

**Pirandello na linguagem da cena:
Processo criativo de construção do espetáculo “Mas, afinal, quantos somos nós?” pelos
alunos do curso de teatro da UNICAMP-IA**

Martha Ribeiro
UNICAMP-IA/FAPESP
Pós-doutorado
Diretora teatral e professora de artes cênicas

Resumo: O ensaio é um desdobramento da experiência realizada durante meu pós-doutorado na UNICAMP-IA, abordando a dramaturgia pirandelliana a partir das encenações contemporâneas e dos resultados alcançados pelos seus intérpretes, seus antecedentes e do cruzamento desses resultados com laboratórios de pesquisa cênica direcionados aos alunos do Curso de Artes Cênicas do Instituto de Artes. O objetivo é apresentar os resultados parciais da pesquisa (porque ainda em andamento) a partir dos processos criativos desenvolvidos durante os laboratórios práticos, realizados com o apoio da poética pirandelliana *O humorismo* e das ideias do dramaturgo quanto à função do intérprete e sua relação com a personagem. A pesquisa compreendeu, num primeiro momento, revisão bibliográfica e trabalho de campo na Itália, onde a autora por um mês teve acesso irrestrito a toda uma documentação áudio-visual, importantíssima, dos trabalhos realizados por encenadores contemporâneos entusiastas da dramaturgia pirandelliana: Luca Ronconi, Massimo Castri, Anatoly Vasiliev, Giorgio Strehler, Patroni Griffi, Mario Missiroli. Toda essa documentação, fotos, textos, DVDs, encontra-se depositada no Centro Studi Teatro Stabile di Torino e na Biblioteca do DAMS/Torino. A criação do espetáculo brasileiro *Mas, afinal, quantos somos nós?*, sob minha direção, a partir de três peças curtas pirandellianas – “A patente”, “Na saída”, “O imbecil”- será abordada como etapa final do processo investigativo de cruzamento e dilatação da cena pirandelliana com a cena “brasileira”. Apontando diálogos e quebras de fronteiras entre os mais distintos processos de linguagem – como o épico e a linguagem artaudiana; como o teatro de feira e o simbolismo – com as experiências e vivências pessoais-artísticas dos alunos envolvidos na pesquisa prática, intenta-se criar uma perspectiva artística e estética nossa, brasileira, sobre o teatro de Pirandello.

Palavras-chave: Pirandello, Luigi; Pesquisa Artística; Processo Coletivo.

Em maio de 2009, durante meu pós-doutorado na UNICAMP-IA, sob supervisão da Profa. Dra. Neyde de Castro Veneziano Monteiro, realizei, com bolsa FAPESP, pesquisa de campo na Itália no Centro Studi Teatro Stabile di Torino e na Biblioteca do DAMS procurando informações, documentos, resenhas, imagens, fotos, DVDs, críticas, sobre as mais recentes montagens pirandellianas no mundo, e pude observar que, dentre tantos diretores/encenadores que se debruçaram casualmente sobre a obra de Luigi Pirandello (1867-1936), poucos fizeram de certos textos do dramaturgo um verdadeiro cavalo-de-batalha de sua criação artístico-estética, encenando por mais de uma vez o mesmo texto. Entre esses encenadores contemporâneos estão os italianos Luca Ronconi, Massimo Castri, Giorgio Strehler, Patroni Griffi, Mario Missiroli e apenas um estrangeiro, o encenador russo Anatoly Vasiliev.

Encenar mais de uma vez o mesmo texto é, sob todos os aspectos, extremamente instigante, porém, nesse ensaio, iremos concentrar nossas reflexões sob o ponto de vista cênico. Tal repetição (e aqui pensamos no sentido de repetição dado por Deleuze¹) demonstra uma inquietação e um desejo de aprofundamento no universo do texto, do autor, e da encenação propriamente dita, que não termina numa única e pontual montagem, seja ela de sucesso ou não. São diferentes possibilidades de leituras de um mesmo texto realizadas por um mesmo encenador que passam a se confrontar, determinando assim outro espaço de leitura da obra e da encenação, que não o literário. Isto é, a encenação “stricto sensu” torna-se uma espécie de “força-motriz”, crítico-cênico, do texto e do autor, mas não apenas isso. Essas recorrentes montagens não só atualizam o texto em relação ao contexto em que se realizam (diferentes atores, palco, novas influências, tecnologias, interferências etc.), como também criam uma história dinâmica da encenação deste texto.

Texto e cena se investigam mutuamente, se confrontam, mais de uma vez, a partir de um mesmo encenador, formando uma história da encenação por “collage”. Parafraseando Deleuze, a História da Encenação é a reprodução da própria Encenação, isto é, a encenação antiga e a encenação nova se repetem uma na outra, gerando diferenças. A partir disto, do exame dessas variáveis (ou diferenças) – já que a mudança dos tempos, e a própria repetição, muda a forma de aproximação ao texto, produzindo algo efetivamente novo –, algo surpreendente se observa: certos procedimentos na construção dos diferentes intérpretes que sugerem uma constante, e que nos leva a pensar o personagem pirandelliano enquanto uma potência “viva”, esperando um corpo para se “manifestar” ou “possuir” – como gostava de pensar o dramaturgo. Ou seja, forças puras, virtualidades dinâmicas que, sem mediação, agiriam sobre o corpo do intérprete e seu espírito, unindo-o diretamente à sua natureza fantástica. Experimentamos assim a ideia (utópica, e tão perseguida por Pirandello) de personagens que existem antes das palavras do texto, antes dos gestos dos intérpretes, antes dos corpos organizados, verdadeiras “máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens” (DELEUZE, p.19). Como dirá o mago Cotrone de *Os Gigantes da Montanha*: “Para nós, basta imaginar, e imediatamente as imagens ganham vida, por si mesmas. Basta que uma coisa esteja bem viva em nós, que se representam por si, por virtude espontânea de sua própria vida” (PIRANDELLO, 1993, p. 1264).

A correspondência entre as ideias artaudianas e pirandellianas quanto à representação é visível - observando que não há nenhum registro de que existiu, por parte de Pirandello,

¹ “O teatro da repetição opõe-se ao teatro da representação, como o movimento opõe-se ao conceito e à representação que o relaciona ao conceito” (DELEUZE, p. 19)

qualquer conhecimento das propostas teatrais de Antonin Artaud. Já da parte de Artaud existiu um contato efetivo com a obra de Pirandello. Em maio de 1923, no número 24 da revista *La Criée*, Antonin Artaud publicou sua crítica ao espetáculo *Sei personaggi in cerca d'autore*. Entre tantos outros interessantíssimos comentários, destacamos aquele que nos parece mais pertinente ao entendimento da “visão” pirandelliana do personagem enquanto potência viva. A contraposição entre os Atores e os Personagens pareceu a Artaud como o desencontro entre, de um lado, um teatro que se propõe o falso problema de “reteatralizar o teatro”, contaminando-o com a vida cotidiana, e, do outro, um teatro que se confronta com o problema real de “reencontrar” a vida, mas não a vida *no* teatro, e sim a vida do teatro². Sustentando assim a realidade da própria cena em confronto com a artificialidade teatral que se deixava dominar pela ideia de representação (cópia objetiva da realidade cotidiana).

Em agosto de 2009, iniciamos a pesquisa prática com os alunos da UNICAMP-IA, na disciplina Projeto Integrado de Criação Cênica II. Em nossos encontros semanais, orientamos os trabalhos primeiro para “quebrar” o pré-conceito inicial contra a dramaturgia pirandelliana – que no Brasil ainda encontra-se engessada pelas ideias de um pirandellismo pseudo-filosófico e de tese – realizando mostras de vídeo de algumas montagens contemporâneas do autor, emblemáticas na visualização de um Pirandello muito mais dinâmico, experimental, emocional, em diálogo permanente com as mais recentes descobertas no campo da pesquisa cênica. Depois de “quebrarmos o gelo”, com a lufada de ar fresco vinda dos encenadores já citados, propusemos como processo inicial de abordagem às peças curtas pré-selecionadas – “Na Saída”; “O Imbecil”; “A Patente” – o seguinte caminho: investigar um vetor emocional (ou Potência), que não passasse pelo entendimento psicológico. Esta investigação partiu do seguinte pressuposto: uma busca pessoal, interna, que correspondesse ao momento particular de cada aluno-ator, tendo como conceito a ideia pirandelliana do humorismo, isto é, de que cada um de nós corresponde a um depósito de identidades simuladas.

Cada ator, num primeiro momento, tinha a missão de buscar algo que não estivesse necessariamente ligado a um texto ou a um conceito anterior de personagem, mas algo que estivesse “vivo” dentro de cada um, uma potência, uma “máscara” anterior à sua própria face. Essa máscara foi denominada de PONTO ZERO. Como exercício para a libertação dessas potências, realizamos uma série de laboratórios corporais e de percepção do espaço/som/movimento, individuais e coletivos, com o intuito de fazê-los (os atores) sair do domínio dos sentimentos analisáveis (o que está se demonstrando um grande desafio, dado a

² CF Franco Ruffini, Pirandello e Artaud. Una nota. In_ *La passione teatrale*, Roma, Bulzoni, 1997.

dificuldade dos alunos-atores em lidar com forças que ainda não estejam nomeadas ou fechadas em uma construção burguês-psicológica) e se deixar levar pela espontaneidade de uma emoção, encontrando para ela uma forma corporal. Nossa ideia, amparada em Artaud e Pirandello, é libertar essa magia do sonho - matéria trabalhada por Pirandello, de forma muito clara, em seus últimos trabalhos e reforçado por seus escritos teóricos. Para nosso dramaturgo, o teatro é feito da matéria dos sonhos (ou da fantasia) e jamais realidade copiada do cotidiano. Mas existe algo que difere Pirandello de Artaud e que o aproxima do teatro épico: a certeza de que toda interpretação é uma armadilha que corrobora para a degradação da fantasia, do sonho, isto é, da Potência Viva da Máscara.

A visão de degradação da fantasia pelo drama é o tema chave da peça “Seis personagens à procura do autor” (1921). Nesta, Pirandello vai concretizar em forma dramática suas ideias sobre a impossibilidade da representação; conceito que se repete por toda a sua dramaturgia. Ou seja: a representação daria à máscara uma face inteligível pela via psicológica, inibindo, domesticando a potência selvagem da máscara numa única face, causando assim a morte (ou degradação) da força poética. A saída encontrada por Pirandello para deixar claro esse abismo entre a fantasia e a representação, será o recurso do épico. Ora, se para nosso autor existe uma diferença não apenas física entre o ator e a personagem, mas uma profunda diferença de identidade, a pretensão de identificação total entre ator-personagem (pretendida pelo drama burguês) será uma grande “bufonaria”, um engodo que só serviria para dar à cena um efeito de ilusão; ilusão que nada mais seria do que um véu jogado sobre a verdade *viva* da fantasia. Para dar a ver essa autonomia da personagem, Pirandello se utiliza de recursos épicos, narrativos, com a intenção de deixar muito claro essa impossibilidade de identificação entre as partes.

O efeito rebote desse princípio, dar ao personagem uma autonomia, será a tentação utópica do mito da transparência. Porém com uma grande diferença em relação ao naturalismo: não é dado ao ator o poder de “encarnar” a personagem, é esta que irá possuí-lo. Em Pirandello, se verifica ao mesmo tempo uma distância e uma ilusão de identificação, na qual a cena oscila entre a ficção, a tentativa de representação, e a instalação do real, no momento da posse do ator pelo personagem. Uma das soluções encontradas para nos aproximarmos dessa ideia pirandelliana foi “vestir” o Ponto-Zero com uma máscara de látex construída a partir do formato do rosto de cada ator. O objetivo é dilatar sua expressão, causando um estranhamento, provocando nossa imaginação para a ideia de Personagens-Vivos representando papéis. É nesse ponto da pesquisa que nos encontramos nesse momento. Buscando ferramentas estéticas que façam do espetáculo-pesquisa *Mas, afinal, quantos somos*

nós? um diálogo permanente entre o épico e a linguagem artaudiana; entre o teatro de feira e o simbolismo; entre o teatro universal e uma linguagem com ritmos, danças, e métodos que falem à nossa brasilidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Disponível em <http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/Members/tete/DifRep.doc>, p. 19. Acesso 24 de setembro de 2009.

PIRANDELLO, Luigi. *I Giganti Della Montagna*. In_ **Maschere Nude**. Roma: I Mammut, 1993, p. 1264.

RIBEIRO, Martha. **Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba**. São Paulo: Perspectiva: Coleção Estudos, 2009 (Prelo).