

RIBEIRO, Martha. **Um teatro feito da matéria dos sonhos: Os gigantes da montanha e o Grupo Galpão**. Niterói: Universidade Federal Fluminense; Professor Adjunto. Diretora teatral.

RESUMO

Se em Pirandello estamos diante de um modo de pensar o teatro que revoga a representação de dentro, apontando como impossível o ato de representar um papel, seu projeto maior foi nos fazer ver o impensável, engendrando em sua dramaturgia personagens que se auto-representam. Tal pensamento se materializa de forma indiscutível em “Os gigantes da montanha”, que na montagem do Grupo Galpão encontra os meios ideais para a composição dos sonhos.

Palavras-Chave: Luigi Pirandello; Experiência; Grupo Galpão.

ABSTRACT

So, if with Pirandello, we are above a way of thinking about theater that repeals representation from within, showing that is impossible the act of play a role, his biggest project was to make us see the unthinkable, engendering in his dramaturgy, characters that represent themselves. Such thought materializes in a unquestionable way in “Os gigantes da montanha” that in its presentation by Grupo Galpão finds the ideal mean for the composition of the dreams.

Key-words: Luigi Pirandello; Experience; Grupo Galpão.

Qual é o poder do sonho?

Poderíamos perguntar ao autor italiano Luigi Pirandello (1867-1936), que em sua dolorosa certeza sobre o impoder da representação engendra “Os gigantes da montanha” (1936), obra deixada incompleta, originalmente chamada, não por acaso, “Os fantasmas”. Em vez de personagens, a obra poética do dramaturgo insinua aparições, fantasmas, que numa certa vila, chamada *La Scalogna*, comandada pelo mago Cotrone, questionam - a nós espectadores e aos atores da companhia teatral de Ilse -, a possibilidade do teatro representativo dar a ver a arte ou a poesia, preso como está num sistema de regulagem entre o ver e o dizer. Uma inquietante incorporalidade nos desafia a pensar o “mito da arte”, conforme Pirandello conceituou a peça, ou, como iremos desenvolver aqui, a questão do irrepresentável, isto é, a impossibilidade do teatro expressar-se em sua própria língua: o dramático. O que se vislumbra mais uma vez em Pirandello (e pela última vez) é o confronto entre essas virtualidades, chamadas os *Scalognati*, e a excessiva carnalidade dos atores da companhia, que insistem em representar um texto poético, provocando, como dirá Pirandello, seu próprio desaparecimento. Confirmando a não utilidade do teatro de poesia num mundo habitado por gigantes.

Em nosso entendimento, a questão que acompanhou Pirandello em suas reflexões sobre o teatro, refletida em sua composição dramaturgica, foi a dolorosa certeza da impossibilidade da representação em lidar com certos temas, como o incesto ou com o *phatos*, os excessos de qualquer natureza. No caso do autor italiano, o irrepresentável encontra-se na impossibilidade do ator em representar um outro ser a partir do modelo dramático. Já que toda

representação (o sistema mimético) significa uma regulação da visão, o ator acaba procedendo por escolhas em torno do que é possível e necessário, deixando de fora justamente o que interessava ao dramaturgo italiano: o irrepresentável, as sombras, as idiossincrasias, os excessos, etc. Tal acontecimento, a representação de personagens por um ator devotado a construir um personagem codificado, facilmente reconhecível pelo público, engendraria uma espécie de autoanulação de ambos os polos, esvaziando a real experiência da arte - que deveria estar desobrigada de qualquer regulação, permitindo o fluir livre dos afetos. Essa impossibilidade aponta uma impotência, ou um “impoder” do teatro regido pelo regime representativo, assim definido por Rancière: “Ele se desenvolve em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites desta arte, como boas ou ruins, adequadas, ou inadequadas” (2009, p.31).

Porém, a teoria rancieriana é muito posterior ao dramaturgo, e Pirandello não era um teórico, ou um filósofo, *ipsis litteris*, nunca chegou a engendrar uma teoria sobre a representação. Mas, como um poeta que era, usou como estratégia a ficção para se fazer entender. O escritor aponta como solução para se preservar a vida da poesia dramática a autorrepresentação da obra, que se faria não com os atores, mas com os próprios personagens, fantasmas, que por algum “milagre” se materializariam em cena, com corpo e voz.

Solução fantástica que não nos ajuda a avançar em relação ao pensamento sobre a representação, mas aponta para uma insatisfação do autor em relação ao regime representativo de forma tão aguda, que nos permite abrir sua obra para novas possibilidades no campo estético, aproximando-o das mais recentes teorias sobre a arte. Fazer do próprio corpo um fantasma é muito mais do que “emprestar” o corpo ao personagem, como indicado aos atores da estética naturalista. Significa tornar esse corpo, em certa medida, irrepresentável. Se entendermos juntos a Rancière que o irrepresentável só existe precisamente no sistema representativo, justamente por exceder a regulação das relações entre o ver, o fazer e o dizer presente na conformação da obra verossímil, a ideia de fantasmas que “agem por si só”, no lugar dos atores, sem dúvida não se enquadra nas regras do sistema representativo.

Reino da fantasia, da arte e da poesia, “Os gigantes da montanha” foi concebido por Pirandello para ser sua obra conclusiva, uma espécie de último adeus ao teatro; como de fato terminou acontecendo. A peça, parafraseando as palavras usadas pelo autor em 1929, se trata da tragédia de uma atriz que deseja continuar a dar vida à obra teatral de um jovem poeta morto, idealmente amado por ela. Porém, todas as tentativas da atriz para fazer com que a obra do poeta seja conhecida e admirada pela sua beleza e novidade, terminam sempre infrutíferas. Mas, quanto mais se multiplicam os fracassos, mais a intérprete se aferra na sua defesa. Numa vida errante, sacrificando sua vida e toda sua riqueza por este ideal, Ilse arrasta consigo uma pequena companhia de atores incapazes, miseráveis e humildes. Em sua peregrinação, a atriz, chamada Condessa, e sua companhia de fracassados chegam à vila, onde vive uma espécie de *genius loci* (Cotrone), que tentará salvar a companhia de

atores e sua primeira atriz da catástrofe inevitável: a destruição de seus corpos pelos gigantes que habitam a montanha.

Este pequeno resumo descritivo da peça, demonstra que Pirandello não rompe em definitivo com o sistema representativo, ou melhor, com a ideia de fábula. Há claramente uma história pregressa que informa aos leitores quem são os personagens da companhia da Condessa. Mas interessante notar é que não há nenhuma referência aos personagens que habitam a vila, os *Scalognati*. Envolvidos por uma aura mágica, esses personagens-fantasma são apontados por Cotrone como a própria criação. E como seria possível definir a criação? A ideia de criação toca o limite da língua, não se deixa operar, é um ponto cego, um mistério. O que estamos querendo dizer é que Pirandello realiza esses personagens da vila em outro registro, buscando uma outra língua, que ainda não somos capazes (junto com Ilse) de imaginar, pois escapa, excede ao nosso pensamento. Ao confrontar a companhia teatral de Ilse com os *Scalognati*, o dramaturgo nos desafia a viver uma experiência não representável, rebelde: uma cena que repousa justamente na impossibilidade de se expressar em sua própria língua, isto é, a partir dos códigos inerentes ao drama, à representação.

A ação proposta por Cotrone é imediata, “[...] basta imaginar e imediatamente as imagens ganham vida!” (2013, p. 101). A cena, povoada destes personagens-fantasma, ultrapassa o teatro em seu paradigma dramático. Mas de que se trata esse ultrapassamento? Pirandello não vai propor uma nova representação, ou um novo modo de atuação que substitua a representação de personagens; tal feito só iria substituir um método por outro, e permaneceríamos no sistema representativo, de produção objetivada. O que o dramaturgo convoca na famosa cena das aparições, na terceira parte da peça é algo da natureza do acontecimento, isto é, algo que nos afeta, sem darmos conta ou mesmo desejarmos, mas que temos vontade de falar: nossa experiência; que conforme entende o filósofo Jorge Larrosa: “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (2014, p.18). E como dirá Cotrone: “A vila é assim mesmo. Todas as noites fica em estado de música e sonho” (2013, p. 96). As aparições na vila, testemunhada com espanto e estranheza pelos atores, não devem ser entendidas enquanto delírio, fantasia ou ilusão, mas como uma tentativa de despertar-nos para a experiência, subvertendo o sentido das coisas, interrompendo toda representação, enfim, alargando nosso pensamento para além do que ele pode dominar.

A experiência é algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão, e que às vezes, algumas vezes, quando cai em mão de alguém capaz de dar forma a este tremor, então, somente então, se converte em canto. E esse canto atravessa o tempo e o espaço. E ressoa em outras experiências e em outros tremores e em outros cantos (Larrosa, 2014, p.10).

“Os gigantes da montanha” não é apenas a última peça escrita por Pirandello, o texto deixado em aberto pelo autor se traduz como o canto de experiência de Pirandello sobre o teatro. Um canto apaixonado e sofrido da sua experiência no teatro. Esse canto atravessou o tempo e chegou até o Grupo Galpão, na montagem dirigida por Gabriel Villela para os 30 anos da companhia mineira.

Um outro canto de experiência sobre o teatro, um outro tremor convertido em canto, ressoa nessa linda montagem que se debruça sobre o sonho de se fazer teatro, de se cantar o teatro, de viver a experiência selvagem desse sonho que não se deixa moldar ou aplacar. Em entrevista concedida a mim em 11 de outubro de 2013 na Universidade Federal Fluminense, Inês Peixoto e Eduardo Moreira, fundadores do grupo, assim falam de sua experiência com o teatro e o texto pirandelliano:

Eduardo: [...] *Existe uma pergunta muito pungente no “Os gigantes da montanha”: qual é a possibilidade do teatro no mundo dele. Eu acho que essa pergunta se tornou cada vez mais radical e urgente ao longo dos anos, eu acho que na nossa época a gente está se perguntando, o que o teatro tem pra dizer num mundo onde as pessoas tem acesso a tudo, não precisam sair de casa, num mundo extremamente dividido e individualizado, onde o espaço público está completamente esvaziado [...] eu acho que em 1936 quando Pirandello morre ele tá angustiado e ele propõe ali com “Os gigantes”, [...] que a saída para o teatro é um mergulho radical na poesia e no sonho.*

Inês: *E, esse delírio que parece que a peça é um sonho, é um delírio assim do Pirandello, um delírio que ele construiu durante oito anos, é como um sonho no qual você lembra de partes, a gente acaba conseguindo que as pessoas tenham essa sensação [...] a plateia às vezes nos dá um retorno de que elas se sentem dentro de um sonho assim, é sensorial, sabe?! [...] a gente tem esse retorno, de conseguir pegar a plateia e levar para um delírio, sabe?! Para uma experiência.*

A palavra experiência, que não é um conceito, mas o que nos acontece e que nos faz tremer a carne, que não é possível definir, mas apenas cantar, é tudo que nos acomete, que nos empossa. Pirandello se investia de teatro, e esse canto ressoa na montagem do Grupo Galpão, nas palavras de Inês e Eduardo, na linguagem do teatro de rua. Um lugar de passagem, de troca, onde só fica quem é de fato tocado. Esse canto de experiência toca os limites de nossa língua, pois não é possível encontrar uma definição, trata-se de vertigem. Larrosa em seu livro Tremores nos adverte sobre o que a experiência não é. E a primeira coisa a fazer é separá-la da informação: “uma sociedade constituída sob o signo da informação é uma sociedade na qual a experiência é impossível” (2014, p.20). Evocamos aqui Walter Benjamim (1936) na afirmação de que o verdadeiro declínio da experiência veio com a proliferação da informação, que “aspira a uma verificação imediata”. A informação é avessa à contemplação, ao surpreendente, ela é instantânea, vem com uma explicação plausível, anterior à experiência. Já o canto de experiência é um canto rebelde, avesso à falsa experiência, à experiência autoritária. O sujeito da experiência é um rebelde, um *outsider*.

E o palco do sujeito da experiência é a rua. Lugar onde o sujeito encontra-se ex-posto, vulnerável e em risco: “Por isso é incapaz da experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça” (LARROSA, 2014, p.26). O sujeito da informação é o avesso do sujeito da experiência. A montagem pelo grupo Galpão foi concebida para um teatro de

rua, lugar de perigos e atravessamentos, lugar para ressoar cantos de experiências. O extraordinário, o sonho e o miraculoso escapam a qualquer determinação, e a rua tradicionalmente é o lugar do artista *outsider*, do artesão, do prestidigitador. Se pensarmos no sonho como um desvio da realidade e conseqüentemente da informação, começamos a perceber que o sonho é um outro tipo de saber, diferente do científico, um saber que convoca um outro tempo, um tempo do olhar. E “Os gigantes” do Galpão conseguiu provocar em nós, espectadores, esse tempo do olhar. Um tempo que ruma lento, onde saboreamos nossa própria disponibilidade de ser acometido.

Diante do teatro de poesia de Pirandello que ressoa, vibra, no canto de experiência do Galpão, somos acometidos por uma “passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão”, conforme nos diz Larrosa (2014, p.26). Ficamos disponíveis aos pequenos detalhes, aos silêncios, num tempo do olhar que não costumamos mais ter hoje em dia por falta de tempo. Se tudo se passa muito rápido, muito frenético, acaba que nada nos ocorre. Na linguagem popular, do teatro de rua, proposto pelo grupo e pelo diretor Gabriel Villela, mergulhamos na poesia pirandelliana. E o Grupo Galpão é um dos poucos hoje em dia que de fato enfrenta o risco de fazer do teatro um canto de experiência. E aqui citamos Benjamin: “o narrador [ou o sujeito da experiência] é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida” (1985, p.221).

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In_ Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. V. 1. Editora Brasiliense: São Paulo, 1985.
- LARROSA, Jorge. Tremores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- PIRANDELLO, Luigi. Os gigantes da montanha. Trad.Maria de Lourdes Rabetti. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- RIBEIRO, Martha. Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba. São Paulo: Perspectiva, 2010.