

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA
ITALIANA

**Fragmentação e ruptura: formas de duplicação em
I Giganti della Montagna
de Luigi Pirandello.**

Erica Aparecida Salatini

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Italiana, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Andrea G. Lombardi.

São Paulo

2007

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE LÍNGUA E LITERATURA ITALIANA**

**Fragmentação e ruptura: formas de
duplicação em *I Giganti della Montagna*
de Luigi Pirandello.**

Erica Aparecida Salatini

São Paulo

2007

DEDICATÓRIA

À minha mãe Iara e à minha filha Manuela
meu antes e meu depois,
meu sempre.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à Capes, pelo financiamento obtido neste último ano, que me possibilitou concluir este trabalho.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Andrea Lombardi, por indicar o caminho, pelas leituras atentas, pelo apoio, pela confiança.

À Profa. Dra. Lucia Wataghin, pelas leituras críticas, durante a qualificação e depois, que me ajudaram a pensar e repensar meu caminho.

Ao Prof. Dr. Mauricio Santana Dias, pelas indicações de leitura e tradução durante a qualificação e também pelas dicas extras durante o período de monitoria no PAE.

À minha família, que sempre acredita em mim, mesmo quando eu não acredito mais.

À minha filha, pela paciência e pela impaciência, pela espera, por me lembrar e por me fazer esquecer.

Ao Francisco, pela leitura, pela releitura, pela ajuda com a tradução, pelos “conselhos para os assuntos pirandellianos”, pela amizade.

Ao Christian, pela ajuda com a tradução de trechos “cada vez mais difíceis”

Aos amigos de plantão Thaís, Rose e Pedro, que sabem ouvir e sabem sobretudo, falar.

Ao Paolo, que esteve grande parte deste percurso ao meu lado e me ensinou muita coisa através das nossas conversas.

Ao Programa de Pós Graduação em Língua e Literatura Italiana e à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

Aos funcionários do Departamento de Letras Modernas.

RESUMO

O presente trabalho busca uma análise e interpretação da obra teatral *I giganti della montagna* de Luigi Pirandello, discutindo a questão da fragmentação e da ruptura do sujeito consigo mesmo, considerando-as formas de duplicação temática e estrutural no texto dramático. Além disso, tenta mostrar as relações estabelecidas entre a narrativa e o drama, por intermédio da concepção de mito, colocada pelo autor.

Palavras-chave: Pirandello, fragmentação, duplo, mito, drama.

ABSTRACT

This work aims at analyzing and interpreting Luigi Pirandello's play *I giganti della montagna*, discussing the problem of the subject's fragmentation and rupture, regarding these as forms of the play's thematic and structural duplication. In addition, the work attempts to illustrate the existing connections between narrative and drama, taking into account the author's conception of myth.

Key words: Pirandello, fragmentation, double, myth, drama.

RIASSUNTO

Il presente testo cerca di analizzare e interpretare il dramma *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello, discutendo la frammentazione e la rottura dell'io con se stesso come forme di sdoppiamento tematico e strutturale del testo teatrale. Cerca, inoltre, di dimostrare il rapporto tra narrazione e dramma attraverso la concezione di mito come concepita dall'autore.

Parole-chiave: Pirandello, frammentazione, doppio, mito, dramma.

ÍNDICE

Introdução: O teatro de Pirandello.	8
Capítulo I	
<i>I giganti della montagna</i> ou a glorificação da Arte.	23
1.1. Auto-referencialidade e metaliteratura.	29
1.2. As personagens protagonistas.	32
1.3. A companhia da Condessa, os azarados e suas narrativas.	38
1.4. O Arsenal das Aparições e a encenação dos fantasmas.	53
1.5. Uma obra inconclusa.	59
Capítulo II	
Formas do duplo em <i>I giganti della montagna</i> .	62
2.1. Conceito de duplo a partir da psicanálise freudiana.	67
2.2. Representação dos fantasmas e suspensão da realidade.	71
2.3. Máscara e determinação social.	76
Capítulo III	
Entre a narrativa e o drama.	83
3.1. Narrativa mítica e representação teatral.	93
3.2. Mito e inconsciente.	98
Considerações finais.	104
Referências bibliográficas.	106

INTRODUÇÃO.

O teatro de Pirandello.

“E che cos'è il proprio dramma, per un personaggio?

Ogni fantasma, ogni creatura d'arte, per essere, deve avere il suo dramma, cioè un dramma di cui esso sia personaggio e per cui è personagem. Il dramma è la ragion d'essere del personaggio; è la sua funzione vitale: necessaria per esistere”¹.

*Essere? Essere è niente! Essere è farsi!*².

A carreira teatral de Luigi Pirandello se inicia em 1910, quando são colocados em cena dois de seus atos únicos: *La morsa* e *Lumie di Sicilia*. Antes deste período, o autor havia feito algumas tentativas experimentais relativas à forma dramática, mas é somente com a representação destes atos que começa a trabalhar realmente com o texto teatral.

A partir de 1916, Pirandello escreve algumas peças teatrais em siciliano. Neste período surgem obras como *Pensaci*, *Giacomino!*, *Liola*, *Il berretto a sonagli*, que possuem um antecedente narrativo e apresentam personagens

¹ Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*. In: *Maschere Nude*. Org. Italo Borzi e Maria Argenziano. Roma, Newton, 2005. “Para uma personagem, o que é o próprio drama? Cada fantasma, cada criatura artística, para ser, deve ter o seu drama, isto é, um drama no qual esta seja personagem e para o qual esta é personagem. O drama é a razão de ser da personagem; é a sua função vital: necessária para existir”. Trad. minha.

² Pirandello, *Come tu mi vuoi*. In: *Maschere Nude*. Org. Italo Borzi e Maria Argenziano. Roma, Newton, 2005. “Existir? Existir é nada! Existir é fazer-se”. Trad. minha.

mascaradas, que procuram a todo custo manter sua identidade social, salvaguardando esta identidade através da teatralização da própria vida. Estas personagens representam um mundo desarticulado, da desarticulação mesma dos papéis sociais, pois optam pela encenação da própria vida, pelo mascaramento de uma realidade.

Em *Il berretto a sonagli* (1916), por exemplo, o tema do adultério é colocado em chave irônica: Ciampa, personagem protagonista do drama, sabe que a mulher o trai com o seu chefe, mas apaixonado, finge não saber e decide manter segredo sobre a relação porque acredita que o amor é mais importante que a honra. Entretanto, isso só é possível enquanto consegue manter intocado o seu papel de marido. Quando a mulher do chefe decide desmascarar este relacionamento e o escândalo ocorre, Ciampa, para salvar sua máscara de marido, planeja declarar louca a mulher do chefe, de modo que ela seja fechada em um manicômio. Assim, pode manter as aparências e continuar a ser respeitado pelos outros.

Entre 1917 e 1920, são representadas peças como *Così è (se vi pare)*, *Il piacere dell'onestà*, *Il giuoco delle parti*, entre outras que também partem de um motivo narrativo, mas são depois reelaboradas de modo original e autônomo. Pode-se dizer que estas obras levam adiante a questão da personagem, que aparece presa e fixada em máscaras, encenando um teatro do “jogo das partes”, em que os papéis sociais são preconcebidos e estão alienados numa sociedade alienada; em que o fingimento e a máscara são postos como necessidade da própria vida em sociedade³.

Esta produção teatral utiliza a sala burguesa como espaço cênico. As personagens representadas são claustrofóbicas, martirizadas por uma sociedade fechada em seus próprios valores. A personagem se retorce, e como não pode escapar deste ambiente fechado, aceita suas regras e disfarça seu mal-estar, assumindo o disfarce que lhe convém.

Em *Così è (se vi pare)* de 1917, a cena é construída neste ambiente fechado, numa atmosfera sufocante: na sala burguesa de uma cidade pequena e

³ Cf. Angelini, F. *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*. Roma/Bari, Editori Laterza, 1984, p. 46.

provinciana. O argumento é a própria verdade, buscada em vão por todas as personagens, do começo ao fim: o senhor Ponza afirma que está casado com sua segunda mulher, uma vez que a primeira, filha da senhora Frola, havia morrido; a senhora Frola, por sua vez, sustenta que a filha ainda vive e que o marido, o senhor Ponza, não permite que a visite. Todas as certezas e verdades em relação aos fatos são colocadas em cheque, tornam-se vãs, se desfazem em um relativismo pessimista. A verdade é sentida como um processo social existente apenas na subjetividade da consciência, na dialética e no conflito das interpretações⁴.

Silvio D'Amico, em sua *Storia del teatro drammatico*, ressalta a negação da identidade do sujeito empreendida pela dramaturgia pirandelliana. Segundo o crítico, esta dramaturgia trabalha com o princípio de que “nulla è vero, tutto è illusione creata da chi la pensa, o la sogna, e ciascuno se la crea o sogna a suo modo, e un'intesa fra la multiforme vanità di tutti questi sogni non è possibile”⁵.

Segundo o crítico, o sujeito representado na obra pirandelliana, aparece em crise consigo mesmo e com os outros ao seu redor, não consegue forjar para si mesmo uma realidade coerente, e apegase, portanto, à ilusão de ser. Mas esta ilusão, porque transitória e múltipla, impede o eu de afirmar sua unidade, de estabelecer para si uma identidade:

“L'illusione varia, ora per ora, minuto per minuto; anche chi aveva tentato di fondarsi su cotesta illusione, difatto non si trova se non dinanzi a un perpetuo apparire e sparire di ombre labili e vane”⁶.

A partir de 1920, com a representação de *Tutto per bene, Come prima, meglio di prima*, obras bem recebidas pelo público, Pirandello resolve colocar em

⁴ Luperini, *Pirandello*. 3ª. ed. Roma-Bari: Laterza e Figli, 2005. p. 95.

⁵ D' Amico, ob. cit., p. 307. “nada é verdadeiro, tudo é ilusão criada por quem a pensa, ou a sonha, e cada um a cria ou a sonha ao seu modo, e um acordo entre a vaidade multiforme de todos estes sonhos não é possível”. Trad. minha.

⁶ D' Amico, ob. cit., p. 316. “A ilusão varia, hora a hora, minuto a minuto; até quem havia tentado se fundar sobre esta ilusão, de verdade, não se encontra se não diante de um perpétuo aparecer e desaparecer de sombras transitórias e vãs”. Trad. minha.

cena dois de seus maiores dramas: *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) e *Enrico IV* (1922). *Sei personaggi in cerca d'autore* é um fiasco em sua primeira apresentação em Roma, mas alcança, depois, grande sucesso em Milão, abrindo a carreira internacional do dramaturgo.

Em 1925, Pirandello assume a direção do Teatro d'Arte di Roma, iniciando uma intensa atividade como diretor teatral. Este período passa a ser identificado como a grande estação teatral pirandelliana, e culmina em 1934, quando o autor recebe o prêmio Nobel de Literatura.

Em *Sei personaggi*, Pirandello coloca em cena não a representação do drama das personagens, mas sua busca por um novo autor. Expulsas da fantasia do autor porque este não via nenhum “sentido elevado” na representação de seu drama, as personagens são obrigadas a empreender uma busca inusitada por um novo autor. A temática que se configura é a da impossibilidade de vivenciar seu drama, expressa através do diálogo entre as personagens e a companhia teatral que tenta encenar o drama das personagens.

Desde a rubrica inicial, a obra se revela uma inovação. As personagens aparecem divididas em dois grupos: de um lado estão as seis personagens da “commedia da fare” – o Pai, a Mãe, a Enteada, o Filho, o Jovenzinho e a Menina -, do outro, os atores da companhia teatral. Estabelece-se uma contraposição entre personagens e atores, sendo os últimos considerados pelas primeiras “inadequados” para encarnar sua personalidade e encenar sua história.

A peça possui, assim, duas camadas temáticas: na primeira está o passado das personagens, sua história, narrado pelas Personagens, cada uma adotando o seu ponto de vista sobre os eventos narrados; na segunda, a busca das personagens pelo autor e a tentativa dos atores de colocar em cena o drama das personagens⁷. As camadas se interpenetram quando as personagens encontram a companhia de atores, pedindo-lhes que representem o seu drama.

Narrativa e encenação se confundem, misturando ficção e realidade. O passado é narrado e encenado ao mesmo tempo em que as personagens

⁷ Szondi, “O jogo da impossibilidade do drama”. In: *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luís Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 150.

empreendem toda uma discussão acerca da forma dramática. O Pai e o Diretor da companhia discutem sobre o melhor modo de representação da cena e sobre os limites da própria representação.

A tentativa das personagens de tradução autêntica da própria experiência se mostra impossível não somente pelos limites que a representação teatral lhe impõe, mas também porque a tragédia das personagens não tem sentido no mundo moderno. Os fatos são postos de modo separado em relação ao próprio significado. A realidade se mostra contraditória e relativa, porque cada personagem a interpreta segundo sua visão, impossibilitando o estabelecimento de um sentido único, unitário. A obra permanece suspensa, inconclusa, aprisionada a esta impossibilidade de representação.

O caráter de obra inconclusa, ainda por se fazer, vem confirmado também pela estrutura dramática: não existem atos ou cenas, a peça se interrompe casualmente em dois momentos devido às atividades rotineiras do teatro, e no último momento, durante a tentativa de encenação do drama das personagens, com a morte dos jovens, deixando a história sem conclusão, suspensa.

Sei personaggi associato a Ciascuno a suo modo (1924) e *Questa sera si recita a soggetto* (1929), constituem a trilogia dos “drammi da fare”, dramas que se assentam sobre a impossibilidade de construção do próprio drama. Denominados também “teatro no teatro” ou metateatro pirandelliano, porque apresentam uma série de representações inseridas uma dentro da outra, refletem sobre a própria representação teatral, fragmentando a realidade em múltiplas visões de acordo com a subjetividade que a encara.

Estas obras trabalham o cancelamento da barreira entre palco e público, entre espaço cênico e espaço extra-cênico. Questionam o próprio teatro, refletindo suas contradições e conflitos, colocando em cena o modo como o teatro coloca em cena não a realidade, mas uma das tantas possíveis representações da realidade. Através do recurso do “teatro no teatro”, da inserção de uma obra dentro de outra, e da estrutura mesma destas obras, Pirandello exprime uma visão

de mundo desarmônica, contraditória, dilacerada, amargamente humorística e negativa, dominada pelo sentido moderno da relatividade e da complexidade⁸.

Enrico IV é uma obra que aparentemente tenta resgatar a idéia de tragédia, em seu sentido clássico. Mas tudo é falso e ilusório: o protagonista se transforma no imperador Enrico IV durante um baile de máscara e, por causa de uma queda de cavalo, perde a memória, passando a acreditar que é realmente o rei. A irmã, para não contraria-lo, resolve manter a encenação. Depois de doze anos representando, a personagem recupera a memória, mas decide continuar fingindo. A personagem opta assim por manter-se fixada em um tempo e espaço imutáveis, abdicando de viver sua vida e passando a observar os outros a viver.

A peça joga com a dissociação entre realidade e ficção, fluxo vital e forma fixada, entre lucidez e loucura. A loucura encenada figura como desdobramento da personalidade subjetiva na medida em que a personagem se desvincula de si mesma e passa a vivenciar um “outro”.

Se num outro momento da produção teatral pirandelliana, o autor se detém em forjar máscaras, fixar personagens em aparências sociais conforme o olhar alheio, em *Enrico IV* a questão que se coloca é a da impossibilidade de fugir a estas máscaras. A personagem depara com a inutilidade do desnudamento da máscara da loucura, pois no momento em que tira a máscara, é tomada por uma extrema violência que o define como categoria vazia, esvaziado de qualquer identidade. Nu, desagregado de si mesmo, a personagem não encontra outra saída que retomar a mascarada; despojado de sua máscara, a personagem perde sua consistência, torna-se fumaça, sombra de si mesma.

No caso de *Enrico IV*, a solução, seja manter ou despir a máscara, consiste em seu aprisionamento: seja o fingimento da loucura (e sua condenação à eterna representação de um papel), seja a submissão à lei humana (a prisão por ter matado seu antagonista). A opção é pela manutenção da loucura, a volta à mascarada, pois o teatro das máscaras nuas, “Maschere nude” (como Pirandello denomina o conjunto de sua obra teatral), é o lugar mesmo da tomada de

⁸Luperini, ob. cit., p. 109.

consciência da personagem e também de seu desnudamento, sua revelação, da sua liberação ou de seu sacrifício à máscara, isto é, às conveniências sociais⁹.

Antes de representar os outros dois dramas que compõem a trilogia do “teatro no teatro”, Pirandello compôs, entre outras obras, as peças *Vestire gli ignudi* (1922) e *La vita che ti diedi* (1923). Esta última retoma a contraposição entre fluxo da vida e forma fixa presente em *Enrico IV*. A personagem protagonista, D. Anna, opta pela imobilidade, por manter-se aprisionada à lembrança de um filho distante no tempo e no espaço, recusando-se a aceitar sua morte, subjugando os sentimentos ao fluir inevitável da vida e da existência. O drama gira em torno do amor materno colocado à prova pela distância do filho, que a sete anos não mandava notícias. Sua volta repentina, estando a personagem completamente mudada e a sua morte inesperada, ocorrida logo em seguida, faz com que a mãe opte por acreditar que o filho morto não era o mesmo que ela havia conhecido e imaginado durante os sete anos passados.

O escorrer do tempo e seu fluxo aponta para uma contraposição à vida como lugar do porvir, da mudança e também da morte. A oposição entre vida e forma é resgatada nesta obra, pendendo positivamente para a vitória da vida: a chegada da mulher do filho, grávida, faz com que D. Anna aceite a morte do filho e por consequência o neto que está por nascer. A morte, de elemento negativo, adquire aos poucos uma conotação positiva. A vida não é mais um movimento inevitável que converge inexoravelmente para o fim: é um movimento cíclico, que traz em si um novo começo. A morte resgata, assim, a própria idéia de princípio e valoriza os momentos únicos da existência.

Esta fase do teatro pirandelliano possui em germe uma mudança gradativa de foco, convergindo para um movimento aparentemente positivo de tentativa de superação da dialética relativista dos primeiros dramas. Esta mudança de posição deve-se, de acordo com alguns críticos, à adesão ao Partido Fascista por parte de Pirandello, em 1924, que é interpretado pelo autor como um “movimento

⁹ Borsellino, ob. cit., p. 80-81.

revolucionário da Vida em oposição a todos os modos de cristalização das formas de existência social”¹⁰.

Esta obra não pode ser pensada, entretanto, como mensagem positiva ou superação da dialética entre vida e forma, embora apresente um argumento menos dilacerante e fragmentário no que se refere à representação do sujeito. A personagem ainda depara com a impossibilidade de constituir uma identidade una, integrada.

A estrutura dramática continua sendo motivo de questionamento, de fragmentação e ruptura, já que tematizada pela própria forma teatral. No que se refere à trilogia do “teatro no teatro”, Pirandello leva adiante a revolução das formas teatrais. Em *Ciascuno a suo modo* se representa o conflito entre espectador, autor e atores. O título sugere a idéia da relatividade da consciência. Os protagonistas apresentam pontos de vista contrapostos entre si.

A peça se inicia na entrada do teatro, onde se distribui um jornal explicando que o drama a ser representado é inspirado no suicídio do escultor La Vela que surpreendeu sua noiva, Amalia Moreno, com o barão Nuti em seu escritório. Numa tentativa de demonstrar que a realidade reproduz a ficção, o barão e a atriz estão presentes no teatro onde se encena o drama que gira em torno do comportamento da atriz Delia Morello, amante do barão Rocca, acusada pelo suicídio do pintor Giogio Salvi.

Conforme a ação se desenvolve no palco, o barão e a atriz, assim como o público, vão interferindo na cena, questionando o desenvolvimento dos fatos, misturando realidade e ficção. A obra termina com a interrupção do público e tumulto geral suscitado pelo comportamento dos protagonistas “reais” do drama: o barão Nuti e a atriz Amalia Moreno.

A arte coincide com a vida, ou reproduz a vida, pois ao final o barão e atriz se reconciliam, conforme sugestão da encenação. A verdade estética se impõe como garantia da própria verdade, ao mesmo tempo em que torna contraditório o

¹⁰ Luperini, ob. cit. p.128.

comportamento das personagens, já que no final elas agem conforme a representação cênica¹¹.

Questa sera si recita a soggetto, por sua vez, coloca em conflito os atores que, transformados em personagens, se revoltam contra o diretor, o doutor Hinkfuss. Este tenta fazer valer a sua interpretação sobre o texto encenado, modificando o original. Os atores, sobretudo por se tratar de um improviso cênico, não concordam com a intervenção do diretor e se revoltam. Da platéia se ouve a discussão que ocorre atrás do placó com as cortinas fechadas. O diálogo continua mesmo depois que as cortinas se abrem. Os espectadores também passam a questionar o desenvolvimento do espetáculo.

Enquanto em *Sei personaggi* existe uma busca pelo autor, aqui o lugar do autor é contestado seja pelo diretor, seja pelos atores. A temática da impossibilidade do drama se estende ao espetáculo. Este questionamento do andamento do espetáculo se deve em grande parte à experiência como diretor teatral que Pirandello teve no período de 1925 a 1928, no Teatro d'Arte, mas também ao confronto com grandes diretores como Pitoëff, Reinhardt e Piscator.

Os atores, que ora agem como tal, conscientes de sua profissão, de suas funções no palco, questionam a intervenção do diretor, estabelecendo um jogo metaliterário. Num outro momento, assumem suas personagens, recitando e absorvendo o caráter da personagem em si. O diretor intenciona, por sua vez, não apenas suprimir o autor, como também manipular os atores conforme sua vontade.

A ausência de um texto escrito faz com que as personagens se subordinem ao controle do diretor. O resultado é um esvaziamento, seja do sentido universal que o autor busca com seu texto, seja da vida que os atores sentem dentro de si e querem exprimir através de suas personagens. Por outro lado, o controle do diretor tem a função de organizar o espetáculo, pois a um determinado momento os atores, presos a suas próprias histórias de vida, ensimesmados, sentem a

¹¹ Luperini, ob. cit. p. 129.

necessidade de buscar um autor e seu texto, além de um diretor que possa sistematizar o espetáculo.

A conclusão desse drama gira em torno da percepção de que o teatro depende de todas as suas “partes” para funcionar, ou seja: do autor e um texto que ofereçam um “sentido universal” ao que está sendo representado, tanto quanto do diretor e dos atores para dar vida e expressão ao texto.

A tentativa que se configura nesta e em obras como *L'amica delle moglie* (1927), *O di uno o di nessuno* (1929), *Come tu mi vuoi* (1930), *Trovarsi* (1931), é a de uma aproximação entre Arte e Vida. A arte não se contrapõe mais à vida como forma fixada em oposição ao fluxo vital, antes, passa a refletir este fluxo, complementa-lo.

Mais ainda: a Arte empreende uma tentativa de se tornar a única forma de Vida, de suprimir a própria Vida. É o caso da atriz Donata, de *Trovarsi*, por exemplo, que não tem outra vida a não ser aquela deflagrada nos palcos, em suas personagens. Quando esta vida aparece questionada, colocada como ficção, a atriz recusa e diz que esta ficção se tornou a própria vida:

“È tutta vita in noi. Vita che si rivela a noi stessi. Vita che ha trovato la sua espressione. Non si finge più, quando ci siamo appropriati questa espressione fino a farla diventare febbre dei nostri polsi...lagrime dei nostri occhi, o riso della nostra bocca”¹².

Esta parece ser a prerrogativa para o “teatro de mitos” que Pirandello passa a compor a partir do final dos anos vinte. Pirandello realiza, neste período, um teatro voltado para as massas, de cunho ideológico, apoiado nas concepções políticas e artísticas de Massimo Bontempelli, que decretava “morte ao teatro como instituição, como costume aderente a vida cotidiana” e afirmando um “teatro

¹² Pirandello, *Trovarsi*. In: *Maschere Nude*. Volume único. Roma: Newton, 2005. p. 1036. “É toda a vida em nós. Vida que se revela a nós mesmos. Vida que encontrou a sua expressão. Não se finge mais, quando nos apropriamos desta expressão até torna-la febre dos nossos pulsos... lágrimas dos nossos olhos, ou sorriso da nossa boca”. Trad. minha.

para a multidão”, em que “la folla acorrerà, non come stanca e fredda giudice, ma come un personaggio”¹³.

“Il teatro dei nuovi miti è, nella concezione bontempelliana, *direttamente* la manifestazione politica, sportiva, di massa: tuttavia, se si pensa che in quegli stessi anni anche Bontempelli scriveva drammi di ambiente popolare, su sentimenti primitivi e assoluti (come *Valoria*, *Bassano padre geloso*, *La fame*), si può affermare che l'ambiente culturale, nonché politico, da cui nascono i miti pirandelliani è sostanzialmente questo. ‘Miti’, dunque, nel senso di drammi ambientati in un mondo primitivo, popolare in cui si suppongono passioni assolute ed esemplari (si potrebbe parlare di ‘populismo’ magico); ma proprio questa concezione del mito profondamente contrasta con totale assenza di programmaticità positiva, di fede nella società politica di tutta la produzione pirandelliana, e dell’ ultima in particolare”¹⁴.

Este teatro mítico tenta mostrar a auto-suficiência da arte em relação ao falimento da sociedade política e histórica. Busca uma saída para as contradições da sociedade moderna na natureza, na arte, no sonho, na utopia, na representação de um universo mágico e exemplar.

Temos nesta fase obras como *La nuova colonia* (1927), *Lazzaro* (1928) *La favola del figlio cambiato* (1932) e *I giganti della montagna* (1930-33), que apontam para uma necessidade de retorno ao absoluto, para uma tentativa de unificação do ser, seja com a natureza e a sociedade, seja com a religiosidade, seja com a arte. A desconstrução de todas as certezas empreendida em obras anteriores perde agora seu tom humorístico e dá vazão a uma epifania do “além”,

¹³ Bontempelli apud Angelini, F. *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*. Roma/Bari, Editori Laterza, 1984, p. 80. “a multidão acorrerà, não como um juiz cansado e frio, mas como uma personagem”. Trad. minha.

¹⁴ Angelini, F. *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*. Roma/Bari, Editori Laterza, 1984, p. 80. “O teatro dos novos mitos é, na concepção bontempelliana, diretamente a manifestação política, esportiva, de massa: todavia, se se pensa que naqueles mesmos anos também Bontempelli escrevia dramas de ambiente popular, sobre sentimentos primitivos e absolutos (como *Váloria*, *Bassano padre geloso*, *La fame*), pode-se afirmar que o ambiente cultural, também político, em que nascem os mitos pirandellianos é substancialmente este. ‘Mitos’, portanto, no sentido de dramas ambientados em um mundo primitivo, popular em que se supõem paixões absolutas e exemplares (pode-se falar de ‘populismo’ mágico); mas esta concepção de mito contrasta profundamente com a total ausência de programaticidade positiva, de fé na sociedade política de toda a produção pirandelliana, e da última em particular”. Trad. minha.

seja esta representada pela natureza, através da maternidade (em *La nuova colonia*), pela religiosidade que se identifica com a sacralidade da vida (em *Lazzaro*), seja pela arte (em *I giganti della montagna*).

Nestes mitos figuram personagens femininas que representam a verdade essencial e uma tentativa de encontro com a origem, através do sacrifício e da redenção. Em *La nuova colonia*, temos a Spera, uma mistura de prostituta e mãe; em *Lazzaro*, Sara, a mãe natureza; na *Favola* temos a Mãe arquetípica e em *I giganti* temos Ilse, a atriz e mártir que se sacrifica em nome da arte de um poeta suicida.

A condessa Ilse é uma atriz que guia uma companhia de atores miseráveis e incompreendidos pelo público. Ela tenta representar a *Favola del figlio cambiato*, obra poética pela qual se sente responsável, uma vez que o poeta/autor se mata quando a vê rejeitada pela atriz. Ilse, que não havia aceitado o amor do poeta, acolhe agora a obra e decide representa-la, tornando-a viva entre os homens. Chega, assim, à mansão dos Scalognati, os desafortunados, onde acontecem os maiores prodígios, artifícios do mago Cotrone, que, por sua vez, convida a atriz e sua companhia a permanecerem na mansão. Esta mansão, situada em um tempo e lugar indeterminado, num espaço de fronteira entre a fábula e a realidade, é um lugar onde os desejos se realizam e os sonhos se corporificam em um interrupto sortilégio.

Mas a condessa não quer permanecer na mansão e resolve levar a obra aos homens, aos gigantes da montanha, orgulhosos e poderosos senhores, símbolos de um mundo inautêntico, e portadores de uma visão materialista da existência. Como os gigantes não têm tempo para a arte, propõem que o espetáculo seja realizado para o povo. Ilse aceita e procura representar para o povo a *Favola*, na verdade, obra de autoria de Pirandello, representada pela primeira vez em 1934, com música de Gian Francesco Malpiero.

Na “favola”, encenada dentro do drama *I giganti*, Ilse representa a mãe de um filho trocado, que se torna príncipe em um país distante. Quando adulto, volta ao país de origem e doente, reencontra a mãe verdadeira, recuperando aos poucos a saúde e a alegria. Decide então ficar ao lado da mãe, renunciando ao

trono paterno, ao poder e a glória, e livrando-se também das obrigações e das responsabilidades.

O drama encenado, todavia, não é compreendido pelo povo, que permanece aprisionado à própria brutalidade e violência, não se abrindo à Poesia do mundo, e sacrificando, ao final, a atriz. Emblematicamente a poesia do mundo não é desejada pelos gigantes, senhores do mundo, e não pode ser compreendida pelo povo. O único ponto possível para sua existência é a mansão dos azarados, o universo da fantasia, que se constitui ao mesmo tempo como espaço indeterminado.

A parte final do mito, entretanto, não foi escrita por Pirandello, mas sim recontada a seu filho Stefano nos momentos finais de sua vida, e publicada como apêndice na coletânea *Maschere Nude*.

Quanto a sua temática, *I giganti della montagna* retoma a discussão sobre as formas teatrais característica da trilogia do “teatro no teatro”, apontando também para a impossibilidade do drama, como em *Sei personaggi in cerca d'autore*. De acordo com Sábato Magaldi¹⁵, o “teatro no teatro” é um motivo recorrente na produção teatral pirandelliana, em que o sentimento de incomunicabilidade leva Pirandello a conceber a encenação como um equívoco e a interpretação como uma espécie de transgressão ao texto literário. Pirandello empreende em sua obra uma ruptura com a concepção de teatro, de representação, de modo que o caráter (*ethos*) da personagem só pode ser pensado a partir da relação de alternância entre o real e o teatral (ficcional).

Em *I giganti della montagna*, a encenação da própria representação teatral leva à auto-reflexão e revela uma nova concepção do papel do ator, que é aproximada de um “exercício de verdade”, capaz de levar às últimas conseqüências a arte e a ficção. Diferente do que ocorre nos dramas anteriores sobre o “teatro no teatro”, existe, em *I giganti* uma tentativa de unificação e integração entre arte e vida.

¹⁵ Cf. Magaldi, S. “Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre o teatro”. In: *Pirandello. Do teatro no teatro*. Org. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1990.

Alguns críticos acreditam que a produção teatral de Pirandello é marcada por uma passagem da dialética relativista de seus primeiros dramas para uma visão mais complexa e mítica em sua última fase. Nesta passagem, o autor empreenderia um processo de absolutização da arte, substituindo a contradição irônica de suas primeiras obras pela celebração lírica do ser e da natureza¹⁶.

Alfredo Bosi, por sua vez, diz que a arte final de Pirandello nasce da suspensão do pensamento articulado e da exaustão do espírito crítico, abrindo espaço para uma literatura mais “irracionalista”, que adere ao mundo do “inconsciente, da pura sensação ou do puro sonho”. Esta obra, Bosi a concebe como uma busca por “expressar o inefável mergulho da alma na paisagem e nas coisas”¹⁷.

I giganti della montagna, ainda de acordo com Bosi, assinala uma fase poética da obra pirandelliana em que o autor lida com estruturas que podem ser lidas como simbólicas e alegóricas¹⁸. Nesta fase, o radicalismo contraditório e pessimista de suas personagens é substituído por uma espécie de paródia destas mesmas personagens, que passam a viver, por sua vez, além da realidade, munidas de forças misteriosas e por ideais de sacrifício em prol de algo que pode ser definido como “utopia” – não-lugar.

Já para o crítico italiano, Nino Borsellino, *I giganti della montagna* representa o “mito da arte” ou o drama da “mensagem impossível”. O “mito da arte” testemunha a impossibilidade de superar os conflitos entre o ser e a história, a poesia e o mundo¹⁹. A arte pirandelliana se apresenta, de acordo com esta concepção, como negação da vida – encenando a ambigüidade no desejo de forma fixada: a morte em oposição à vida como fluxo corrente.

Podemos notar ainda que, no teatro de Pirandello existe, de modo geral, uma tendência a uma “dramatização do eu”, de uma interioridade ferida,

¹⁶Cf. Luperini, R. *Introduzione a Pirandello*. Roma-Bari: Laterza e Figli, 1992. p.129 e ss.

¹⁷ Cf. “O outro Pirandello”. In: *Céu, Inferno. Ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

¹⁸ A fase final da obra de Pirandello assume, segundo A. Bosi, uma perspectiva de tentativa de escapar das contradições que estabelece. Por este motivo o crítico a considera como uma fase mítica. Cf. Bosi. *Itinerario della narrativa pirandelliana*. Tese de doutoramento, apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da Universidade de São Paulo, 1964, e também “O outro Pirandello”. In: *Céu, Inferno. Ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

¹⁹ Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*.

traumatizada, ou a uma dramatização da loucura. Mas que o exercício de “consciencialidade” – razão – característico do primeiro momento de sua obra teatral é abandonado em nome de uma tentativa mais expressionística para se conseguir temporariamente a “intemporalidade”²⁰.

De todo modo, conforme as várias abordagens da crítica, podemos observar que, as primeiras obras teatrais de Pirandello se configuram como um “teatro do espelho”, que reflete incessantemente a figura do desdobrar-se, do reflexo, sem nunca poder fixar o sentido do verdadeiro, fazendo com que sua estrutura se organize entre o reflexo e as tensões ideológicas que rompem a sua consciência criativa.

Pretendemos, neste trabalho, analisar como *I giganti della montagna*, rompe com esta vertente do teatro pirandelliano, já que busca uma tentativa de harmonizar, unificar e integrar arte e natureza. Acreditamos que a decomposição do sujeito, sua fragmentação em eu social e eu fantasmagórico e a conseqüente ruptura com a estrutura social, são índices da temática do duplo e da manutenção da dialética entre vida e forma, não superada pela obra pirandelliana.

Ao mesmo tempo em que expressa um desejo de harmonia, a obra final de Pirandello permanece suspensa, inconclusa, aprisionada ao desejo de dissolução e morte do eu, enquanto ser social, uma vez que aceitar a fantasia incessante de La Scalogna condena as personagens à reclusão e ao exílio da sociedade.

²⁰ Brustein. “Luigi Pirandello”. In: *O teatro de protesto*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

CAPÍTULO I

I giganti della montagna ou a glorificação da arte.

“Quando s’è pazzi, tutto è possibile”²¹.

“Su, svegli, immaginazione! Non mi vorrete mica diventar ragionevoli! Pensate che per noi non c’è pericoli, e vigliacco chi ragiona! Perbacco, ora che vien la sera, il regno nostro!”²².

I giganti della montagna, última obra composta por Luigi Pirandello e deixada incompleta, embora resgate a temática do “teatro no teatro”, característica de sua grande produção teatral, é um drama mais voltado para a análise psicológica, de tom onírico e conteúdo ideológico. Nesta peça, Pirandello refuta o inserir-se no mundo de modo radical, propondo uma reflexão sobre suas convicções estéticas e desenvolvendo, sob uma aura metafísica e surreal, um conteúdo polêmico e um juízo negativo sobre a sociedade política e sua relação com a arte²³.

A personagem central desta obra é Ilse, primeira atriz de uma companhia de atores falida e marginalizada pela sociedade. Esta atriz sacrifica-se em nome da divulgação da arte de um poeta que, não compreendido e não correspondido em seu amor, mata-se, deixando-lhe sua arte como legado. A companhia de

²¹ Pirandello, *I giganti della montagna*. In: Il teatro di Luigi Pirandello, Milano, Arnoldo Mondadori Editori, 1951, p. 147. “Quando se é louco, tudo é possível”. Trad. minha.

²² Pirandello, ob.cit. p. 146. “Acordem, imaginação! Não vão querer se tornar razoáveis! Pensem que para nós não existem perigos, e velhaco quem raciocina! Maravilha, agora que vem a noite, o nosso reino!” trad. minha.

²³ Cf. Angelini, F. *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*. Roma/Bari, Editori Laterza, 1984, p. 78-9.

atores acompanha Ilse em sua empreita para encenar o drama *La favola del figlio cambiato* (A fábula do filho trocado) em todos os cantos do mundo, mesmo diante das impossibilidades de realização da obra do poeta.

No plano da narrativa principal, encontramos os atores que, marginalizados, dirigem-se à montanha onde habitam os “Gigantes”, “gente d’alta e potente corporatura”, para quem deveriam representar seu drama. No meio do caminho, encontram a mansão La Scalogna (O Azar), onde Cotrone, um mago, e seus “scalognati”, desafortunados, azarados, oferecem-lhes abrigo.

La Scalogna é descrita na rubrica do texto dramático como um lugar que, antes suntuoso, agora está em decadência: “Questa villa, un tempo signorile, è ora decaduta e in abbandono. Sorge solitaria nella vallata e ha davanti un breve spiazzo erboso con una panchina a sinistra”²⁴. Nesta mansão falta o essencial e abunda o supérfluo: “manca forse il necessario, ma di tutto il superfluo abbiamo una tale abbondanza” e a principal regra para que ali se viva é “fare a meno di tutto e non aver bisogno di nulla”²⁵.

A peça é composta de três momentos, ou dois atos (uma vez que a inscrição “tela” indicando o final do ato só aparece em dois momentos). A primeira e a segunda parte foram publicadas sob o título de *I Fantasmi* em uma revista italiana, em 1931, e a terceira parte na revista *Quadrante*, em 1934, sendo depois recolhidas como um drama único e publicado na coletânea *Maschere Nude*. A quarta parte ou o terceiro ato não foi escrito por Pirandello, mas as suas indicações sobre o final do drama foram recontadas ao seu filho Stefano pouco antes de sua morte, e aparecem na publicação da obra como um apêndice.

No primeiro momento de *I giganti*, vemos os azarados em sua casa, no meio da montanha, observando a companhia de atores que se aproxima.

La Scalogna, situada no “limite entre fábula e realidade”, assinala um lugar de “fronteira”, um espaço mítico entre o mundo “real” lá embaixo e a morada dos

²⁴Pirandello, *I giganti della montagna*. In: Il teatro di Luigi Pirandello, Milano, Arnoldo Mondadori Editori, 1951, p. 143. “Esta casa, antes senhoril, está agora em decadência e em abandono. Surge solitária no vale e tem diante de si um pequeno espaço cheio de mato com um banquinho à esquerda”. Trad. minha.

²⁵Pirandello. *ib.*, cit, p. 167/164. “falta talvez o necessário mas o supérfluo temos em abundância”; “renunciar a tudo e não ter necessidade de nada”. Trad. minha.

Gigantes, no topo da montanha. Representa, deste modo, uma espécie de clausura, de proteção, de “exílio da sociedade”, em que seus moradores podem fechar-se em “un luogo dalle indistinte coordinate spazio-temporali, il mito, cioè, in altri termini, il porsi fuori dalla storia in una forma di straniamento volontario e/o involontario”²⁶.

Com a aproximação da companhia de atores, os habitantes da casa tentam espantá-los fazendo-se de “fantasmas”, mas os raios e luzes produzidos pela sua magia são interpretados como um direcionamento para que os atores possam chegar à casa:

“Cromo. Ah, grazie, amici! Bravi veramente! Non se ne poteva più!

Doccia (*stonato*). Grazie? Di che?

Cromo. Come di che? Dei segni che ci avete fatti per indicarci ch'eravamo giunti finalmente alla mèta...

Quaquè. Toh, guarda! L'hanno preso per teatro! Noi facciamo i fantasmi...

Milordino. Ci si son divertiti!

Diamante. I fantasmi! Che fantasmi?

Quaquè. Ma sì, le apparizioni, per spaventare la gente e tenerla lontana!”²⁷

Quando chegam, são recebidos pelo mago Cotrone e pelos azarados, que se dividem entre a admiração pelos “teatrantí” e o enfado pela visita inesperada. Os atores, cansados, narram aos azarados sua aventura para representar seu drama, explicando-lhes o motivo de sua chegada. Neste momento, toda mágoa e rancor causados pelo convívio miserável são postos em cena. Salta fora todo o

²⁶Parenti, P. e Parenti, S. “Fantasmi che svaniscono all’aurora: *I giganti della montagna* e *Turandot*, opere incomplete”. In: *Intorno a Pirandello*. Org. Rino Caputo e Francesca Guercio, Roma, Editrice Universitaria, p. 276. “um lugar de indistintas coordenadas espaço-temporais, o mito, isto é, em outros termos, o colocar-se fora da história em uma forma de estranhamento voluntário e/ou involuntário”. Trad. minha.

²⁷ Pirandello. *I giganti della montagna*. In: *Il teatro di Luigi Pirandello*, Milano, Arnoldo Mondadori Editori, 1951, p.148. “Cromo. Ah, obrigado, amigos! Realmente, vocês foram ótimos! Não podíamos mais!/Doccia (desafinado). Obrigado? De quê? /Cromo. Como de quê? Dos sinais que nos fizeram para indicar que havíamos alcançado finalmente a meta.../ Quaquè. Olha só! Pensaram que era teatro! Nós fizemos os fantasmas.../ Milordino. Divertiram-se!/ Diamante. Fantasmas! Que fantasmas?/ Quaquè. Isso, as aparições, para assustar as pessoas e mantê-las longe!”. Trad. minha.

sentimento de culpa, os atores se desmascaram e revelam o motivo principal para a representação incansável da obra: a morte trágica do poeta.

“Ilse. Che vuoi più nascondere? E dove? L’anima, se non hai peccato, la puoi mostrare, come una bambina nuda o tutta stracciata. Anche il sonno dagli occhi mi sento stracciato...”²⁸

Nos segundo e terceiro momentos, os atores conhecem o casarão, suas aparições e fantasmas. A presença do mago é emblemática nestes momentos, é prenuncio do sonho e da fantasia que escapa à compreensão dos atores. Mistura-se ao “alvorecer lunar” e anuncia o mistério presente na mansão; mistura-se à noite, a qual desempenha um papel central, pois é ela que faz surgir os fantasmas habitantes da casa. A noite é a portadora de “verdades ocultas”, é índice do mistério, do misticismo, mistura de sombra, sonho e medo, é capaz de evocar os fantasmas da alma, de estabelecer contatos reais e alucinantes²⁹.

Diz o mago Cotrone:

“Il giorno è abbagliato; la notte è dei sogni e solo i crepuscoli sono chiaroveggenti per gli uomini. L’alba, per l’avvenire; il tramonto, per il passato”³⁰.

A alvorada e o pôr-do-sol são considerados dois crepúsculos propícios à clarividência, um em relação ao futuro e o outro em relação ao passado. Mas é em meio a noite que a fantasia pode ser encenada livremente, que os sonhos tomam corpo, que o drama *La favola del figlio cambiato* pode ganhar vida e ser encenado pelos fantoches e assombrações que habitam La Scalogna.

²⁸ Pirandello, ob. cit., p.159. “Ilse. O que quer esconder ainda? E onde? A alma, se não tem pecado, pode mostrá-la, como uma criança nua ou toda esfarrapada. Também o sono dos olhos, sinto que me foi arrancado...” Trad. minha.

²⁹ Cf. Parenti e Parenti, ob. cit., p. 262.

³⁰ Pirandello, ob. cit., p. 178. “O dia é cego; a noite é dos sonhos e somente os crepúsculos são clarividentes para os homens. A alvorada, para o futuro; o pôr-do-sol, para o passado”. Trad. minha.

Quando Ilse questiona Cotrone sobre a magia que ali acontece, ele lhe diz que a casa “si mette tutta così ogni notte da sé in musica e in sogno”³¹. E lembra ainda que, fora dali, para se dar coerência aos sonhos se necessita de poetas. No casarão, ao invés, os próprios habitantes podem vivenciar seus sonhos, pois que estes se desprendem daqueles que o sonham. Esta é, aliás, uma outra prerrogativa de La Scalogna:

“Sempre, con la luna, tutto comincia a farsi di sogno sulla terra, come se la vita se n’andasse e ne rimanesse una larva malinconica nel ricordo. Escono allora i sogni, e quelli appassionati pigliano qualche volta la risoluzione di passarsi una corda attorno al collo e appendersi a un albero immaginario”³².

E é justamente para dar vida à fantasia do poeta que Cotrone convida os atores a permanecer em sua casa. Mas Ilse recusa o convite por não poder “renunciar à sua missão” e abandonar-se à fantasia incessante da casa.

Conforme a fala do mago, a atriz parece não desejar “che l’opera viva per se stessa – come potrebbe soltanto [nella villa]”³³. Não basta também que a obra viva na própria atriz, mas deve viver em meio aos homens. Para Ilse não bastam os confins da casa tanto quanto não bastam os confins de si mesma para tornar viva a obra do poeta. A Poesia deve viver soberana em meio aos homens, em um outro lugar, não em um lugar utópico como La Scalogna, mas no reino dos gigantes, dos senhores do mundo.

A fala seguinte do mago é, então, prenúncio do destino da atriz, assim como daquele da Poesia: “come il poeta non ebbe da lei l’amore, così l’opera non avrà dagli uomini la gloria”³⁴. Esta fala emblemática e simbólica aponta para o

³¹ Pirandello. ob. cit. p. 190. “se enche toda de música e sonho a cada noite”. Trad. minha.

³² Pirandello. ob.cit., p. 191. “Sempre, com a lua, tudo começa a se fazer sonho sobre a terra, como se a vida passasse e ficasse uma sombra melancólica na lembrança. Saem então os sonhos, e os apaixonados tomam, às vezes, a resolução de passar uma corda em volta do pescoço e se pendurar numa árvore imaginária”. Trad. minha.

³³ Pirandello. ob.cit., p.178. “que a obra viva por si mesma – como poderia fazê-lo apenas [na casa]”. Trad. minha.

³⁴ Pirandello. ob. cit., p.198. “como o poeta não teve seu amor, assim sua obra não terá dos homens a glória”.

“desfecho inconcluso” do drama: a Poesia não triunfará e o sacrifício de Ilse, para que esta viva, resultará na sua morte:

“Ma ormai è tardi. Un gran silenzio, di colpo. Rientrano gli attori portando il corpo di Ilse, spezzato come quello di un fantoccio rotto. Ilse agonizza e muore. Il conte, rinvenuto, grida sul corpo della moglie che gli uomini hanno distrutto la Poesia nel mondo”³⁵.

³⁵ Pirandello. ob. cit., p. 203. Trecho anotado por Stefano. “Mas já é tarde. Um grande silêncio, de repente. Entram novamente os atores trazendo o corpo de Ilse, despedaçado como se fosse de um fantoche rasgado. Ilse agoniza e morre. O conde, voltando a si, grita sobre o corpo da mulher que os homens haviam destruído a Poesia no mundo”. Trad. minha.

1.1. Auto-referencialidade e metaliteratura

La favola del figlio cambiato, peça que aparece no texto como sendo criação do poeta suicida, é, na verdade, um drama de autoria do próprio Pirandello que, num movimento de auto-referencialidade, cita uma obra sua no corpo do texto literário, estabelecendo, de certo modo, um movimento dialógico, um jogo ou uma sobreposição de camadas narrativas no texto. Essa auto-referencialidade, procedimento comum à obra pirandelliana, mais que apontar para uma intromissão do autor subjetivo no texto, assinala um desdobramento do autor, que remete, no texto, ao próprio texto, ou a sua própria obra.

Como assinala Michael Riffaterre, em seu ensaio “A ilusão referencial”, o texto poético, porque auto-suficiente, não faz referências externas ao real, mas somente a outros textos; é auto-referencial porque sua unidade de significação está situada em si mesmo³⁶. Segundo o autor,

“a existência de uma realidade não verbal fora do universo das palavras é inegável, todavia, a crença ingênua num contato ou relação direta entre palavras e referentes é uma ilusão”³⁷.

Realidade, neste contexto, quer dizer “representação literária da realidade”, ou seja, a mimese, que não é mais que “o pano de fundo que torna perceptível o caráter indireto da significação”³⁸.

Também Italo Calvino, em seu ensaio “I livelli della realtà in letteratura”³⁹, considera que existem vários pontos de contato entre o “real” (referencial) e a

³⁶ Riffaterre, “A ilusão referencial”, in: *Literatura e realidade (que é o realismo?)*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984. p. 102.

³⁷ Riffaterre, ob. cit. p. 100.

³⁸ Riffaterre, ob. cit. p. 99.

³⁹ Calvino, “I livelli della realtà in letteratura”. In: *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino, Einaudi, 1980. pp. 310 a 323.

representação deste real no contexto da literatura. Todavia, ressalta que a literatura não conhece “a realidade”, mas somente “níveis de realidade”:

“Se esista *la realtà* di cui i vari livelli non sono che aspetti parziali, o se esistano solo i livelli, questo la letteratura non può deciderlo. La letteratura conosce la *realtà dei livelli* e questa è una realtà che conosce forse meglio di quanto non s’arrivi a conoscerla attraverso altri procedimenti conoscitivi”⁴⁰.

Para Calvino, a obra literária é composta de uma sobreposição de níveis de realidade que adentram uns nos outros se confundindo e se misturando até se harmonizarem num todo que não é outra coisa senão um jogo de espelhos, reflexos inconciliáveis e, ao mesmo tempo, indissociáveis. A literatura é regida por esta distinção de níveis de realidade, sem a qual seria impensável. E esta distinção de níveis que se fundem ou se refletem uns nos outros consiste na própria função da literatura: aquela de *espelho mágico*:

“la letteratura si regge proprio sulla distinzione di diversi livelli di realtà e sarebbe impensabile senza la coscienza di questa distinzione. L’opera letteraria potrebbe essere definita come un’operazione nel linguaggio scritto che coinvolge contemporaneamente più livelli di realtà (...) In un’opera letteraria vari livelli di realtà possono incontrarsi pur restando distinti e separati, oppure possono fondersi, saldarsi, mescolarsi trovando un’armonia tra le loro contraddizioni o formando una miscela esplosiva”⁴¹.

A nosso ver, existe em *I giganti della montagna*, uma tentativa, empreendida pelo próprio Pirandello, em fazer com que sua arte se englobe a si

⁴⁰ Cf. Calvino, ob. cit., p. 323. “A literatura não conhece a realidade da qual os vários níveis não são mais que aspectos parciais, ou se existem só os níveis, isto a literatura não pode decidir. A literatura conhece a *realidade dos níveis* e esta é uma realidade que ela conhece melhor, talvez, do que já se chegou a conhecer por meio de outros procedimentos cognitivos”. Trad. minha.

⁴¹ Cf. Calvino, ob. cit., p. 310. “a literatura se rege pela distinção de vários níveis de realidade e seria impensável sem a consciência desta distinção. A obra literária pode ser definida como uma operação na linguagem escrita que implica contemporaneamente vários níveis de realidade (...) Em uma obra literária, vários níveis de realidade podem se encontrar permanentemente distintos ou separados, ou mesmo podem fundir-se, soldar-se, misturar-se, encontrando uma harmonia entre suas contradições ou formando uma mistura explosiva”. Trad. minha.

mesma, refletindo-se como um espelho: na representação da arte pela própria arte, Pirandello estabeleceria um jogo de espelhos em que a encenação representa a vida que é encenada, apresentando vários níveis de realidade, que permanecem distintos e separados ou fundem-se e se misturam tentando encontrar uma harmonia entre suas contradições. Esta harmonia de contrários se estenderia por todo o drama, suspendendo a possibilidade de unificação em favor da fragmentação e da dissolução.

1.2. As personagens protagonistas

O texto ficcional postula uma intenção de verdade através da criação de mundos objectuais. E esta intenção de verdade ou aparência de realidade presente nas obras ficcionais consiste na verossimilhança do texto que, de acordo com a poética aristotélica, nada mais é que uma adequação do contexto ficcional ao mundo criado, o estabelecimento de uma coerência interna no que diz respeito a este mundo.

Embora este mundo ficcional garanta, em certa medida, a literariedade de um texto, é a personagem que torna patente a ficção, ou seja, é através dela que a camada imaginária de um texto se torna densa.

De acordo com Antonio Candido, é a personagem o elemento constitutivo da ficção, elemento sem o qual não se pode pensar a ação e o enredo; o enredo só existe através das personagens e as personagens, por sua vez, vivem no enredo, e ambos estão ligados aos intuitos mesmos do romance, à visão que dele decorre, aos significados mesmos que o animam⁴².

Ou ainda, como ressalta Alfonso Berardinelli:

“Storia e personaggio, sequenza temporale, successione di eventi e personaggio sono la stessa cosa: due facce o aspetti di una medesima realtà. (...) Basta la presenza di un personaggio vero, ben inventato, perché la sua storia, anche se è una storia in cui non succede granché, ci risulti interessante. È il personaggio che è interessante: attraverso il suo sguardo, con i suoi occhi e la sua mente, grazie al suo corpo in movimento nel tempo e nello spazio, e cioè dal suo punto di vista, leggendo, vediamo e viviamo il mondo”⁴³.

⁴² A. Candido, “A personagem no romance”. In: *A personagem de ficção*. 10ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 53.

⁴³ Alfonso Berardinelli, “Il problema del personaggio nella narrativa del Novecento”. Texto inédito apresentado em uma conferência para professores e estudantes de Liceu. Venezia- Mestre 1992. Texto fornecido pelo professor Berardinelli durante Curso de Pós Graduação na FFLCH/USP, em 2005. “História e

A personagem possui uma estrutura mais coerente e lógica em relação às pessoas, pois quando deparamos com a tentativa de conhecer o outro, temos de lidar com sua incoerência e imprecisões advindas da impossibilidade de estabelecer uma interpretação única do ser humano, o que não ocorre com a personagem, uma vez que esta é pensada a partir de um conjunto finito e limitado de características e ações. A personagem nos é sempre apresentada a partir de uma lógica fixada: uma linha de coerência imutável, independente da complexidade desta personagem.

Segundo Anatol Rosenfeld, em seu estudo *Literatura e personagem*, a personagem é sempre uma configuração esquemática, projetada como se fosse um indivíduo real, totalmente determinado. Elas não têm, desse modo, a mutabilidade e a infinitude de determinações de seres humanos reais. A personagem cênica possui, entretanto, a força de uma “presença existencial”, já que a representação cênica mostra menos aspectos das personagens que os romances, sendo estes aspectos mostrados de modo sensível e contínuo⁴⁴.

Diferente do que ocorre no romance, o teatro não dá ao leitor acesso direto à consciência moral e psicológica da personagem. Para comunicar e tornar consciente o que se passa na interioridade subjetiva da personagem, o dramaturgo recorre, em geral, ao diálogo, mas este não consiste no único meio de sondagem da interioridade da personagem.

Décio de Almeida Prado considera três modos de caracterização da personagem teatral que estão intimamente relacionados à percepção e compreensão do leitor/espectador no que se refere à personagem: o primeiro está relacionado ao que a personagem revela sobre si mesma; o segundo, ao que ela

personagem, sequência temporal, sucessão de eventos e personagem são a mesma coisa: duas faces ou aspectos de uma mesma realidade (...). Basta a presença de um personagem verdadeiro, bem inventado, para que sua história, mesmo que seja uma história em que não acontece grande coisa, resulte interessante. É a personagem que é interessante: através de sua visão, com os seus olhos e a sua mente, graças ao seu corpo em movimento no tempo e no espaço, isto é, do seu ponto de vista, lendo, vemos e vivemos o mundo”. Trad. minha.

⁴⁴ A. Rosenfeld, ob. cit. In: *A personagem de ficção*. 10ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 33.

faz, ou seja, seu modo de agir; e o terceiro se relaciona ao que as outras personagens dizem sobre ela⁴⁵.

Esses modos de constituição da personagem, ou como pretende Prado, “mecanismos de revelação interior”, são recursos operacionais do teatro. O leitor/espectador constantemente recorre a esses expedientes para tentar compreender, interpretar, formar uma idéia acerca da personagem. E o dramaturgo, em geral, confere ao público essa possibilidade.

No drama *I giganti* são as personagens de Ilse e do mago Cotrone que tornam possível a existência da obra. É através da presença destas personagens, que possuem funções específicas e atuam em universos específicos, que a obra literária se configura. É também por meio delas que o autor se projeta no texto, constituindo um universo escrito.

Cotrone é o mago que renegou o mundo em que vivia para se isolar na mansão “La Scalogna”, assumindo, de certa maneira, a negação das relações sociais. Nas rubricas do texto ele é descrito como um homenzarrão barbudo, de uma face bela e aberta, com grandes olhos sorridentes, esplendorosos e serenos:

“Cotrone, ch'è un omone barbuto, dalla bella faccia aperta, con occhioni ridenti splendenti sereni, la bocca fresca, splendente anch'essa di denti sani tra il biondo caldo dei baffi e della barba non curati.”⁴⁶.

A descrição da personalidade de Cotrone é feita de maneira subjetiva, o que difere da natureza objetiva das rubricas nos textos teatrais. Apreende-se um olhar subjetivo sobre a personagem; toma corpo a subjetividade de uma presença onisciente, de um observador que não só descreve e informa as particularidades da cena, mas que interfere afirmativamente, construindo a personagem conforme uma perspectiva.

⁴⁵ Décio de Almeida Prado, “A personagem no teatro”. In: *A personagem de ficção*. 10ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 88.

⁴⁶ Pirandello, ob. cit. p. 146. “Cotrone, que é um homenzarrão barbudo, de uma face bela e aberta, com grandes olhos sorridentes, esplendorosos e serenos; a boca fresca, também esplendorosa, com dentes são entre a quentura dos bigodes louros e da barba não feita”.

A personagem é descrita como uma pessoa desprendida e de coração aberto, um mago que vive modestamente de seus encantamentos, mas que rejeita a “falência da poesia da cristandade”. Nas suas próprias palavras, o seu papel é o de criar pequenos encantamentos transpostos do reino dos sonhos para o mundo da vigília:

“Lucciole! Le mie. Di mago. Siamo qua come agli orli della vita, Contessa. Gli orli, a un comando, si distaccano; entra l’invisibile: vaporano i fantasmi. È cosa naturale. Avviene, ciò che di solito nel sogno. Io lo faccio avvenire anche nella veglia. Ecco tutto. I sogni, la musica, la preghiera, l’amore... tutto l’infinito ch’è negli uomini, lei lo troverà dentro e intorno a questa villa”⁴⁷.

Há uma certa positividade presente na descrição de sua figura que contrasta com a negatividade de sua escolha, de seu desejo de evadir-se da sociedade. Exilado da sociedade, refugiado em uma casa no sopé de uma montanha, realiza suas próprias fantasias, distanciando-se da realidade e perdendo-se no desejo de ser. Ao lado de amigos desafortunados, privados de tudo, torna-se senhor de nada: “di niente e di tutto... non si può aver tutto, se non quando non si ha più niente”⁴⁸.

Ilse também é personagem protagonista do drama *I giganti*. É a atriz que se sacrifica em *I giganti* em nome da arte de um poeta morto; é a condessa de grandes virtudes, que renuncia ao ofício da arte em troca de uma identidade social mais aceitável; é a musa inspiradora e objeto de desejo do poeta suicida que cria *La favola del figlio cambiato*, em que ela deveria protagonizar como a Mãe nutriz, que dispensa qualquer sacrifício em nome de seu filho.

Como atriz se sacrifica em nome da arte do poeta morto; como condessa virtuosa, renuncia ao ofício da arte, para então reassumir a condição de atriz

⁴⁷ Pirandello, ob. cit. p.168. “Vaga-lumes! Os meus. De mago. Estamos aqui como às margens da vida, Condessa. As margens, a um comando, separam-se; entra o invisível: propagam-se os fantasmas. É natural. Sucede aquilo que é comum no sonho. Eu faço acontecer também na vigília. Eis tudo. Os sonhos, a música, a oração, o amor... todo o infinito que existe nos homens, a senhora o encontrará dentro e ao redor desta casa”. Trad. minha.

⁴⁸ Pirandello, ob. cit. p. 175. “ de nada e de tudo...só se pode ter tudo quando não se tem mais nada”. Trad. minha.

redentora diante do suicídio do poeta; como personagem protagonista da *Favola*, torna-se a mãe redentora que se sacrifica em nome do filho.

Vemos que a personagem pertence a, pelos menos, três níveis narrativos distintos, assumindo em cada um deles a mesma condição de redentora: protagonista do drama *I giganti della montagna*; inspiradora e encenadora da *Favola del figlio cambiato*, obra de autoria de Pirandello, que ele “empresta” ao poeta suicida; e mãe redentora na obra do poeta, uma vez que a “favola” só nasce, no drama, por intermédio do amor do poeta em relação à atriz.

Ilse e Cotrone são as duas personagens centrais da obra e representam dois planos ficcionais que aparentemente se opõem: enquanto Ilse é representante de um universo teatral falido, em decadência, e busca, a todo custo levar a sua Arte como mensagem positiva aos homens, postulando uma vocação missionária; Cotrone privilegia, ao invés, um “teatro” que se faz a si mesmo, que nasce da própria fantasia e é auto-suficiente, fechado em si mesmo, restrito aos confins de La Scalogna.

Não existe em Pirandello uma oposição radical entre a escolha missionária de Ilse e a auto-suficiência da arte representada pelo mago Cotrone, mas enquanto a primeira busca fazer viver a arte em meio aos homens, a escolha do mago recai sobre a recusa de qualquer contato com o mundo dos homens, representado seja pelos gigantes, seja pelo povo.

A atriz aparece como representante de uma arte que se volta ao público, que se dirige para fora de si mesma e por isso não tem fundamento sem esta dimensão. Cotrone, por sua vez, é um artífice, um mago ilusionista que manipula a arte conforme a sua vontade, sua interioridade. Por este motivo, as duas personagens juntas são complementares, simbolizam dois momentos diversos da arte, mas postulando sua unidade: Ilse encarna uma face que se volta para fora, para o externo, para a luminosidade do dia, para o reino da claridade; Cotrone se volta para dentro, para o interno, para o crepúsculo e para a noite, para o reino da evanescência das sombras.

Como portadora desse ideal de “luminosidade”, Ilse renuncia ao oferecimento do mago de fazer viver a obra na mansão, optando pela sua missão

mesmo sabendo que fora de La Scalogna as pessoas ainda não estão aptas a compreender sua mensagem. O trecho final do último momento de *I giganti* aponta para esta escolha da atriz. Aparece assinalado neste trecho a presença “selvagem” dos gigantes, que aterroriza os atores, trazendo para o texto um momento de oscilação diante da certeza de sua missão.

A indiferença e a impossibilidade de compreender o teatro e a poesia são as constituintes do fundamento do desfecho da obra, segundo as anotações do filho de Pirandello. Conforme estas anotações, a ação deveria ocorrer fora da casa, num terreno da montanha, em frente à casa dos gigantes. A noite fechada que rege o Arsenal das aparições, fazendo os corpos se desmaterializarem e se tornarem fantasmas, espíritos puros, seria substituído pelo dia aberto, que exalta o gigantismo dos corpos e a sua violência bestial⁴⁹.

O ideal de luminosidade da atriz confrontaria, portanto, com a obscuridade do pensamento dos homens, a cegueira de suas mentes, enquanto que o universo de sombras e fantasmas do mago aparece como iluminação associada à clarividência da noite, confirmando a fala de Cotrone: “Il giorno è abbagliato; la notte è dei sogni e solo i crepuscoli sono chiaroveggenti per gli uomini”⁵⁰.

É esta sociedade de “servos fanáticos pela vida”, de mentes cegas voltadas para as obras grandiosas e para as riquezas; sociedade comandada pelos gigantes que não se fazem ver, que o mago recusa e que a atriz teima em confrontar.

Segundo o diretor teatral Strehler, que colocou em cena a peça em 1947, os gigantes representam “uma sociedade que se deixa sempre condicionar pela própria estrutura, uma sociedade que se torna a cada dia mais insensível e refratária à chamada da arte, e parece quase querer se tornar incapaz de fazer poesia, de entender a poesia, de amar a poesia”⁵¹.

⁴⁹ Cf. Alonge, “Introduzione”. In: Pirandello, *Teatro*. Milano: Mondadori, 2007. p. 27.

⁵⁰ Pirandello, ob. cit., p. 178. “O dia é cego; a noite é dos sonhos e somente os crepúsculos são clarividentes para os homens”. Trad. minha.

⁵¹ Cf. Alonge, ob. cit., p. 30.

1.3. A companhia da Condessa, os azarados e suas narrativas.

Os diferentes extratos narrativos a que pertence a personagem Ilse possuem uma estrutura de encaixe que vai de um plano narrativo maior (o drama *I giganti*), a um menor (a *Favola*). Dentro dessa estrutura de encaixe, a personagem passa de um plano narrativo a outro, assumindo diversas realidades, mas protagonizando sempre como redentora.

No caso de *I giganti della montagna*, podemos notar que o autor parte de uma narrativa maior, ou principal, que funciona como moldura, e vai, aos poucos, inserindo outras pequenas narrativas secundárias, recontadas pelas personagens.

As narrativas que perpassam o drama criam um mosaico entrelaçado, em que cada uma, inserida dentro da macro estrutura, tem sua função e ajuda na composição da obra. Cada uma destas narrativas contém em si uma parte do todo que é a própria obra, sobretudo se pensamos na inserção da *Favola* no corpo do texto.

No drama analisado, temos como narrativa principal a história da condessa Ilse e sua companhia de atores que, viajando pelo mundo para representar uma peça, chegam à mansão dos “scalognati”, os desafortunados que vivem em um lugar isolado da sociedade. Lá eles conhecem o mago Cotrone, o qual os convida a permanecer na casa e representar sua peça.

O drama que devem representar, *La favola del figlio cambiato*, obra de um poeta morto, que se suicidou por ter sido rejeitado pela condessa, é encenado dentro da narrativa principal, e consiste na mais importante das narrativas secundárias. Isto porque este drama não é contado por uma personagem específica, mas é citado no corpo do texto e se mistura à estrutura mesma da narrativa que serve de moldura. Ou seja, as duas narrativas, dentro da obra *I giganti*, tornam-se dependentes uma da outra, na medida em que se interpenetram, constituindo-se uma única narrativa. Segundo o próprio Pirandello,

a *Favola* é um trabalho preparatório a *I giganti*, sendo que as duas obras “formam um todo, comportando um único discurso crítico”⁵². Vejamos como se dá esta interdependência no âmbito da estrutura do texto.

No momento em que a companhia da condessa (formada por mais seis atores além do conde e da condessa: Diamante, Cromo, Spizzi, Batalha, Sacerdote, Lumachi), chega à casa e é recebida pelos “scalognati” (sete, ao todo, incluindo o mago Cotrone: o anão Quaquèò, Duccio Doccia, a Sgricia, Milordino, Mara-Mara e Madalena), Ilse desperta de seu sono e, ainda delirante, diante do Mago e de seus azarados, recita os versos iniciais do primeiro episódio da *Favola*. Neste momento, aparecem transcritos os primeiros trechos da *Favola* na escritura do drama, coincidindo a citação do início do texto com o despertar da atriz.

A primeira fala da atriz no drama consiste na citação da primeira fala da Mãe, personagem da “favola”. O drama se inicia com o pranto de apelo da Mãe, que começa humildemente a contar sua história ao coro. Este, incrédulo, ri de sua dor. Também o grupo de atores, na narrativa principal, ao notar a encenação da atriz, como diante de um sinal, começa a rir, e o mago, que assiste a tudo, tomado de surpresa, percebe que o riso não passa de interpretação dos atores.

Estabelece-se, neste momento inicial, um jogo entre o que é a representação da “favola” e o que faz parte do plano narrativo principal, e este jogo vem retomado dentro do próprio drama com a pergunta do anão Quaquèò ao mago Cotrone: “Lo vedi se è vero? Lo vedi se è vero?”. A resposta do mago confirma este jogo, mantendo a ambigüidade: “Sicuro ch'è vero! Recitano. Che volete che facciano? Son teatranti!”.⁵³

A ambigüidade no drama aparece já no fato de serem as personagens atores, ou seja, de assumirem uma condição de “duplos” de si mesmos, já que têm como função principal representar um “outro”. E nesse sentido, a fala do mago possui um caráter de definição do que é um ator: aquele que representa, que interpreta um papel.

⁵² Pirandello, *Os Gigantes da montanha (Mito)*. Trad. Beti Rabetti. Rio de Janeiro, 7Letras, 2005. cf. nota 10, p. 30.

⁵³ Pirandello, ob. cit. p. 152. “Você acha que é verdade? Você acha mesmo que é verdade?”. “Mas é claro que é verdade! Interpretam! O que querem que eles façam? São atores!”. Trad. minha.

O ator, diferente do que ocorre em outros dramas de Pirandello, é representado de maneira positiva. Basta recordamos o diálogo entre as seis personagens e a companhia teatral na peça *Sei personaggi in cerca d'autore*, em que os atores não eram “adequados” para encarnar as personagens. Aqui, ao invés, os atores são elevados ao plano de redentores por meio da Arte, de fanáticos defensores que são capazes de um sacrifício, de renunciar a tudo, em nome da Arte de um poeta.

Não só os atores são elevados a um plano sublime: também a obra ocupa espaço relevante neste mito sobre a Arte. A obra do poeta é de tamanha beleza e grandeza que deve ser levada a todos os cantos do mundo, deve ser conhecida pelos homens e viver em meio a eles. O poeta é aquele que, em meio aos homens, é maior e sua obra deve ser nobilitada e sublimada.

Embora o sacrifício da companhia se dê em nome da Poesia, deve-se ressaltar uma complicada estrutura de culpa que vem expressa através deste sacrifício, sobretudo do sacrifício pessoal da condessa: a culpa pela morte do poeta.

O crítico inglês, Raymond Williams, analisando a dramaturgia pirandelliana, chama a atenção para a existência de uma dialética entre ilusão e culpa. Segundo o crítico, a sociedade se constitui da soma dos seus relacionamentos e quando as pessoas não podem mais compreender estes relacionamentos, há uma complicada estrutura de culpa e ilusão que é vivenciada em cada setor da experiência.

O universo dramático, na obra de Pirandello, é sentido como um universo de culpa e ilusão, pois a culpa entrelaça-se em uma série de falsas relações pessoais, assumindo feição complexa, e a ilusão passa a ser elaborada e persistente, como um meio de evitar a culpa ou de se viver com ela. Este mundo se torna uma estrutura generalizada e relações sinceras e verdadeiras são cada vez mais impossíveis, sendo a fantasia a única defesa contra o sofrimento. A incerteza penetra o eu e o mundo. A realidade passa a ser temporária e a

verdade, inatingível e incomunicável, devido à natureza dos nossos eus e da nossa linguagem⁵⁴.

Nesse contexto, todo o processo de envolvimento com o outro se torna uma “farsa trágica”, sendo apenas possível “aceitar o estado de ilusão, a existência ‘fantasmática’”⁵⁵, ou então, construir, para si mesmo, uma ilusão, podendo entrelaçá-la temporariamente à ilusão de outra pessoa:

“Mas, enquanto a vida continua, o entrelaçamento é ameaçado, e tanto a pressão do outro, representando a sua própria ilusão, quanto ainda a sua distância, a impossibilidade de alcançá-lo verdadeiramente, são vivenciadas de modo trágico”⁵⁶.

A tragédia pirandelliana reside, portanto, não só no reconhecimento de que o ser humano vive de ilusão, mas no reconhecimento de que esta ilusão mesma é instável, pode variar conforme os múltiplos olhares que recaem sobre ela. A conclusão de Williams é que não há saída no universo pirandelliano porque a pressão é constante:

“a pressão da realidade dos outros, com os seus próprios e impenetráveis modos de pensar e sentir, a sua própria e inevitável conversão dos seus significados nos significados deles, e só se pode transpor um tal mundo por meio de um entrelaçamento de ilusões”⁵⁷.

Esta estrutura de culpa e sua conseqüente fuga para um universo ilusório aparecem na opção da condessa Ilse em representar a obra do poeta pelo mundo. Ela havia conhecido um poeta que, encantado pela sua pessoa, dedicara-lhe sua obra. Como ficara encantada pela beleza da obra, havia encorajado o poeta a terminá-la, mesmo sem a intenção de representá-la, pois há tempo já não era mais atriz. Mas o poeta planejava não só levar a atriz de volta aos palcos, através

⁵⁴ Williams, *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 192.

⁵⁵ Cf. Williams, ob. cit. p.196.

⁵⁶ Cf. Williams, ob. cit., p. 197.

⁵⁷ Cf. Williams, ob. cit. p. 199.

de seu fascínio pela obra, como também pretendia tê-la para si. Ilse, mesmo percebendo a intenção do poeta, não o havia desiludido, antes, instigava-o a prosseguir com a composição do drama:

“Sentii che se l'avessi disilluso subito, non avrebbe più portato il suo lavoro a fine. E per la bellezza di quell'opera, non solo non lo disillusi, ma alimentai fino all'ultimo la sua illusione. Quando l'opera fu compiuta, mi ritrassi – ma già tutta in fiamme – da quel fuoco. Se mi son ridotta così, come fate a non comprenderlo?... La vita negata a lui, ho dovuto darla a sua opera”⁵⁸.

Este sentimento de culpa da condessa justifica e condiciona a representação da *Favola del figlio cambiato* (e também de sua citação no corpo do texto *I giganti*, se pensarmos no plano da estrutura), funcionando como motivo da empreita da atriz e de sua companhia.

Após a explicitação dos motivos da recitação da fábula, a companhia da condessa é convidada a entrar na casa para repousar e passar a noite. Entram todos, exceto a condessa, o conde e o mago Cotrone.

Neste momento inicia-se a noite. Apagam-se as últimas “chamas do crepúsculo” e surge aos poucos o luar. A chegada da noite marca, no plano formal, o início do segundo momento do drama, uma “pausa momentânea” entre a chegada dos atores, sua entrada na casa e a simulação dos fantasmas que ocorre no terceiro momento ou segundo ato.

A cena se passa entre o casal e o mago. Ilse, sentada e em silêncio, recita, absorta, um outro trecho da *Favola*. Desta vez não encarna o seu papel de Mãe, mas recita uma fala do Homem Sabido, uma personagem que aparece no primeiro episódio e desacredita da história da Mãe e do coro da vizinhas. A fala mostra a gozação do Homem, tentando convencer a Mãe e o coro de que “As Mulheres”, as

⁵⁸ Pirandello, ob. cit., p.160. “Senti que se o desiludisse logo, não levaria o seu trabalho até o fim. E pela beleza daquela obra, não apenas não o desiludi, como também alimentei até o último momento sua ilusão. Quando a obra estava completa me retraí, mas já estava tomada pela chama daquele fogo. Se estou reduzida a isto, como fazem para não compreender?... A vida negada a ele, tive que dá-la à sua obra”. Trad. minha.

bruxas do vento - seres mágicos que fazem parte do no imaginário popular -, não existem, que são rumores de gatos e gatas no telhado.

Esta descrença do Homem Sabido é transposta também para o nível da narrativa-moldura. Ilse e o conde deparam com os primeiros encantamentos do mago: com um grito, Cotrone ilumina a fachada da casa com uma “fantástica luz de aurora”; depois, com outro grito, a luz se apaga e surgem vaga-lumes ao fundo, iluminando as curvas da montanha com uma luz verde.

Neste momento aparece a Sgricia, uma das azaradas que mora em La Scalogna, chamando o mago e o casal para dentro da mansão. Cotrone apresenta-a como a Sgricia do anjo Centuno, aquela que reza por todos de lá, e que estava ali porque a igreja não quisera admitir o milagre feito pelo anjo a ela. A Condessa pergunta qual teria sido este milagre, ao que a Sgricia replica que ela não poderia acreditar: “Tu non vorrai crederlo”. A condessa responde que certamente acreditará e o mago reforça: “Nessuna può esser più disposta a crederlo della Contessa”⁵⁹.

O poder de acreditar é posto a prova, colocado quase como uma condição para entrar em La Scalogna. O mago faz ouvir de trás do cipreste vozes que criam uma atmosfera propícia à história que vai ser contada pela Sgricia. Como introdução a este conto, Cotrone relembra uma pequena lenda popular no vilarejo da Sgricia:

“Si racconta d'un carrettiere, Contessa, che, dopo aver fatto montare sul carretto un ragazzino incontrato di notte per lo stradone, da queste parti, sentendogli sonare in tasca due o tre soldini, lo uccise nel sonno, per comprarsi il tabacco appena arrivato al paese; buttò il cadaverino dietro la siepe, e arrì, a passo, cantando, seguitò ad andare sotto le stelle del cielo –

La Sgricia (*terribile*) – sotto gli occhi di Dio che lo guardavano! E tanto lo guardarono, che sapete che fece l'assassino? arrivato all'alba, invece di recarsi dal padrone, si fermò al posto di guardia, e con quei soldi del bambino nella

⁵⁹ Pirandello, ob.cit., p. 168. “Você não vai acreditar”. “Ninguém pode estar mais disposto a acreditar que a Condessa”. Trad. minha.

mano insanguinata si denunziò da sé, come se un altro parlasse per bocca sua. Vedete che può Dio?”⁶⁰.

Esta história introduz a temática do milagre que vai ser narrado: a força da fé tudo pode. E é este poder de acreditar que fez com que a Sgricia saísse de casa em meio à noite para visitar a irmã. No caminho para o vilarejo, assustada, percebe-se acompanhada por soldados que iam pelos dois lados da estrada, e a sua frente, o Capitão, montado em um cavalo branco e majestoso. Ela estranhara o silêncio dos jovens soldados e o fato de não levantarem poeira conforme caminhavam. Quando chega, ao amanhecer, descobre o porquê: o Capitão anuncia que é o Anjo Centuno e que seus soldados são almas do Purgatório. Pede a ela que acerte suas contas com Deus, pois morrerá antes do meio-dia. Ao encontrar a irmã, a Sgricia pede-lhe que chame um confessor, anunciando sua morte.

Para encerrar sua narrativa, a Sgricia lança à condessa uma pergunta ambígua: “Tu forse ti credi ancora viva?”, se ela acreditava estar ainda viva, fazendo um sinal negativo com o indicador na frente do rosto da condessa e entrando na casa novamente. Não é possível saber se dirige a pergunta à condessa ou a si mesma. Ilse, perturbada, pergunta se ela acredita mesmo estar morta: “Si crede morta?”. As perguntas permanecem suspensas, num jogo de contrários em que a resposta para uma é a pergunta para a outra. Ouvem-se vozes do cipreste. E Cotrone responde enigmaticamente que a Sgricia pensa estar em outro mundo, como todos dali.

Ilse insiste, deseja saber de qual mundo se trata e de onde vêm as vozes. O mago responde que elas ajudam a entrar uma outra realidade, distante daquela em que vivem, mesmo sendo essa realidade passageira e mutável, “in un'altra

⁶⁰ Pirandello, ob. cit., p.169. “Conta-se que um carroceiro, Condessa, depois de feito subir em sua carroça um rapazinho encontrado na estrada, nestas bandas, ao ouvir o barulho de duas ou três moedas em seu bolso, matou-o enquanto dormia, para comprar tabaco quando chegasse ao vilarejo; jogou o cadáver atrás da cerca e arre!, continuou a andar pela estrada, cantando, sob as estrelas do céu - / A Sgricia (terrível) – sob os olhos de Deus que o olhavam! E tanto o olhavam, que sabem o que fez o assassino? Chegando ao amanhecer, ao invés de ir ver o patrão, parou em frente ao posto de guarda, e com o dinheiro do menino na mão ensanguentada, denunciou-se a si mesmo, como se um outro falasse pela sua boca. Vêem o que pode Deus?”. Trad. minha.

verità, lontana dalla sua, pur così labile e mutevole”⁶¹. Para adentrar essa realidade, não é necessário raciocinar, deve-se acreditar e experimentar distanciar-se, como fez a Sgricia, que viu o Anjo:

“Cotrone: (...) Non bisogna più ragionare. Qua si vive di questo. Privi di tutto, ma con tutto il tempo per noi: ricchezza indecifrabile, ebulizione di chimere. Le cose che ci stanno attorno parlano e hanno senso soltanto nell'arbitrario in cui per disperazione ci viene di cangiarle. Disperazione a modo nostro, badiamo! Siamo piuttosto placidi e pigri; seduti, concepiamo enormità, come potrei dire? mitologiche; naturalissime, dato il genere della nostra esistenza. Non si può campare di niente; e allora è una continua sbornatura celeste. Respiriamo aria favolosa. Gli angeli possono come niente calare in mezzo a noi; e tutte le cose che ci nascono dentro sono per noi stessi uno stupore. Udiamo voci, risa; vediamo sorgere incanti figurati da ogni gomito d'ombra, creati dai colori che ci restano scomposti negli occhi abbacinati dal troppo sole della nostra isola. Sordità d'ombra non possiamo soffrirne. Le figure non sono inventate da noi, sono un desiderio dei nostri stessi occhi”⁶².

Neste universo posto fora da realidade, as imagens e as figuras da fantasia não são inventadas, mas “são desejos dos olhos”. E como que por puro desejo dos olhos do mago, surge uma outra “aparição”, mistura de fantasia e realidade, invenção e verdade: Maria Madalena, uma jovem de cabelos fulvos e carne dourada, vestida de vermelho, aparece sobre a ponte, iluminada por uma luz também vermelha. Cotrone diz à Condessa que se trata da “Dama Vermelha”, feita de carne e osso, e esta ressalva torna ainda mais ambígua a presença da

⁶¹ Cf. Pirandello, ob.cit., p. 171. “uma outra verdade, distante da sua, mesmo sendo fugaz e mutável”. Trad. minha.

⁶² Cf. Pirandello, ob.cit., p. 171. “Cotrone: (...) Não é necessário mais raciocinar. Aqui se vive disso. Privados de tudo, mas com o tempo inteiro para nós: riqueza indecifrável, ebulição de quimeras. As coisas que estão ao nosso redor falam e têm sentido apenas no arbitrário, em que, por desespero, sucede-nos de mudá-las. Desespero a nosso modo, consideremos! Somos um tanto plácidos e preguiçosos, sentados concebemos enormidades, como poderia dizer? mitológicas; naturalíssimas, dado o gênero da nossa existência. Não podemos nos prover de nada; e então é uma contínua embriaguez celeste. Respiramos ar fabuloso. Os anjos podem como ninguém se calar em meio a nós; e todas as coisas que nos nascem dentro são, para nós mesmos, um assombro. Ouvimos vozes, risos; vemos surgir encantos figurados de cada vão de sombra, criados pelas cores decompostas em nossos olhos, ofuscados pelo sol forte de nossa ilha. Não podemos suportar a surdez das sombras. As figuras não são inventadas por nós; são um desejo de nossos olhos”. Trad. minha.

jovem. Corpo vivo ou fantasma, Madalena é uma jovem bobalhona, com a face voltada para o prazer, que ouve mas não fala:

“è sola, senza più nessuno, e vaga per le campagne; gli uomini se la prendono, e ignora fino all'ultimo ciò che pur tante volte è avvenuto; lascia sull'erba le sue creature... Ha sempre così, sulle labbra e negli occhi il sorriso di piacere che si prende e che si dà. Viene quasi ogni notte a trovare rifugio da noi, nella villa”⁶³.

A personagem resgata a mitologia cristã, retomando a presença da prostituta bíblica, além de se afirmar como duplo de uma outra personagem presente na *Favola del figlio cambiato*, “A Rainha”, que na rubrica de abertura do terceiro quadro⁶⁴, vem descrita assim:

“Buttata a terra a sedere sotto la finestra, con le gambe aperte e i piedi nudi, sporchi di sabbia bagnata e rappresa, è una giovane scema e muta, cenciosa, sempre ingravidata, non sa mai di chi; ma questa volta, sí, pare che lo sappia: dal ‘Figlio-di-re’, per cui la chiamano ormai ‘La Regina’. Scarmigliata, ha la faccia della voluttà, pallida, e tiene gli occhi chiusi; quando li apre, imbambolati, ride stupidamente d'un riso vano: largo e senza suono, da maschera”⁶⁵.

Podemos notar claramente que Pirandello duplica, dentro do drama, não só a personagem como também a narrativa, remetendo ao mito cristão e explicitando novamente um diálogo metaliterário entre os textos.

⁶³ Pirandello, ob. cit. p.172. “é sozinha, sem ninguém, e vaga pelos campos; os homens a tomam e ela ignora tudo o que, tantas vezes, já lhe aconteceu; deixa suas criaturas sobre a relva. Tem sempre nos lábios e nos olhos o sorriso do prazer que recebe e dá. Vem quase todas as noites buscar refúgio entre nós, na casa”. Trad. minha.

⁶⁴ Pirandello divide a obra em “tre atti in cinque quadri”, três atos em cinco quadros. O trecho se encontra no início do terceiro quadro.

⁶⁵ Pirandello, *La favola del figlio cambiato*. In: *Il teatro di Luigi Pirandello*, Milano: Mondadori, 1951, p. 106. cf. Tradução deste trecho da *Fábula* em nota 14, de Betti Rabetti para *Os Gigantes da montanha*. “Jogada por terra, sentada embaixo da janela, com as pernas abertas e os pés descalços, sujos de areia molhada grudenta, há uma jovem boba e muda, maltrapilha, sempre engravidada, jamais se sabe de quem; mas desta vez, sim, ela parece saber: do ‘Filho-de-rei’, e por isso chamam-na agora ‘A Rainha’. Com os cabelos desgrenhados, tem a face da volúpia, pálida; e tem os olhos fechados; quando os abre, ficam perdidos e ela ri, estupidamente um riso vão: largo e mudo, de máscara”.

Além disso, a aparição da Dama Vermelha traz para o texto a temática da sexualidade da mulher. Madalena é uma das poucas mulheres, na obra pirandelliana, que possui uma sexualidade afluada, e devido a este seu caráter de exceção, é apresentada como “scema”, abobalhada, no limite da pura bestialidade.

Existe, de modo geral, na obra pirandelliana, uma dicotomia entre a mulher e a mãe, entre a sexualidade e a maternidade, sendo esta dicotomia superada em poucos dramas. A aparição da Dama Vermelha cria no drama esta oposição entre a mulher voluptuosa e aquela que abre mão de qualquer forma de prazer, representada por Ilse, símbolo da virtude.

Como vemos no drama, Ilse é uma condessa virtuosa, que mesmo amando o poeta, recusa a se entregar a ele. Como atriz, interpreta a Mãe redentora e casta, que se sacrifica para recuperar o filho trocado. O sacrifício e a redenção da personagem é duplicado, pois ocorrem em dois níveis diferentes: no plano principal, para salvar e glorificar o poeta e sua obra; na peça encenada, para salvar e recuperar o filho.

Logo após a aparição da Dama Vermelha, surge, emblematicamente, na entrada da casa, Spizzi, ator da companhia da condessa, vestido de poeta, à semelhança daquele que se matou.

Pirandello joga com estruturas duplicadas que se complementam e se contradizem quando, primeiro, coloca em cena um símbolo de voluptuosidade, representada seja na estrutura principal, na narrativa de *I giganti*, seja no resgate da personagem da “Rainha”, presente na “favola”. E depois nega essa voluptuosidade, quando traz para a cena a figura/fantasma do poeta morto encarnado na presença do ator Spizzi.

A personagem de Ilse oscila, devido a esta estrutura de duplicação, entre a sugestão de uma volúpia, posta fora de seu alcance, e o aprisionamento a uma castidade purificadora, que, entretanto, impulsiona-a a uma escolha sem saída: a fantasia de Spizzi, de ocupar o lugar do poeta morto para a condessa, soa como fantasmagoria e impossibilidade de liberação de uma culpa trágica.

É novamente a fala de Cotrone a justificar a encenação que se esboça: Spizzi ao escolher a máscara de poeta morto, não o faz ao acaso, pois, segundo o mago, cada um inventa a verdade que considera mais adequada. “Non si dà mai il caso di dirla, la verità, come quando la s’inventa”⁶⁶, diz o mago. Fala que, de certo modo, retoma a dialética pirandelliana entre a ilusão como construção imaginária do real e a reflexão humorística gerada pela percepção dos contrários que desconstrói esta imagem, mesmo que esta discussão seja resgatada de um modo mais positivo, pensando numa forma de superação.

Em seu estudo sobre o humorismo, de 1908, Pirandello questiona a validade do estatuto de realidade a partir de seu confronto com a idéia de ilusão, diferenciando mentira psicológica de mentira social, e colocando-as como partes constituintes do real: a primeira nada mais é que o ato de mentir a si mesmo, e a segunda, mentir aos outros. Mas ambas estão relacionadas entre si, já que o “mentire a noi stessi, vivendo coscientemente solo la superficie del nostro essere psichico, è un effetto del mentire sociale”⁶⁷.

Da simulação e da dissimulação de si mesmo, do desdobrar-se em muitos eus conforme a necessidade social, da farsa que o eu conta a si mesmo, nasce o duplo, o fantasma, a sombra, já que através desta farsa, o eu subjetivo assiste a um processo de multiplicação e desdobramento de si mesmo.

A personagem pirandelliana é concebida, então, como “individualidade relativa”, como sombra de si mesma, postulando a existência de um eu estranho a si mesmo, desconhecido, que habita a própria consciência, como duplo de si mesmo, ou como um “outro ser insuspeito”:

“Non soltanto noi, quali ora siamo, viviamo in noi stessi, ma anche noi, quali fummo in altro tempo, viviamo tuttora e sentiamo e ragioniamo con pensieri e affetti già da un lungo oblio oscurati, cancellati, spenti nella nostra coscienza

⁶⁶ Pirandello, ob. cit., p.174. “Nunca se diz tanto a verdade como quando a inventamos”. Trad. minha.

⁶⁷ Cf. Pirandello, ob. cit, p. 91, ou trad. bras. p. 167: “mentir a nós mesmos, vivendo conscientemente só a superfície de nosso ser psíquico é efeito do mentir social”.

presente, ma che a un urto, a un tumulto improvviso dello spirito, possono ancora dar prova di vita, mostrando vivo in noi un altro essere insospettato”⁶⁸.

Este “desdobrar-se do eu em outro” está presente em grande parte do teatro pirandelliano e em alguns de seus romances, tais como *Il fu Mattia Pascal* e *Uno, nessuno e centomila*. Nestes romances, o desdobramento do eu se mostra como único modo possível de se viver: Mattia Pascal é aquele que tenta se acomodar em si mesmo, mas não consegue, e é obrigado a viver várias vidas devido à perda de sua identidade social; sua consciência psíquica está, portanto, condenada à cisão e à ruptura.

Em *Uno, nessuno e centomila*, por sua vez, a personagem Vitangelo Moscarda se multiplica em tantos eus, conforme a perspectiva do outro que o encara, fazendo-nos pensar que a alma individual não é *una*, mas sim que o indivíduo vive entre duas ou mais orientações psíquicas, como se nele verdadeiramente houvesse mais almas diversas e até opostas entre si⁶⁹.

Justamente nesta “luta de almas entre si, que disputam o domínio definitivo e pleno da personalidade”, reside a dialética pirandelliana “vida X forma”, a vida como fluxo contínuo em oposição à tentativa do eu de se fixar numa forma:

“La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d’arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessi. Le forme in cui cerchiamo d’arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui

⁶⁸ Cf. Pirandello, ob. cit, p. 92. ou trad. bras. p. 168: Não somente nós, tal como somos agora, vivemos em nós mesmos, mas também nós, tal como fomos em outros tempos, vivemos ainda agora, sentimos e raciocinamos com pensamentos e afetos já por um longo esquecimento obscurecidos, cancelados, apagados em nossa consciência presente, mas que a um choque, a um tumulto imprevisto do espírito, podem ainda dar prova de vida, mostrando vivo em nós um outro ser insuspeito.

⁶⁹ Cf. Pirandello, ob.cit, p. 168.

vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci”⁷⁰.

É nesta tentativa de fixar-se que a personagem pirandelliana assume uma máscara exterior, e tenta se ajustar como pode, mas dentro dela há sempre outra máscara, que muitas vezes não se harmoniza com a de fora, o que nos impulsiona a acreditar que nada em relação ao homem é verdadeiro, porque este sempre se encontra mascarado, mesmo que não o queira.

Eis o pessimismo relativista de Pirandello: o homem acredita que é algo e se apega a esta crença, até que algo externo ou interno a destrua, deixando-o nu, sem identidade. Este deve, então, assumir outra máscara: o contínuo fluxo da vida obriga-o a mudar de forma em forma, opondo-se ao seu desejo de se fixar, de determinar-se. O homem, portanto, não é mais que a representação daquilo que acredita ser, o que, constantemente, choca-se com aquilo que os outros acreditam que ele é.

A arte, neste sentido, contrasta com a vida, pois, enquanto construção ideal ou ilusória, tende a fixar a vida: “l’ arte, come tutte le costruzioni ideali o illusorie, tende a fissar la vita: la fissa in un momento o in varii momenti determinati”. Ela, em geral, “astrae e concentra, coglie cioè e rappresenta così degli individui come delle cose, l’idealità essenziale e caratteristica”⁷¹.

Se considerarmos que a obra de arte moderna é moderna justamente por ser crítica de si mesma, ou como quer Octavio Paz, por negar-se a si mesma em sua modernidade (“a literatura moderna se nega e ao negar-se, afirma/confirma sua modernidade”⁷²), temos a percepção pirandelliana da impossibilidade de

⁷⁰ Cf. Pirandello, ob. cit., p. 93. ou a trad. bras. p. 169: “A vida é um fluxo contínuo que nós procuramos deter, fixar em formas estáveis e determinadas, dentro e fora de nós, porque nós já somos formas fixadas, formas que se movem em meio a outras imóveis, e que por isso podem seguir o fluxo da vida, até que, enrijecendo-se sucessivamente, o movimento, já pouco a pouco relentado, não cessa. As formas, em que procuramos deter, fixar em nós esse fluxo contínuo, são os conceitos, são os ideais em relação aos quais queremos nos conservar coerentes, todas as ficções que nós criamos, as condições, o estado em que tendemos a estabelecer-nos”.

⁷¹ Cf. Pirandello, ob. cit. p. 97. ou trad. bras. p. 174: “abstrai e concentra, isto é, capta e representa, tanto dos indivíduos como das coisas, a identidade essencial e característica”.

⁷² Paz, Octavio. *Os filhos do barro. Do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.53.

estabelecimento de uma consciência única, portanto, a prerrogativa de uma arte que é, em si mesma, fragmentária:

“Se ristabiliamo l'unità della coscienza, considerandola non più dal solo lato rappresentativo, ma nel suo duplice aspetto, oggettivo e soggettivo, troviamo subito mutate del tutto le condizioni: mutate le rappresentazioni per gli elementi soggettivi del sentimento e dell'impulso, perduto quel carattere di *fissità* che esse avevano per sé sole, isolate per astrazione”⁷³.

O humorismo, base da reflexão estética de Pirandello, busca seu fundamento na ruptura, na desordem, no caos, pois que tenta se aproximar da vida, e, na vida as causas não são tão lógicas, tão ordenadas, combinadas e engrenadas assim.

Enquanto um poeta épico ou dramático tenta representar um herói em luta entre elementos opostos e contraditórios de seu caráter, mas compondo-o e tornando-o coeso em seus atos, o humorista tenta o inverso: decompõe o caráter em seus elementos, para, então, divertir-se a partir da representação de suas incongruências. Sob esta perspectiva, a arte pirandelliana pode ser concebida como humorística, pois que representa um processo de decomposição das personagens em múltiplos elementos, demonstrando a incongruência e a dissonância entre estes.

Mas não só a personagem pirandelliana se contempla e se deixa contemplar em sua multiplicidade incongruente: também o herói moderno pode ser entendido como um sujeito desdobrado em vários fragmentos disformes, que nos comove e nos faz rir ao mesmo tempo. Deste modo, a personagem pirandelliana, como representante da literatura moderna, reflete a fragmentação e a multiplicidade do mundo moderno, assumindo estas condições e tentando forjar-se em meio à incongruência: a sua própria e a do mundo.

⁷³ Pirandello, “Arte e scienza”. In: *Poesie, saggi e scritti vari*, 1908. “Se reestabelecemos a unidade da consciência, considerando-a não mais somente de seu lado representativo, mas em seu duplo aspecto, objetivo e subjetivo, encontramos subitamente mudadas as condições: mudadas as representações pelos elementos subjetivos do sentimento e do impulso, perdido aquele caráter de *fixidez* que essas tinham por si só, isoladas por abstração”. Trad. minha.

As últimas obras de Pirandello apresentam, por sua vez, uma tentativa progressiva de cancelamento da dialética entre arte e vida, de superação do conflito entre o ser e a aparência de ser, da qual resulta a decomposição humorística das personagens.

De acordo com Luperini, o momento crítico-negativo da arte pirandelliana é substituído por um outro que tenta recuperar a “aura” tradicional da arte, voltando-se para o elemento cartático, mítico, simbólico. Os aspectos inovadores provenientes do surrealismo francês apontam para uma “ontologização da vida, irracionalmente intensa, conciliada com uma absolutização da arte”⁷⁴.

Pirandello parece buscar, em sua obra tardia, uma mensagem positiva, de forte conteúdo ideológico que modifique os elementos desagregadores e humorísticos de sua arte. Existe, nesta obra, uma mudança de poética que tende a revelar e a celebrar liricamente o ser⁷⁵. Esta celebração vem expressa na escolha pelo sonho, pela utopia, pela fantasia, a qual *I giganti* se mostra como exemplar.

Em *I giganti* as personagens protagonistas se recusam a aceitar o prosaísmo do mundo e se retiram para um universo mítico. Esta escolha das personagens representa a sublimação da arte e dos sonhos como renúncia ao próprio ato comunicativo. Esta opção indica, no plano extra-literário, a tentativa do autor de superar a dialética relativista presente em seus primeiros dramas, buscando uma solução simbólica e estética unificadora, representada, nos últimos dramas, pelo mito. Dessa forma, tanto o autor como as projeções subjetivas deste autor no texto, ou seja, suas personagens, intentam uma saída edificante para as contradições instauradas pela realidade.

⁷⁴ Luperini, ob. cit., p. 152.

⁷⁵ Luperini, ob. cit., p. 153.

1.4. O Arsenal das Aparições e a encenação dos fantasmas.

O terceiro momento de *I giganti* é dedicado ao Arsenal das aparições, à encenação das fantasias e ao aparecimento dos fantasmas. Na seqüência do drama, este momento consiste na suspensão do tempo e do espaço, na entrada em um universo de sonho e fantasia, onde as personagens, imersas numa atmosfera surreal, representam para si mesmas seus sonhos mais escondidos, assim como também vivenciam sua parte no drama encenado. Poesia e sonho se alternam, a ação se constrói entre imprecisões advindas do imaginário de cada personagem e ilusões criadas pela magia da casa.

A cena se passa dentro do casarão e o cenário é todo construído de modo a transformar-se, de um minuto a outro, no cenário para encenação da *Favola*. O mobiliário é estranho, cheio de brinquedos grandes e empoeirados dispostos como móveis. Existem também alguns instrumentos musicais e fantoches que remetem a personagens da *Favola*: três marinheiros, duas prostitutas, um velho cabeludo e uma senhora gorda, “dona do Café”.

Quando a cortina se abre, a cena está iluminada por certa luz não natural, e os fantoches adquirem certo aspecto humano provido de sentido, mas ainda assim aparentando fantoches devido à imobilidade de suas máscaras.

Ilse e o conde, dentro da casa, percebem a presença dos fantoches, que parecem tão verdadeiros, quase como se fossem pessoas. A condessa, assustada, quer sair da casa, mas é impedida pelo marido. Ela considera um milagre ainda não ter perdido a certeza de seu próprio corpo e retoma a fala do mago que diz inventar a verdade, “a verdade dos sonhos”, mais verdadeira do que a própria realidade, notando ainda que não existe sonho mais absurdo que a realidade a qual está aprisionada. Mas esta certeza em relação aos próprios corpos também será colocada em dúvida durante o desenvolvimento deste terceiro momento.

Os dois decidem voltar a dormir, e saem de cena. Assim que saem, os fantoches ganham vida, inclinam-se e soltam gargalhadas zombeteiras. Logo depois aparece a Sgricia anunciando o cortejo do anjo Centuno e de sua escolta. Assiste-se ao desfile das almas do Purgatório, os fantoches ajoelhados em sinal de respeito, e, após a saída dos anjos e da Sgricia, entram em cena dois atores da companhia, vestidos de personagens da “favola”.

Cromo, primeiro com a face de “freguês”, depois com a máscara de “Primeiro Ministro”; Diamante vestida de “Vanna Scoma”, a feiticeira da fábula que tem contato com as bruxas do vento chamadas pelo povo de “As Mulheres”. Logo em seguida vem Batalha, outro ator da companhia, dizendo ter ouvido uma estranha música.

A atmosfera de sonho é dominante e as falas das personagens apontam para uma incerteza em relação ao que estão vivenciando. Não sabem se estão acordadas ou dormindo, até que, em determinado momento, uma das personagens resolve verificar se está dormindo e descobre que seu corpo e de seus companheiros estão realmente dormindo sobre a cama:

“Cromo. Ecco! Mi pareva assai! Ne avevo il sospetto! Non siamo noi, qua, veramente, non siamo noi!

(...)

Diamante. Impazzisco! Ma allora – questo (*si tocca il corpo*) – non è il mio corpo? Eppure me lo tocco!

Battaglia. Ti sei vista là anche tu?

Diamante. (*indicando i fantocci*). E tutti questi, levati in piedi, oh Dio, dove siamo, io gri...

Cromo (*mettendole subito una mano sulla bocca*). Sta' zitta! Che gridi? Ho trovato anch'io il mio corpo di là, che sta dormendo magnificamente. Noi ci siamo svegliate fuori, capite?

Diamante. Come fuori? Di che?

Cromo. Fuori di noi! Stiamo sognando! Avete capito? Siamo noi stessi, ma in sogno, fuori del nostro corpo che dorme di là!”⁷⁶.

Ocorre neste momento, uma separação entre corpo e alma. A alma se torna um duplo do corpo. Enquanto um dorme tranquilo, a outra vaga, encenando seus fantasmas. Os sonhos despertam, saltam fora dos corpos e adquirem consistência. A alma, liberada do corpo e de seus “embaraços”, pode vivenciar a plenitude de seus desejos, abandonar-se a todos os excessos, até os limites da loucura. O corpo é só aparência; a alma, na mansão La Scalogna, pode se liberar das aparências e deixar viver seus fantasmas.

Em seus estudos sobre a relação entre corpo e alma presente na literatura clássica, Vernant faz notar que o duplo que se configura a partir desta separação, consiste num jogo da “ausência na presença”. O duplo (*eidolon*) não é uma imagem, não representa a fisionomia daquilo que substitui; antes, torna o ausente presente. A sua categoria psicológica é diferente de uma imagem: não se trata de um objeto “natural” ou de um produto mental; não é a imitação de algo real, nem uma ilusão do espírito.

A *psyché*⁷⁷ (imagem fantasmática, ilusória) como duplo do corpo, representa a sua exata aparência. Mas esta similitude é também uma inconsistência na medida em que traduz um vazio, uma evanescência inalcançável, uma sombra, um além que se manifesta ao universo humano no modo da ausência, possuindo, portanto, um estatuto de não realidade, de fantasma manifestado.

⁷⁶ Pirandello, ob. cit., p. 188. “Cromo. É isso! Parecia mesmo! Estava desconfiado! Não somos nós, aqui, realmente não somos nós!/(...)/ Diamante. Enlouqueço! Mas então – este (toca o próprio corpo) – não é o meu corpo? Mas se eu o toco!/ Batalha. Você também se viu lá no quarto?/ Diamante. (indicando os fantoches). E todos estes, levantados em pé, oh Deus, onde estamos, vou gri.../ Cromo. (colocando depressa uma mão sobre sua boca). Quieta! Gritar o quê? Eu também encontrei meu corpo lá, dormindo magnificamente. Nós acordamos fora, entenderam?/ Diamante. Como fora? Do quê?/ Cromo. Fora de nós! Estamos sonhando! Entenderam? Somos nós mesmos, mas em sonho, fora dos nossos corpos, que dormem lá.” Trad. minha.

⁷⁷ De acordo com Vernant, a *psyché* é aquilo que sai da pessoa na hora da morte para descer ao Hades. Os homens não possuem *psyché*, eles se tornam, depois de mortos, *psykhái*, sombras inconsistentes que levam uma existência diminuída nas trevas subterrâneas. Cf. Vernant. “*Psykhé*: duplo do corpo ou reflexo do divino?” In: *Entre mito e política*. Trad. Cristina Muracho. São Paulo: Edusp, 2001.

Para Vernant, é somente com Platão que ocorre uma inversão dos valores atribuídos à alma e ao corpo: o corpo vivo muda de estatuto, torna-se uma simples aparência, uma imagem ilusória à semelhança da alma; ocorre uma passagem da alma como duplo fantasmagórico do corpo para o corpo como reflexo da alma. O corpo vivo muda de estatuto, “desrealiza-se”, perde sua consistência para se tornar a imagem ilusória, transitória do que é. A imagem faz-se passar pelo que não é, marca uma irrealidade⁷⁸.

A partir de então, o duplo vai adquirir um estatuto fantasmagórico, de fragmentação da personalidade (alma x corpo) ou de duplicação do eu (corpo reflexo da alma). O corpo passa a ser sentido como um estranho, múltiplice da alma interior, em constante conflito com o eu interno.

Esta inversão de valores implica também um conflito entre o ser interno e aquele externo. Esta ruptura do eu consigo mesmo implica não só um questionamento da identidade, como vai ser índice de incomunicabilidade com o outro. A literatura moderna, diferente do que ocorre na literatura clássica, funda-se na impossibilidade de integração e unificação do sujeito em si mesmo, além de representar a crise desse eu fragmentado, dividido, incomunicável, distanciado do outro. O outro, como identidade social, passa a ser entendido como ruptura e não-lugar.

Se o eu, o Mesmo, “é a imagem do homem que serve de ponto de referência para pensar os outros seres vivos”⁷⁹, tudo o que não tiver acesso a essa identidade pode ser sentido como estranho, excêntrico.

É assim que em *I giganti* o duplo se configura como liberação da alma de um corpo estranho, porque aprisionado às convenções sociais e, portanto, representação dos fantasmas, manifestação da loucura. A alma, liberada do corpo, só pode habitar um universo atemporal como o dos sonhos, da fantasia, do mito.

⁷⁸ Cf. Vernant. “*Psykhé*: duplo do corpo ou reflexo do divino?” In: *Entre mito e política*. Trad. Cristina Muracho. São Paulo: Edusp, 2001, ou ainda: *Figuras, Ídolos, Máscaras*. Trad. Telma Costa. Lisboa: Ed. Teorema, 1991. cap. II.

⁷⁹ Cf. Vernant. “Do outro ao mesmo”. In: *Entre mito e política*. Trad. Cristina Muracho. São Paulo: Edusp, 2001. p. 59.

Nesse universo de sonho e fantasmagoria, em que reinam os fantasmas e os desejos, e a alma se distancia de seu corpo para encenar suas fantasias, um apaixonado pode decidir “colocar uma corda em torno do pescoço e se pendurar numa árvore imaginária”. Por este motivo vemos Spizzi, vestido de poeta, passar diante de todos com uma corda na mão, prometendo se enforcar. Mas também o ator, liberto de seu corpo, encena seu fantasma. Aquele fantasma que não consegue esconder dos outros tanto quanto não pode esconder de si mesmo.

Dentro de La Scalogna, ninguém consegue manter seus segredos, eles saltam fora dos corpos, fazendo-se representar. E a noite serve como instrumento para sua manifestação. Com a noite, a mansão se enche de música e sonho, e os sonhos saem às escondidas, fora de seus corpos e ganham vida. Somente na casa a “realidade dos fantasmas é mais viva que aquela dos corpos” e os limites do natural não contam. Somente lá a “favola” pode ser encenada, criando-se a si mesma através de sua própria magia, de sua atração. A fantasia do poeta pode existir por si mesma, não é necessária a representação dos atores para torna-la viva.

A casa, conforme o mago Cotrone, é habitada por espíritos que podem incorporar a qualquer momento as personagens da fábula, basta imaginar e imediatamente “as imagens tomam vida por si mesmas”. Quando o espírito das personagens incorpora nos fantoches, estes podem se mover e falar.

“E il miracolo vero non sarà mai la rappresentazione, creda, sarà sempre la fantasia del poeta in cui quei personaggi son nati, vivi, così vivi che lei può vederli anche senza che ci siano corporalmente”⁸⁰.

Como prova, Cotrone pede à condessa que represente sua parte na fábula. E quando a atriz começa a recitar, imediatamente a cena se ilumina num toque de mágica e surgem Duas Vizinhas do povo, vivas, como no primeiro quadro da *Favola del figlio cambiato*, contracenando com a condessa. As duas imagens vivas

⁸⁰ Pirandello, ob. cit., p. 193. “E o milagre verdadeiro não será nunca a representação, acredite, será sempre a fantasia do poeta em que as personagens nasceram, vivas, tão vivas que a senhora pode vê-las mesmo sem que existam corporalmente”. Trad. minha.

que interpretam com a condessa saem diretamente da fantasia do poeta. Os atores, abismados e perplexos, se convencem da magia da casa, mas mesmo assim a condessa resolve levar a obra para fora dos confins da mansão, para o topo da montanha, onde habitam os gigantes. Cotrone ressalta que fora de La Scalogna não tem poderes para fazer viver a obra.

O terceiro episódio se encerra no momento em que descem os gigantes ao vilarejo, para celebração do matrimônio dos herdeiros de duas famílias. Os atores se aterrorizam com a música e os “gritos quase selvagens”.

O conde assustado pergunta à condessa Ilse se ela não sente medo, e a pergunta permanece suspensa, sem uma resposta. Todos permanecem parados, com a respiração presa pela ansiedade, escutando o estrondo dos gigantes se afastar. O medo dos atores assinala uma necessidade de reafirmação do ideal dos atores, posto em dúvida, mas ao mesmo tempo silenciado pela falta de resposta da condessa. Assim, o quarto momento ou terceiro ato deveria levar adiante a encenação, mas sem a força da crença dos atores neste ideal.

1.5. Uma obra inconclusa.

De acordo com as anotações do filho de Pirandello, Stefano, o último momento da obra deveria acontecer no lado externo, fora de La Scalogna, em um terreno vazio da montanha, diante da moradia dos gigantes. A ação deveria ocorrer durante o dia, opondo a claridade cega da luz externa ao momento de clausura noturna da casa. A desmaterialização dos corpos e o reinado das almas deveriam se opor à violência dos corpos “gigantes”.

A condessa não poderia renunciar a sua missão de redimir o mundo através da arte tanto quanto não poderia optar pela permanência no mundo mágico de La Scalogna.

A “favola” seria rejeitada pelos gigantes, que não teriam tempo a perder com representações, mas que aceitariam pagar pela encenação, oferecendo-a, todavia, ao povo, como tentativa de “elevação espiritual”. Os atores hesitariam diante da vulgaridade do público e da possibilidade de não compreensão da obra; mas Ilse encoraja-os a prosseguir, acreditando que a beleza da obra poderia subjugar suas “almas ainda virgens”.

Cotrone procuraria fazer notar a distância insuperável entre o mundo dos atores, para os quais a fantasia do poeta é a expressão sublime da vida e a única realidade que podem vivenciar, e o mundo do povo, dominado pelos gigantes, voltado para a conquista material da Terra. Diante do entusiasmo da condessa em representar a obra, o mago acabaria admitindo que tudo é possível, até mesmo que ela vencesse.

Para proteger os atores enquanto se vestem e se maquam, estende-se um pano preso por uma corda que vai da fachada da casa até uma velha oliveira sarracena. Este pano separa o mundo do povo daquele dos atores e é, aliás, a única proteção dos atores contra o universo das “almas ignaras” dos servos dos gigantes.

Depois de uma apresentação da obra, feita por Cromo, um dos atores, e da aparente acolhida por parte dos servos, Ilse entra em cena, é a única em cena no momento inicial da “Favola”. O contraste estabelecido entre os “fanáticos pela Arte” e os “fanáticos pela vida” explode dramaticamente: os servos pretendem que a condessa pare de declamar palavras incompreensíveis e desejam que ela cante e dance para eles. Ilse começa a ficar furiosa com a zombaria e incompreensão dos espectadores e lança ofensas contra eles, chamando-os de brutos.

Spizzi e Diamante vão socorrer a condessa, Cromo pede a todos que comecem a dançar para interter os espectadores. O tumulto ocorrido do outro lado é refletido no pano. Imagens de gestos gigantescos, corpos enormes em luta, braços e punhos que golpeiam se refletem na cortina. Depois, um grande silêncio e os atores voltam trazendo o corpo dilacerado e agonizante de Ilse, que morre em seguida.

O conde grita sobre o corpo da mulher dizendo que os homens haviam destruído a Poesia no mundo. Cotrone entende que não existe culpa e que a poesia não tinha sido rejeitada, mas que os servos fanáticos pela vida não poderiam agora compreendê-la, e que por isso a dilaceraram inocentemente como se fossem fantoches rebeldes. Os servos fanáticos pela arte, por sua vez, não sabem falar aos homens porque se excluíram da vida, mas não o suficiente para se contentar com os próprios sonhos, pretendendo que eles se estendam aos homens, que têm outras coisas pra fazer.

A separação entre Arte e Vida se mantém, e em meio a elas se afirma o mundo à parte de La Scalogna representado pelo mago Cotrone. Lugar de fronteira entre o real e a invenção, afirmado uma última vez.

Das anotações de Stefano sobre a construção do quarto momento, salta um detalhe bastante particular que aponta para uma interpretação deste momento emblemático. Diz Stefano que o pai, há alguns dias antes da morte, se ocupava da concepção do final do drama, e que havia encontrado como solução uma “oliveira sarracena” com a qual resolveria tudo. Esta oliveira é aquela que serve para estender a cortina entre os atores e os espectadores. A cortina serve, por sua vez, como transfiguração dos eventos ali passados, refletindo e transfigurando o

momento sombrio da luta entre atores e espectadores. É um modo de transfiguração eufemístico destes eventos. É também índice da opção do autor pela fantasia, pela encenação dos fantasmas, visto que a cortina sustentada pela oliveira remete à transfiguração da realidade. Entre a morada dos gigantes e a oliveira sarracena está a cortina que transfigura o real. A oliveira dá sustentação a este universo transfigurado, resolvendo em chave simbólica a oposição entre o universo da onipotência material dos corpos e o mundo da pura ebulição das quimeras.

Segundo Sciascia, a oliveira sarracena é o ponto de síntese entre memória e fantasia, um ponto de chegada, e de encontro entre o real e o sonho, “un ritorno del mito della poesia a quel ‘luogo della metamorfosi’ in cui poteva ridiventare realtà”⁸¹.

Com esta simbologia final, a obra se voltaria, uma outra vez, sobre si mesma, afirmando-se como ponto de fuga, como lugar de suspensão entre a realidade da vida e a utopia dos sonhos, sendo esta suspensão reforçada ainda mais pelo fato de ser uma obra inconclusa.

⁸¹ Sciascia, *Piradnello e la Sicilia*. 2ª. ed. Caltanissetta/Roma: Salvatore Sciascia Ed., 1968, p. 124. “um retorno do mito da poesia àquele ‘lugar da metamorfose’ em que poderia voltar a se tornar realidade”. Trad. minha.

CAPÍTULO II

Formas do duplo em *I giganti della montagna*

“Nessuno di noi è nel corpo che l'altro ci vede, ma nell'anima che parla chi sa da dove; nessuno può saperlo: apparenza tra apparenza... Un corpo è la morte: tenebra e pietra. Guai a chi si vede nel suo corpo e nel suo nome”⁸².

“Che ore sono?, chiese Pessoa.

È quasi mezzanotte, respondeu Álvaro de Campos, l'ora migliore per incontrarti, è l'ora dei fantasmi”⁸³.

O duplo, na literatura moderna, aparece como tema em *O sócia*, de Dostoiévski, em *William Wilson*, de Edgar Allan Poe, em o *Homem de areia* de Hoffmann, entre outros que representaram tal temática. A noção de duplo, em Pirandello, adquire matizes próprias, uma vez que não existe o duplo explícito como em tais obras. Mais que instituir a categoria do duplo em seu teatro, podemos dizer que Pirandello trabalha diversas “formas” de duplo em sua obra, relacionadas sobretudo à temática da decomposição do sujeito, à problemática da fragmentação da identidade.

⁸² Pirandello. *I giganti*. P.176. “Nenhum de nós está no corpo em que o outro nos vê, mas sim na alma que fala sabe-se lá de onde; nenhum de nós pode saber: aparência entre aparência... Um corpo é a morte: trevas e pedra. Ai de quem se vê no seu corpo e no seu nome”. Trad. minha.

⁸³ Tabucchi, A. *Gli ultimi giorni di Fernando Pessoa. Un delirio*. 2. ed. Palermo: Sellerio, 1994. p. 18. Que horas são?, perguntou Pessoa. É quase meia-noite, respondeu Álvaro de Campos, a melhor ora para te encontrar, é a hora do fantasmas”. Trad. minha.

Em *I giganti*, o sujeito se mostra em constante processo de fragmentação e ruptura diante da impossibilidade de se relacionar com o outro, optando por se desligar do mundo “real” e passando a viver num “topos” idealizado, um “não-lugar”. É o caso da personagem Ilse, que tenta, a todo custo, levar sua mensagem poética aos homens através da encenação de uma obra dramática; e também do mago Cotrone, personagem que abandona sua identidade social e se isola em La Scalogna, negando qualquer contato com a realidade das “aparências sociais”.

A poesia, o inconsciente e a fuga para o universo dos sonhos aparecem, aqui, como alternativas para a realização da identidade, ou antes, como renúncia à realização da identidade conforme os modelos da sociedade, já que as personagens optam por viver fora desta.

O exílio da sociedade e a fuga para um universo utópico se mostram como alternativas para a necessidade social do uso de máscaras, além de uma tentativa do eu de se despir de todas as conveniências sociais. Nesta tentativa do eu de livrar-se das máscaras e reencontrar-se consigo mesmo, o “lugar do reencontro” implica, necessariamente, uma renúncia aos condicionamentos práticos da vida e a aceitação de uma marginalidade em que o sujeito pode encontrar-se sem mediações sociais e históricas com os seus fantasmas interiores⁸⁴.

Em *I giganti della montagna*, as personagens tentam lidar com desejos não realizados, com os fantasmas e/ou as imagens do inconsciente, que saltam fora por meio dos sonhos e da magia de La Scalogna. Todavia, a encenação dos desejos e dos fantasmas do inconsciente resulta na fragmentação da identidade, pois o “eu” cede espaço para que vários “eus” coabitem em si. Afirma-se uma necessidade de constituição da identidade como tentativa de lidar com os processos de dissolução e integração da subjetividade que são instaurados pela própria ficção (já que é no âmbito da ficção que a problemática é colocada).

Este processo de ruptura e fragmentação da identidade, questão temática, é potencializado na forma do drama pelo estabelecimento de planos narrativos diversos, uma vez que o “eu” passa a vivenciar universos distintos e separados: a

⁸⁴ Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*. Roma/ Bari: Laterza, 2000, p. 110.

condessa Ilse, por exemplo, é personagem protagonista de *I giganti*, uma atriz que interpreta a personagem protagonista da *Favola del figlio cambiato*, a Mãe.

Como condessa, recusa o título de atriz para reassumi-lo uma outra vez quando o poeta criador da fábula se mata, deixando-lhe sua Arte como ideal de vida. Este processo de transmissão da arte como legado condena o eu “real” e consciente da condessa a conviver com um eu “fantasmagórico”, inconsciente, que a assombra e responsabiliza, tornando-se um desdobramento do eu primeiro. Assim, consciente e inconsciente tomam parte de um mesmo todo, sem, entretanto, unificarem-se, já que um deve, necessariamente, ceder espaço ao outro.

Como atriz, Ilse é depositária da fantasia do poeta morto, pois dá vida à Mãe, personagem da *Favola del figlio cambiato*. O poeta se inspira na atriz para criar sua personagem, mas esta personagem passa a determinar a vida da atriz, já que para “dar vida” à personagem da Mãe redentora, a atriz deve desvencilhar-se de si mesma e acreditar nos fantasmas que habitam sua própria consciência:

“Cotrone. (...) Non è possibile che non ci creda anche lei, come noi. Voi attori date corpo ai fantasmi perché vivano – e vivono! Noi facciamo al contrario: dei nostri corpi, fantasmi: e li facciamo ugualmente vivere. I fantasmi... non c'è mica bisogno d' andarli a cercare lontano: basta farli uscire da noi stessi. Lei si disse larva di quella che fu?

Ilse. Eh, più di così...

Cotrone. Ecco. Quella che fu. Basta farla uscir fuori. Crede che non viva ancora dentro? Non vive forse il fantasma del giovine che s'uccise per lei? Lei lo ha in se”⁸⁵.

De acordo com o mago Cotrone, os atores são, por definição, aqueles que melhor podem encenar, liberar, fazer viver os fantasmas interiores. Em La

⁸⁵ Pirandello, ob. cit. p. 173. “Cotrone. (...) Não é possível que também não acredite neles, como acreditamos. Vocês, atores, dão corpo aos fantasmas para que vivam – e vivem! Nós fazemos ao contrário: dos nossos corpos, fantasmas, e os fazemos igualmente viver. Os fantasmas... não precisa buscá-los longe: basta fazê-los sair de nós mesmos. A senhora se disse sombra daquela que foi?/ Ilse. Mais que isso.../ Cotrone. É isso. Aquela que foi. Basta deixa-la sair fora. Acredita que ela não viva ainda aí dentro? Não vive talvez o fantasma daquele jovem que se matou pela senhora? A senhora o tem em si”. Trad. minha.

Scalogna, por sua vez, os fantasmas têm existência corporal, não são apenas representações do inconsciente, mas coabitam nos azarados como extensão ou transformação dos próprios corpos em fantasmas, ou ainda, como duplos dos próprios corpos. É a alma liberada do próprio corpo que ganha vida. Enquanto para os atores a representação de seus fantasmas interiores instaura o reino da ficção pura, para os azarados, ela consiste na única realidade possível e constante.

Esta encenação das fantasias internas ou transformação dos corpos em fantasmas suspende a realidade em favor do imaginário. É também índice da impossibilidade de estabelecimento de relações com o outro, já que as personagens, tanto os azarados como os atores, optam pelo exílio da sociedade, por vivenciar sua fantasia até os limites da excentricidade, por permanecer fiéis aos próprios ideais.

Esta opção desconstrói o eu como sujeito histórico e social, desfaz a imagem social do eu, que se perde em meio às sombras e evanescências, aos fantasmas inconscientes. O convívio com o outro, em sua forma de alteridade, de relacionamento com a sociedade, passa a ser sentido como presença de algo perturbante, deslocado, estranho, alheio a si mesmo.

Este estranhamento do eu em relação a si mesmo e ao outro, associado aos processos de ruptura e multiplicação da identidade, pode ser melhor explicitado se considerarmos o conceito de duplo formulado por Freud a partir da leitura de *O homem de areia*, de Hoffmann. Neste ensaio sobre o duplo, Freud concebe o “estranho” como perda de algo familiar, tornado perturbante devido ao processo de recalque. Define o duplo como algo de próximo ao eu, mas que se tornou distinto e estranho por meio do recalque, assinalando um processo de geração de um “outro” a partir do “mesmo”.

A separação entre a realidade social e o universo dos sonhos, da encenação das fantasias, presente em *I giganti*, pode ser vista como forma do duplo à medida que gera um estranhamento, uma desagregação das personagens em relação a si mesmas, em relação ao outro, em relação ao mundo do qual se distanciam.

As personagens optam por criar um simulacro de realidade, em que a ficção se mostra como premissa fundamental e os sonhos como possibilidade. Este simulacro as protege do real, mas ao mesmo tempo as impulsiona para um universo de suspensão e repetição dos desejos inconscientes e, portanto, de destruição do eu enquanto ser social.

2.1. Conceito de duplo a partir da psicanálise freudiana.

O tema do duplo aparece representado na literatura de várias maneiras: como modo de aprofundamento da natureza humana, através da representação do medo, da insegurança, dos desejos nem sempre realizáveis; a partir de personagens multiplicados que vivem existências diversas ou que constituem um “alter ego” de personagens protagonistas; como projeção das contradições internas da personagem ou “fantasmas” inconscientemente manifestados, ou, ainda, como representação de uma imagem destacada do eu, uma sombra, um reflexo, que tenta viver uma existência autônoma⁸⁶.

Massimo Fusillo, em seu ensaio *L' altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, considera que o tema do duplo sempre esteve presente na literatura, colocando em crise a idéia unitária do “eu” através de desdobramentos, cisões, refrações e transformações deste “eu”. O duplo, de acordo com o autor, coloca em crise o princípio de identidade, pois contrapõe a fixidez e a rigidez do universo cotidiano a um universo fluido e fugidio⁸⁷.

O duplo pode ser identificado, sobretudo na literatura moderna, como uma consciência cindida em duas, que apresenta em sua essência uma “indistinção primária entre o eu e o não eu” com a qual opera, formalizando fenômenos de identificação, em que representa a construção da identidade subjetiva, além de representar as diversas formas de conflitos existenciais:

“L' indistinzione tra il non sé e il sé, tra l' altro e lo stesso, non è esprimibile mai pienamente. Il doppio è uno dei modi con cui il linguaggio e la letteratura possono veicolare l' alterazione dei tratti fondamentali dell'identità: possono

⁸⁶ Fusillo, Massimo. *L' altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*. Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1998.

⁸⁷ Cf. Fusillo, ob. cit, p. 20: “ il doppio...mette in crisi il principio di identità: alla fissità e alla rigidità dell' universo quotidiano si contrappone un universo fluido e sfuggente”.

formalizzare la scomposizione della persona in diverse istanze conflittuali..., la frantumazione dell'io nel tempo..., la proiezione di parti di sé negli altri...”⁸⁸.

Esta noção de duplo, tal qual apresentada acima, ocupa papel importante na psicanálise freudiana, através do conceito de *unheimlich*, em que o duplo é pensado a partir do efeito “perturbante” que produz no leitor e está relacionado a esta “indistinção entre o eu e o não eu”, à identificação do sujeito com outra pessoa, de modo que se estabelece uma dúvida sobre o eu ao se substituir o “eu familiar” por um “eu estranho”.

Em *Das Unheimliche* (“O estranho”, na tradução brasileira), Freud concebe o “unheimlich” (sinistro, perturbante, estranho) como algo de familiar à vida psíquica do sujeito que o processo de recalque transformou em estranho. Este estranhamento de algo familiar surge quando complexos infantis recalcados são reanimados por alguma impressão exterior. Nasce, portanto, da perda de limites entre a realidade e o imaginário, uma sensação de terror e um profundo mal-estar⁸⁹.

Esta concepção do “unheimlich” guarda relações profundas com o conceito de duplo, pois a dissolução dos limites, a ausência de delimitação do sujeito em relação ao outro, instaura um mundo cindido, em que imaginário e real estão irremediavelmente separados. Freud acredita que o duplo, numa fase primitiva ou de narcisismo primário, pode oferecer uma garantia contra a morte e a finitude, pois opera uma identificação entre real e imaginário, mas que, ultrapassada esta fase, o duplo afirma-se como cisão de um sujeito em objeto, e conseqüentemente, prenúncio de morte.

Para Freud, a palavra “*unheimlich*” relaciona-se com aquilo que provoca horror e medo e remete ao que é conhecido e há muito familiar. “*Unheimlich*” é o

⁸⁸ Cf. Fusillo, ob. cit., p. 27: “A indistinção entre o não eu e o eu, entre o outro e o mesmo, não é nunca demonstrável plenamente. O duplo é um dos modos pelos quais a linguagem e a literatura podem veicular a alteração dos traços fundamentais da identidade: podem formalizar a decomposição do sujeito em diversas instâncias conflituais..., a fragmentação do eu no tempo..., a projeção de partes do eu nos outros...” Trad. minha.

⁸⁹ Freud. “O estranho”. In: *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 1976, pp. 295 e ss.

oposto de “*heimlich*” (doméstico, familiar), aquilo que é estranho precisamente porque não é conhecido nem familiar. “*Heimlich*” significa, por um lado, o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. A partir dessa idéia de familiar, desenvolve-se a idéia oposta de algo afastado dos olhos, algo escondido. É a partir desta ambivalência da palavra “*heimlich*” que a faz coincidir com o seu oposto “*unheimlich*”, que Freud desenvolve seu conceito de duplo.

Para discutir o fenômeno do duplo na representação literária, Freud retoma a idéia de Otto Rank⁹⁰ segundo a qual o duplo seria uma segurança contra a destruição do ego, uma negação do poder da morte, reafirmando a invenção do duplicar como defesa contra a extinção e demonstrando que esta tem sua contraparte na linguagem dos sonhos, que, por sua vez, representa a castração pela duplicação ou multiplicação de um símbolo genital. A idéia de duplo em Freud está ligada, portanto, a todos os nossos atos de vontade suprimidos que o ego tenta aniquilar, atos estes que nutrem em nós a ilusão da vontade livre, e, também, ao retorno de crenças infantis ligadas ao pensamento primitivo – animismo, magia, onipotência dos pensamentos – e superadas pelo amadurecer da racionalidade.

O duplo, após ter sido, em sua fase de narcisismo primário, uma garantia de imortalidade para o sujeito em formação, transforma-se em “estranho” que preanuncia a morte:

“Quando tudo está dito e feito, a qualidade de estranheza só pode aludir ao fato de o duplo ser uma criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado – um estágio em que o duplo tinha um aspecto mais amistoso. O duplo converteu-se num objeto de terror, tal como, após o colapso da religião, os deuses se transformam em demônios”⁹¹.

⁹⁰ Cf. Rank, *Il doppio*. Milão: Sugarco, 1979.

⁹¹ Cf. Freud, “O estranho”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. pp. 295.

Este caráter demoníaco do duplo está relacionado à compulsão à repetição do inconsciente no que diz respeito aos impulsos instintuais reprimidos pelo ego: uma compulsão que prevalece sobre o princípio do prazer, emprestando a determinados aspectos da mente, seu caráter perturbante, sinistro e, precisamente por nos lembrar esta “compulsão à repetição”, é sentido como estranho. O “estranho” seria, portanto, algo que toca os resíduos de atividade mental “animista” (fase primitiva do desenvolvimento psíquico), dando-lhe expressão.

Freud acredita que todo afeto pertencente a um impulso emocional, quando reprimido, transforma-se em ansiedade, e, por este motivo, o elemento assustador, como algo que foi reprimido, pode retornar de modo perturbante. O animismo, a magia, a onipotência de pensamentos, a atitude do homem em relação à morte, a representação involuntária e o complexo de castração consistem nos fatores que transformam o familiar em estranho, pois que atuam diretamente na extinção da fronteira entre imaginação e realidade, ocasionando a perda dos limites entre real e imaginário.

Deste modo, o duplo se caracteriza, na psicanálise freudiana, como forma de perturbação do ego, como estranhamento do eu em relação a si mesmo, como perda de algo conhecido e como anunciador da própria morte. E justamente por este motivo, esta concepção do duplo se aproxima mais daquela representada pela literatura romântica (ou moderna), uma vez que, nesta, a duplicação de uma personagem quase sempre está relacionada com a fragmentação da consciência, com a cisão do eu em duas ou mais partes.

2.2. Representação dos fantasmas e suspensão da realidade.

Esta noção de duplo, caracterizada como manifestação dos fantasmas inconscientes reprimidos, como estranhamento do eu em relação a si mesmo, como retorno de algo conhecido há muito tempo esquecido, pode auxiliar-nos na análise e interpretação da encenação dos fantasmas que ocorre no terceiro momento de *I giganti della montagna*.

A representação dos fantasmas/fantacias⁹² e a opção pelo imaginário implicam, de acordo com a psicanálise freudiana, a fragmentação da personalidade, a cisão da identidade, colocando a duplicidade, o contraste e a contraposição como formas de suspender a realidade. Esta opção pelo imaginário, ou “suspensão da realidade”, conforme Gianni Carchia⁹³, coloca-se como base do tema do duplo enquanto cisão do eu e desagregação da identidade na obra de Pirandello.

De acordo com Carchia, a obra final de Pirandello, incluindo-se *I giganti*, pode ser vista como “desagregação das formas e convenções sociais”, como “desrealização de todas as convenções através da criação de um domínio que é o da fantasia pura”⁹⁴, o da “ficção pura”, tal como pretendida pelo mago Cotrone e

⁹² Uso aqui o conceito de “fantasma” ou “fantasia” no sentido freudiano: como marcas inconscientes da estrutura psíquica do sujeito, que se impõem em momentos da pré-história deste como formas de apreensão de uma realidade edípica que estrutura e funda o ser desejante. Diferente de outras formações do inconsciente, o fantasma é indestrutível, moldando-se, desdobrando-se e se repetindo na história do sujeito, definindo sua organização genital, imprimindo sua marca na sexualidade. Nas relações de objeto, o fantasma está contido nos sintomas como o agente fantasmaticamente interrogador do sujeito e de seu dilema de existir. Cf. Conceito de fantasia. In: Laplanche e Pontalis, *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

⁹³ Cf. Carchia, *Retórica de lo sublime*. Trad. Esp. Mar Garcia Lozano. Madrid, Editorial Tecnos, 1994. pp. 174 e ss.

⁹⁴ Cf. Carchia, ob. cit., p. 179.

pelo próprio Pirandello que concebe a fantasia como uma atividade elevada, uma atividade criadora que tem sua sede no espírito humano⁹⁵:

“L'idea non ha valore in arte se non quando si fa sentimento, se non quando, dominatrice di tutto lo spirito, diviene quell'impulso che suscita le immagini capaci di darle espressione vivente. L'arte, non c'è dubbio, non muove da un'idea astratta, non deduce mediante il ragionamento le immagini che a quest'idea astratta possano servir da simbolo... L'idea non può essere assente dall'opera d'arte, ma dev'esser sempre, tutt'intera in quell'emozione feconda, ond'è creata. Erro dunque se per mezzo del ragionamento, cioè logicamente, la realizzo in arte; non erro piú però se la realizzo per mezzo della fantasia. Funzioni o potenze antitetiche, insomma, son fantasia e logica, non fantasia e intelletto: antitetiche, ma non cosí nettamente separate e distinte da non aver reciproca azione tra loro”⁹⁶.

Pirandello ressalta, em “Arte e scienza”, o valor da fantasia para a sua concepção de arte. É por meio da fantasia que a arte se cria e a idéia para sua criação deve estar toda inteira na “emoção fecunda” que é a fantasia. E esta fantasia fecunda e criadora é a expressão máxima de La Scalogna. Os azarados que lá habitam estão afastados da percepção lógica, não vivem dentro dos “limites do natural e do possível”, mas apostam na “realidade dos fantasmas”. A eles basta imaginar e as imagens se tornam vivas em si mesmas: “le immagini si fanno vive da sé”.

O mago Cotrone, fugindo das convenções sociais, se auto-exila nesta fantasia incessante, isolando-se em La Scalogna, onde passa a inventar a própria

⁹⁵ Cf. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d' autore*. In: *Il meglio del teatro di Pirandello*. Org. Roberto Alonge. Milano, Mondadori, 1993. “... la natura si serve da strumento della fantasia umana per proseguire, piú alta, la sua opera di creazione”.

⁹⁶ Pirandello, “Arte e scienza” In: *Saggi, poesie e scritti vari*, 1908. A idéia não tem valor na arte se não quando se faz sentimento, se não quando, dominadora de todo o espírito, se torna aquele impulso que suscita a imagem capaz de lhe dar expressão vivente. A arte, não há dúvida, não parte de uma idéia abstrata, não deduz mediante o raciocínio as imagens que a esta idéia abstrata podem servir de símbolo... A idéia não pode estar ausente da obra de arte, mas deve estar, sempre, toda inteira naquela emoção fecunda, onde é criada. Erro, portanto, se por meio do raciocinar, isto é, logicamente, realizo a idéia na arte; não erro mais, no entanto, se a realizo por meio da fantasia. Função ou potência antitética, em suma, são fantasia e lógica, não fantasia e intelecto: antitéticas, mas não tão nitidamente separadas e distintas a ponto de não haver ação recíproca entre elas”. Trad. minha.

verdade, todas as verdades rejeitadas pela consciência, dissolvendo-as em fantasmas e sombras:

“Cotrone. E io ho sempre inventate le verità, caro signore! e alla gente è parso sempre che dicessi bugie. Non si dà mai il caso di dirla, la verità, come quando la s’inventa. Ecco la prova!... Le maschere non si scelgono a caso. (...)”

Ilse. Lei, inventa la verità?

Cotrone. Non ho mai fatto altro in vita mia! Senza volerlo, Contessa. Tutte quelle verità che la coscienza rifiuta. Le faccio venir fuori dal segreto dei sensi, o a seconda, le più spaventose, dalle caverne dell’istinto... Mi provo ora qua a dissolverle in fantasmi, in evanescenze. Ombre che passano...”⁹⁷.

Cotrone, ao acreditar na autosuficiência do mundo dos sonhos, refugiando-se da sociedade, despe-se de todas as formas sociais, de todas as máscaras assumidas e passa a vivenciar seus fantasmas, multiplicando-os em sombras e evanescências que passam, alienado de tudo até atingir os excessos da loucura.

Loucura concebida como imagem de uma subjetividade não completa, como forma de desdobramento da personalidade, uma vez que a opção da personagem é por vivenciar os fantasmas interiores, multiplicando-os em sombras. A fuga para o universo noturno e fechado de La Scalogna remete, por sua vez, aos confins de si mesmo, ao ensimesmar-se característico da loucura. Neste sentido, atingir os limites da excentricidade se mostra como tensão entre uma liberdade absoluta - representada pela liberação dos fantasmas - e absolutamente limitada, reclusa, fechada em si mesma - uma vez que esta fantasia efervescente está condicionada ao ambiente noturno de La Scalogna.

O mago, ao optar pelo imaginário, caracterizando-se como receptáculo de fantasmas e de pulsões que o tornam “ator inautêntico no plano social tanto

⁹⁷ Pirandello, ob.cit., p. 173-4. “Cotrone. Sempre inventei as verdades, caro senhor! e às pessoas sempre pareceu que eu dissesse mentiras. Nunca é tão verdadeiro dizer a verdade, como quando a inventamos... As máscaras não se escolhem ao acaso. (...) /Ilse. O senhor inventa a verdade? /Cotrone. Nunca fiz outra coisa em minha vida. Sem o querer, Condessa. Todas aquelas verdades que a consciência rejeita. Faça-as sair do segredo dos sentidos, ou conforme a necessidade, as mais assustadoras, das cavernas do instinto... Encontrome agora aqui a dissolvê-las em fantasmas, em desvanecimentos. Sombras que passam...” Trad. minha.

quanto autêntico no plano pessoal”⁹⁸; despindo-se das máscaras e das convenções da sociedade, adentra um universo atemporal, mítico, colocando-se fora de qualquer realidade histórico-social.

Como sujeito empírico, se auto-anula, realizando-se, ironicamente, como fantasma de si mesmo, como duplo de si mesmo. Mas este duplo que aí se estabelece, estranho a si mesmo, consiste na negação de um eu histórico-social, na renúncia da própria identidade.

Se considerarmos a perspectiva da formação da subjetividade do ponto de vista de Michel Foucault, vemos que a noção de sujeito, enquanto entidade portadora de uma essência perene, não existe. De acordo com o filósofo, o que existe são diferentes constituições de um sujeito, que não é dado definitivamente, mas que a cada instante é fundado e refundado na história. Deste modo, a individualidade não pode prescindir da história, da vivência histórica, sob pena de auto-anular-se, de ficar aprisionada ou suspensa em um “não-lugar”.

Assim, quando Cotrone “se evade” da sociedade para habitar a vila dos azarados (um não-lugar, já que sua localização é indeterminada, situada na estranha fronteira entre a fábula e a realidade), o lugar social do sujeito se esvazia, se auto-anula, uma vez que a subjetividade moderna, de acordo com Foucault, não consiste num elemento anônimo de uma massa amorfa, mas possui uma identidade histórica, da qual dependem as suas marcas mais profundas.

Em outras palavras: o sujeito não é dado definitivamente na história, mas constitui-se no interior dela e a sua subjetividade é o meio que permite a acumulação e o armazenamento das durações temporais⁹⁹. Fora deste domínio histórico-social, o sujeito torna-se vazio, nenhum, não tem existência autônoma, permanece suspenso em si mesmo.

Assim, a opção do mago pela autenticidade do eu, consiste, no fundo, na destruição desse mesmo eu, que se desrealiza como sujeito histórico-social,

⁹⁸ Cf. Krysinski, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio della modernità*. Trad. Corrado Donati. Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1988.

⁹⁹ Cf. Foucault. “A verdade e as formas jurídicas”. Cadernos PUC/RJ, 4^a.ed., Rio de Janeiro, 1983, p. 7. E ainda comentário sobre a noção de sujeito em Foucault: Fonseca, M. A. *Michel Foucault e a constituição do sujeito*. São Paulo, EDUC, 1995. pp. 70-97.

tornando-se uma espécie de sombra fantasmagórica de si mesmo. Os processos de ruptura, fragmentação, duplicação e multiplicação da identidade subjetiva, resultam na desrealização do eu. O eu que se fragmenta, se torna fantasma, um “outro” ou “outros”, duplo de si mesmo, é, na verdade, nenhum.

A saída e/ou a opção pelo imaginário implica o aprisionamento do sujeito a uma não-existência. Livre da história, das convenções sociais, o sujeito não pode ser, perde-se num vã de si mesmo. O discurso da personagem (tanto quanto aquele do autor), ainda que mítico e, portanto, agregador de contrários, desemboca num vazio, não reunifica e integra o sujeito em si mesmo, afirma-se como tentativa de unificação, mas não consegue conciliar em si as oposições e contrastes que a representação dos fantasmas instaura no texto. Ao multiplicar-se em sombras e fantasmas, a personagem opta por não ser, adentra o universo mítico dos sonhos e das fantasias e lá permanece suspenso.

2.3. Máscara e determinação social.

A questão da máscara, constante da obra pirandelliana¹⁰⁰, também pode ser entendida, em *I giganti della montagna*, como forma de fragmentação e ruptura, como motivo para a fuga da realidade e o refúgio na fantasia, já que é para escapar ao mascaramento social que as personagens evadem para o reino da fantasia pura:

“Cotrone. Potevo essere anch'io, forse, un grand'uomo, Contessa. Mi sono dimesso. Dimesso da tutto: decoro, onore, dignità, virtù, cose tutte che le bestie, per grazie di Dio, ignorano nella loro beata innocenza. Liberata da tutti questi impacci, ecco che l'anima ci resta grande come l'aria, piena di sole o di nuvole, aperta a tutti i lampi, abbandonata a tutti i venti, superflua e misteriosa materia di prodigi che ci solleva e disperde in favolose lontananze. Guardiamo alla terra, che tristezza! C'è forse qualcuno laggiù che s'illude di star vivendo la nostra vita; ma non è vero. Nessuno di noi è nel corpo che l'altro ci vede; ma nell'anima che parla chi sa dove; nessuno può saperlo: apparenza tra apparenza...”¹⁰¹.

Cotrone renuncia a tudo aquilo que o aprisiona a uma sociedade de máscaras, renuncia à honra, à dignidade, à virtude. Esta renúncia social, conforme o mago, é a única possibilidade de liberação da alma. Por este motivo, resolve se

¹⁰⁰ O conceito de máscara ocupa papel central na obra de Pirandello, basta lembrar o título geral que organiza sua dramaturgia *Maschere Nude*, apontando para a contradição entre a “forma fixa” que a máscara determina e o fluxo vital que corre incessantemente.

¹⁰¹Cf. Pirandello, ob. cit., p. 176-7. “Cotrone. Talvez eu pudesse ter sido também, um grande homem, Condessa. Renunciei. Desfiz-me de tudo: decoro, honra, dignidade, virtude, todas as coisas que os animais, pela graça de Deus, ignoram na sua beata inocência. Liberado de todos estes incômodos, eis que a alma nos resta grande como o ar, cheia de sol ou de nuvens, abertas a todos os relâmpagos, abandonada a todos os ventos, supérflua e misteriosa matéria de prodígios que nos eleva e dispersa em distâncias fabulosas. Olhamos para a terra, quanta tristeza! Há, talvez, alguém lá que se ilude de estar vivendo a nossa vida; mas não é verdade. Nenhum de nós está no corpo que o outro nos vê; mas na alma que fala quem sabe de onde; ninguém pode sabê-lo: aparência entre aparência”. Trad. minha.

liberar de todas as máscaras, viver fora da sociedade, renunciar à consistência do próprio corpo e abdicar do próprio nome, assumindo o nome bufo de Cotrone.

Na literatura pirandelliana, a máscara é vista como reflexo de formas externas e leis sociais. A máscara, que cada um assume para não ficar nu, sem identidade, aprisiona e fixa a personagem num espaço social determinado, do qual esta não pode escapar. A personagem se torna, então, aquilo que os outros acreditam que ela é, sendo sua identidade construída de fora para dentro.

Para Pirandello, é somente através do investimento no papel social que o eu consegue se auto-afirmar na sociedade; despojado de sua máscara, perde sua consistência, torna-se fumaça, sombra de si mesmo. A “consciência de cada homem vem de fora”, da identificação do ser com a função social que desempenha, mas existe sempre a ressalva de que o “fora é descontínuo e oscilante, porque descontínua e oscilante é a presença física dos outros”¹⁰².

Segundo Krynski, em “*Il paradigma inquieto*”, a máscara, na obra de Pirandello, pode ser pensada enquanto “consciência da inautenticidade” que se choca, entra em confronto com o desejo de verdade, com a busca compulsiva da verdade. O teatro pirandelliano, conforme o crítico, consiste num “teatro do espelho”, que reflete incessantemente o reflexo da personagem, sem nunca conseguir “fixar o sentido do verdadeiro”. A “razão do espelho”, que se estabelece no jogo dos contrários, “não é verdadeiramente crítica, mas reveladora e petrificante porque descreve o círculo vicioso da concupiscência dos homens na linguagem e no desejo, na mentira e no jogo”¹⁰³.

A identidade “autêntica” é substituída pela máscara das aparências, modelada pelo eu (social) e pelos outros. A criação de si mesmo se dá pela construção social do eu – dos padrões e papéis sociais. O princípio de individualização do sujeito é substituído, deste modo, por uma consciência da importância do olhar do outro enquanto regra de vida. Ocorre, dessa forma, uma

¹⁰² Bosi, A. “A máscara e a fenda”. In: *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ed. Ática. p. 99.

¹⁰³ Cf. Krynski, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio della modernità*. Trad. Corrado Donati. Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1988. pp. 28.

desmistificação e uma degradação da personalidade subjetiva em favor do ser social.

A máscara consiste, portanto, na própria relação entre identidade e alteridade, já que a aparência externa, a mascarada, é tida como defesa contra “a agonia da personalidade em constante mutação”. Esta máscara, modelada pelo olhar do outro e, ao mesmo tempo, defesa contra a “agonia da personalidade subjetiva”, institui um sujeito cindido, em constante processo de fragmentação e ruptura, pois a subjetividade está sempre em confronto com a estrutura social, objetiva, que impõe a verdade do outro como verdade social.

É justamente desta estrutura social assentada na aparência externa que Cotrone procura se desvencilhar, quando decide habitar La Scalogna. A mansão assume uma condição de “ilha paradisíaca”, onde as personagens podem se refugiar da sociedade. A mascarada não tem sentido neste espaço atemporal, mítico. Lá o ser pode se encontrar livremente com seus fantasmas interiores, não precisa de máscaras para realizar seus desejos mais secretos e assustadores.

De acordo com Anatol Rosenfeld, a máscara pertence, originalmente, ao plano teatral, mas não consiste apenas num tema do teatro, antes, é o seu próprio fundamento, nasce da própria máscara e, à medida que se fundamenta no disfarce, no simulacro, na representação do ilusório, o teatro se estabelece como duplicidade, como contradição entre a “finitude da natureza humana” e a “expansividade infinita de seu espírito”:

“A duplicidade humana é ao mesmo tempo trágica e cômica. Nela reside a grandeza e a fraqueza do homem. Nas suas máscaras fundamentais da tragédia e da comédia... o teatro tem por tema a mesma duplicidade de que se originou e de que se nutre. Apesar de todas as modificações, seu eterno enredo é a sua própria essência. Nascido da máscara e tendo nela o seu fundamento, o teatro nos fala incessantemente de máscaras, enquanto as põe e tira”¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Cf. Rosenfeld, Anatol. “O fenômeno teatral”. In: *Texto/ Contexto I*. 5ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.43.

É justamente nessa necessidade de pôr e tirar as máscaras que a obra teatral pirandelliana se assenta. Em grande parte de seu teatro, e em romances como *Il fu Mattia Pascal* e *Uno, nessuno e centomila*, Pirandello discute a necessidade do ajuste do eu a uma máscara social que tenta fixar a personalidade subjetiva.

As personagens pirandellianas constituídas como sujeito a partir do olhar do outro se ressentem das máscaras assumidas e tentam forjar para si mesmas uma identidade mais plausível, despindo-se destas máscaras. Constantemente, este despir-se de “si mesmo” resulta na fragmentação e duplicação da identidade (em *Il fu Mattia Pascal*, *Uno, nessuno e centomila*, *Enrico IV*, *Come tu mi vuoi*), na loucura (em *Uno, nessuno e centomila*, *Enrico IV*), na morte (em *Il fu Mattia Pascal*).

Em *I giganti della montagna* a mascarada também é índice de duplicidade, fragmentação, loucura e morte. Entretanto, a saída encontrada pelo autor à fixidez instaurada pela máscara é a sublimação através da arte e a fuga ao universo mítico dos sonhos, postulando a suspensão do real e a afirmação do imaginário como tentativas de integração, tanto quanto de unificação de uma consciência cindida, duplicada.

Tentativas que se voltam sobre si mesmas, já que resultam na loucura, simbolizada pela encenação dos fantasmas inconscientes, pelo refúgio ao universo da “desrazão”, um não lugar, fronteira entre o real e a invenção mítica; resulta também na morte social do eu, já que as personagens optam por uma existência distanciada da sociedade, seja na vivência reclusa em La Scalogna, como fazem os azarados, seja no ideal utópico e missionário da companhia de atores.

Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, chama a atenção para a experimentação sistemática da morte no pensamento moderno (ou na literatura moderna, se considerarmos que idéia de modernidade é consolidada pela e na literatura): a morte aparece como pensamento do impensável, como repetição e finitude, como alienação da personalidade subjetiva e afirmação da personalidade empírica, e esta fragmentação pressupõe o próprio fim do homem como sujeito.

Assim, a modernidade, fundamentada sobre a negatividade, cria uma visão do homem como soma de suas contradições e consciente de sua condição, não conduzindo a uma afirmação de ser, mas abrindo justamente para toda uma série de interrogações em que o ser está em questão¹⁰⁵.

A racionalização extrema do eu ou o questionar-se contínuo desse eu gera uma consciência aguda no indivíduo em relação a si mesmo e à própria alteridade, levantando barreiras de incompreensão e incomunicabilidade entre o eu e o outro. Numa tentativa de conservar a própria autonomia, o eu entra em um sistema de relações humanas cada vez mais opacas e caóticas, em que a máscara se mantém como parte mesma do sujeito. Daí ser o papel social ou o posicionamento na sociedade determinante da consciência do eu. Aliás, a consciência do eu é condicionada pela própria estratificação social. Portanto, na relação indivíduo e sociedade, a aparência social é fundamental, senão dominante.

Assim, o papel da sociedade, do outro, da visão do outro, a mascarada, o jogo social, sempre são mais relevantes para o indivíduo no processo de conhecimento de si mesmo. A obra pirandelliana está assentada sobre esta dicotomia entre o ser e o olhar do outro sobre o ser. Mas o olhar do outro, porque desprovido de interioridade, também é vazio, ou esvaziado de sentido: é como um espelho que reflete a superfície do eu tornado um outro na reciprocidade do olhar, mas que não retém nada, uma vez que só consegue projetar a imagem (vazia) que reflete.

O espelho, segundo Jean-Pierre Vernant, é o meio de alguém se conhecer, de chegar a si, de se encontrar, mas sob a condição de se separar, de se dividir, de se pôr à distância de si próprio:

“Ver-se ao espelho é ver-se como cabeça, contemplar o rosto, num frente-a-frente consigo próprio onde o rosto nunca deixa de nos olhar como nós o olhamos. Num espelho, o que se vê é a própria pessoa a ver, a ver-se. Neste

¹⁰⁵ Foucault, M. “O homem e seus duplos”. In: *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª. ed. Trad. Salma T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 448.

confronto com o espelho há ao mesmo tempo dualidade e unidade, identidade. O mesmo são dois”¹⁰⁶.

O olhar do outro determina a imagem do eu, ao mesmo tempo em que a imagem do outro também é determinada pela imagem de um outro, numa infinitude de reflexos sobrepostos que esvaziam qualquer possibilidade de subjetivação. O eu é, portanto, reflexo do outro, que por sua vez é o reflexo de um outro, já que o espelho, tanto quanto a máscara, consiste numa ilusão, numa aparência vazia.

Em La Scalogna, o homem pode despir-se de si mesmo, pode prescindir das regras da convivência social, pode prescindir deste espelho que é o olhar do outro, já que a ficção se sobrepõe à realidade, levando as personagens a se desprenderem das determinações sociais, dos desejos, das mentiras, investindo no sonho, na utopia, no estranho. Por isto, La Scalogna se revela como único lugar em que a máscara pode verdadeiramente ser posta de lado.

A mansão, situada no limite entre fábula e realidade, num tempo e espaço indeterminados, remete ao universo do mito, onde a loucura e a imaginação podem ser dominantes, uma vez que o mito opera no plano mais alto do desejo humano¹⁰⁷. *I giganti della montagna* oscila entre o universo do mito e o universo do “real”; entre a encenação dos desejos e a opção pela fantasia e a renúncia à vida comum.

O eu mascarado, forjado socialmente, tenta se despir de sua máscara, buscando uma representação autêntica de si mesmo através da encenação de seus fantasmas interiores. A máscara social deixada de lado permite que as personagens adentrem sua fantasia, assumindo e vivenciando seus fantasmas reminiscentes.

No entanto, essa vivência só é possível no sonho, na utopia, na poesia, no universo indeterminado de La Scalogna. Para vivenciar esta fantasia, o eu se

¹⁰⁶ Vernat, J. P., *Figuras, Ídolos, Máscaras*. Trad. Telma Costa. Lisboa: Editora Teorema, 1991. p. 99.

¹⁰⁷ Cf. Frye, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles E. S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957, p. 138. “Mito é a imitação das ações que raíam pelos limites concebíveis do desejo, ou que se situam nesses limites”.

coloca à margem da sociedade, renuncia à realidade e sofre um esvaziamento do sujeito enquanto ser historicamente construído. Assim, a tentativa de vivenciar com autenticidade o eu, torna-o um fantasma de si mesmo, desmaterializado. Liberto do corpo (social), mas aprisionado a uma existência fantasmática. Condenado a uma não existência no plano social. Esta escolha é, portanto, índice de uma morte simbólica, de um falimento no plano social. É a própria renúncia à possibilidade de realização e constituição de uma identidade subjetiva.

CAPÍTULO III.

Entre a narrativa e o drama.

“Posso eu dizer que sou essa vida que sinto no fundo de mim, mas que me envolve tanto pelo tempo formidável que ela impulsiona consigo e que me eleva por um instante sobre sua crista, quanto pelo tempo iminente que me prescreve minha morte?”¹⁰⁸.

“A arte moderna é um mito voltado contra si mesmo, na atemporalidade do mito, o segundo que despedaça a continuidade temporal encontra a sua própria catástrofe”¹⁰⁹.

A opção pirandelliana pelo teatro como forma literária não está relacionada simplesmente à questão da forma em si, mas se deve sobretudo à natureza dialógica e mimética do texto teatral, que pode, melhor que a narrativa, auxiliar na construção e elaboração de sua temática discursiva.

Do ponto de vista temático, o teatro de Pirandello procede de situações e enredos pensados em contextos ficcionais narrativos: muitas de suas peças teatrais surgiram como novelas, como é o caso de *Così è (se vi pare)* ou *Sei personaggi in cerca d'autore*. Este embrião narrativo aponta mais para uma colaboração entre a forma narrativa e a forma teatral do que propriamente para uma oposição entre os dois gêneros, pois como considera Cantelmo, o teatro

¹⁰⁸ Michel Foucault, *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª. ed. Trad. Salma T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

¹⁰⁹ Adorno, *Teoria Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

pirandelliano se coloca como uma espécie de extensão e continuidade em relação ao texto narrativo, sobretudo às novelas, de onde o autor retira seus “casos”:

“le novelle si pongono in una prospettiva di contiguità rispetto al testo teatrale, vero serbatoio di ‘casi’ disponibili ad una doppia redazione, l’opzione teatrale costituirebbe un mutamento di rotta rispetto alla sola forma romanzo”¹¹⁰.

Também a construção da personagem na obra pirandelliana percorre um itinerário que procede da narração em direção ao drama. A relação entre o enredo e a representação da personagem na cena dramática pode ser considerada um aspecto importante do desenvolvimento temático e estrutural da personagem e de seu modo de existir, mas esta relação se organiza, sobretudo, em torno de uma situação comunicativa. É por meio do diálogo que as personagens se constituem. No texto ficcional, é a palavra que constrói mundos e personagens e, no caso de Pirandello, a palavra institui um diálogo incessante entre a personagem criada e o mundo ficcional ao qual pertence.

No teatro pirandelliano, e talvez em boa parte de sua produção narrativa, a ação cede lugar ao diálogo e os gestos de cada personagem adquirem uma função dialética, sendo através deles que as personagens mudam a própria vida ou tomam consciência de quem realmente são. O diálogo é o constituinte básico da obra pirandelliana, pois é ele que gera toda a problemática da personagem e sua tentativa desesperada de se fazer entender, de sair da própria solidão interior e estabelecer um diálogo com o outro.

Cada personagem busca elaborar uma forma expressiva e comunicativa para atingir o outro. Mas essa tentativa cai sempre numa espécie de vazio existencial, em que a personagem depara com a própria subjetividade e, exilada do mundo, não consegue se comunicar.

¹¹⁰ Cantelmo, M. “Comunicazione teatrale vs comunicazione narrativa: per una semiótica del teatro pirandelliano”. In: *Pirandello e la lingua*. Atti del XXX Convegno Internazionale. Agrigento, 1-4 dicembre, 1993. Milano, Mursia Editore, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1994. p. 107. “as novelas se colocam em uma perspectiva de continuidade em relação ao texto teatral, verdadeiro reservatório de ‘casos’ disponíveis a uma dupla redação; a opção teatral constituiria uma mudança de rota em relação apenas à forma romance”. Trad. minha.

O diálogo, concebido de dentro das personagens, torna-as transparentes em alto grau. Mas essa “franqueza dialógica” abala não só o teatro pirandelliano, como grande parte do teatro moderno, tornando-se uma temática¹¹¹.

“No teatro, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas”¹¹², pois a personagem teatral encena a própria história, sendo esta mostrada sem a mediação de um narrador. O teatro se constitui como ação, e esta ação nos é dada por meio da personagem. “Tanto o romance como o teatro falam do homem – mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator”¹¹³. É no palco que a função narrativa se extingue, pois atores e cenário intervêm assumindo-a. O narrador, deste modo, desaparece, cedendo seu lugar às personagens que se manifestam diretamente através de diálogos. O diálogo no teatro, por sua vez, é concebido de dentro das personagens, aproximando-as da realidade e tornando-as transparentes.

É o diálogo que funda, em certa medida, o próprio drama, que dá suporte ao texto dramático. É, de acordo com Peter Szondi:

“o meio lingüístico intersubjetivo; o único componente da textura dramática; o suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama”¹¹⁴.

Além disso, o drama está voltado sobre si mesmo, constitui-se a partir de si mesmo, uma vez que não aparece apresentado a partir de um sujeito (narrador), mas de maneira emancipada, através das ações das personagens. A ação objetiva nos é dada, desse modo, por meio da subjetividade autônoma de cada personagem:

¹¹¹Rosenfeld, “Literatura e personagem”. In: *A personagem de ficção*. 10ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 30.

¹¹²Décio de Almeida Prado, “A personagem no teatro”. In: *A personagem de ficção*. 10ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 84.

¹¹³Prado, ob. cit., p.84.

¹¹⁴P. Szondi, *Teoria do drama moderno. (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p. 30 e ss.

“O drama é uma dialética fechada em si mesma, mas livre e redefinida a todo momento. (...) O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si”¹¹⁵.

Ainda de acordo com Szondi, três características básicas garantem ao gênero dramático sua forma: o tempo absoluto do drama é o presente ou uma seqüência de presentes absolutos, uma vez que o drama não possui nenhum contexto temporal ou funda seu próprio tempo; o diálogo intersubjetivo é a também elemento característico da forma dramática e, por último, a ação ou fato consiste num elemento absoluto no drama porque funda a dinâmica da obra¹¹⁶.

Estas considerações sobre a estrutura dramática nos são de grande importância na análise de *I giganti della montagna*, sobretudo se atentarmos para a relação entre narrativa e drama.

Na narrativa, de modo geral, a ação é apresentada por meio de um narrador fictício que faz parte do universo narrado, confundindo-se com ele ou adotando a perspectiva do olhar de uma personagem. Já num texto dramático, a função narrativa está resumida basicamente às rubricas, não havendo um foco narrativo, exceto nestes trechos mesmos.

As rubricas, no teatro, constituem um espaço reservado a informações extra-cênicas, tal como caracterização do espaço, descrição das vestes das personagens, enfim, alguma informação que auxilie na construção do espaço da representação.

Em Pirandello, as rubricas não apenas auxiliam na construção teatral como também expressam certa subjetividade associada à interioridade das personagens. Expõem intervenções de uma voz narrativa, que penetram no ânimo das personagens, para recolher sinais de suas mais íntimas reações e dar a elas formulações explícitas¹¹⁷.

¹¹⁵ P. Szondi, *ob. cit.*, p. 30.

¹¹⁶ P. Szondi, *ob. cit.*, p. 92.

¹¹⁷ Cf. Cantelmo, *ob. cit.*, p. 112.

Se num primeiro momento, a rubrica serve para informar sobre a entrada das personagens em cena, descrevendo, inclusive, seus caracteres, o espaço da representação e a iluminação necessária à construção da cena; num segundo momento, ela perde este caráter informativo e assume uma função descritivo-narrativa, construindo de modo subjetivo a personagem, compondo-a conforme a subjetividade do olhar que a encara, e aproximando-se da interioridade subjetiva das personagens descritas, tal como faz um narrador onisciente, que capta os sentimentos da personagem, colocando-se próximo destes sentimentos. E à medida que reportam a uma aproximação com as personagens e questionam sua autonomia; que estabelecem impressões sobre as personagens, descrevendo-as de modo particular e interiorizado e que remetem a um evento narrativo, as rubricas rompem com a função informativo-descritiva comum ao texto teatral.

Em *I giganti della montagna* as rubricas são construídas de modo bastante particular. Não apenas descrevem o espaço da ação cênica ou ajudam na composição das vestes da personagem, mas se configuram quase como uma narrativa à parte dentro da estrutura do drama.

Não à toa a obra é definida pelo autor como “Mito”: não remete apenas a uma temática mítica, a uma suspensão mítica do tempo e do espaço, mas resgata também o sentido de mito como trama, como enredo ou argumento narrativo, como imitação de uma ação.

Por apresentar uma configuração narrativa, as rubricas apontam para uma concepção de escrita que pressupõe a presença de um leitor, mais que de um espectador, questionando se a obra foi realmente pensada como texto para ser representado.

Na realidade, um dos problemas, segundo diretores teatrais que colocaram a obra em cena, relaciona-se à construção cênica da obra, à ambientação do espaço, pois é necessário unificar ou alternar, no palco, dois espaços diversos como a parte externa da casa, no sopé da montanha, onde está presente um cipreste alto, e a parte interna da casa, fechada, do Arsenal das Aparições, que ocorre durante o terceiro momento. Este contraste presente na composição do espaço cênico, entre um ambiente aberto e diurno e outro fechado e noturno, é

fundamental na estrutura do drama, porque pressupõe a atmosfera mítica e ambígua da localização de La Scalogna, no limite entre o real e a invenção. E também porque aponta para a contraposição entre o mundo social, rejeitado pelos azarados, e o mundo onírico, fantasmático, da casa, que está em contato com o sobrenatural, que busca um encontro intenso e autêntico com as forças secretas da vida, com a natureza e com a arte.

“Villa, detta ‘La Scalogna’, dove abita Cotrone coi suoi Scalognati. Alto, quasi nel mezzo della scena in quel punto sopraelevata, è un cipresso ridotto per la vecchiaia, nel fusto, come una pertica e, su in cima, come una spazzola da lumi.

La villa ha un intonaco rossastro scolorito. Se ne vede a destra soltanto l’entrata con quattro scalini d’invito incastrati tra due loggette rotonde aggettate, con balastrate a pilastri e collone a sostegno delle cupole. La porta è vecchia e serba ancora qualche traccia dell’antica verniciatura verde. A destra e a sinistra s’aprono, alla stessa altezza della porta, due finestre a usciache danno nelle loggette.

Questa villa, un tempo signorile, è ora decaduta e in abbandono. Sorge solitaria nella vallata e ha davanti un breve spiazzo erboso con una panchina a sinistra. Ci si viene per una viottola che scende in ripido pendio fino al cipresso e, di là, prosegue a sinistra passando sopra un ponticello che accavalca un torrente invisibile.

Questo ponticello, nel lato sinistro della scena, dev’essere bene in vista e praticabile, coi due parapetti.

Di là da esso si scorgono le falde boschive della montagna”¹¹⁸.

¹¹⁸ Pirandello, ob.cit. p. 143. “Mansão chamada La Scalogna, onde mora Cotrone com seus Scalognati. Alto, quase no meio da cena, num plano mais elevado, há um cipreste reduzido pela velhice, o caule parece um bastão e os ramos lá de cima parecem um espanador de lampiões./A casa tem um tom vermelho-fosco descolorido. Pode-se ver, à direita, apenas sua entrada, com quatro degraus de ingresso, encaixados entre duas pequenas arcadas redondas projetadas, com balastrada sobre pequenos pilares e colunas que sustentam as cúpulas. A porta é velha e conserva ainda alguns traços da antiga tinta verde. À direita e à esquerda, abrem-se, na mesma altura da porta, dois janelões que dão para as arcadas./Essa casa, outrora senhoril, está agora decadente e em abandono. Surge solitária no vale e tem diante de si um pequeno terreno gramado, com um banco à esquerda. Chega-se a ela por uma vereda que desce, em brusca inclinação, até o cipreste e, de lá, prossegue à esquerda, passando por uma pequena ponte que se estende sobre uma torrente invisível. Essa ponte, do lado esquerdo da cena, deve ser bem visível e praticável, com dois parapetos. Atrás delas, são entrevistas as curvas esverdeadas da montanha”. Trad. minha.

Esta é a primeira rubrica do drama e descreve de modo detalhado e subjetivo a entrada da casa. Pela sua extensão e pela riqueza de detalhes para a composição do cenário externo, vemos que extrapola a idéia de concisão de uma informação extra-cênica. A descrição dos tons da cor da casa, a percepção da passagem do tempo marcada nas paredes, a redução do cipreste devido ao passar do tempo, são detalhes que escapam do texto e apontam para uma temporalidade subjetivada, marcada por um olhar atento.

A cena inicial acontece no começo da noite. De dentro da casa, ouvem-se sons, um canto estranho, acompanhado por “estranhos instrumentos”, que ora explode em “gritos repentinos”, ora se “abandona em deslizos arriscados”, como um “cavalo assustado em fuga”:

“Questo canto deve dar l'impressione che se stia superando un pericolo che non ci par l'ora che finisca, perché tutto ritorni tranquillo al suo posto, come dopo certi momentacci di follia che alle volte ci prendono, non si sa perché”¹¹⁹.

Esta caracterização do canto também pertence à rubrica inicial, vindo logo após a descrição do espaço externo da casa. A rubrica não descreve apenas o cenário a ser composto ou faz indicações para detalhes técnicos ou sonoros, mas interfere na criação de sugestões que se dirigem para o público, ou para um eventual leitor. No momento em que faz a sugestão, já cria a impressão sugerida. A associação entre canto e loucura vai além de uma perspectiva informativa, antes, estabelece, no texto, um momento crítico que não se pretende enunciar na fala das personagens, mas que pertence a um plano que está posto além da encenação, e que deve ser evocado por um canto externo a estas personagens no âmbito da encenação. Tarefa que cabe a um diretor teatral, mas ao mesmo tempo, sugestão que se volta a um leitor.

Após a descrição do canto, a rubrica prossegue com a descrição de três azarados, a Sgriccia, Duccio Doccia e o anão Quaquè, que estão sentados na

¹¹⁹ Pirandello, ob. cit., p. 143. “Este canto deve dar a impressão que se esteja superando um perigo que não se vê a hora que acabe, para que tudo volte tranqüilo ao seu lugar, como acontece depois de certos momentos de loucura, que às vezes nos domina, não se sabe porquê”. Trad. minha.

frente da casa. Quando o canto termina, aparece um outro habitante da casa, Milordino, que sai de trás do cipreste, pois notara, lá embaixo, a presença dos atores, que se aproximavam lentamente da casa. Os azarados começam a “fazer os fantasmas”, na tentativa de afastar os atores de lá; de dentro da casa vem Mara-Mara, a escocesa:

“Corre al ponticello, monta sul parapetto e, illuminata dall’alto della villa da un riflettore verde che le dà un’aria spettrale, si mette a passeggiare su esso, avanti e indietro, simulando un’apparizione. A tratti, da dietro la villa s’aprono anche larghi fiati di luce, come lampi d’estate, accompagnati da scrosci di catene”¹²⁰.

A composição das rubricas, sobretudo neste momento inicial, possui um tom narrativo, focalizando as personagens, mostrando suas ações, e apontando para uma seqüência de eventos que se desenvolvem no tempo e no espaço. O que gera, no drama, um princípio temporal narrativo, além de um desdobramento entre o mundo objetivo das ações, que deveriam ser apresentadas sem um intermediador, e um olhar subjetivo, configurando uma presença narrativa, tipo de estrutura característica da narração. É difícil não observar, em *I giganti*, uma interferência subjetiva nas rubricas.

No trecho seguinte, vemos a chegada dos atores e a descrição de um destes. O movimento descrito contrasta com a idéia de que o drama se apresenta a si mesmo. Vemos que a apresentação da personagem é relativizada por um sujeito narrativo, embora este se apresente apenas esboçado:

“Spenti i lampi e il riflettore che illuminava Mara-Mara sul parapetto del ponticello la scena è rimasta in un tenue chiaror crepuscolare che diventa a poco poco alba lunare.

¹²⁰ Pirandello, ob. cit. p.145. “Corre à pontezinha, monta sobre o parapeito e, iluminada do alto da casa por um refletor verde que lhe confere um ar espectral, começa a passear sobre o parapeito, pra frente e pra trás, simulando uma aparição. De repente, de dentro da casa, abrem-se largos fachos de luz, semelhantes a relâmpagos de verão, acompanhados de fortes ruídos de correntes”. Trad. minha.

Appajono dalla via dietro al cipresso il Conte, Diamante, Cromo e il Battaglia generico-donna, della Compagnia della Contessa.

Il conte è um giovane pallido biondo, dall'aria smarrita e molto stanca. Benchè ormai poverissimo, come lo dimostra l'abito – a tait - di color cece assai logoro e anche qua e là strappato, il panciotto bianco e il vecchio cappello di paglia, conserva nei tratti e nei modi il deluso squallore d'una grande nobilità¹²¹.

Se confrontarmos as rubricas nos textos de Pirandello, notamos que elas possuem um diferencial em relação a outras obras dramáticas. São, em geral, bastante detalhadas, descrevem não só o espaço da encenação e as vestes das personagens, como também se ocupam da expressão de seus sentimentos, de como devem entrar no palco, o que devem mostrar ao público. Nesse sentido, podemos dizer que existe uma interferência de um sujeito narrativo no texto dramático pirandelliano.

Também devemos considerar o embrião narrativo que gera os dramas de Pirandello, pois sabemos que muitas de suas obras teatrais foram construídas a partir de novelas ou trechos de romances, o que justifica esta interferência de elementos da narração.

De acordo com Anatol Rosenfeld, não existe pureza de gêneros num sentido absoluto. Toda obra literária pertencente a um dado gênero literário pode ser imbuída em grau maior ou menor de traços estilísticos de um ou outro gênero:

“Toda obra literária de certo gênero conterà, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros. Não há poema lírico que não apresente ao menos traços

¹²¹ Pirandello, ob.cit., p. 147. “Apagados os raios e o refletor que iluminava Mara-Mara sobre o parapeito da pontezinha, a cena permanece em um ténue clarão crepuscular que se torna, aos poucos, aurora lunar. Aparecem pela estrada, atrás do cipreste, o Conde, Diamante, Cromo e o Battaglia genérico-mulher, da Companhia da Condessa. /O conde é um jovem loiro pálido, de ar perdido e muito cansado. Apesar de agora ser muito pobre, como mostra a roupa justa de cor grão-de-bico, muito gasta e também rasgada aqui e ali; o colete branco e o velho chapéu de palha, conserva nos traços e modos uma desiludida palidez de uma grande nobreza”. Trad. minha.

narrativos ligeiros e dificilmente se encontrará uma peça em que não haja alguns momentos épicos e líricos”¹²².

Esta penetração de gêneros, ou antes, colaboração entre gêneros diversos, é comum na obra dramática pirandelliana e, no caso de *I giganti*, esta presença de elementos narrativos parece fundamentar a construção da obra, vide a inscrição “Mito” posposta ao título.

Sabemos que Pirandello, desde seus primeiros dramas, sempre se ocupou da encenação de suas obras, chegando a ser crítico dessa encenação - daí a presença incisiva de suas rubricas como direcionamento para a representação -, da postura do diretor, da adaptação dos atores para suas personagens e até mesmo do comportamento do público diante da representação, como as peças da trilogia do “teatro no teatro” exemplificam.

I giganti, embora tematize o próprio fazer teatral, diferencia-se da trilogia à medida que parece postular a morte da representação, questão que não se configura nos dramas da trilogia. Não só a *Favola del figlio cambiato* tem dificuldades para ser encenada pela companhia de atores, devido às condições materiais da representação, como também o próprio drama-moldura se apresenta como impossibilidade de representação. A “favola” não é rejeitada apenas dentro do drama por um público que não a pode compreender, mas também fora do drama, a encenação proposta por Pirandello não obteve grande êxito.

O “teatro de mitos” de Pirandello pertence a uma fase teatral do autor que está relacionada ao falimento de sua carreira de diretor, devida à escassez de público e também de financiamento. Essa vivência do autor está resgatada na temática de *I giganti* como falimento, como impossibilidade de compreensão da arte pelo público. Devido a isso, *I giganti* se afirma como um retirar-se no mundo protegido e apartado dos sonhos e dos fantasmas, renunciando à comunicação e à mensagem já que não pode se adequar à vulgaridade do público¹²³.

¹²² Rosenfeld, *O teatro épico*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p.18.

¹²³ Luperini, ob. cit, p. 162.

3.1. Narrativa mítica e representação teatral.

Em suas peças míticas, Pirandello constrói suas personagens a partir de uma perspectiva fatalista. Elas, embora representem soluções utópicas e simbólicas à ação dramática, ao falimento da vida social, deparam sempre com a destruição de seus sonhos e ideais. Pode-se dizer que elas testemunham a impossibilidade de superamento dos conflitos entre o ser e a história, a poesia e o mundo¹²⁴, colocada pelo discurso do autor.

Na obra pirandelliana, em geral, o discurso da personagem está pautado pela relação entre aparência e ser, pela impossibilidade de se adequar a uma realidade imposta de fora para dentro. Nos dramas míticos, esta dialética se mantém, mas as personagens, para escapar a qualquer forma de condicionamento social, resolvem se exilar do mundo, evadir-se da realidade e se refugiar na segurança de um universo mítico.

Em *La nuova colonia*, por exemplo, as personagens representam o desejo utópico por um mundo melhor. O drama é ambientado numa cidade portuária, onde um grupo de marinheiros, em sua maioria miseráveis e fugitivos da justiça, decide se exilar numa ilha deserta, condenada por sofrer freqüentes terremotos que poderiam afundá-la. O grupo, comandado por Currao, resolve se distanciar do mundo que o rejeita, que o marginaliza, seguindo para a tal ilha, criando lá novas leis, novas relações sociais, tentando reconstruir a própria vida e vivendo em contato com a natureza.

Segue junto com o grupo a Spera, ex-prostituta e amante de Currao, com quem havia tido um filho. Ela segue os marinheiros na tentativa de se libertar de seu passado e cuidar de seu filho. E é justamente ela quem consegue transformar a ilha numa espécie de paraíso, graças ao seu sacrifício e redenção.

¹²⁴ Cf. Borsellino, ob. cit. p. 111.

A violência dos instintos humanos, representada na figura de Crocco, um dos marinheiros, coloca em perigo a manutenção desse idílio. Com sua busca por poder e seu desejo pela única mulher da ilha, a Spera, a “nova colônia” se transforma em lugar de vícios e luta pelo poder, trazendo para junto de si a sociedade corrompida da qual todos haviam fugido.

No conflito entre Crocco e Currao pela tomada ou manutenção do poder, a Spera, símbolo da esperança, é a única a resistir e manter uma crença numa nova sociedade, a confiar num ideal de vida e liberdade, na possibilidade de mudança, na força da natureza¹²⁵. Tanto que quando Currao intenciona abandoná-la e tomar-lhe o filho, a natureza se levanta contra todos, afundando a ilha e salvando apenas a mãe. A cena final mostra a potência da natureza na defesa da Mãe:

La Spera. No, no! Se tu me lo levi, trema la terra! Trema la terra!

Currao. Te lo strappo delle braccia!

La Spera. Trema la terra! La terra! La terra!

E la terra veramente, come se il tremore del frenetico, disperato abbraccio della Madre si propagasse a lei, si mette a tremare. Il grido di terrore della folla con l'esclamazione “La terra! La terra!” è ingojato spaventosamente dal mare in cui l'isola sprofonda. Solo il punto più alto della proeminenza rocciosa, dove La Spera s'è rifugiata col bambino, emerge come uno scoglio.

La Spera. Ah dio, io qua, sola con te figlio, sulle acque!¹²⁶

La nuova colonia se apresenta como um mito sobre a corrupção da sociedade. O mundo marginalizado dos pescadores é usado para mostrar a

¹²⁵ Cf. Susan Bassnett-McGuire, “The myth Plays”. In: *Luigi Pirandello*. Org. Harold Bloom. Nova York: Chelsea House publishers, 1989. p. 149-159.

¹²⁶ Cf. Pirandello, *La nuova colonia. Il teatro di Pirandello*. Milão: Mondadori, 1981. p. 104. “A Spera. Não, não! Se você leva-lo, a terra vai estremecer! Que a terra estremeça!// Currao. Arranco-lhe dos seus braços!// A Spera. Estremeça a terra! A terra! A terra!// E realmente a terra, como se o tremor do frenético e desesperado abraço da Mãe se estendesse a ela, começa a tremer. O grito de terror da multidão com a exclamação ‘A terra! A terra!’ é engolido assustadoramente pelo mar em que se afunda a ilha. Só o ponto mais alto da proeminência rochosa, onde se refugiou a Spera com o menino emerge como um escolho./ A Spera. Ah, Deus, eu aqui, sozinha com você filho, sobre as águas!”. Trad. minha.

degradação humana e a incapacidade de fugir a esta degradação. Não existe saída para os homens em sociedade, é esta a sugestão final do drama, reforçando a idéia que os homens não têm a capacidade de construir para si mesmos uma salvação:

La Spera is saved by an act of God, by a *deus ex machina* that sweeps away her tormentors. She is not saved by reason or by love, not by any of the forces that should go to making a new society, but by a completely irrational act that supposedly has divine origins (...) the final miracle is superhuman¹²⁷.

Assim, vemos que mais que uma obra dramática, *La nuova colonia* possui um germe épico-narrativo, que tenta afirmar uma mensagem fatalista sobre a humanidade, o que explica, em parte, a condição de “mito” que Pirandello lhe atribui. As personagens não são, nesta obra, dotadas de princípios subjetivos, mas representam arquétipos sociais: a Mãe redentora, o homem corrompido e frágil diante das potências divinas. A humanidade esboçada nestas personagens vem do fato de procurarem uma identidade; renunciarem à própria vida em busca de um renascimento mítico/subjetivo; tentarem escapar aos limites cotidianos forjando para si mesmas outras alternativas, o que as torna eminentemente pirandellianas.

Não só os mitos pirandellianos tematizam a desagregação eu/mundo e sua busca por superá-la, mas os mitos e as obras narrativas finais apontam para uma tentativa de integração homem/natureza/arte como possibilidade de salvação. É só em meio à Natureza (em *La nuova colonia*) e à Arte (em *I giganti della montagna*) que o homem pode encontrar uma espécie de alento às contradições da vida, mesmo que esse alento seja infinitamente solitário e vão.

Quando Pirandello concebe estas obras como “Mito”, afirma uma concepção de mito que busca uma definição autônoma. As peças por ele chamadas mitos (*Lazzaro*, *La nuova colonia*, *I giganti della montagna*, *La favola*

¹²⁷ Cf. Susan Bassnett-McGuire, ob. cit. p. 154. “La Spera é salva por um ato de Deus, por um *deus ex machina* que varre seus tormentos. Ela não é salva pela razão ou pelo amor, por alguma das forças que poderiam construir uma nova sociedade, mas por um ato completamente irracional que supostamente tem origens divinas (...) o milagre final é, portanto, supra-humano”. Trad. minha.

del figlio cambiato) distanciam-se dos argumentos, dos temas, das figuras, trabalhadas ao longo de seu percurso como dramaturgo. De acordo com Borsellino, estes mitos constituem uma tentativa de conclusão, de superação da verossimilhança na alegoria. Um acordo mágico entre poesia e natureza, associado a uma forma de representação que emana diretamente da fantasia do poeta.

Além disso, o mito, se pensado a partir da questão da temporalidade, postula uma alternativa ao fluxo vital, uma vez que representa a suspensão do tempo cronológico e institui um tempo cíclico, do retorno, fixando o tempo. O universo fixado e imortalizado da arte possui este tempo mítico e por este motivo se coloca como única possibilidade de escapar ao fluxo corrente da vida.

Existe, na literatura pirandelliana, um conflito inconciliável entre fluxo temporal (cronológico) e intemporalidade mítica, de modo que suas personagens, em especial aquelas de *I giganti della montagna*, a companhia de atores e os azarados, não têm como fugir ao escorrer contínuo do tempo que gera a morte, a não ser refugiar-se na “imobilidade da história ou na intemporalidade da arte”¹²⁸.

I giganti apresenta um jogo entre o real e o mítico, em que o real aparece como elemento que desagrega, enquanto o mito tenta unificar. O mito é origem e geração, “explicação” do real; o real contém a finitude em si. As personagens se desprendem deste universo de finitude, voltando-se para o mito, numa tentativa de recompor a origem e escapar à morte.

O “Mito” é, assim, uma tentativa de reconciliação entre a origem e o fim: o sentido de mito assume a concepção de narrativa da origem tanto quanto sua revelação; resgata a idéia de origem, mas numa perspectiva de subversão, uma vez que a questão da origem não pode ser posta sem seu contraponto, a idéia de fim. Mas “se a questão da origem não deixa de se colocar e de se voltar para a

¹²⁸ Brustein, R. “Luigi Pirandello”. In: *O teatro de protesto*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

questão do fim... é que, para que a história aconteça..., a origem deve ser realmente destruída”¹²⁹.

Para eliminar esta oposição, as personagens renunciam a todo começo e todo fim, refugiam-se num tempo e espaço míticos, em que os conflitos podem ser anulados; a origem e o fim passam a atuar num mesmo plano, sobrepondo-se.

¹²⁹ Cf. Rabant, Claude. “O mito no porvir (re) começa”. In: *Atualidade do mito*. Vários autores. Trad. Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1997. p. 30-1.

3.2. Mito e inconsciente.

Como vimos anteriormente, o exílio do mago e de seus azarados tanto quanto a empreita utópica da companhia da condessa são índice de uma separação entre o eu e a sociedade. Diante desta segregação, o mito se afirma como uma possibilidade de escapar, de fugir a esta cisão, procurando integrar e unificar o ser dividido (em relação a si mesmo e em relação à arte ou à natureza).

Conforme Roland Barthes, o mito possui uma função conciliadora, pois tem a capacidade de agregar em si contrários:

“O mito é um sistema duplo, produzindo-se nele uma espécie de ubiquidade: o ponto de partida do mito é constituído pelo ponto de chegada de um sentido [...] a forma é nele vazia mas presente, o sentido está nele ausente e contudo pleno”¹³⁰.

O mito identifica o mundo da natureza com o mundo do espírito e da arte, do real com o imaginário, do natural com o sobrenatural, tornando-os um mundo único e indivisível, passando a operar como tentativa de escapar das contradições da realidade. Conceber *I giganti* como mito seria, portanto, uma tentativa de integrar e unificar o ser fragmentado, um contraponto à duplicidade e à multiplicidade que a ficção instaura.

Despir-se das máscaras e assumir a fantasia como única forma de viver, como fazem as personagens no drama, significa aceitar o “estranho” (tal qual Freud o concebe) e convertê-lo em familiar. Neste processo de conversão do estranho em familiar, do outro em mesmo, podemos notar uma identificação entre mito e inconsciente, já que as personagens de *I giganti*, tanto o mago, como os atores, são concebidas como seres capazes de inventar a verdade rejeitada pela

¹³⁰ Cf. Barthes, “O mito, hoje”. In: *Mitologias*. Trad. José Augusto Seabra. Lisboa, Edições 70, 1957. pp.193.

consciência. Ou seja, criar realidades em que o inconsciente pode manifestar-se livremente, sem restrições. A realidade forjada pela inconsciência pode ser identificada ao universo do mito, ou do “impensado”.

Em *As palavras e as coisas*, Michel Foucault concebe o inconsciente como “formas do impensado”: na configuração do homem como sujeito racional, a porção de pensamento racional que constitui o ser implica, simultaneamente, a descoberta do impensado, “uma parte de noite, uma espessura aparentemente inerte em que ele está imbricado, um impensado que ele contém de ponta a ponta, mas que do mesmo modo se acha preso”¹³¹.

Este pensamento do impensado não está alojado no homem como uma natureza constituinte ou uma história que nele se houvesse estratificado, mas é, em relação ao homem, o Outro:

“O Outro, fraterno e gêmeo, nascido não dele, nem nele, mas ao lado e ao mesmo tempo, numa idêntica novidade, numa dualidade sem apelo. Esse terreno obscuro, que facilmente se interpreta como uma região abissal na natureza do homem, ou como uma fortaleza singularmente trancafiada de sua história, lhe está ligado de outro modo; é-lhe, ao mesmo tempo, exterior e indispensável: um pouco a sombra projetada do homem surgindo no saber; um pouco a mancha cega a partir da qual é possível conhecê-lo”¹³².

O impensado ou o inconsciente constitui-se, desta forma, como uma espécie de duplo insistente do pensado (do pensamento racional, ou do consciente, se considerarmos os termos da psicanálise), como Outro e sombra:

“O inesgotável duplo que se oferece ao saber refletido como a projeção confusa do que é o homem na sua verdade, mas que desempenha igualmente o papel de base prévia a partir da qual o homem deve reunir-se a si mesmo e se interpelar até sua verdade. É que esse duplo, por próximo que seja, é

¹³¹ Foucault, M. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 450.

¹³² Foucault, ob. cit, p. 450.

estranho, e o papel do pensamento, sua iniciativa própria, será aproximá-lo o mais perto possível de si mesmo”¹³³.

É a partir da relação entre consciente e inconsciente, formas do pensado e do impensado, do conhecido e do estranho, que podemos conceber *I giganti* como jogo de contrários, como divergência entre os modelos comportamentais aceitos e aqueles rejeitados pela sociedade, como duplo inconsciente que deixa ressoar seus fantasmas.

I giganti contém em si uma profunda inconciliabilidade entre a arte, o poder e sociedade política. E por este motivo, os “azarados”, os rejeitados, preferem fazer viver os seus fantasmas até os “excessos da loucura”, desprendendo-se do mundo da razão, rejeitando o nome e o próprio corpo:

Un corpo è la morte: tenebra e pietra. Guai a chi si vede nel suo corpo e nel suo nome. Facciamo i fantasmi. Tutti quelli che ci passano per la mente. Alcuni sono obbligati... Gli altri son tutti di nostra fantasia. Con la divina prerogativa dei fanciulli che prendono sul serio i loro giuochi, la meraviglia ch'è in noi la rovesciamo sulle cose con cui giochiamo, e ce ne lasciamo incantare. Non è più un gioco, ma una realtà meravigliosa in cui viviamo, alienati da tutto, fino agli eccessi della demenza”¹³⁴.

Desta maneira, o motivo do “*unheimlich*” se presentifica em *I giganti* à medida que o drama instaura este jogo de contrários, apresentando o estranho como familiar (através da sublimação da loucura, da encenação dos fantasmas do inconsciente), e transformando o familiar em estranho (pela rejeição da realidade, das convenções sociais). O mundo da fantasia criadora se opõe, neste jogo, à realidade, que passa a ser vista, por sua vez, como desagregação. Ao mesmo

¹³³ Foucault, ob. cit., p. 451.

¹³⁴ Cf. Pirandello, ob.cit., p. 177. “Um corpo é a morte: trevas e pedra. Ai de quem se vê no seu corpo e no seu nome. Façamos os fantasmas. Todos aqueles que nos passam pela mente. Alguns são obrigatórios... Os outros são todos de nossa fantasia. Com a divina prerogativa das crianças que levam a sério seus próprios jogos, reviramos sobre as coisas com as quais jogamos a maravilha que existe em nós e nos deixamos encantar por elas. Não é mais um jogo, mas uma realidade maravilhosa em que vivemos, alienados de tudo, até os excessos da demência”. Trad. minha.

tempo, a fantasia prescinde deste real, pois não pode se sustentar sem seu contraponto.

La Scalogna se afirma como forma ou manifestação do “impensado”, pois para habitar lá não é necessário raciocinar. Os azarados vivem da “ebulição de quimeras”, privados de tudo, mas com o tempo inteiro livre, numa contínua “embriaguez celeste”. As coisas ao seu redor falam e têm sentido apenas no arbitrário, num universo distanciado da razão. As personagens são livres para conceber “enormidades mitológicas”. Respiram ar fabuloso, ouvem vozes, risos; “vêm surgir encantos figurados de cada vão de sombra, criados pelas cores descompostas em seus olhos, ofuscados pelo sol forte da ilha” em que estão isolados. As figuras e as sombras que lá se tornam reais são desejo dos olhos, são parte do despojar-se das máscaras e do investimento na fantasia.

Este libertar-se, desfazer-se das regras de convivência e se desnudar de todas as convenções, entregando-se ao mundo da inconsciência, da evanescência das sombras, não consiste numa “dura e simples evasão”, nem numa “fácil mudança de cena da realidade”, conforme nota Gianni Carchia, mas, antes, é a própria “desagregação da realidade mesma, que perde sua consistência e, nesta suspensão, se converte em familiar e estranha ao mesmo tempo”¹³⁵. Essa desagregação de que fala Carchia pode ser percebida na fala seguinte do mago Cotrone:

“Cotrone. Mi sono dimesso. Dimesso da tutto: decoro, onore, dignità, virtù, cose tutte che le bestie, per grazie di Dio, ignorano nella loro beata innocenza. Liberata da tutti questi impacci, ecco che l'anima ci resta grande come l'aria, piena di sole o di nuvole, aperta a tutti i lampi, abbandonata a tutti i venti, superflua e misteriosa materia di prodigi che ci solleva e disperde in favolose lontananze. Guardiamo alla terra, che tristezza! C'è forse qualcuno laggiù che s'illude di star vivendo la nostra vita; ma non è vero. Nessuno di noi è nel corpo

¹³⁵ Cf. Carchia, ob. cit. p. 179.

che l'altro ci vede; ma nell'anima che parla chi sa dove; nessuno può saperlo: apparenza tra apparenza”¹³⁶.

O mago, ao renunciar ao real e optar pelo mundo fabuloso, permanece suspenso num tempo presente, eternizado por seu próprio discurso, uma vez que é por meio deste discurso que os fantasmas são evocados. Permanecer suspenso no tempo presente, todavia, condena a personagem à nostalgia e à desesperança.

Nas palavras de Giacomo Debenedetti, Cotrone é o homem que busca as próprias origens, que retorna ao centro de si mesmo, isolando-se do mundo e do tempo, por este motivo opta por um estar sozinho, por refugiar-se em uma ilha isolada de tudo, a contemplar as belezas e incoerências da Fantasia, como fazem os poetas: “l'uomo ritornato solo, evaso dalla società, scampato in una di quelle isole, in cui i poeti vagheggiano da sempre il soggiorno idillico della Fantasia”¹³⁷. O homem que sozinho, sem necessidade de um porquê, realiza suas próprias fantasias. E, em realizá-las, distancia-se mais do real, para perder-se no desejo de ser.

Cotrone reina na vila encantada onde “falta o necessário” mas “abunda o supérfluo”, e, como não se pode “viver de nada”, todos vivem uma “contínua embriaguez celeste”. A imaginação impera sobre a realidade. A vila de sonhos, “ebulições de quimeras”, “riquezas indecifráveis” sobrepõe-se aos padrões de virtude, dignidade, honra, que a convivência prosaica necessita, pois “a verdade

¹³⁶ Cf. Pirandello, ob. cit, p. 176-7. “Cotrone. Renunciei. Desfiz-me de tudo: decoro, honra, dignidade, virtude, todas as coisas que as feras, pela graça de Deus, ignoram na sua beata inocência. Liberado de todos estes incômodos, eis que a alma nos resta grande como o ar, cheia de sol ou de nuvens, abertas a todos os relâmpagos, abandonada a todos os ventos, supérflua e misteriosa matéria de prodígios que nos eleva e dispersa em distâncias fabulosas. Olhamos para a terra, quanta tristeza! Há, talvez, alguém lá que se ilude de estar vivendo a nossa vida; mas não é verdade. Nenhum de nós está no corpo que o outro nos vê; mas na alma que fala quem sabe de onde; ninguém pode sabê-lo: aparência entre aparência”. Trad. minha.

¹³⁷ Cf. Debenedetti, “‘Una giornata’ di Pirandello”. In: *Italiani del Novecento*. Firenze, Giunti Editoriale, 1995. p. 146. “o homem que se encontra sozinho, refugiado numa dessas ilhas em que os poetas contemplam, desde sempre, a estadia idílica da Fantasia”. Trad. minha. “Ritornare solo” em italiano contém uma carga expressivo-poética que aponta para uma mudança, uma passagem de uma coisa a outra. Um retorno que inclui também uma carga de mudança no tempo. Cotrone, segundo Debenedetti, empreende um retorno às origens de si mesmo, mas o faz sozinho, apartado de tudo e todos. Por este motivo considero um “estar sozinho” e não um “voltar sozinho”.

humana é frágil e mutável, enquanto a do sonho, que tem sentido somente no absurdo, deságua no encantamento”¹³⁸.

Mas esta separação da sociedade, renúncia do real, opção pelo fabuloso, como vimos, não consegue unificar o ser cindido. A personagem tenta simular para si um eu despido, livre de qualquer condicionamento, entretanto perde sua identidade social, torna-se “nenhum”. A encenação dos fantasmas resulta na incomunicabilidade, na perda da alteridade.

O universo da arte e do mito são sublimados, mas o mundo separado das personagens que aspiram à “beatitudine dell’infinito è costretto a misurarsi col finito che lo circonda, con la sua miseria e con la dura realtà”¹³⁹. A verdade dos sonhos proposta por Cotrone pode aparecer como única possibilidade de unidade, mas é ilusória, uma vez que se deve considerar o destino trágico da condessa e, por extensão, da Arte.

¹³⁸ Cf. Magaldi, S. “Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre o teatro”. In: *Pirandello. Do teatro no teatro*. Org. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1990, p.31.

¹³⁹ Luperini. *Pirandello*. Roma- Bari: Laterza & Figli, 2005. p. 162. “a beatitude do infinito é obrigada a se regular pelo finito que o circunda, com a sua miséria e com a sua dura realidade”

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Este trabalho de análise e interpretação da obra *I giganti della montagna* procurou mostrar como o tema da decomposição do sujeito, sua fragmentação e duplicação em eu social e eu fantasmagórico; o rompimento com o outro através do conflito com a estrutura social, objetiva; a renúncia às máscaras; são perspectivas que pressupõem o tema do duplo na literatura pirandelliana.

Tentamos discutir também se a identidade pode ser estabelecida por intermédio da fantasia, do desprendimento do real e verificamos que a tentativa de superação dos conflitos entre eu e mundo, proposta pelo mito, pela idéia de arte mítica, assim como a busca de uma unidade e coesão é uma tentativa frustrada, uma vez que o universo onírico, mítico, da fabulação, só pode ser vivenciado no âmbito do exílio e da própria fantasia, representado, no texto, pelo isolamento em La Scalogna.

Pudemos perceber que a arte não resolve esta separação entre o real e a fantasia, antes, mantém a separação e a contradição. O homem despojado de si, das máscaras sociais, rejeita a sociedade das convenções e é também rejeitado pela sociedade que rejeita. Aqueles que vivenciam os sonhos e a fantasias interiores, permanecem alheios, distanciados e exilados da estrutura social.

O mito, como tentativa de mostrar o absoluto seja da arte, seja da natureza, depara com a impossibilidade de agregar contrários. A utopia expressa pela condessa tanto quanto o reino mágico da encenação dos fantasmas estão restritos ao cenário noturno de La Scalogna. O dia, conforme o mago Cotrone, ofusca e impede a clarividência, a noite é reservada aos sonhos à encenação das fantasias. Mas esta fantasia não consegue se sustentar sem o seu contraponto e deságua, portanto, na impossibilidade, na absoluta desagregação, numa ebulição permanente de sonhos e utopias.

Assim, a tentativa de saída e conciliação da dialética vida x forma, tentativa presente na arte final de Pirandello, permanece não resolvida, antes, é afirmada e reelaborada em chave alegórica em *I giganti*, que, emblematicamente, permanece como obra inconclusa. A vida segue seu fluxo enquanto a arte tenta fixa-la, mas sua forma e expressão não podem mais que reproduzi-la, refleti-la com suas contradições e impossibilidades. Mas neste processo de reflexão, de busca de expressão dos conflitos humanos, a Arte tenta se afirmar como duração, como suspensão num tempo eternizado, como oposição à morte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Obras literárias:

CORTÁZAR, Julio. “Continuidad de los parques”. In: *Final del juego*. 2º ed. Madri, Ediciones alfaguara, 1987.

CAMILLERI, A. *Biografia del figlio cambiato*. Milano: RCS Libri, 2003.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. 5º ed. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo, Editora 34, 2004.

PIRANDELLO, Luigi. *I giganti della montagna*. In: *Il meglio del teatro*. Milano, Mondadori, 1993.

_____. *Come tu mi vuoi*. In: *Il meglio del teatro*. Org. Roberto Alonge. Milano, Mondadori, 1993.

_____. *La nuova colonia. Il teatro di Pirandello*. Milão: Mondadori, 1981.

_____. *Maschere Nude (Tutte il teatro di Luigi Pirandello)*. Milano, Mondadori, 1938. Vol. X.

_____. *Maschere Nude (teatro)*. 3ª. Ed. Milano, Mondadori, 1956. Vol. IV.

_____. *Do teatro no teatro*. Org. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1999.

_____. “Avvertenza sugli scrupoli della fantasia”. In: *Tutti i romanzi*. Org. Italo Borzi e Maria Argenziano. Roma, Newton, 1993.

_____. *Os Gigantes da montanha (Mito)*. Trad. Beti Rabetti. Rio de Janeiro, 7Letras, 2005.

TABUCCHI, Antonio. “La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera”. In: *I volatili del Beato Angelico*. 10º ed. Palermo: Sellerio, 2005.

_____. “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”. In: *Os voláteis do beato Angélico*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____ *Gli ultimi giorni di Fernando Pessoa*. 2ª. ed. Palermo: Sellerio, 1994.

Obras teórico-críticas:

ALONGE, Roberto. "Introdução". In: PIRANDELLO, *Il meglio del teatro*. Milano, Mondadori, 1993.

ANGELINI, Franca. *Il teatro del Novecento. Da Pirandello a Fo*. 2ª. ed. Roma/Bari, Laterza e Figli, 1990.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda. 1987.

BAKTHIN, M. "Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance)". In: *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. 4ª. ed. São Paulo: Hucitec/ Unesp, 1998.

BALAKIAN, Anna. "O Teatro simbolista". In: *O simbolismo*. Trad. José B. A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BARTHES, Roland. "O mito, hoje". In: *Mitologias*. Trad. José Augusto Seabra. Lisboa, Edições 70, 1957.

BASSNETT-McGUIRE, S. "The myth Plays". In: *Luigi Pirandello*. Org. Harold Bloom. Nova York: Chelsea House publishers, 1989. p. 149-159.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas, vol. I) São Paulo, Brasiliense, 1993.

BERARDINELLI, A. "L' incontro con la realtà". In: *Il romanzo*. Org. Franco Moretti. Torino: Einaudi, 2001.

_____ "Il problema del personaggio nella narrativa del Novecento".

Texto inédito apresentado em uma conferência para professores e estudantes de Liceu. Venezia - Mestre, 1992.

- BERNADINI, Aurora F. *Henrique IV e Pirandello: roteiro para uma leitura*. São Paulo, EDUSP, 1990.
- BETTINI, M. *Dizionario delle letterature classiche*. Torino, Einaudi, 1993.
- BORGES, J. L. “El falso problema de Ugolino”. In: *Obras Completas 1975-1985*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1989.
- _____ “O jardim de veredas que se bifurcam (1941)” e “Pierre Menard, autor do Quixote”. In: *Obras completas*. São Paulo, Globo, 1998. Vol. I.
- BORSELLINO, Nino. *Ritratto e immagini di Pirandello*. Roma – Bari: Laterza, 1993.
- BOSI, Alfredo. *Itinerario della narrativa pirandelliana*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1964.
- _____ “O outro Pirandello”. In: *Céu, Inferno. Ensaio de crítica literária e ideológica*. São Paulo, Ática, 1988.
- _____ “A máscara e a fenda” In: *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- BRUSTEIN, R. “Luigi Pirandello”. In: *O teatro de protesto*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- CALVINO, Italo. “I livelli della realtà in letteratura”. In: *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino, Einaudi, 1980.
- CANDIDO, A. et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CANTELMO, M. “Comunicazione teatrale vs comunicazione narrativa: per una semiótica del teatro pirandelliano”. In: *Pirandello e la lingua*. Atti del XXX Convegno Internazionale. Agrigento, 1-4 dicembre, 1993. Milano, Mursia Editore, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1994.
- CARCHIA, Gianni. *Retórica de lo sublime*. Trad. Esp. Mar Garcia Lozano. Madrid, Editorial Tecnos, 1994.
- CASTRIS, Leone de. *Il decadentismo italiano. Svevo, Pirandello, D’Annunzio*. Roma-Bari: Laterza, 1989.
- D’AMICO, S. *Storia del teatro drammatico*. Milano: Garzanti, 1970. Vol. IV.

- DEBENEDETTI, Giacomo. *Il romanzo del Novecento*. Garzanti Editore, 1981.
- _____ “Una giornata’ di Pirandello”. In: *Italiani del Novecento*. Firenze, Giunti Editoriale, 1995.
- FABRIS, Annateresa e FABRIS, Mariarosaria. “Presença de Pirandello no Brasil”. In: *Pirandello. Do teatro no teatro*. Org. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____ “A verdade e as formas jurídicas”. Cadernos PUC/RJ, 4^a.ed., Rio de Janeiro, 1983.
- FONSECA, M. A. *Michel Foucault e a constituição do sujeito*. São Paulo, EDUC, 1995. pp. 70-97.
- FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FUSILLO, Massimo. *L’ altro e lo stesso. Teoria e storia dell doppio*. Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1998.
- GRAMSCI, Antonio. “O teatro de Pirandello”. *Literatura e vida Nacional*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GUGLIEMINETTI, Marziano. “Il solilóquio di Pirandello”. In: *Il romanzo Del Novecento italiano. Strutture e sintassi*. Roma: Editori riuniti, 1986.
- KRYSINSKI, W. *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio della modernità*. Trad. Corrado Donati. Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1988.
- LAPLANCHE e PONTALIS, *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- LOMBARDI, Andrea. “L’ altro lato dello specchio: identità e multiculturalismo (un contributo italo-brasiliano)”. In: *Cultura italiana e cultura degli italiani*. [Atas do encontro promovido pelo *Ministero degli Affari Esteri*. Roma, Palazzo Firenze, 14 dicembre 2000], Roma: Adn Kronos libri, 2002, p. 71-78.
- LUPERINI, R. *Introduzione a Pirandello*. Roma-Bari: Laterza & Figli, 1992.

- _____ *Pirandello*. Roma- Bari: Laterza & Figli, 2005.
- MAGALDI, Sábato. “Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre o teatro”. In: *Pirandello. Do teatro no teatro*. Org. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- MAZZACURATI. *Pirandello nel romanzo europeo*. Il Mulino, 1985.
- PATRIZI, Giorgio. “L’ esempio di Pirandello”. In: *Prose contro il romanzo. Antromanzi e metanarrativa nel novecento italiano*. Napoli: Ligouri, 1996.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro. Do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PERNIOLA, M. *Contro la comunicazione*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2004.
- PERRONE - MÓISES, L. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- PIRANDELLO, L. *O Humorismo*. In: *Do teatro no teatro*. Org. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- _____ *L’ umorismo*. Org. Maria Argenziano. Roma, Newton, 1993.
- PULLINI, Giorgio. *Pirandello e il teatro del Novecento*. Modena, Mucchi Editore, 1990.
- RABANT, Claude. “O mito no porvir (re) começa”. In: *Atualidade do mito*. Vários autores. Trad. Carlos Artthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1997.
- RIFATERRE, M. “A ilusão referencial”, in: *Literatura e realidade (que é o realismo?)*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.
- ROSENFELD, Anatol. “O fenômeno teatral”. In: *Texto/ Contexto I*. 5ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____ *O teatro épico*. 4ª. ed. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- SALINARI, Carlo. *Miti e coscienza del decadentismo italiano*. Milano, Feltrinelli, 1960.
- SCIASCIA, L. *Piradnello e la Sicilia*. 2ª. ed. Calatanisseta/Roma: Salvatore Sciascia Ed., 1968

SIMIONI, C. Introduzioni a *Novelle per un anno*. In: PIRANDELLO, *Novelle per un anno*. Milano, Mondadori, 1985.

SZONDI, Peter. "O jogo da impossibilidade do drama". In: *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luís Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TILGHER, Adriano. *Studi sul teatro contemporaneo*. Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1928.

TODOROV, T. "Ficción y realidad". In: *Las morales de la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

WILLIAMS, Raymond. "Impasse e aporia trágicos". In: *Tragédia Moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VERNANT e VIDAL-NAQUET. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo, Perspectiva, 1999.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos. Estudos de psicologia histórica*. Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo, Difusão européia do Livro/ Edusp, 1973.

_____ *As origens do pensamento grego*. 12^a. ed. Trad. Ísis B. B. Fonseca. Rio de Janeiro, Difel, 2002.

_____ *Entre Mito e Política*. Trad. Cristina Muracho. São Paulo, Edusp, 2001.

_____ *Figuras, ídolos, máscaras*. Trad. Telma costa. Lisboa, Ed. Teorema, 1991.