

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### A CRIAÇÃO ENTRE O NADA E A PERENIDADE

Renato Gonçalves Lopes (Unicamp)

RESUMO: A partir de noção desenvolvida por Pirandello, a perenidade da forma artística, discute-se a realidade ficcionalizada em associação à metalinguagem teatral, ou metateatro. Este recurso textual e cênico, metateatro, no presente artigo é visto como oportunidade para dramaturgos discutirem a relação entre real e ficcional, pela inserção de espécie de ilusionismo no plano da sua ficção, a realidade de personagens em ação – o que constitui o texto teatral e, por conseguinte, a encenação.  
PALAVRAS-CHAVE: ficcionalização, metateatro, Pirandello, Shakespeare.

#### INTRODUÇÃO

No seu prefácio a *Seis Personagens à procura de um Autor*, Pirandello tenta explicar o sentido daquelas suas personagens, rejeitadas, e a certa altura elenca “todas as aflições que por muitos anos formaram o sofrimento” do seu espírito, presentes no conflito daqueles seres quando vistos no palco. As tais aflições seriam: a incompreensão entre os seres, as múltiplas possibilidades de ser e o conflito (que aqui nos importará mais) entre vida, mutável e conseqüentemente findável, e forma, fixidez de idéia /sentimento (a *forma de arte*). Em subseqüência, escreve o autor: “Tudo o que tem vida, justamente pelo fato de viver, possui forma e, por isso, está sujeito a morrer. Com a obra de arte, porém, acontece o contrário: ela se perpetua viva, justamente porque é a forma” (PIRANDELLO 1981: 339).

Mais que meramente aceitar a explicação de um autor, temos neste prefácio um início de percurso para discussão da obra pirandelliana. Embora não nos seja permitido julgar aquelas aflições como essenciais a toda dramaturgia e prosa do autor italiano – a qualidade dessa dramaturgia e prosa nos demonstra outras tantas possibilidades de leitura, para além de limitados três aspectos a se buscar em análise –, elas de fato perpassam vários (para não dizer a maioria) de seus romances e peças.

A partir dessa constatação, com apoio do autor, pode-se partir em busca da compreensão de características verificáveis nas chamadas “tragicomédias” de Pirandello, características ligadas a um já lugar-comum da análise do autor, mas ainda instigante pelo modo como se nos apresenta: sua metalinguagem ou o seu “metateatro”, associado aqui a planos sobrepostos do real e do ficcional. Desse modo, tendo em vista tal escolha como ponto de partida, o que neste breve ensaio se tentará constatar serão os usos e significados desse metateatro, para além da reflexão acerca do papel do teatro, do espetáculo cênico e da representação do ator, recorrentes nos estudos da metalinguagem teatral.

## REALIDADE DA ARTE

Retomemos as duas frases de Pirandello logo acima transcritas – “Tudo o que tem vida (...)”. Forma de vida morre, forma de arte se perpetua. A Arte (ou, em tentativa de definição, a produção consciente de obras, formas ou objetos voltada para a concretização de um ideal ou para a expressão da subjetividade) como forma a sobrepujar a morte, maneira de resistir à passagem do tempo que, inevitavelmente, nos consome. A Arte, por receber essa função, nos permite qualificá-la como criação para o eterno, não necessariamente visando à imortalidade da obra ou de um nome de artista, porém, mais provavelmente, à eliminação da finitude ou da dissipação do meramente vivo. A obra artística ultrapassa a vida; a forma artística de um ideal ou sentimento fica – para sempre renovada, sempre que abordada.

Nesses termos, pode-se tomar erroneamente a forma artística como o congelamento de algo, a mumificação de uma idéia. Mas não; segundo o inferido das palavras de Pirandello, se de fato nos deparamos com uma obra de valor (note-se o critério de se avaliar obras) o que teremos é o registro de um momento da existência, um instante intensamente vivo – “embalsamado vivo, em sua forma imperecível” (1981: 339). Esse momento será imperecível quanto mais verdadeiro for no que revela; a cada vez que um espectador, leitor, apreciador o aborda, ali estará crispado de sentidos e significados, como no instante em que foi criado ou admirado pela primeira vez. Sua eternidade seria, assim, a renovação do instante vivo, tendo este um contexto, com personagens vivos agindo nele. Esses personagens agirão coerentemente àquele contexto dado – sua ação será a mesma, única e conseqüente daquilo que eles são e fazem, como seres humanos, mas ali eles o repetem sempre como se fosse a primeira vez (o que é uma verdade para eles e seu contexto). Eis o valor, a vida, a forma – que é fixa, embora renovável – eis a sua eternidade.

No entanto, não se quer dizer que a obra tenha um sentido, único e exclusivo, que se perpetua ao ser retomado (para não dizer buscado). Se uma grande obra artística é também aquela que se mantém perene, obviamente isso se torna possível pela renovação de seu sentido/ significado conforme a época que a aborda. Seria esse então um valor em acordo com a renovação de seus apreciadores; a obra ‘clássica’ (considerada ou assim tornada por público e teóricos) seria aquela que

possibilita significados e sentidos a diferentes pessoas de diferentes épocas. Novos leitores, novas possíveis leituras.

De certo modo, criar uma forma artística, segundo o desenvolvido por Pirandello, seria ter a capacidade de criar mundos e seres em ação e sentimento, isto é, por equivalência, a capacidade de dominar as leis naturais e universais da existência, já que produz vidas completas de seres completos – os quais podem inclusive se libertar de seus desígnios (como as seis personagens abandonadas, simbolicamente, pelo seu criador). Trata-se aqui de alguém, ao ser autor, em um papel muito acima daquele que lhe cabe por, digamos, natureza: o de mortal, a percorrer o caminho primeiro, perecível, fornecido a ele ao nascer. Seu papel agora tomado para si será o de criar e destruir conforme sua vontade própria, construir propósitos e destinos, articular histórias e seres, a partir da necessidade de expressão a outros seres (seus pares mortais) de ideais e afetos. Podendo a obra de arte manter-se viva, ao dedicar-se a ela o artista consegue ser criador de vida. E este é o ponto que merece nossa maior consideração. Sendo o artista um criador de vida, e sua criação é aquilo que se manterá eterno, também seria o artista aquele que se mantém acima da transitoriedade de existir.

Ora, a acuidade de Pirandello é tal que ele optou justamente por encenar como drama o embate entre perenidade e efemeridade a partir da revelação ao público de outro embate, criatividade e forma, ou dito de outro modo, o próprio processo criativo. O autor vem a seu público (incluamos aqui o leitor) discutir o processo artístico-pessoal no qual a luta sobre-humana do criador e de suas criaturas pelo existir se faz presente. Certamente entram nesse aspecto da questão as outras denominadas “aflições” do autor: a incompreensão entre os seres – diálogos não conclusivos, por exemplo – e as múltiplas possibilidades de ser – como a nossa representação cotidiana. Estes outros conflitos não são excludentes, complementam aquele outro (vida passageira x forma) ao caberem na encenação metateatral como elo entre palco e vivência – pois de que outro modo entenderíamos situações puramente cênicas como, por exemplo, a nossa própria representação diária ao lidarmos com a auto-imagem mais a imagem que o outro faz e exige de nós?

Sendo o teatro tradicionalmente visto e apontado como um recorte da vida encenado, a representação do homem com seus conflitos, levar ao palco suas próprias características estruturais será também, por analogia, encenar as estruturas de nosso viver. Ou ao menos a revelação da estrutura cênica e artística causará certa ‘perturbação’, inevitável, que remeterá o espectador ou o leitor a uma outra e incerta atitude mental, associada ao sentimento de se estar também em uma estrutura talvez ficcional, inventada, não mais exatamente real ou concreta.

Desta maneira que aparecerá aqui o *metateatro* (ABEL 1968: 149) na obra do dramaturgo italiano, discutindo sim a arte cênica e seus elementos, mas também se servindo desse recurso para discutir o que rege o homem criador, ou *artista*, *autor*. Muito já foi dito sobre o poder da criação artística e da relação criador /criatura, inclusive como reflexo do conflito Divindade/ Homem, Pai/ Filho. Sem querer desprezar os me-

andros psicanalíticos e filosóficos (teológicos?) da discussão, passemos a verificar em casos específicos tal aspecto da inventividade, o de criadores tematizando a questão em suas criações ou de seres criados nestas tematizados. Tratar-se-á da representação da existência no palco e do ser como dramaturgo-encenador, ou ser-personagem encenado, e seu valor como indivíduo criador, senhor das leis naturais. Obviamente não se poderá nem se quererá concluir o que regia psiquicamente Pirandello e outros trazidos à discussão, mas poderemos verificar como se dá a escolha artística do autor pelo metateatro, o modo como este aparece nas peças, demonstrando sua problematização em alguns (poucos) textos.

Ao se ter no palco a encenação de uma peça representando justamente uma peça – seu funcionamento, como a encenação da montagem de um espetáculo –, ou mesmo a criação e desenvolvimento de personagens, ou ainda, e mais sutilmente, um texto (teatral) que traz uma personagem que parece *dirigir e criar cenas* em seu meio, enfim, teremos aí uma provável encenação metateatral, ou aspectos desta. Conseqüentemente, como apontado, com o metateatro teremos a relativização do status de realidade, com a controvérsia sobre o real e o ficcional, ao revelar a encenação possível dos fatos, em atitudes ou mesmo personalidades inventadas. Uma ilustração a este respeito presente em nosso cotidiano e passível de metateatralização se encontra nas discussões relativas à memória, em que temos a contenda sobre esse vínculo entre real e construção da realidade, com o passado sendo rememorado a partir de uma ficcionalização, que seleciona, ordena, explica, justifica, dá sentidos ao que antes era ‘apenas’ vivência. O sonho e a fantasia também podem dividir o exemplo de nossa natural confusão entre o que tomamos por real e o que tomamos por irreal, o que é verificável pelos outros, pois se mostra além da personalidade, e o que faz parte de nós mesmos; e também de um modo natural, lidamos com o caos da vida ficcionalizando-a, ao justificá-la, ordená-la, narrá-la. Enfim, a vida se representa, como num palco de teatro; criamos personagens de nós mesmos como um dramaturgo cria os seus; imaginamos um passado, como nos lembramos de um romance com suas articulações de enredo que o esclarecem, as quais concretamente apenas não ocorreram. É nesse sentido que a vida dita real acaba por confundir-se com a imaginada ou ficcionalizada, passa a ser também apenas mais uma forma de ficção.

Em textos teatrais menos óbvios em sua metalinguagem, quando há por exemplo momentos de teatralização das relações, personagens verdadeiramente humanas não perceberão a representação ficcional que se arma a sua volta e que desembochará em uma fatídica conclusão, à revelia de suas intenções – sendo essa, talvez, a essência da própria tragédia. De modo similar ocorre na nossa “vida real”, em que homens e mulheres se vêem, após acontecimentos diversos, vítimas de um enredo polissêmico o qual não dominam – a própria existência. Por outro lado, a representação e a realidade se confundem com propósitos estudados, e as conseqüências da teatralização engendrada, por exemplo, por ‘Enrico IV’ na peça do mesmo nome, são construtoras de uma realidade prevista e procurada.

Em “Magias parciales del Quijote”, de *Otras Inquisiciones* (1952), Borges tematiza a questão através do modo como Cervantes insinuou a metalinguagem na sua obra.

Mas apesar de Cervantes seguir um ideal literário que podemos denominar, não anacronicamente, de realista, é certo que a metalinguagem produz muitas vezes um tom fantástico ou maravilhoso, pois é tornada estranhamente mágica naquele mundo da ficção, pois é irreal dentro daquilo que se quer real, embora tomemos como ficção... – efeitos labirínticos e vertiginosos apreciados pelo autor argentino. No *Dom Quixote*, lembra-nos Borges, Cervantes coloca um personagem que se diz amigo do tal Cervantes autor de *La Galatea* discutindo seu próprio livro de poesias. Em outro momento, mais “fantástico”, faz o Quixote ler e discutir com Sancho Pança o livro em que nós os lemos. Cervantes cria, assim, e com bom-humor, a confusão entre objetividade e subjetividade, real e ficcional, leitor e obra. Borges vê nisso a sugestão, junto com outros exemplos das *Mil e Uma Noites* e *Ramayana*, além de *Hamlet* (com a peça dentro da peça), de que, se os personagens podem ser leitores da obra em que estão sendo criados, espectadores da encenação de seu próprio mundo, nós, seus leitores ou espectadores, podemos também ser fictícios. Perturbação. O visto por nós mesmos como o real, a nossa realidade, nada mais pode ser que construção, ficcionalização. Ao final, cita Carlyle: “*la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben*” (BORGES 1989: 73).

A relação que se pode estabelecer entre esse tema e vários textos teatrais (além do *Hamlet*), é que uma peça a nós se apresenta como uma verdade no palco, um recorte da vida, a assistimos/ lemos como ficção que representa o real, nos deixando tomar pela verdade encenada – num pacto entre leitor ou espectador e a ficção proposta. Mas nalguns casos a irrealidade vai se inserindo na obra e no seu leitor através de imagens e palavras que parecem se misturar ao puramente cênico, numa desintegração (por um breve instante de ‘estranhamento’ que seja) do ego inserido no livro do tempo.

Entre tantas peças, algumas de Pirandello, vistas sob essa perspectiva, merecem destaque: além de *Enrico IV*, *Cada um a seu Modo* e *Nessa Noite se Representa de Improviso* e também, de mais interesse nesta análise, sua última peça, inacabada, *Os Gigantes da Montanha*. Peças que em menor ou maior grau manifestam a encenação do teatro e de sua montagem cênica. Em uma – *Enrico IV* – temos o louco que se permite louco ao encenar a sua realidade, já que, segundo ele próprio, tal encenação é inevitável, e no caso bem-vinda pela facilidade de se lidar com a vida que já está escrita. Em outras peças, caso de *Cada um a seu Modo*, na ânsia de confundir palco e realidade, este não dará mais conta da representação e Pirandello passa a apelar para a entrada da casa de espetáculos, hall, platéia, etc. No caso de *Os Gigantes da Montanha*, talvez por ser a última peça do dramaturgo, tantos aspectos da questão levantada estão ali presentes a nos chamar a atenção, que a ela devemos nos dedicar com um pouco mais de delonga.

## DESPEDIDA DO PALCO

Se retomarmos a discussão no ponto em que toca na tensão entre forma fixa e vida perecível, qualquer análise de *Os Gigantes da Montanha* se enriquece ao tematizar justamente o que podemos entender como uma despedida dos palcos. A peça, vale lembrar, trata da visita de uma companhia teatral falida a um vilarejo em que estranhos personagens, fugidos da realidade concreta (com o que isso tem de dificuldades materiais), são regidos por um autodenominado mago, Cotrone. A falência da companhia se deve ao apego de sua principal atriz, Ilse, esposa de seu produtor, o Conde, a um texto escrito para ela por um poeta apaixonado que, não vendo seu amor correspondido, se suicidara. A encenação do texto, *A Fábula do Filho Trocado* (o qual compõe a dramaturgia do próprio Pirandello), de ricos detalhes e enorme quantidade de atores, figurantes e figurinos, custara uma fortuna, e sendo de difícil apreciação para “os dias de hoje”, pela poesia de seu enredo e cenas, tornou-se um total fiasco de público e crítica. Agora, no vilarejo de região montanhosa, a companhia se vê num primeiro momento presa da total fantasia do mago Cotrone – que domina a natureza, cênica, do lugar com luzes e vivificação de seres. Neste lugar, poderiam permanecer, encenando sua peça poética a eles mesmos, mas Ilse prefere levar o belíssimo texto aos homens, optando assim por partir da vila, a contragosto dos outros personagens. O final da peça, relatado pelo filho de Pirandello a partir de seus comentários sobre a peça em que trabalhava, trata da ida da companhia com Cotrone e seu grupo de ‘azarados’ junto aos gigantes tentar a representação da peça. Estes, sempre muito ocupados com suas indústrias e lidas diárias, oferecem a peça aos seus serviçais, apontados como rudes e rústicos. A peça termina com a briga entre os atores, dominados por Ilse, e esse público, revoltado ante as ofensas a ele dirigidas. Ilse termina sua história literalmente trucidada.

Observando tal enredo, notamos que a peça contém verdadeiros conflitos entre público e atores, produtor e dramaturgo, a tarefa poética com que os artistas lidam e a possível rejeição dos outros. Citando o texto da peça, já pela palavra do filho do autor, muito se esclarece:

Cotrone entende que não é o caso de culpar ninguém pelo que aconteceu. Não, não é que a poesia tenha sido rejeitada, mas apenas isto: os pobres servos fanáticos pela vida, onde hoje o espírito não fala – mas onde algum dia poderá falar – dilaceraram inocentemente, como se fossem fantoches rebeldes, os servos fanáticos pela Arte, que não sabem falar aos homens porque se excluíram da vida, mas não o bastante para se contentarem apenas com seus próprios sonhos; e que, além disso, pretendem impor, aos que têm outras coisas a fazer, que acreditem nesses sonhos. (2005: 134)

Para o problema desenvolvido aqui acerca do embate *vida e forma* e sua relação com aspectos metalingüísticos, *Os Gigantes da Montanha* vai nos interessar pelas características contidas especialmente na personagem Cotrone, o mago, e em seu cenário de atuação, a vila com a sua entrada. Senhor dos efeitos cênicos, dirige os seus

‘azarados’ (moradores como ele da vila chamada ‘O Azar’) segundo interesses mais ou menos próprios. Atrai para si a companhia, cria situações de conflito, revivifica fantoches e espíritos, concretiza idéias e pensamentos. Enfim, sua magia é justamente a magia da encenação. Tanto no palco como na entrada da vila, lida com essa magia de modo bastante seguro e experiente, assim podendo dominar enredos e personagens a seu serviço – mas nessa região da vila apenas, e especialmente na penumbra (como em um palco).

Logo, o último texto teatral de Pirandello nos permite estabelecer uma relação do personagem mago com a figura do dramaturgo-encenador; também, uma relação do cenário-vila com o palco; e ainda, uma relação da situação-conflito da parte final da peça com a criação artística e sua possível encenação real. Entrevemos tais relações, entre outros aspectos do enredo, já no início da peça com os atores em sua chegada, à entrada da vila: entendem os efeitos criados para os afugentarem como cenas de boas-vindas! E por que razão atores se assustariam com efeitos cênicos e representações em um palco? Talvez porque estes se confundem com o tomado por real. Dentro da vila, um outro exemplo, onde a noção de realidade vai se dissolver quase completamente pelo excesso de fantasia, o drama de atores que não sabem mais o que acontece de fato e o que é sonho, o que é personagem e o que é personalidade, será demonstrado para inclusive convencê-los de que *A Fábula do Filho Trocado* pode ser encenada ali, para eles próprios, pois todos os recursos de que precisam terão na vila. Para que se preocuparem em levar a fábula ao grande público se ali, no palco da imaginação, o interior da vila, a fábula pode muito bem ser encenada? Por conseguinte, mais que um palco, a vila é a própria massa criativa, onde seres imaginários (como fantasmas e anjos) ganham vida palpável, tornam-se reais; dentro da vila temos o próprio cerne da inventividade – como um plano de experimentação e busca de personagens e ação. Ali os atores não conseguem permanecer, se assustam, temem, mas onde Cotrone – criador – vive e se delicia com sua performance de autor. Diz ele a Ilse:

CONDE – O que são?

COTRONE – Vaga-lumes! Os meus. De mago. Estar aqui, Condessa, é o mesmo que estar às bordas da vida. As bordas, a um comando, se separam; entra o invisível: propagam-se os fantasmas. É coisa natural. Surge o que é comum no sonho. Eu faço com que ocorra também na vigília. Está tudo aqui. O sonho, a música, a reza, o amor... todo o infinito que há nos homens, a senhora poderá encontrar dentro e em volta desta vila. (PIRANDELLO 2005: 107)

Como não lembrar outra peça, clássica, na qual também temos um mago que rege personagens em seu palco de atuação (repleta de sons e seres fantasmáticos), a criar e desfazer conflitos conforme sua vontade?

Em *A Tempestade* de Shakespeare, toda aquela problemática da teatralização da existência, o metateatro perturbador ao questionar noções de real e ficção já aparece, de modo mais ou menos claro mas suficientemente significativo. Muito em *Hamlet*

(mais acintosamente na sua “releitura”, *Rosencrantz & Guildenstern Estão Mortos*, de Tom Stoppard), mas também em *Como Quiseres*, *Medida por Medida*, *Conto de Inverno*, *Sonhos de uma Noite de Verão*, *Macbeth*, *Rei Lear*, e tantas outras peças do dramaturgo elisabetano, sempre aparecerão momentos associados à metalinguagem. Um epílogo ou um prólogo a discutir com a platéia o encenado, a lição do bem representar, protagonistas aflitos por dirigirem a atuação de outros personagens, entre outros elementos, mas é em *A tempestade* que Shakespeare vai trazer à tona questões ligadas mais francamente à função da criação, do teatro, na existência do indivíduo.

Tanto no caso italiano como no caso inglês, nas peças, até no seu final, personagens não podem dar conta do plano ficcional e do real (dentro daquela ficção), do individual vivenciado e do que se cria mágica ou cenicamente. Ambas as peças insinuam-nos a idéia de que o passado, sob a forma de memória e lembranças, ou mesmo a vida também pudessem ser construídos imaginariamente, como num teatro – lembremo-nos de Próspero, por exemplo, contando à filha Miranda toda a sua história e o interesse dela variando ao longo da narrativa (SHAKESPEARE 1999: 21-25). Como em *A Tempestade*, também em *O Gigante das Montanhas* um grupo chega ao mago e por ele será regido; inclusive as imagens de ilha se repetem – “Senhor, quase me parece que estou sonhando, ou em outra vida, depois da morte... Este mar que atravessamos... Eu me chamava Ilse Paulsen...” (PIRANDELLO 2005: 16) – com todo seu teor simbólico. Mas entre tantos paralelos possíveis com as duas peças, e talvez por causa destes, inevitável chamar-nos a atenção o fato de que ambas as peças sejam a despedida dos respectivos dramaturgos do palco.

Embora Shakespeare tenha colaborado em pelo menos mais duas peças, *A Tempestade* será tomada por seu testemunho-final tanto por sua inegável qualidade, superior às das peças seguintes, como porque de fato o dramaturgo não escreveu sozinho mais nenhuma outra peça. Além desses motivos, e talvez mais significativamente, o conteúdo do enredo remete-nos a metáforas de despedida dos palcos. O mago Próspero, recorrentemente apontado como alegoria de um dramaturgo-encenador, após dirigir personagens em suas cenas, vai-se aos poucos encontrando a sua paz de espírito que lhe permite desistir de ser o senhor da ilha-palco. E por quê? Por já ter estabelecido seus propósitos de vingança e de rearranjo do enredo daquelas vidas sob sua custódia, e pela percepção de que não precisa mais lidar com aquela imposição de sua moral (a justiça de seus atos); e ainda, por dar-se conta de que por mais maravilhoso que seja o seu mundo de magia, é ele também fascinante demais, a ponto de afastá-lo do concreto (SHAKESPEARE 1999: 103) – esse mundo espécime de sonho, isto é, sem substância, e que por isso pode ser preenchido com a leitura do artista, a sua poesia. A escolha de Próspero é pela retomada da já denominada “vida real”. Pode então, agora, despedir-se da Ilha, libertar seu espírito aéreo Ariel, lançar ao oceano seu Livro de Magias e enfim retomar seu Ducado.

Em *Os Gigantes da Montanha*, o encaminhamento da questão é um tanto diferente embora o suscitado seja similar. O final trágico desta parece trazer outros aspectos, ou destacá-los, à idéia da teatralização e da criação da realidade, como a necessária humildade ou coragem de se afastar do público e aceitar a criação pura e simples-



mente, independente de um apreciador. A criação, por si mesma, já tem interesse bastante. Se o mago-criador Próspero diz o adeus ao palco e retorna ao seu Ducado, as obrigações práticas, Cotrone é o mago-criador que concordou mais uma vez com a insistência de levar a poesia aos homens. Sua conclusão é contundente: impossível tal atitude hoje, quando os homens preferem os prazeres mais rudes e superficiais. Aceitemos, assim, nossa vivência na fantasia, o teatro mais restrito, por um lado, ao se limitar à mente do autor e ao possível leitor. O verdadeiro perigo que o público e os produtores – servos e seus patrões gigantes – parecem representar é no mínimo intrigante, revelador da postura de Pirandello ao final de sua carreira. A luta pelo palco e pela avaliação positiva de produtores, público e crítica pode ser desnecessária, pois além de estafante, é ingrata. Qual o perigo? A morte da poesia, talvez, aqui representada por Ilse, a inspiradora do poeta-autor de *A Fábula do Filho Trocado* – peça que Pirandello escrevera.

Sendo assim, das asserções iniciais de Pirandello mais as duas fábulas, a sua *Os Gigantes da Montanha* e a shakespeariana *A Tempestade*, alguns temas e associações advieram: a persistência da arte ante a brevidade da vida, o ficcional da realidade (um modo talvez de repelir a efemeridade), ambos interligados pelo recurso da “metateatralização”. A pergunta final que pode a nós restar é: por que a associação metateatro e ilusionismos, magia, nas duas peças finais dos dois autores? Ou seja, o comum a ambos parece rico em significados, mas de que modo de fato se relacionam? Parece que o interesse era o de revelar e deixar transparecer a “magia” criadora. A criação teatral, no caso, que é a criação de mundos, pessoas, consciências, conflitos. Magia de escrita criadora, jogo ficcional, o real da ficção com a própria ficcionalização da inventividade. Ao despedirem-se dos palcos, e também da vida, trabalhar uma última vez a criação artística poderia ser, talvez, vencer a batalha entre a brevidade e a perenidade. Autor-personagem, autor em forma artística, fixa, permanente. Se Shakespeare precisava rearranjar seu Ducado de obrigações diárias antes do adeus definitivo, Pirandello precisava deixar revelado para si mesmo que, dentro da vila fantasia, os fantasmas criam vida e podem se representar, e isso basta. O público, este precisa de um outro momento para compreender o que pode essa vila.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Trad. Bárbara Heliódora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- BORGES, Jorge Luis. “Magias parciais Del Quijote”. *Otras inquisiciones*. Obras completas 2. Barcelona: Emecé, 1989. 71-73.
- PIRANDELLO, Luigi. “Prefácio do autor”. *Três personagens à procura de um autor*. Trad. Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- . *Os gigantes da montanha*. Trad. Maria de Lourdes Rabetti. Dramaturgias. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

CREATION BETWEEN NOTHING AND ETERNITY

ABSTRACT: From a concept developed by Pirandello, the permanence of art form, it is analyzed in this paper the fictionalized reality in association with theatrical metalanguage, or 'metatheater'. That textual and scenic skill is seen as an opportunity for playwrights discuss the relationship between real and fictional, by placing a sort of illusionism on the plane of his fiction, the reality of characters in action – which is the theatrical text and therefore staging.

KEYWORDS: Permanence, reality, Pirandello, Shakespeare.

Recebido em 30 de setembro de 2008; aprovado em 26 de novembro de 2008.