriz característica prepara a Primeira Atriz para a cena como se a preparasse para um ritual de sacrifício. Esta, já quase possuída, pede para que lhe façam olheiras, que pintem seus cabelos de branco, mencionando até a perda de um dente da personagem sofrida que ela se prepara para evocar. Na sequência a atriz bate a cabeça nas paredes imaginárias do cárcere, e repete: “Isto é parede! Isto é parede! Isto é parede!” materializando assim a cena. A partir de uma engrenagem narrativa, ou épica, onde se assiste à preparação da Primeira atriz para viver seu personagem, testemunha-se, logo em seguida, uma cena de “possessão” desta mesma atriz pela atmosfera lúgubre da cena e de sua personagem, Mommina.

Arrastando-se pelo palco a Primeira atriz, já na pele de Mommina, uma mulher atormentada, tenta se defender da fúria do marido que a prende em cárcere privado por ciúmes. Mas o foco do ciúme não se encontra na vida que sua mulher poderia levar às escondidas, já que ele desde o primeiro dia do casamento a prendeu em casa, proibindo-a de receber visitas; seu ciúme se direciona para o único lugar onde somos livres: o sonho.

Castri vai trabalhar essa cena em sua dupla natureza: de forma realista e metafísica. Isto é, quando vemos a Primeira atriz se preparando para fazer seu papel, se institucionaliza o teatro, a mentira, revelando para o espectador a máscara, que é a verdade do teatro. Agora, na medida em que Mommina interpreta sua existência como teatro, o que se percebe claramente é que ela,

enquanto indivíduo, se aprisiona numa máscara, tornando-se vítima de sua própria autoalienação. Enquanto o teatro pode, e deve, usar de artifícios, a vida não pode ser resolvida numa estratégia que esconda a realidade. Castri usa da cena para revelar a cultura (no caso aqui a patriarcal) enquanto instrumento de controle do comportamento humano.

Nesta nossa sociedade dividida em classes e construída sobre a ideia de exploração e de representação, não há como acreditar que as relações entre os indivíduos (ou melhor, entre máscaras) possam nos dar algum entendimento sobre a realidade. O Político que Castri deixa entrever em Pirandello é essa máxima de fazer do real impossível, e fazer do sonho (ou o teatro) o lugar de percepção e consciência da realidade. E é aqui que o encenador (e Pirandello, em larga medida) se aproxima tanto de Brecht quanto de Artaud.

Se de Brecht o encenador compartilha a ideia do teatro enquanto instrumento de transformação da estrutura comportamental, cognitiva e emotiva do indivíduo, induzindo no espectador novos modos de pensar, de Artaud ele compartilha a ideia da revolta contra o real, constringendo o espectador a rever seus comportamentos, a colocar em dúvida a “verdade” considerada absoluta, buscando transformar em profundidade o homem. Pois, se a crise do homem, seus tabus mais radicais são de origem histórica e social, e se é verdade que esta sociedade chegou ao ponto de introjetar a própria imagem no indivíduo, enraizando profundamente até no inconsciente os próprios modelos de comportamento, é mister, e é político, a metáfora do teatro como peste.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTRI, Massimo. **Pirandello Ottanta**. Bologna: Ubulibri, 1981.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, Freud, Marx. In: **Arqueologia das Ciências e História dos sistemas de Pensamento**. Tradução, Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- PIRANDELLO, Luigi. Esta Noite se representa de improviso. In: **Pirandello, do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RIBEIRO, Martha. **Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SCIASCIA, Leonardo. **Pirandello e la Sicilia**. Roma: Salvatore Sciascia Editore, 1968.