

OS GIGANTES DA MONTANHA UM EXERCÍCIO DE LEITURA ENTRE DRAMATURGIA E HISTÓRIA*

Berilo Luigi Deiró Nosella¹

Resumo: O presente artigo propõe uma leitura do mito cênico *Os gigantes da montanha*, de Luigi Pirandello, considerando-se as íntimas relações entre a obra e seu contexto histórico. Pirandello produziu a referida obra entre os anos de 1928 e 1936, que precederam a Segunda Guerra Mundial e marcaram a consolidação do Estado fascista na Itália, sob o comando de Mussolini. Procuraremos demonstrar aqui que, em seu inacabamento formal e factual, se encontra inscrito o embate político-ideológico do autor entre sua posição de artista italiano filiado ao partido fascista e seus ideais de liberdade e fantasia.

* O presente artigo é fruto da pesquisa de doutorado intitulada “Luigi Pirandello e Jorge Andrade entre o texto e a cena: a metateatralidade como espelho de nossa formação estético cultural moderna”, defendida em 2011 no PPGAC-UNIRIO, na linha de pesquisa História e Historiografia do Teatro, sob orientação da Profa. Dra. Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti). A referida pesquisa foi realizada com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil e da CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil

¹ Professor Adjunto de Iluminação Cênica e Análise e História do Texto e da Cena Teatral do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto.

Palavras-chave: Dramaturgia e História. Luigi Pirandello. Formação Teatral. Teatro Italiano Moderno.

Abstract: This article proposes a reading of the scenic myth “The giants of the mountain” by Luigi Pirandello, considering the intimate relationship between this work and its historical context. Written between 1928 and 1936, which preceded the Second World War and marked the consolidation of the Fascist state under the rule of Mussolini in Italy, the article defends and seeks to prove the hypothesis that, in its formal and factual incompleteness, is inscribed with the ideological political struggle between Pirandello’s position of Italian artist affiliated with the Fascist Party and his ideals of freedom and fantasy.

Keywords: Drama and History. Luigi Pirandello. Theatrical Formation. Theater Modern Italian.

“Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela”.

Walter Benjamin (1994, p.224)

A dobra metateatral, já explorada por Pirandello em outras de suas peças – inclusive naquela de maior sucesso, *Seis personagens em busca de um autor*, a ponto de virar marca característica do autor –, ganha em *Os gigantes da montanha* maior radicalidade. O jogo entre verdade e realidade, tendo como intermediários a fantasia e a representação, aqui atinge nível poético tão elevado, ao conceber-se uma vila onde a fantasia impera tão plenamente que, ao se realizar por meio da representação, deixa de ser representação para se tornar realidade. O eixo de tal jogo, comum à metateatralidade pirandelliana, volta a ser novamente o público. É na exclusão do público do jogo representativo que Pirandello apresenta, nesta peça, a possibilidade de uma “vida pura” de fantasia, onde a poesia viveria por si mesma. Mas não se trata de uma ode à doutrina da “arte pela arte”, onde o absoluto da fantasia desprender-se-ia do mundo – de todo e qualquer contexto, de toda e qualquer amarra de realidade – gerando uma “Arte” pura e absoluta, acima dos homens, acima do mundo, acima da história. A peça encara essa possibilidade como um problema; e ainda mais grave, pois seu oposto, ou seja, o encontro da fantasia com o mundo, também se apresenta como impossível. Se a exclusão do público não é uma solução, o encontro com ele não é possível. O que nos interessará aqui é acompanhar como Pirandello constrói a problemática e, por fim, o que conclui de seus motivos de existência – percebendo sempre a forma metateatral como a estrutura fundamental da expressão de tal impasse temático – e como o contexto histórico e político italiano permeia o desenvolvimento de sua problemática.

A peça divide-se em três atos e quatro momentos, dos quais o terceiro ato (quarto momento) não chegou a ser escrito por Pirandello, que veio a falecer antes de finalizá-lo. Trata-se, como nomeado pelo próprio autor, de um mito cênico: uma companhia de teatro (Companhia da Condessa), em decadência, viaja em busca de um local para representar sua obra fundamental, *A fábula do filho*

*trocado*², quando chega à “vila”. Tal vila apresentar-se-á como um local todo particular: uma vila abandonada, onde um grupo de atores/artistas, renegando a convivência com o mundo dos homens, passa a viver num mundo de fantasias comandado por Cotrone. Já na chegada da Companhia, as produções técnicas das fantasias apresentam-se como uma forma de defesa deste mundo de fantasia contra o mundo externo.

A primeira questão que se apresenta diante do encontro entre os habitantes da Vila e suas fantasias com a Companhia de Atores é a da relação entre Representação e Verdade. Os atores da Companhia da Condessa, assim que se deparam com as fantasias produzidas pelos habitantes da Vila para os espantar, na verdade veem-se maravilhados com a destreza deles. Ao mesmo tempo, já dentro da Vila, num breve momento, a Condessa “declama” um trecho da *Fábula do filho trocado*, gesto ao qual os outros integrantes da Companhia respondem de imediato, assumindo seus papéis junto à Condessa. Num sentido inverso, tal ato gera nos habitantes da Vila um espanto carregado de descrença, estariam mesmo “representando”, ou aquelas manifestações seriam verdade? O problema que aí, logo no início da peça, se desenha, será eixo do mito pirandelliano. Centrada na figura de Cotrone, a questão Representação x Verdade, aprofundar-se-á na direção do sentido e no objetivo da representação. O que os habitantes da Vila realizam é a magia de tornar a fantasia realidade, em toda a sua potencialidade; para fazê-lo, é necessário que esta se desprenda das amarras da realidade, das amarras da representação, ou seja, é preciso que a fantasia se liberte de suas amarras técnicas e humanas e de um público que a limite com sua “ignorância” e “descrença” na poesia.

COTRONE

– E essa obra, que é de um poeta, oferecida às pessoas, foi a ruína de vocês! Ah, como compreendo bem isso! Como eu compreendo!

BATALHA

– Desde a primeira apresentação...

² Trata-se também de uma peça de Pirandello: *La Favola del Figlio Cambiato*, de 1932.



COTRONE

– Ninguém se interessou?

SACERDOTE

– Todos contra!

CROMO

– Vaías que estremeçeram as paredes!

COTRONE

– Mas é mesmo?!

ILSE

– E o senhor está achando graça?

COTRONE

– Não, Condessa, é que conheço bem essa história! A obra de um poeta...

DIAMANTE

– Nada foi levado em conta! Nem os cenários surpreendentes, jamais vistos! Cachorros!

BATALHA (com seu ar suspiroso de sempre)

– E as luzes! Que luzes!

CROMO

– Todos os prodígios de uma encenação grandiosa! Éramos quarenta e dois, entre atores e figurantes...

COTRONE

– E ficaram reduzidos a tão poucos?

CROMO (mostrando a roupa)

– ... e a isto ... A obra de um poeta... (PIRANDELLO, 2005, p. 51-52).

Neste ponto, começa a se apresentar a posição de Cotrone em defesa de um mundo onde a fantasia exista por si e para si, um novo mundo da arte isolado do mundo dos homens. Em tal mundo defende-se a possibilidade da poesia completamente despregada da realidade, tanto como matéria quanto como objetivo. Nas falas de Cotrone, tal dissociação entre poesia e realidade transparece, tanto como fato quanto como necessidade; assim, começa-se a desenhar a personagem do Mago Cotrone e seus argumentos.

COTRONE

– Eu sinto ódio por essa gente, senhor Conde! É por isso que eu vivo aqui. E, como prova, estão vendo?

mostra o fez que, desde a chegada dos hóspedes, estava em sua mão e o põe na cabeça

eu era cristão e virei turco!

A SGRICIA

– Olha lá! Não vamos mexer com a religião!

COTRONE

– Minha cara, isso não tem nada a ver com Maomé! Turco, devido à falência da poesia pela cristandade. (PIRANDELLO, 2005, p. 53)

Os argumentos de Cotrone colocam-se de forma clara: há total descrença na civilização ocidental cristã. No contexto em que a peça é escrita, nos antecedentes da experiência de falência do projeto de civilização ocidental que será a Segunda Guerra Mundial, impulsionada pelos partidos fascista italiano e nazista alemão, tal afirmativa ganha traços críticos e subversivos. O mito pirandelliano apresenta-se consciente da realidade e do contexto histórico em que está inserido; também está profundamente consciente do lugar do qual o próprio autor fala neste mundo, ou seja, de um poeta que se filiou ao partido fascista há 15 anos atrás, e que mesmo neste momento não se desvencilha dele. Neste sentido, a posição de Cotrone deve ser vista como “um lado da moeda”, como a posição do artista que percebe a ruína e, não podendo fazer nada, procura salvar a “poesia” do mundo, negando-o e afastando a poesia do mundo. Cotrone assume aqui a posição central do *maestro*, do diretor, daquele responsável pela criação do mundo fantástico da representação, mas que, desiludido de como o mundo recebeu suas obras, prefere se afastar dele. Porém, no caso de *Os gigantes*, o Diretor aqui representado reveste-se de uma aura de sobriedade provinda da tradição de seu ofício. O senhor da representação encontra, nesta altura da obra pirandelliana, uma posição elevada, respeitável e fundamental ao processo de criação cênica. Outro dado é como a técnica cênica assume importância também fundamental neste processo, por exemplo, a iluminação, que passa a realizar efeitos sublimes de magia; é quase possível pensar que, não apenas um “Diretor”, no sentido do encenador moderno, é incorporado por Cotrone, mas também um velho homem de teatro, conhecedor de seus truques e segredos, de seus mistérios. Ao visualizar a personagem Cotrone, nos é impossível não pensar na descrição de um “homem de teatro”, um “técnico”

(mais do que um “artista”),³ em alguns momentos mais importante que o próprio Diretor, feita por um destes mestres:

[...] Quando garoto tive oportunidade de entrar num palco de teatro de ópera durante o trabalho de montagem de um grande espetáculo. Quando lá estava, chegou um senhor de sobretudo, luvas e chapéu-coco, que segurava nas mãos uma bengala, sendo cumprimentado por todos. Tudo isso e as polainas de seus sapatos atraíram minha atenção, o que me fez perguntar, intrigado e em voz baixa, para minha mãe: ‘Quem é esse senhor?’. ‘É o maquinista-chefe’, respondeu. Ele não pegava o martelo nem qualquer outro instrumento, só dava ordens e controlava a correta execução do projeto.

Um chefe-maquinista equivale ao comandante de um navio que deve saber quando e como manobrar suas velas, suas engrenagens, enfim, a parafernália de seu navio e a sua tripulação que, além de ser obediente, deve atuar de forma correta. (RATTO, 1999, p. 86)

O “Diretor”, ou *maestro*, incorporado por Cotrone exerce clara liderança em sua vila e mesmo que não num sentido ditatorial, exerce o papel de dominação hierárquica. A figura de Cotrone, neste sentido, pode significar a personificação da ilusão social de “liberdade” individual, perpetrada pela democracia burguesa, mas que, no fundo, controla de dentro desta seus “súditos”, como um tirano natural e necessário. Aqui se encontra o cerne da compreensão da visão de mundo de Pirandello, que se por um lado o coloca próximo do fascismo de Benito Mussolini, de outro o afasta dele. De forma geral, há no pensamento de Pirandello um impasse: de um lado, a visão do homem defensor das potencialidades humanas contra as amarras da sociedade moderna e, de outro, o homem que não vê solução para a existência de tais amarras.

³ Estamos compreendendo esta dicotomia técnico x artista, no sentido que a modernidade e o século XIX a configuram, ou seja, a partir da categoria romântica de “gênio” e do surgimento do encenador moderno, que assumiria o papel do criador, aquele que concebe idealmente um sentido único, central à obra, em detrimento de seus executores.

Na plenitude da época democrática dominada por Giovanni Giolitti, Luigi Pirandello nega que a consciência individual possa se satisfazer com a aceitação das leis sociais. De acordo com Pirandello, todo homem, seja qual for sua ideologia ou a situação política e social na qual seja forçado a viver, é um rebelde em potencial – e a rebelião coincide com a aquisição da consciência. A democracia é, portanto, uma condição ilusória, na qual o indivíduo está sujeito à ilusão de se realizar obedecendo as leis. Quando ele supera este estado de ilusão, no entanto, quando ele adquire a consciência, percebe que toda lei é um componente essencial da vida: que a rebelião, então, é tanto necessária quanto vã. Dá-se conta, finalmente, que a sociedade tem uma natureza tirânica e que a trágica descoberta desta tirania coincide com o máximo de tomada de consciência. (VENÈ, 1991, p. 32, Tradução nossa)⁴

É interessante ver como Gramsci (2002), intelectual comunista italiano da época, olhou e compreendeu Pirandello de dentro do cárcere fascista. Sem deixar de apontar a insuficiência da visão de mundo “individualista” de Pirandello, Gramsci percebe vários pontos de crítica social importantes nesta visão, talvez o mais pertinente seja o profundo choque que suas obras promovem na ideologia católica italiana. Gramsci salienta a reação da ideologia católica às obras de Pirandello; por ocasião de uma apresentação da peça *Liola* (1916), em Turim, a crítica católica publica sobre o dramaturgo no jornal *Civiltà Cattolica*: “[...] mestre da imoralidade e da incredulidade, pernicioso à juventude já desen-

⁴ “Nel pieno dell’epoca democratica dominata da Giovanni Giolitti, Luigi Pirandello nega che la coscienza individuale possa mai soddisfarsi con l’accettazione delle leggi sociali. Secondo Pirandello ogni uomo, indipendentemente dalla propria ideologia e dalla situazione politica e sociale nella quale è costretto a vivere, è un ribelle potenziale – e la ribellione coincide con l’acquisizione della coscienza. La democrazia è quindi una condizione illusoria, entro la quale l’individuo è soggetto all’illusione di realizzarsi obbedendo alle leggi. Quand’egli supera questo stato d’illusione, però, quando acquista coscienza, si accorge che ogni legge è componente essenziale della vita: che la ribellione, quindi, è tanto necessaria quanto vana. Si accorge, infine, che la società ha una natura tirannica e che la tragica scoperta di questa tirannide coincide con il massimo della consapevolezza.”



caminhada pela avalanche, materialista ou idealista, da arte e da filosofia moderna” (apud GRAMSCI, 2002, p. 326). Em resposta, comenta Gramsci: “[...] na verdade, todo o teatro de Pirandello é combatido pelos católicos por causa da concepção pirandelliana do mundo, a qual, qualquer que seja ela e sua coerência filosófica, é indubitavelmente anticatólica, ao contrário da concepção “humanitária” e positivista do verismo burguês e pequeno-burguês do teatro tradicional” (GRAMSCI, 2002, p. 233). Um defensor, como Pirandello, em tal nível, da liberdade individual – que de tão plena é impossível de se realizar –, vê-se impelido para longe da experiência comunista e sua doutrina da “ditadura do proletariado”, profundamente anti-individualista. Porém, não pode sustentar a defesa de um líder, e seu regime, que caminha, na história, em direção à tirania absoluta.

Há razões, no trabalho de Pirandello, absolutamente incompatíveis com a revolução socialista: razões de fundo. Razões semelhantes afastaram Benito Mussolini da ideia de ditadura do proletariado e do socialismo: ou, pelo menos, as razões dadas pelo homem político para justificar sua ascensão ao poder, são inseridas nas lacerações e contradições da visão de mundo de Luigi Pirandello. Mussolini assumiu o poder quando a democracia burguesa confessou a natureza ilusória das suas promessas de liberdade e o proletariado socialista demonstrou possuir aparato incapaz de transformar o caos, até mesmo heroico, dos anos vinte, em revolução. Luigi Pirandello, em vinte anos de atividade literária, já tinha dado à esta situação em particular o caráter de ‘condição humana’, conferindo-lhe uma dimensão cósmica e historicamente insuperável. (VENÈ, 1991, p. 83-84, Tradução nossa)⁵

⁵ “Ci sono però dei motivi, nell’opera pirandelliana, assolutamente incompatibili con la rivoluzione socialista: motivi di fondo. Motivi analoghi allontanarono Benito Mussolini dell’idea della dittatura proletaria e dal socialismo: o, quanto meno, le ragioni esposte dall’uomo politico per giustificare la propria ascesa al potere, si inserivano nelle evidenti lacerazioni e contraddizioni della visione del mondo de Luigi Pirandello. Mussolini prese il potere quando la democrazia borghese confessò il carattere illusorio delle proprie promesse di libertà e il proletariato socialista dimostrò di avere un apparato incapace di trasformare il caos, sia pure eroico, degli

Neste sentido, a personagem de Cotrone e seus argumentos tomam quase a totalidade do final do primeiro ato, afirmando e reafirmando sua posição de portador de uma tradição que se esfacela e que, para perdurar, precisa se afastar dos homens e sua civilização. O ponto central que saltará do discurso de Cotrone é a função da Arte de “inventar a verdade”. No caso, tal invento coloca-se na posição da completa negação da realidade: estando a realidade completamente corrompida, é preciso encontrar refúgio num mundo de fantasia que inventará sua própria verdade. O mago Cotrone, ao declarar a falência da civilização, também está declarando a falência da representação como meio de contato da fantasia com a realidade. A verdade inventada da representação ganha aqui contornos de realidade. Não se trata mais de representar a realidade, em nenhum nível, mas de ser a mesma. Se, como dissemos acima, Cotrone é criticável como senhor absoluto, quase um tirano, é criticável também por sua renúncia ao convívio entre os homens e, portanto, pela sua desistência da luta contra um mundo falido, mas que resiste. Cotrone pode ser tanto Mussolini quanto Pirandello.⁶

O outro lado da moeda apresentar-se-á com a posição da Condessa, que se nega a manter a poe-

anni venti in rivoluzione. Luigi Pirandello, in venti anni di attività letteraria, aveva già conferito a questa situazione particolare il carattere di "condizione umana", aveva dato ad essa una dimensione cosmica e storicamente insuperabile.”

⁶ Não se trata, obviamente, de afirmar que Cotrone poderia ser uma representação de Mussolini. Apenas de dizer que há na peça de Pirandello, assim como em sua obra, elementos ideológicos que, se por um lado, poderiam justificar sua filiação ao partido fascista, por outro, os mesmos elementos, o afastam dele. Nesse sentido, Pirandello encontra-se num plano de crítica social, como percebe Gramsci, porém não adere a um programa político que busque algum tipo de solução para tais críticas; motivo da presença de tão profundo pessimismo em suas obras. Podemos pensar em seu romance “*Uno, nessuno e centomilla*” (2001), de 1926, onde Vitangelo Moscarda, numa tentativa desesperada de ser ele mesmo, diante de uma realidade que o impelia para uma mentira em relação à suas “essências”, só encontra saída na loucura; na verdade, a tentativa desesperada de ser ele mesmo é considerada por todos como o ato de um louco. A possibilidade de salvação encontra-se na morte ou mesmo na loucura, que não deixa de ser uma morte social.

sia encerrada na Vila de Cotrone. Como atriz, ela encontra-se em dívida com seu poeta, sua poesia e sua arte. É preciso até o último sopro de vida representar:

ILSE

– Se não poderei mais representar, isso significa que vou continuar a ler, sozinha a *Fábula*. (PIRANDELLO, 2005, p. 82)

A posição de destaque da obra dramaturgical como “portadora” da arte num sentido da formação do público ainda se apresenta aqui como central, porém, é a atriz, Condessa, de uma companhia itinerante em franca decadência, seu porta-voz. Como já vimos, a posição do diretor, na figura de Cotrone, apresenta-se de forma criticável no todo do texto Pirandelliano, ao contrário da protagonista Ilse, heroína trágica maior do dramaturgo. É preciso lembrar aqui da longa continuidade temporal da produção desta obra; em 1929, por exemplo, ainda com a peça em projeto, Pirandello afirmou:

Antes de qualquer coisa, devo dizer que embora eu não tenha proposto nenhuma intenção satírica, dos *Gigantes* resultará, involuntariamente, uma forte sátira ao público de hoje, se comparado ao meu teatro. Além do público que frequenta a sala de espetáculo, deveria dizer uma *sátira do tempo*. Pois, em relação ao que me acontece como escritor, é muito significativo e ilustrativo. E acredito que, pensando bem, ultrapassa, em sua gravidade, os limites da minha pessoa física e da minha obra. (apud RIBEIRO, 2010, p. 331)

De lá até 1936, é possível perceber a mudança na perspectiva de abordagem da peça, equilibrando-se a balança do embate poesia x público. A trajetória de Pirandello, de 1928 até sua morte, na sua relação com o público italiano e com o regime fascista, pode servir de base para a compreensão de tal mudança. Em 1928, Pirandello deixa a direção do *Teatro d’Arte* de Roma, deste momento em diante sua relação com a crítica fascista sofre constantes abalos, seguidos de insucessos diante do público italiano; tais acontecimentos levam o autor a expressar sua constante decepção para com o público

de seu país, levando-o ao exílio voluntário.⁷

O afastamento de Pirandello da direção do *Teatro d’Arte* de Roma revela uma mudança de direção na política de apoio ao teatro e à cultura do regime fascista. No início da década de 1930, o acesso dos artistas de vanguarda ao regime é limitado, e a política assume um caráter de maior incentivo a autores que divulguem obras de “propaganda” direta da ideologia nacionalista do partido. Durante este período, Pirandello insistentemente proclama sua posição de autor apolítico: “Sou apolítico: me sinto apenas um homem sobre a terra. E, como tal, muito simples e pobre, se quiser, poderei dizer até mesmo casto...”⁸ (GIUDICE, 1963, sem página). Porém, no contexto específico, tal nos parece muito mais uma estratégia de sobrevivência em tempos de rígido controle e repressão do que uma posição efetiva; tal perspectiva não era apenas particular, como atesta Silvio D’Amico, em 1933, ao referir-se à situação de certo “teatro de tese” em meio aos autores italianos da época:

Mas para esses autores a ‘tese’ não foi proposta de fora, com um decreto ou uma circular: ela surge de dentro deles. Todos os artistas, pondo-se a escrever, o fizeram porque tinham algo a dizer; e este algo, frequentemente, era uma ideia na qual acreditavam firmemente, para a qual queriam conquistar o consenso de outros homens: mas

⁷ “A partir de 1928, com o fechamento do Teatro de Arte, o escritor decidiu partir da Itália e até 1932 não retornou em definitivo ao seu país. Antes de partir, Pirandello declarou:

Sim, vou embora. Desfeita minha companhia, não tenho mais o que fazer na Itália [...]. Eles têm a coragem de me dizer que a Itália deu, em mim, um escritor para o mundo. Mas a coisa foi bem diferente. Se não estou errado a minha grande fama chegou de fora. É lá que estão minhas melhores representações e os mais amplos e serenos estudos sobre minha obra. Seria então o caso de lembrar que talvez tenha sido o mundo que deu, em mim, um outro escritor à Itália.

Quando Jovem, ‘fora da Itália’ para poder crescer e se desenvolver cultural e existencialmente, agora, na velhice, ‘fora da Itália’ para escapar da náusea do mundo teatral de seu país”. (RIBEIRO, 2010, p. 96)

⁸ “Sono apolitico: mi sento soltanto uomo sulla terra. E, come tale, molto semplice e parco; se vuole potrei aggiungere casto...”.



isto derivava de uma fé íntima, de um sentimento irrefreável e não de uma prescrição externa. Perguntaram uma vez a Luigi Pirandello: ‘Na arte, se pode fazer um teatro de propaganda?’ e ele respondeu: ‘sim, mas não precisa ser de propósito’. (apud RABETTI, 1988, p. 67)

A oposição entre a nova política de Mussolini e Pirandello não se restringe a eles, mas estende-se entre todo o movimento de renovação do teatro nacional, como já dito, tendo D’Amico como grande porta-voz, e a política fascista pós 1930. Para os que, como D’Amico, alimentavam o sonho de renovação do teatro italiano, ficava claro que a política de incentivo ao autor nacional, empreendida pelo regime, não era suficiente como caminho para a modernidade teatral nacional, era necessário empreender um investimento em nível estrutural, com a construção de um novo teatro, tecnicamente moderno e eficiente; com uma companhia estável; e era preciso investir na formação deste novo profissional. A resposta de Mussolini é clara, em 1932:

Nada de novo teatro... Acreditar que novas e modernas implantações consigam salvar o teatro de prosa é cair no frequente erro de natureza nitidamente mecânico-positivista, materialista. Os autores com suas criações e não os maquinistas é que vão salvar o teatro, chamando de volta o público... (MUSSOLINI apud RABETTI, 1988, p. 59-60)

A posição de Pirandello em relação à proposta de renovação do teatro nacional, encabeçada por D’Amico, só se opunha ao projeto de formação. Segundo as crenças do Maestro, nem o poeta nem o ator podem ser formados na escola; porém, no que diz respeito ao novo teatro, Pirandello tinha absoluta certeza de sua necessidade. Uma vez que tal não se apresentava possível por meios governamentais, Pirandello alimenta o sonho de um teatro particular, junto a Marta Abba, e escreve à atriz, ainda em 1929:

[...] discutirmos juntos a Companhia nova, os atores, aquele que não aquele que sim, as preparações, comprar por aqui os equipamentos de luz, os mais modernos e os mais potentes, aprender o funcionamento; [...] (PIRANDELLO apud RIBEIRO, 2010, p. 247)

Tais sonhos revelam em Pirandello o desejo e o entusiasmo em ver novamente sua obra encenada, e com sucesso, para o povo italiano. Como nos revela Martha Ribeiro, também se sustenta no desejo de ver novamente Marta Abba “brilhar” nos palcos italianos, como ela merece, porém, por meio de sua obra. É com esta intenção e neste contexto de impedimento pessoal e político, que Pirandello escreve, por quase dez anos, sem concluir, *Os gigantes da montanha*.

Você verá que coisa é *Os gigantes da montanha*! É completo, é a orgia da fantasia! A leveza de uma nuvem sobre a profundidade dos abismos. Risos vigorosos explodem entre 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! Mas é Você, é Você que o toca, minha Marta! (apud RIBEIRO, 2010, p. 332)

Ainda assim, tal obra, cercada de tanta certeza de sucesso, não é finalizada. Os motivos de tal incompletude são supostos, de várias formas: por certo descaso de Marta Abba (a quem a obra é dedicada) pela personagem Ilse; por inúmeros compromissos e desgostos vividos pelo autor, a partir de 1933; ou por Pirandello perceber a impossibilidade técnica de sua realização, no contexto teatral italiano da época, até mesmo pela Companhia de Marta Abba.

[...] em 25 de abril de 1930, Pirandello escreve que provavelmente a companhia de Marta não teria meios técnicos para montar *Os gigantes*, porque na Itália não seria possível realizar o tipo de encenação exigida pela peça; sem dúvida nenhuma o escritor se referia à parte material e cenográfica da peça, que exigiria um grande aparato cênico e financeiro [...] (RIBEIRO, 2010, p. 334-335)

Acreditamos que todas as suposições podem estar corretas, mas isoladamente revelam apenas uma face do problema; é óbvio que, como autor, se a realização cênica de sua obra na Itália daquele momento era imprescindível, Pirandello deveria tê-la feito possível. O que queremos levantar como hipótese é que a impossibilidade e a incompletude caminham juntas, no complexo formado pelo projeto

estético ideológico de Pirandello e o contexto histórico em que ele está inserido. Fica como eco, em tal embate, aquilo que nos parece ser a mensagem não concretizada do autor: de que é preciso que a poesia chegue aos homens e realize seu papel.

COTRONE

– Vejo que a Condessa não pode renunciar à sua missão.

ILSE

– Até o fim.

COTRONE

– Nem pretende que a obra viva por si mesma – coisa que só aqui poderia acontecer.

ILSE

– Vive em mim; mas não basta! Deve viver entre os homens!

COTRONE

– Triste obra! Assim como o poeta não teve o seu amor, também essa obra jamais terá a glória dos homens. Mas chega. É tarde, e o melhor é descansar. Como a Condessa não aceitou, tive uma idéia que vou revelar a vocês amanhã cedo.

CONDE

– Que idéia?

COTRONE

– Amanhã cedo, Conde. O dia ofusca; a noite é para os sonhos, e somente os crepúsculos podem ser clarividentes para os homens. A alvorada, para o futuro; o pôr-do-sol, para o passado. (PIRANDELLO, 2005, p. 83)

A idéia que Cotrone tem em mente, que será revelada na manhã seguinte, é a da possibilidade de apresentar a *Fábula do filho trocado* para os “Gigantes da Montanha”, durante as festividades de casamento dos filhos de duas famílias dos tais Gigantes.

Apenas como um parêntese, antes de partirmos para a conclusão da análise – no exato momento do encontro da poesia, por intermédio da Companhia da Condessa, com seu público, os gigantes da montanha e seu mundo – é preciso indicar que, na noite que antecede tal encontro, Cotrone dá a prova dos níveis poéticos que sua vila mágica poderá alcançar, através da aparição de fantoches que ganham vida, por mágica, num mundo de sonho, onde as pessoas vivem fora de seus corpos.

O mago Cotrone nos mostra que se ausentar da realidade é também criar uma nova realidade de fato. Não mais uma representação da mesma, mas uma verdade, retomando a ideia já expressa em *Seis personagens*, mais verdadeira do que a realidade. Os próprios atores, em seu ato de representação, o que fazem é dar “vida”, verdadeira, à fantasia, pois bastaria que o jogo de entrega à imaginação fosse completo.

O jogo de “criar a verdade” mostra-se como um profundo mergulho num mundo de sonho, onde a fantasia tem total liberdade para existir, longe das amarras da realidade. Fica claro que tais “verdades criadas” dependem da entrega e da crença daqueles que a vivem, uma vez que não é possível tal entrega da parte de alguém que apenas a assiste, de fora. Tal entrega, tal crença, é novamente comparada, como já o foi em *Seis personagens*, à pureza da criança, alheia à “seriedade” do mundo adulto. Não deixa de ser uma forma de alienação do mesmo, fortalecendo a tese de Pirandello, expressa por Cotrone, de que a poesia só pode existir em sua plenitude fora do mundo, na imaginação pura de “crianças”, pois é mais um ato de fé do que de “curiosidade” ou técnica. Novamente tem lugar o embate entre realidade e fantasia como teve, em *Seis personagens*, o embate entre personagens e atores.

Em *Os gigantes da montanha*, a questão apresenta-se de forma evidente e acabada: o embate entre “realidade”, “verdade” e “fantasia”. A tese de Pirandello, defendida aqui por Cotrone, é a de que a fantasia é mais verdadeira do que a realidade, uma vez que esta é, no fundo, uma falsificação da verdade. A realidade e a fantasia, no fundo, aparecem para Pirandello como dados subjetivos, porém, a realidade nos chega de fora, pronta, moldada pela subjetividade de outrem; já a fantasia, apresenta-se como uma libertação desta em direção a uma subjetividade nossa. O que se dá é uma espécie de relativização da noção de verdade em relação à realidade. Há a verdade presente na realidade concreta, mas há a verdade escondida na realidade concreta. Precisamos da fantasia, no caso, para “desvendar” (com toda a dose de idealismo presente nesta ideia) a falsa verdade da realidade. Porém, neste jogo idealista, o que nos parece interessante é perceber que tal ato de desvendamento só é possível na ação objetiva de criação da fantasia. A relação entre arte x



vida, fantasia x realidade, no caso, assim como a relação entre forma x conteúdo, apresenta-se para Pirandello como a única possibilidade de atingir alguma verdade. Na separação entre essas categorias, a verdade se perderia. O que está em jogo aqui é a relativização da própria noção de “verdade”, pelo menos da “Verdade” única e absoluta propagada pelo cientificismo do século XIX.

Cumprido entender-se bem sobre o problema de o poeta não crer no mundo que ele canta ou que, como quer que seja, representa. Mas se poderia dizer que não só para o artista como para ninguém existe uma representação, seja criada pela arte ou seja enfim aquela que todos nós efetuamos de nós mesmos, dos outros e da vida, que se possa crer como uma realidade. São, no fundo, uma e mesma ilusão, a da arte e aquela que comumente vem de todos nós e de nossos sentidos. Ainda assim, chamamos de verdadeira a de nossos sentidos e *fictícia* a da arte. Entre uma e outra ilusão, todavia, não é questão de *realidade*, mas sim de *vontade*, e somente enquanto o fingimento da arte é *querido*, não no sentido de que seja procurado com a vontade para um fim estranho a si próprio: porém querido por si e por si amado, desinteressadamente; ao passo que o dos sentidos não está em nós querê-lo ou não querê-lo: temo-lo, como e enquanto temos os sentidos. Aquele é pois, livre, e este, não. E um fingimento é, portanto, imagem ou forma de sensações, ao passo que o outro, o da arte, é criação de forma. (PIRANDELLO, 1999, p. 102)

Os fantasmas, os espíritos invisíveis que vivem entre nós, só podem se materializar efetivamente no jogo que congrega a ação criativa concreta de dupla via, criador/realizador da fantasia e receptor da mesma. É um ato de vontade, não um jogo de curiosidade.

SPIZZI

– É tudo truque e combinação, meus amigos! Não vamos agora, justamente nós que somos do ofício, nos deixar enganar feito bobos!

COTRONE

– Ah não, meu caro, se fala assim é porque não pertence ao ofício! O senhor dá importância a alguma outra coisa mais premente! Senão, seria o primeiro a se deixar enganar,

pois é esse, justamente, o verdadeiro sinal de quem pertence ao ofício! Aprenda com as crianças, eu já disse, que criam o jogo e depois acreditam nele, e vivem-no como verdadeiro!

SPIZZI

– Mas não somos crianças!

COTRONE

– Se um dia fomos crianças, poderemos ser sempre! E o senhor também ficou confuso quando aquelas duas imagens apareceram aqui!

CROMO

– Mas como é que apareceram? Como?

COTRONE

– A tempo! E, no tempo exato, disseram tudo aquilo que deveriam dizer; não é o bastante? O resto – como apareceram ou se são verdadeiras ou não – não tem importância alguma! Eu quis dar à senhora, Condessa, uma prova de que a sua Fábula só pode viver aqui; mas a senhora quer continuar a levá-la em meio aos homens. Que seja! Fora daqui, porém, eu só tenho poderes para colocar a seu serviço os meus companheiros. E coloco-os, junto a mim mesmo, à sua disposição.

Nesse momento, ouve-se, vindo lá de fora, o estrondo potentíssimo da cavalgada dos Gigantes da Montanha, que descem ao vilarejo para a celebração das núpcias de Uma di Dòrnio e Lopardo d’Arcifa, com músicas e gritos quase selvagens. As paredes da vila tremem. Irrompem na cena, agitadíssimos, Quaquéo, Doccia, Mara-Mara, A Sgricia, Milordino, Madalena. (PIRANDELLO, 2005, p. 121-122)

Desta forma, com esse ruído assustador vindo de fora da Vila – o ruído da realidade a ameaçar os muros da fantasia – e após esse último apelo de Cotrone, entramos no último ato, não escrito, apenas imaginado por Pirandello. Ato onde as duas posições, como posições do próprio poeta, da própria poesia frente ao mundo, mostrar-se-ão insuficientes. Ato, onde o desfecho trágico do mito ganha ares de uma lição, autocrítica histórica, do poeta, em forma de *Mito*.

Deste último ato, restaram apenas algumas anotações de seu filho Stefano Pirandello feitas a partir de uma conversa com o pai. Tal conversa deu-se

um dia antes do falecimento do dramaturgo, após uma noite em que, ao que parece, ele esteve mergulhado em seu mundo de fantasia, procurando as soluções cênico/poéticas para finalizar a peça. Neste dia, sua segurança em finalizá-la era total e se propôs então a descansar, pois, em pouco tempo, agora, seria capaz de transcrever no papel aquilo que o havia inundado, no decorrer da noite, sua penúltima noite. Daqui muito se pode dizer do método de trabalho de Pirandello, percebendo que tal mergulho em seu mundo de fantasia, tal embate, exaustivo, com seus enredos, personagens e universo cênico, não era apenas uma formalização encontrada como imagem metafórica da criação dramaturgicamente-cênica. Esse processo, já descrito pelo autor em seus contos – *Personaggi* (1906), *La tragédia d'un personaggio* (1911) e *Colloqui coi personaggi* (1915) – e no prefácio à peça *Seis personagens à procura de um autor*, parece coincidir muito com a maneira de “dar vida” a suas obras: tendo como agente “uma empregadinha muito ágil e grande conhecedora de seu trabalho. Chama-se Fantasia” (PIRANDELLO, 1978, p. 325).

Novamente temos aqui a fantasia apresentando-se como um elemento com alto grau de concretude – no caso personificada numa “empregadinha” externa ao próprio criador, uma empregadinha que impõe questões, problemas, ao autor – e, portanto, como elemento portador da possibilidade de “desvendamento” da falsificação da verdade “real”. Nos parece muito claro para Pirandello que a “Fantasia” não é a verdade, nem é em si o “desvendamento”, mas sim que é o instrumento que o possibilita, ou seja, que possibilita que encontremos, para além da realidade, uma verdade outra, mais nossa. Isso é profundamente esclarecedor de seu processo criativo, como descrito: o embate noturno do autor com a fantasia num universo cênico concreto de busca por uma “verdade” sua. Tal processo justifica tanto as infundáveis buscas, como a empreendida em *Os gigantes*, que não se encerra, quanto a profunda relação entre a concepção ideal da obra, que poderíamos chamar de seu elemento temático-literário, com sua configuração cênico-formal. A esta correlação poderíamos chamar, correndo-se os riscos de simplificação que tal expressão possa carregar, de “encenação imaginada”, uma encenação que acontece num *a priori*

intrínseco ao processo de concepção da mesma. Em tal “encenação imaginada”, a configuração da obra dá-se por meio de sua formalização e a existência de seus conteúdos prévios está para além do processo criativo, dizendo respeito aos elementos culturais e aos contextos históricos. A forma metateatral de Pirandello, e sua radicalidade, expressa na impossibilidade, no inacabamento de *Os gigantes*, não se dá apenas num único nível (estético, histórico, autobiográfico etc.), mas sim numa totalidade que engendraria o processo criativo de Pirandello, ou seja, em sua relação com o mundo e a história e a configuração estética final da obra. Daí nossa crença de que o inacabamento de *Os gigantes* não seja apenas um dado casual, como, por exemplo, os motivos já individualmente elencados – o fato da morte do poeta o ter impedido de finalizar a obra,⁹ ou que problemas de foro íntimo, como sua relação com Marta Abba e da mesma com a peça, o tenham “desanimado” de terminá-la, ou simplesmente que um excesso de trabalho o tenha exaurido e desviado da conclusão da peça –, mas sim que, mesmo sem negar que esses elementos contribuíram para sua não conclusão, a razão de sua incompletude encontra-se diretamente ligada à não resolução de impasses históricos objetivos, no caso, de Pirandello com o fascismo.

Tal processo de criação aqui apresentado parece divergir radicalmente da imagem do escritor que tem seu embate frente a frente com a “folha em branco”, do poeta que “luta com palavras”, ele se aproxima de um embate físico no espaço, já mais próximo do diretor, que o trava no palco nu ou na sala de ensaio. Trata-se de um homem em luta com

⁹ Tal crença se reforça no dado de que Pirandello não queria a encenação da obra. No ano de sua morte a peça é indicada a ser encenada no *Maggio Fiorentino* de 1937 (como de fato o foi no dia 5 de junho com direção de Renato Simoni) e Pirandello tenta opor-se de todas as formas a esta encenação, o último sopro de esforço em finalizá-la às vésperas do falecimento em 1936 se dá pela percepção do poeta de que será incapaz de impedir que o texto vá à cena

Em 25 de outubro de 1936, um mês e meio antes de morrer, Pirandello ainda escreve a Marta: “Tenho que terminar o terceiro ato de *I giganti della montagna*, que sem o meu consentimento foi incluído no programa do próximo ‘Maggio fiorentino’”. (RIBEIRO, 2010, p. 334).



a sua história. A obra de Pirandello é um retrato desta luta, um reflexo num “espelho de água gelada”, onde reflexão e sentimento, ao se tocarem, dialeticamente se anulam numa outra configuração, como o fogo, ao tocar a “água gelada”, gera o “chiado” do seu apagar-se (PIRANDELLO, 1999, p. 152). Tal “chiado”, enquanto reflexo do sentimento sob a razão, da fantasia sob a realidade, só pode configurar-se enquanto uma verdade artística concreta, uma imagem, uma forma, não apenas como uma ideia. Não é à toa que, em seu relato ao filho, de sua noite de labuta, Pirandello inicie, com grande alívio, anunciando a solução do problema central do terceiro ato, este, um problema espacial, cênico, portanto.

Dele, aquela manhã, eu soube apenas isto; que havia encontrado uma oliveira sarracena. ‘Há’, disse-me ele sorrindo, ‘uma grande oliveira sarracena, no meio da cena: com ela resolvi tudo’. E como eu não entendia bem, acrescentou: ‘para estender a cortina...’. Assim, compreendi que ele, talvez já há alguns dias, se ocupava com a solução desse fato particular. Estava muito contente por tê-la encontrado. (STEFANO PIRANDELLO apud PIRANDELLO, 2005, p. 124)

Se em *Seis personagens*, como vimos, Pirandello inicia a peça situando-a – e a seus elementos – no espaço da representação, o mesmo não ocorre em *Os gigantes*. Num dado momento de passagem de “atos” (primeiro para o segundo), apenas, o autor nos situa no interior de um teatro. Porém, ao contrário do que ocorre em *Seis personagens*, o espaço do teatro não se confunde aqui com o espaço da representação, não nos encontramos mais, como público, dentro da representação, a mesma se encontra toda naquele mundo de fantasia e ilusão, além da boca de cena. Isso nos apresenta uma configuração da estrutura metateatral diversa da percebida na trilogia “teatro no teatro”, onde a dobra espacial da metateatralidade envolve o espaço físico do teatro como espaço fictício do acontecimento cênico. Aparentemente, tal reconfiguração pode parecer um retrocesso na radicalização dos mecanismos metateatrais, mas somos obrigados a discordar; o que ocorre de fato é a necessidade de analisar, ou discutir, os limites entre realidade e representação,

verdade e realidade, de forma restrita ao espaço da fantasia. Tal aponta, em nosso entendimento, para uma pendência histórica do autor em direção ao mundo da fantasia e sua defesa, movida, talvez, por certo sentimento de derrota diante dos enfrentamentos com a realidade, restando, como única possibilidade de salvação do humano no mundo, a poesia e sua fantasia pura. A verdade, em síntese, configurar-se-ia, para Pirandello, apenas como um ato de vontade, ato este que, apoiado pela fantasia, pela ficção, consiste em “inventar a realidade”. Tal ato, de inventar a realidade, apresenta-se no já referido contexto histórico, e em nossa compreensão, como um ato profundamente revolucionário, pois passa necessariamente pela compreensão de olhar a realidade para além do que ela é, do possível. Ao mesmo tempo, tal olhar é espacialmente apontado por Pirandello, mas não se configura como possível, e é esta a espacialidade da metateatralidade de *Os gigantes*, que se repete de alguma forma no espaço da representação ficcional construída por Pirandello.

No último ato não escrito pelo autor antes de sua morte, Pirandello apresenta uma divisão entre o “mundo real”, do público a quem se destina a representação, e o “mundo da arte”, no caso, os bastidores improvisados, onde os artistas se preparam para representar. Neste sentido, a “descoberta” do autor em sua penúltima noite é fundamental.

O terceiro ato trata do momento em que a poesia irá se encontrar com seu público, por meio da representação da mesma pela Companhia da Condessa. Pirandello tem aí um problema espacial, como colocar a companhia em cena, com palco, bastidores, público? Ele o resolve esticando uma cortina que separará os bastidores da cena. Nós, o público propriamente dito, temos a visão dos bastidores; atrás da cortina encontra-se a área de representação, o palco; para além dele, o público a quem se destina a poesia. Tal jogo nos coloca, enquanto ponto de vista, do lado da fantasia, nos bastidores, num local onde a poesia em potência se encontra protegida; e vemos, por meio desse pano, a tênue divisão de mundos intocáveis, o assustador universo da “realidade”. Por fim, por meio de um jogo de luz, altamente expressivo, visualizamos apenas as sombras do desastre deste encontro; sempre protegidos, do lado de cá do pano.

A solução espacial para o último ato tem também um caráter simbólico: a oliveira sarracena colocada em cena, para servir de apoio à corda que sustentará o pano/divisória dos mundos. A Sicília, terra de história milenar, ilha que fez parte do mundo grego, do Império romano, tem em sua paisagem essa árvore como uma cicatriz histórica. A ilha esteve sob a dominação sarracena¹⁰ durante o século II d.C., donde se crê que muitas destas árvores, típicas da costa mediterrânea da África, tenham sido trazidas para suas terras. A oliveira sarracena é citada com muita frequência na literatura siciliana, Giovanni Verga¹¹ a cita em vários de seus contos, o próprio Pirandello a usa na composição do cenário de várias de suas histórias. A árvore secular assume aqui o caráter simbólico e metafórico do peso da tradição; situa o mito geograficamente; e traz à cena o peso que “ser siciliano” possui. Tal metáfora poderia ganhar níveis de leitura, vários e profundos: desde a relação entre a conformação da árvore – que cresce no seu esplendor milenar, com seus galhos retorcidos e emaranhados, sem uma sincronia, sem linearidade – com a não linearidade da narrativa pirandelliana, que trafega pelo sonho – labiríntico e dialético –, referenciando-se claramente a um passado e sua presença (presente) por meio da memória, muitas vezes de construção/configuração tortuosa;¹² até níveis críticos e históricos mais específicos, como se tal tradição de dominação colonialista, perpetuada até a experiência de unificação, no século XIX, e pela própria estratégia política de ascensão do fascismo, fosse o elemento responsável pela cisão que Pirandello denuncia, de forma tão premente, em seu mito.

Armados destas reflexões sobre o sentido da oliveira e de sua profunda relação com uma visão

da tradição da terra siciliana e do homem siciliano, que acreditamos estar entranhada no íntimo de Pirandello, é possível partirmos para a conclusão da análise do final inacabado proposto por Pirandello.

Os atores da companhia, embebidos, por influência da Condessa, da “elevada” missão de levar a poesia do jovem Poeta aos homens, seguem aos festejos das núpcias dos gigantes da montanha. Quem são os referidos gigantes?

COTRONE

– Não são propriamente gigantes, Conde. São chamados assim porque são grandes e fortes, e estão no alto da montanha que fica perto de nós. Sugiro que vocês se apresentem a eles. Vamos juntos. Mas, será preciso saber conquistá-los. A obra em que se empenharam lá em cima – o exercício contínuo da força, a coragem que tiveram que adquirir contra todos os riscos e perigos de uma empresa grandiosa: escavações e fundações, canalização de água para represas, fábricas, estradas, culturas – essa obra não apenas desenvolveu enormemente seus músculos, mas também, naturalmente, os tornou um pouco duros de cabeça e um tanto bestiais. Vaidosos por essa vitória, facilmente oferecem a mão pela qual podem ser presos: o orgulho, suficientemente adulado, torna-se dócil e maleável. Vocês, cuidem de seu trabalho e podem deixar que eu penso nessa parte. Não me custa nada levá-los até a montanha, para as núpcias de Uma di Dórnio e Lopardo d’Arcifa. Vamos até pedir uma soma bem alta, porque quanto mais pedirmos, mais valorizada ficará nossa oferta aos olhos deles. (PIRANDELLO, 2005, p. 111-113)

Os tais homens, “grandes e fortes”, endurecidos pelo emprego desta força em “uma empresa grandiosa”, aproximam-se muito, historicamente, da nova burguesia italiana; no caso, da formação de uma burguesia sulista, rural, tradicionalmente ligada à terra, que ascende a reboque da industrialização do norte italiano. Uma burguesia com a moral enraizada nas tradições e em certa “brutalidade” mental do “homem do campo”. Tal mentalidade, ligada historicamente a preceitos arcaizantes das regras sociais e políticas foi, no todo de sua

¹⁰ Sarraceno – árabe, mouro;

¹¹ Escritor siciliano considerado o maior representante do movimento literário chamado *verismo*. Verga nasceu em 1840 e faleceu em 1922.

¹² Segundo Sciascia, “a presença da Oliveira Sarracena no mito *Os gigantes da montanha* representaria o ponto de síntese entre memória e fantasia, um ponto de chegada, e de encontro entre o real e o sonho”, “um retorno Del mito della pesia a quel ‘luogo della metamorfose’ in cui poteva ridiventare realtà” (“um retorno ao mito da poesia àquele ‘lugar da metamorfose’ em que poderia voltar a se tornar realidade”). (SCIASCIA, 1968, p. 124, Tradução nossa)



obra, o alvo principal de Pirandello. Seus contos, romances e peças teatrais tiveram sempre a “missão” de tentar fazer avançar o pensamento do homem sul-italiano, invertendo dialéticamente certas lógicas sociais fundamentais. Gramsci, já na década de 1920, percebe isso claramente e assim refere-se ao teatro de Pirandello e seu papel fundamental no processo de modernização ideológica da Itália e do homem italiano.

Luigi Pirandello é um ‘valente’ do teatro. Suas comédias são várias granadas de mão que explodem no cérebro dos espectadores e produzem quedas de banalidades, derrubadas de sentimentos, de pensamento. Luigi Pirandello tem o grande mérito de, pelo menos, fazer brilhar imagens de vida que fogem aos costumeiros esquemas da tradição, mas que não podem dar início a uma nova tradição, não podem ser imitadas, não podem determinar o clichê da moda (20 de novembro de 1917) (GRAMSCI, 1986, p. 232).

[...]

[...] ele [Pirandello] contribuiu muito mais do que os futuristas para ‘desprovincianizar’ o ‘homem italiano’, para suscitar uma atitude ‘crítica’ moderna em oposição à atitude ‘melodramática’ tradicional e oitocentista (Caderno 9 – 1932). (GRAMSCI, 2002, p. 227-228)

Chegando à festa das núpcias dos gigantes, Pirandello já pretendia deixar claro o choque das expectativas “elevadas” da Condessa e sua Companhia e o cenário geral do “mundo dos homens” a quem se pretendia ofertar a poesia.

Descobrir-se-ia, nessa primeira cena, em meio à gritaria e aos cantos orgiásticos do pantagruélico banquete e ainda pelas danças e pela clamorosa aparelhagem das fontes de vinho que o alegravam, de que espécie seriam as diversões que os ‘Gigantes’ oferecem ao povo e que são por ele apreciadas. Assim, os atores sentem-se mortificados ao perceber que aquelas pessoas não têm a mínima noção do que sejam as representações teatrais e se sentem pior ainda quando alguém, que teria ouvido falar alguma coisa sobre o assunto, se destaca e envolve todos os demais, dizendo que o teatro é uma grande diversão. Compreende-se, então, que se referem ao teatro de bonecos, com suas bastonadas na cabeça e nos

lombos, ou então, às bufonarias dos palhaços, ou às exibições de bailarinas e cantoras dos cafés-concertos. (PIRANDELLO, 2005, p. 125-126)

Tal choque mostra-se também no sentido inverso, ou seja, das expectativas do “mundo dos homens” a respeito daquilo que se vem lhe oferecer como teatro, ficando claro que tais homens esperam espetáculos cômicos, de entretenimento, para a diversão. Novamente, a tradição do teatro italiano com sua *Commedia Dell’Arte* é chamada à cena, mas se em Seis personagens a invocação de tal tradição salientava seu aspecto de centralidade do ator, evidenciando o embate texto x direção x atuação, aqui é seu aspecto popular que é colocado em pauta. O que se pretende é estabelecer o choque das expectativas que são, na verdade, expectativas ideológicas e históricas; de um lado, o povo e suas formas de representação do mundo, desprovidas da “grandiosidade” da “poesia elevada” e cobertas das pulsões naturais próprias do grotesco cômico; de outro, “o mundo da arte” e sua poesia, embuída da missão de elevar espiritualmente tal povo, tão “civilizadamente” perdido. A ideologia de um teatro, num projeto de formação moderna, que “traga cultura ao povo”, desprovido da mesma, é posta em cena no embate popular x civilizado:

Está-se tocando aqui numa área tão fundamental quanto delicada e ligada à historiografia do teatro italiano: as relações (de explicações) que os estudiosos [...] da história do teatro estabelecem com a tradição dos atores da *commedia dell’arte*. Mesmo sem dedicar uma atenção exaustiva ao assunto, não se pode abandonar uma questão que – de alguma forma, parodiando a própria história teatral – insiste em se fazer presente, perpassando também as proposições de D’Amico. Os critérios por ele elaborados em prol de um ‘moderno teatro italiano’, apresentam vínculos com este verdadeiro subterrâneo cultural e que podem ser traduzidos nas fórmulas: teatro estável contra o teatro ‘vagabundo’; fidelidade ao texto contra a livre criação dos atores; educação técnica sistemática contra ‘os filhos da arte’. Neste sentido estas são formulações que ele e sua época tentam dar a um fenômeno de cultura teatral de mais longa duração e que, sob novas vestes, exige medidas diferentes. (RABETTI, 1988, p. 95-96)

A proposta segue no sentido do acirramento de tal embate, uma vez que os próprios gigantes da montanha, mesmo se interessando pela oferta da representação teatral e se dizendo “dispostos a pagá-la generosamente, [...] não têm tempo a perder com essas coisas, pois seus empenhos são muitos, mesmo naquele momento de festa: que a representação seja feita para o povo a quem é bom oferecer, de vez em quando, algum meio de elevação espiritual” (PIRANDELLO, 2005, p. 126). Entre os artistas, também se acirram as controvérsias, vendo alguns, naquele último informe, sua desgraça, sentindo-se “jogados às feras, como pasto” (PIRANDELLO, 2005, p. 126). Já outros, sempre liderados pela Condessa, veem justamente aí grande motivação, exatamente na possibilidade de “experimentar o poder da Arte justamente diante desses seres ignorantes” (PIRANDELLO, 2005, p. 126).

O embate seguirá num crescendo, à medida que se prepara a encenação – preparando-se o local da mesma, com a corda e o lençol esticado a partir da oliveira sarracena –; e, então, a peça se inicia. O primeiro momento dá-se com Cotrone, que percebendo o abismo das expectativas, vê-se impelido a dar alguma “explicação” ao povo sobre o que lhe será oferecido como espetáculo. Ele é veementemente vaiado e expulso do palco. Na sequência, Cromo, “já vestido, com o nariz de Primeiro-Ministro” – retomando momentaneamente certa tradição cênica popular de tipos mascarados, como os da *Commedia dell’Arte* –, acusando o fracasso de Cotrone por sua simples falta de experiência com o público, toma a cena. Com algumas palhaçadas e piadas improvisadas, consegue certa simpatia do público, acalmando os ânimos. “De fato, imediatamente serão ouvidas clamorosas risadas de consenso, aplausos e exortações do público” (PIRANDELLO, 2005, p. 128).

Porém, dado o início da representação de fato, exatamente no momento em que a Condessa toma a cena, momento este em que, na sua forma mais sublime, a grandiosa poesia está de fato sendo oferecida ao povo, por sua porta-voz mais elevada, é que o contraste mais profundo entre os dois mundos se estabelece. Assim, no ápice de tal encontro impossível, o povo invadirá o palco e – perceberemos as ações por meio de sombras projetadas no lençol – destroçará o corpo da atriz. A poesia foi

incapaz de tocar aquelas almas, ensurdecidas à elevação do “mundo da arte”; foi incapaz de comunicar-se com tamanha brutalidade e ignorância. Cotrone teria razão em seu isolamento? Em acreditar que a realidade dos homens é a morte da poesia, da fantasia, dos sonhos? A arte, num mundo como o nosso, só teria lugar e razão de viver sobre si mesma, numa dobra “metalinguística”? Mas, ao final da narrativa sobre como deveria ser o desfecho do mito, Pirandello apresenta, através de Cotrone, a própria contradição interna desta dobra, o “outro lado da moeda”. Pirandello “impõe” a Cotrone uma revisão de sua “visão de mundo”.

O conde, voltando a si, grita sobre o corpo da mulher, dizendo que os homens haviam destruído a poesia no mundo. Mas Cotrone entende que não é o caso de culpar ninguém pelo que aconteceu. Não, não é que a poesia tenha sido rejeitada, mas apenas isto: os pobres servos fanáticos pela vida, onde hoje o espírito não fala – mas onde algum dia poderá falar – dilaceraram inocentemente, como se fossem fantoches rebeldes, os servos fanáticos pela Arte, que não sabem falar aos homens porque se excluíram da vida, mas não o bastante para se contentar apenas com seus próprios sonhos; e que, além disso, pretendem impor, aos que têm outras coisas a fazer, que acreditem nesses sonhos.

E quando o Mordomo, mortificadíssimo, se apresenta para oferecer, com as desculpas dos ‘Gigantes’, uma justa indenização e procura convencer o Conde, que chora, a aceitá-la, este, quase enfurecido, diz que sim, que aceitará: empregará a recompensa por aquele sangue para erguer um túmulo ilustre e imortal para sua esposa. Mas será possível perceber que ele, mesmo chorando e prestando seus nobres sentimentos de fidelidade à Poesia morta, sentiu-se repentinamente mais leve, como que liberado de um pesadelo; e assim também está Cromo, como os demais atores.

E vão todos embora, levando o corpo de Ilse sobre a carreta com a qual haviam chegado. (PIRANDELLO, 2005, p. 130)

Se é verdade que o povo não é capaz de se elevar à poesia, ou pela poesia, a poesia também não é capaz de alcançar o povo; sua missão de levar a elevação espiritual pela arte ao povo é impossível; impossibilidade dada, talvez, pela existência



da própria missão. Se o próprio Pirandello aponta em sua peça *Seis personagens à procura de um autor* o possível motivo da desistência do autor em dar continuidade a sua obra, que completaria o ciclo de vida das suas *Seis personagens*, como sendo a sua insatisfação para com o público, aqui ele realiza a crítica inversa, condenando o próprio autor pela sua “incapacidade” de relação com o público. Se, em 1921, momento da escrita de *Seis Personagens*, seu pensamento libertário, profundamente anticomunista, o levou – para além de outros motivos – à filiação ao partido fascista; já em 1936, antes de sua morte, o mesmo pensamento libertário, agora já vivenciada parte da experiência fascista que culminará na Segunda Guerra Mundial, aproxima-o muito mais, por exemplo, das ideias de Gramsci. Pirandello percebe também a fissura fundamental que o processo histórico capitalista gera entre os intelectuais e o povo, entre a arte e o público. Ao contrário do que poderia parecer óbvio, o dobrar-se da metateatralidade pirandelliana não fecha a obra sobre si mesma, mas, sim, aponta para seu exterior, ao realizar, na dobra, a impossibilidade da obra. A radicalidade da metateatralidade que detectamos em *Os gigantes da montanha* é histórica, é a expressão da impossibilidade de realização do potencial revolucionário dos ideais libertários de Pirandello na Itália fascista da década de 1930. A metateatralidade como inacabamento é a resposta que Pirandello não consegue dar a seu momento histórico. Não se trata de afirmar que Pirandello tenha se tornado um socialista, apenas por perceber, como também o fez Gramsci, o potencial histórico revolucionário intrínseco à sua obra e ao gesto de inacabamento da mesma, para além de seu posicionamento político formal, para evitar que a máxima de Mussolini se realize:

Pirandello faz, substancialmente, sem querer, um teatro fascista. (MUSSOLINI apud VENÈ, 1991, p. 23, Tradução nossa)¹³

¹³ “Pirandello fa, in sostanza, senza volerlo, del teatro fascista.”

Referências

- BANTI, Alberto Mario. *Il risorgimento italiano*. Roma-Bari: Laterza, 2004.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni. *Henrique IV e Pirandello: roteiro para uma leitura*. São Paulo: EDUSP, 1990.
- BONINO, Guido Davico. *Gramsci e il teatro*. Torino: Einaudi, 1972.
- DOGLIO, Federico. *Teatro e risorgimento (il teatro patriottico nel risorgimento)*. Bologna: Capelli, 1972.
- GIUDICE, Gaspare. *Luigi Pirandello*. Torino: UTET, 1963. [on-line] Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/critica/Giudice_pirandello-fascismo.htm Acesso em 20 de junho de 2011.
- GOOCH, John. *A unificação da Itália*. São Paulo: Ática, 1991.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 6.
- _____. *Literatura e vida nacional*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986.
- _____. *Socialismo e fascismo 1921-1922*. Turino: Einaudi, 1966.
- _____. “O futurismo italiano”. Carta dirigida a Leon Trotsky, datada de 8 de setembro de 1922. [on-line] Disponível em: <http://www.sibila.com.br/index.php/critica/140-o-futurismo-italiano>. Acesso em: 10 mar. 2010.
- KRYSINSKI, Wladimir. *Il paradigma inquieto: Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.
- MAGALDI, Sábato. *O cenário no avesso: Gide e Pirandello*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PIRANDELLO, Luigi. *Liola / I giganti della montagna*. A cura di Sergio Campailla, edizioni integrali. Roma: Newton Classici, 2012.
- _____. *40 novelas de Luigi Pirandello*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Os gigantes da montanha*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- _____. *Taccuino di Harvard*. Milano: Mondadori, 2002.
- _____. *Um, nenhum e cem mil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001a.
- _____. *Lettere a Marta Abba*. 2ª. ed. Milano: Mondadori, 2001b.
- _____. O Humorismo, Seis personagens em busca

- de um autor; Esta noite se improvisa; Cada um a seu modo. In: GUINSBURG, Jacó. *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 41-384.
- _____. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.
- _____. Henrique IV. In: BERNARDINI, Aurora F. *Henrique IV e Pirandello*. São Paulo: EDUSP, 1995. p. 75-170.
- _____. *L'umorismo*. Roma: Tascabili Economici Newton, 1993.
- _____. *Sei personaggi in cerca d'autore; Enrico IV*. Milano: Mondadori, 1984.
- _____. *Nuova colonia; con la cronologia della vita di pirandello e dei suoi tempi*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1981.
- _____. *O falecido Mattia Pascal; Seis personagens à procura de um autor/ com prefácio do autor*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. *Ensayos*. Madrid: Guadarrama, 1968.
- PROCACCI, Giuliano. *Storia degli italiani*. Bari: Laterza, 1987.
- RABETTI, Maria de Lourdes (Beti Rabetti). *Contribuição para o estudo do moderno teatro brasileiro: a presença italiana*. 1988. 2 vol. 475 f. Tese (Doutorado em 1988) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.
- _____. Sobre Os gigantes da montanha e sua tradução. In: PIRANDELLO. *Os gigantes da montanha*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005. p. 07-11.
- RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. 2ª ed. São Paulo: Senac, 1999.
- RIBEIRO, Martha. *Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2010.
- SAADI, Fátima. O teatro de Pirandello. In: BRANDÃO, Tânia (Org.). *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: CCBB; Entourage, 1994. (v. I – O Teatro Ocidental).
- SCIASCIA, Leonardo. *Pirandello e la Sicilia*. 2. ed. Caltanissetta, Roma: Salvatores Sciacia Ed., 1968.
- VENÈ, Gian Franco. *Pirandello fascista: la coscienza borghese tra ribellione e rivoluzione*. Milano: Mondadori, 1991.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- _____. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

