O Princípio da Autenticidade em "Seis Personagens à Procura de Autor" de Pirandello

Leônidas Câmara

"Seis Personagens à Procura de Autor", uma "comédia a construir", foi encenada pelo Teatro Valle de Roma, pela primeira vez, a 10 de maio de 1921. Logo a peça alcançou grande repercussão mundial, mas os críticos, na sua maioria, não entenderam as intenções do autor. Daí o famoso prefácio à nona edição, de 1930, um dos melhores exemplares modernos de auto-reflexão crítica e um dos textos fundamentais da dramaturgia contemporânea que rompe com as regras do realismo convencional e abre amplas perspectivas de trabalho no palco para autores da categoria de Cocteau, Eliot e Lorca e para a fundação do "teatro-poesia". Do ângulo da crítica de literatura dramática, o prefácio e a peça têm fundamental importância, contribuindo tanto para a renovação do teatro quanto os textos de Antonin Artaud em "O Teatro e Seu Duplo" e o "O Teatro da Crueldade" ou as categorias anti-aristotélicas do teatro épico, de Brecht, embora tais posições em planos diferentes. O que importa, entretanto, é a superação do teatro realista convencional e mais que isso a possibilidade de uma nova estética filosófica como base para o texto dramático. Interessa à nossa análise retomar o tema de Pirandello do ponto de vista da atualização estética do seu pensamento quanto às categorias da autenticidade e da identidade. A identidade como procura de uma harmonia entre o ser, como sujeito da per-

cepção do objeto e o próprio objeto, e a autenticidade como reconhecimento de um estatuto ontológico para as coisas produzidas pela arte e dadas à contemplação, isto é, reveladas à consciência como realidades concretas. Enfim, a real experiência estética.

Quando lemos um texto da categoria do de Edgar Allan Poe — “A Filosofia da Composição” — estamos diante de um virtuosismo técnico e de uma posterior justificação for mal de procedimentos poéticos na fatura de uma obra, que o autor pretende ter sido planejada como um trabalho de “engenheiro”. O poema “O Corvo” supraditado pela lógica da composição e é só com benevolência que aceitamos o raciocínio preconcebendo a emoção lírica... No caso de Pirandello, o seu prefácio nasceu da necessidade de orientar os críticos e indo além desse propósito, mero pretexto provocado pela irritação de não ver uma obra bem compreendida, o autor fundamenta toda uma atitude não só diante do teatro como instrumento do seu trabalho, mas diante mesmo da matéria da vida e da sua reação diante da arte como forma. Ou melhor: o contraste absoluto entre a mutabilidade da existência trivial e a imutabilidade da arte como fantasia pura e criação de seres autônomos. Sempre me fascinou o tom comovido e sincero de Pirandello no seu prefácio, escrito quando o autor atingia sessenta e três anos, havia adquirido fama internacional e experimentado na própria vida uma série de experiências capazes de fazê-lo retomar o seu tema obsessivo numa profundidade mais surpreendente que a peça como ficção dentro da ficção.

Pirandello situa-se numa perspectiva filosófica prévia à criação e até mesmo anterior à espontaneidade da fantasia dramática, o prefácio de 1930 uma confissão das obsessões que o perseguiram num extenso período da sua existência e das quais julgou se livrar pela projeção cênica, como se o drama, irrealizável, encontrasse o seu ritmo próprio numa comédia de equívocos. Uma comédia

de feição barroca, como tantos já notaram, ao modo do “teatro dentro do teatro”. Mas a irrealização do drama não elide a consecução da comédia, como a vida não elimina o sonho para impor a sua verdade pragmática sobre a verdade onírica. O contrário pode acontecer numa categoria fantástica, bastante para tanto conceder à arte os direitos de auto-afirmação e à fantasia o poder de gerar os seus entes, uma relação entre o desejo e a necessidade. Pirandello revela no prefácio: — “Criaturas do meu espírito, aqueles seis personagens viviam uma vida que lhes era própria, que já não era minha, uma vida que não dependia mais de mim negar-lhe”.

Sabe-se que Pirandello se sentiu compelido, a certa altura da sua carreira de romancista, a escrever a história daquela família enlutada, as seis personagens se constituindo numa verdadeira obsessão. Talvez ao menos um conto fosse possível conceber. Desistiu da idéia, tentou esquecer o projeto, mas não conseguiu, afinal, libertar-se daqueles entes de consistência virtualmente física ou “orgânica”, pois “nascidos com vida, queriam viver”. Uma vida que para Pirandello deveria encontrar uma eternidade na forma.

Um resumo do enredo da peça pode encerrar os seguintes pontos:

O Diretor, os atores e os artífices de uma companhia se preparam, pela manhã, para o ensaio do segundo ato da peça de Pirandello — “Cada qual o seu papel”. Os trabalhos são bruscamente interrompidos pela intromissão de uma família que guarda luto fechado. São o Pai, a Mãe, uma moça “belíssima”, um rapaz adulto, um rapaziinho de quatorze anos, uma menina. Solicita o grupo que no lugar do ensaio, o Diretor assuma a função de Autor e faça representar no palco o seu drama. Essas “criaturas da fantasia” divergem na postura, nas vestes ltuosas e nas falas. O pai é compenetrado, quase solene e às ve-

zes irônico ou amargo, veste-se de modo grave. A mãe, de olhos baixos e extrema lividez, está completamente de negro e cobre o rosto com um véu; a enteada, zombeteira e histriônica, usa o luto de uma forma sofisticada e elegante; a menina está de branco com uma cinta ou franja negra na cintura; o rapaz, desdenhoso e distante, veste "um casaco violáceo" e uma espécie de xale verde. O menino está de luto fechado. Pirandello recomenda aos encenadores o uso de máscaras para as seis personagens, "pois isso contribuiria a dar a impressão da figura construída por meio da arte e fixada cada uma imutavelmente na expressão do próprio sentimento fundamental".

Logo Diretor e atores se aborrecem com a invasão do palco, conquanto depois se divertam com a circunstância exótica daquelas figuras bizarras. O Diretor recusa encenar aquele drama, nele não encontrando possibilidade de público ou êxito comercial. O Diretor não é um Autor e sequer conhece a verdadeira natureza do drama que se abate sobre aquela família. Entretanto trava-se já o conflito entre as personagens, a progressão dramática avançando de uma forma caótica, cada uma personagem oferecendo uma versão particular e polêmica da realidade que todos enfrentam. O pai havia abandonado a mulher a um outro homem, consentido na relação, mas passou a observar, de perto, a nova família que ia se constituindo, os três filhos mais moços, bastardos. Descobriu, afinal, a enteada na casa de modas de Madame Paz, uma casa suspeita e quase manteve relações sexuais com a moça, impedido, no ato, pela mãe. Morto o amante da mulher, o grupo se reúne numa trama complexa de intrigas, tão intenso o clima de desavenças e ódios que o rapazinho termina por cometer o suicídio, quando descobre a menina afogada na fonte do jardim. Ao Diretor tais acontecimentos são narrados segundo a versão de cada personagem, na verdade o conflito maior envolvendo a enteada e o pai, a mãe numa atitude humilhada de fraca defesa. Essas várias versões humanas implicam naquilo

que Francis Fergusson chama, adequadamente, "a tomada do palco para o mito racionalizado". Acrescentamos que aí se trava a luta da identidade, a afirmação do verdadeiro ser num caminho irreversível para a epifania trágica. Mas estamos diante não de um drama representado para imitar as ações humanas, antes ali se desenrola uma tentativa, a "comédia a construir". Entre os dois planos, o da vulgaridade daquela gente da Companhia e os agentes da verdadeira ação dramática — as personagens — não parece ser possível qualquer conciliação em termos existenciais, a impossibilidade de os atores comuns assumirem a vida das seis personagens através do instrumento do palco realista ou mimético. Com a repetição, no palco, do suicídio do rapazinho, culmina a ação dramática na dialética ficção ou realidade, o grito da mãe, que corre para o filho morto, liquidando qualquer dúvida entre os atores de que diante de si tinham um mero espetáculo da fantasia, da simples ficção imitativa. Os efeitos cambiantes de luz e de escuridão, com a saída das personagens "como sombras", pela escada, e a gargalhada repetida da enteada, liquidando o espetáculo apenas pela destruição do ensaio, mas o drama da família, na realidade, prossegue como forma eterna da arte, o suicídio da criança uma "recorrência infernal", no dizer de Kayser. Neste ponto a palavra imutabilidade, que Pirandello emprega para mostrar que a arte contraria a fluidez da vida, por natureza um "destino cego", tem sua razão de ser como princípio filosófico solipsita. Afinal de contas, o Diretor pede ao eletricitista que lhe deixe ao menos uma luz, a fim de que ele tenha onde pôr os pés ao despertar de todo aquele pesadelo... O pesadelo deve ser uma referência à vida autêntica das criaturas num contraste violento com o realismo divertido de um ensaio de uma peça de Pirandello.

O sentido do prefácio de 1930 é a defesa das acusações de que o autor havia representado "um caos romântico". Com efeito, o drama das seis personagens não chega a ser representado porque o Diretor não assumiu,

nem poderia assumir, o papel de Autor. As coisas que acontecem ali no palco são uma mera tentativa tosca da repetição de fatos pelo contraste vigoroso de atitudes entre os verdadeiros atores e as criaturas verdadeiras da fantasia, posto em dúvida o ofício dos atores como mediação entre a arte e a vida. Aquilo que em Artaud assumiu uma forma radical de representação corporal. Se a mediação dos atores é uma impostura, as personagens da imaginação exigem um direito à vida como valor autêntico, assim como natureza e espírito. Um golpe na teoria dos "agentes" de Aristóteles e no teatro de soluções realistas empáticas. Algumas passagens do prefácio acusam uma linha de radicalismo teórico como teoria filosófica do drama ou de um teatro de idéias, um teatro-poesia. Pirandello distingue, tentando livrar-se das acusações, também, de sofisma, entre "representar um caos orgânico" e "representar caoticamente". Na verdade, Pirandello defendia aquilo que pode se denominar o estatuto ontológico da personagem, numa esfera sem artifícios para o texto dramático em si mesmo, a atitude diante do palco colocando em suspense a validade da função dos atores e do mundo da verossimilhança e das possibilidades fixadas nas normas aristotélicas. Na discussão preliminar do pai com o Diretor, quando a Companhia trabalhava passivamente o jogo das ilusões e seus efeitos psicológicos baixos sobre o público vê-se a inversão dos papéis da função mimética. Acusado louco, o pai replica: "— Senhor! Sabe que a vida está cheia de absurdos infinitos, que, desesperadamente, nem sequer têm necessidade de parecer verossímeis, porque são verdadeiros". E acrescenta: "— Digo que se pode considerar uma verdadeira loucura estorçar-se por fazer o contrário; isto é, criar absurdos verossímeis para que pareçam verdadeiros. Mas permita-me observar que se isto é uma loucura, esta loucura é a única razão do ofício de vocês".

Pirandello acreditava na relação necessidade e desejo como causalidade espontânea da criação imagina-

va e que "artificialmente não se cria a vida". A notação dessa resistência ao ilusionismo da representação dramática está na figura do filho legítimo, que segundo Pirandello quer permanecer apenas como personagem criado e não deseja ser personagem à procura de autor". O paradoxo ajuda a compreender o problema da identidade do ser reservado à área estética de uma fantasia, da qual não se pode libertar salvo pela imaginação do próprio autor, que, entretanto, como o faz Pirandello, superponha as camadas da fantasia a outras tantas camadas da fantasia sem nenhum compromisso formal fora do âmbito da arte "Tudo o que vive — diz o autor — pelo fato de viver tem forma e é porisso mesmo que deve morrer; exceto a obra de arte, que precisamente vive para sempre porque é formal".

O ponto de partida de Pirandello entre a concepção da vida e a concepção da arte consiste na revelação sincera de que a mobilidade da existência — e a transformação psicológica e física dos seres — é de tal modo que um ser não é o mesmo ser, sendo impossível uma compreensão total do homem e do seu destino, aquilo que ele define, com insistência, como "o trágico conflito imanente entre a vida que de contínuo se move e muda e a forma que a fixa, imutável". Claro que a formação filosófica de Pirandello, em Bonn, na Alemanha, é para um homem do seu tempo, Antonio Gramsci — "positivista", mas como intelectual não se filia, sabemos, ao hegelianismo de esquerda, por outro lado havendo alguma coisa na sua personalidade de artista (e não se discute aqui o homem que aderiu ao fascismo) que o faz, como também indica Gramsci, um introdutor "na cultura popular" (italiana) "da dialética da filosofia moderna, em oposição ao modo aristotélico-católico de conceber a "objetividade do real". Há nele, não se pode negar, apesar do que nos diz esse autor, algo do tom característico dos intelectuais da década primeira do século, que assumiam, mesmo quando marxistas, o que não é o caso de Pirandello, uma atitude

de clara influência do idealismo alemão clássico. Somente que foi necessária toda uma prévia perspectiva expressionista, surrealista e depois sobretudo existencialista para ver em Pirandello um grande precursor da autenticidade artística e um revelador da consciência fenomenológica moderna com respeito à captação dos objetos pela consciência imediata do real. Então o conceito de real em Pirandello é confundido com a superestimação esteticista romântica, coisa que ele trata, no seu prefácio, de desfazer com os recursos da linguagem do seu tempo e do seu estilo retórico. Assim na base do conflito "imaneente do homem", vemos, num primeiro plano, uma crítica justa pirandelliana ao realismo mimético e ao teatro de Bernard Shaw e Ibsen, mas numa outra perspectiva, de maior amplitude, há no prefácio uma consideração filosófica daquilo que Kayser, em "O Grotresco", denomina, no caso de Pirandello, o "distanciamento do eu". Não sei se a expressão define, razoavelmente pelo menos, a questão que se coloca a Pirandello como confissão de fé. A tentativa, por exemplo, de reduzir a interpretação da peça a um sentido psicológico básico pode ser de bom êxito, de um lado, quando reconhecemos à arte uma totalidade e coerência de significados que à existência múltipla é negada e aos atores que representam a vida é simplesmente classificada como "loucura". Mas por outro lado, a visão estética da comédia como "projeto", e não a visão do drama, um drama realista cujas ações humanas são imitadas, pode conduzir a uma definição reflexiva capaz de reformular — como de fato reformulou — a concepção moderna da dramaturgia ou no mínimo ajudou a reformular desde **Seis Personagens**. Daí "A Chamada à Ordem", de Cocteau, as peças e textos teóricos de Eliot, como "Crime na Catedral", o teatro de Obey, o primeiro Artaud de "O Teatro e o Seu Duplo" sem levar em conta o paralelismo das idéias de autonomia da natureza artística da moderna estética filosófica, culminando com Heidegger que considera como essência da obra de arte a essência também da verdade. Também o problema se es-

tendendo à **Teoria Crítica** da Escola de Adorno ou do Grupo de Frankfort, quando é recolocado o problema da autenticidade como **situação** e não como qualidade do objeto dado à percepção do sujeito, o **fetichismo** da arte como meio de resistência ideal-burguesa num mundo de dissolução da vontade do sujeito e da predominância da **res**.

Porém o fato estético original em Pirandello gera toda uma ordem de indagação a respeito do posicionamento do homem no mundo — e do ator no palco como teatro da vida de feição barroca, os transe do destino, a ignorância do devir, a debilidade das potencialidades do espírito, coisas que a forma artística, perene para Pirandello, conseqüente como fantasia "orgânica", consegue resolver na restituição humana da realidade, não importa que de um modo arbitrário, impondo-se a relação indissolúvel do artista, como poeta, com os seres vivos que ele cria e cuja vida adquire autonomia. Assim é que Pirandello reconhece que as personagens podem ser "românticas", naquela sua peça, mas o drama não é romântico tal como elas o vivem e cujos atos podem ser repetidos ao infinito, assim tal a Francesca, de Dante, que ele cita como exemplo da forma imutável, nada alterando a vertigem de Dante ouvindo a sua voz e a mesma frase mil vezes ou como o grito da mãe diante do filho morto no final de "Seis Personagens". Ao acreditar Pirandello na imutabilidade da arte e no seu triunfo sobre a vida prosaica, jogando com uma premissa tão radical e sofrendo a acusação de sofista, pode afinal ensinar, assim o creio, que as condições limitadas da existência provisória e inorgânica quanto ao sentido e fim, impõem pelo menos a necessidade de reformular os instrumentos da arte que ele utiliza — o teatro, o romance e o conto — de um modo superior e puro e numa zona de transcendência dos valores pragmáticos. Assim investe com "ódio" contra a arte simbólica, o que nós chamamos hoje de arte transparente quanto à semântica, uma codificação mecânica de ícones ditados pela má ou falsa consciência. O que ele

propõe é o grande salto para o "umbral", quase com as mesmas palavras que a personagem-escritor Morelij, em "Rayuela", de Cortázar, emprega. Pirandello escreve: — "O nascimento de uma criatura da fantasia humana, nascimento que constitui o salto para o umbral entre o nada e a eternidade", que pode "produzir-se também de improviso, tendo por gestação uma necessidade". Repudiando a arte simbólica, como vimos, Pirandello exige para si, "e por desgraça", assim o diz, a condição de escritor filosófico (e não histórico ou descritivo), cuja compreensão espiritual do mundo leva-o a captar um "sentido particular da vida", um "valor universal". O mesmo vocabulário, num plano oposto, da teoria marxista do reflexo, em Lukács... O que mostra ser Lukács influenciado pelo idealismo alemão nos primeiros e nos últimos tempos...

É nessa direção que o pai questiona com orgulho e argúcia com o Diretor, pois reconhecendo a mutabilidade e variabilidade do destino de um homem, proclama por fim, a natureza definitiva da personagem. O objeto da arte — na moderna concepção estética — transfere-se ao sujeito com toda a sua carga de autenticidade. A imersão contemplativa do ser, no mundo dos seres autênticos, produzidos pela arte, é de certo modo uma concessão do espírito para elidir o tempo e para amoldar a sua imagem total e definitiva da existência do objeto estético, logo a ilusão e o engano residem na vida quotidiana e na ausência de perspectivas, fatores que a arte resolve pela fixidez da forma como natureza e espírito do ser.

O processo dialético demonstrado pela tensão barroca do teatro dentro do teatro avança, em Pirandello, segundo uma tipologia das personagens, cujas máscaras ajudariam a compreender, como assinalamos. No pai, o Remorso; na mãe, a Dor; "as lágrimas de cera da Mater Dolorosa"; nas crianças, o sentimento de ternura; na enteada, o espírito destruidor, cínico e zombeteiro; no filho

adulto, o desdém, a altivez. A imutabilidade marca o conflito e não seria possível modificação alguma no curso do drama, caso o Autor, assumisse o seu papel. Artaud, na juventude, segundo nos conta Allain Virmaux, impressionou-se bastante com o recurso às máscaras, como ele mais tarde apegou-se aos manequins. Artaud nos fala do "jogo de espelhos" em Pirandello, admirando o "contraste chocante entre os atores reais cabotinos, repugnantes" e "as personagens com rostos de espectros mal saídas de um sonho". Virmaux revela que "Artaud insiste com ardor nessa idéia de que a verdadeira realidade não está seguramente do lado dos vivos". Agradava ainda a Artaud em Pirandello "o jogo entre a vida e o teatro, o rosto e a máscara, a personagem e o autor", coisas que mais adiante utiliza noutro estilo e noutras profundidades, afastando-se de Pirandello.

A ruptura entre a vida dos homens e seu destino e todo o cortejo de cambiantes existenciais que disso decorre, o deslocamento humano do centro da realidade, posteriormente seria todo esse elenco levado às últimas conseqüências pelos pintores e pelo teatro poético. O radicalismo seria mais acentuado ainda com o monólogo, a meta-ficção e outros meios de representação como casos extremos da consciência. O privilégio de uma verdade intrínseca para a arte e da autenticidade do objeto em que o sujeito imerge, ultrapassariam, tais posições, de muito o dogmatismo estético de Pirandello, a tal ponto que um Kayser classifica como "débil" a sua posição com referência ao que vem depois, aquilo que poderíamos chamar uma fantasia construtiva.

Contudo a originalidade de Pirandello deve ser preservada acima do lugar comum de algumas posições de vanguarda. Quando lança mão do artifício, construindo uma situação ficcional dentro de uma ficção, contrasta as duas posições como esferas distintas quer da arte, quer da vida, a simbólica e a autêntica, a historicis-

ta e a transcendente ou filosófica. Persegue uma unidade de natureza e espírito, algo no tom do absoluto em Hegel, mas se aproxima, salvo engano, da valoração estética suprema de um Schelling na linha do infinito na arte e do finito na vida. Assim a **mãe** é natureza, o drama em si nada significando para ela e com isso fixa o caráter do instinto, pois ela não vive "em espírito". Viver em espírito, significa, no caso, transcender a pauta exata da existência como sujeição ao princípio natural, o que implica em valores que configuram a vida como tensão dinâmica dirigida a um fim, o que exige um movimento inquietante da consciência. Tudo isso resulta num esquema ético cuja solução superior está na arte que consolida os valores através de uma ordem, ao modo de Leibniz, pré-estabelecida em termos de harmonia e coerência. Assim a ordem imutável da arte elimina o arbítrio desde o momento em que o poeta defere a vida, cria as personagens no círculo cerrado e mágico da Francesca, de Dante... Por isso quando o Diretor pede fatos, o pai replica: "Mas um fato é como um saco vazio, não se sustenta. Para que fique de pé é necessário colocar dentro dele a razão e os sentimentos que o têm determinado". Assim, se não existe uma causalidade para os fatos da vida — que a arte realista representa pela aparência ou verossimilhança — torna-se imperioso rever o processo da arte pela base, no plano inclusive ético e teleológico, que seria o nível essencial da fantasia. Não importa se consciente ou inconscientemente, cremos. O racionalismo não interfere na essência das coisas, neste ponto. Diz o pai: — "Quem tem a sorte de nascer personagem viva pode rir até da morte. Não morre nunca mais!" E "morrerá o homem, instrumento da criação; a criatura não morre jamais".

Então se assiste em Pirandello a crença na arte que alguns consideram ingênua ou romântica, quando na verdade o que ele tenta é demonstrar, para o futuro, o caminho de acesso a certas essencialidades que fizeram o "leitmotiv" dos existencialistas. O seu realismo colo-

cando-se no âmbito das coisas geradas pela arte e pela própria arte encontrando causalidade e fim. O brutal suicídio do menino é uma cena que rompe com todo o caráter da representação meramente descritiva, o ato não um gesto no palco da realidade externa distanciada, mas presentificação repetida, exprimindo um domínio da área vital artística independente da manipulação mecânica e aleatória do público, o que faz com que os atores vejam, por fim, naquela morte, a prevalência da realidade sobre a ilusão já removida dos sentidos. Não sendo uma arte sensorial nem simbólica como no realismo de tradição, deverá ser uma arte poética como meio de conduzir a consciência à percepção imediata do dado real que o teatro configura, não como máquina de ilusões, mas como recorrente existencial "orgânica", para reiterar o termo de Pirandello.

Aquilo que mais impressiona no jogo da ficção dentro da ficção em Pirandello, é a busca desesperada não de um sentido para a vida, ou para a peça em si, pois isso as personagens não reclamam, mas a ação reivindicada ao autor e necessária à existência como fato trágico, exceção do filho adulto na sua aura irônica, todos os outros solicitando a concreção viva, ali no palco, do seu sofrimento, cada um aprisionado ao seu suplício sem que particularização obsessiva dos atos que estigmatizam o recorra ao drama como catarse das paixões, antes como ser no círculo de fogo da fantasia. Tradicionalmente o teatro é representação e solução de conflitos, liberando o espectador e libertando o ator das máscaras ao fim do espetáculo. Em Pirandello as máscaras continuam no rosto, o mistério permanece. Assim em "Enrique IV", inclusive. Não é algo que suceda num espaço e num tempo limitado, numa realidade dramática intensa, embora, mas finita. Pirandello não conhece limites porque não trabalha com artefatos simbólicos e como pretende Aristóteles, ele joga com as possibilidades e não com a imitação dos atos humanos. Materializa a ação do ser quantas vezes quantas forem necessárias para garantir a permanên-

cia — que ele chama eternidade — da forma. A sua noção de “corpo” ou “organismo” pode ser poética e especiosa como construção de uma idéia, mas nem porisso falsa, justo porque repele a má consciência e a mediação ilusória do autor no palco realista. A passagem de nível da vida prosaica para a vida da arte pode ser invertida na proporção em que os atos humanos careçam de forma ou significado ou pelo menos que a existência quotidiana se exonere de um Autor, na demiurgia que configure o seu sentido. Claro que o debate existencialista, à Kierkegaard, ao modo da culpa e castigo, só pode ser visto de um modo fragmentário na fluidez da vida e em circunstâncias realmente trágicas. Todo o conflito necessita de forma para a sua expressão, logo de uma linguagem poética que totalize a sua energia vital. Nessa direção é que Pirandello vê, nas seis personagens, verdadeiras criaturas e nos homens a mesma banalidade dos atores, o palco uma extensão do tempo e no espaço dos atos mecânicos, nunca porém o lugar onde a verdadeira cena se cria a si própria como improvisação. Na decorrência da vida trivial não existe o conhecimento perfeito de natureza e espírito, salvo se o indivíduo não se considerar uma mônada, salvo se ele souber ultrapassar todas as limitações e ver-se no outro, o que significa perceber-se como um todo desde a sua situação particular. Surge o problema da identidade do ser e da autenticidade do objeto. Não havendo a harmonia dos planos, a vida é crise e a crise um mero conflito que a convenção dramática realista reproduz com soluções estranhas aos entes criados pela fantasia, dupla traição: — à linguagem que elabora o ser e à consciência que determina as causas da tragicidade, aquilo que Pirandello chamou o “conflito imanente do homem”.

O fato de a peça não ter um sentido final definido e de as personagens não encontrarem verdadeiramente o Autor, é sintomático para toda a arte moderna e sua meta-poeticidade. Em Kafka, também, o autor como causalidade dos fatos é lançado no desconhecido e não exis-

te um fim para a ação humana. Daí por diante toda visão da arte em geral, pintura, música e ficção, se torna radical no seu fechamento, na clausura do seu mundo. É um processo de dissolução de conteúdos vitais, é certo, enquanto recusa e heresia, mas é também um processo de triunfo formal. Quando, de improviso, Madame Paz ingressa em cena, o espectador pode imaginar uma solução do conflito dramático das seis personagens e um equilíbrio entre as forças em jogo. Seria um recurso à Ibsen ou à Shaw. Tal não acontece e a interveniência da sétima personagem da fantasia assinala o seu caráter indevido e absurdo no plano, como nos diz Pirandello, “de uma aparente falta de lógica”. Vê-se, assim, que a lógica interna do drama está ao lado das seis personagens insolúveis, mas como pretende o autor, “o fantástico nascimento de Madame Paz está justificado por uma verdadeira necessidade em misteriosa relação orgânica com toda a vida da obra”.

Se alguém exigir uma prova material da validade do ser da obra de arte, pode compartilhar com os atores de Pirandello o espanto pela morte da criança. Ficção ou realidade? — perguntam todos os atores. Pirandello ensinou que não se pode compreender a vida criativa como um artifício, que artificialmente “não se cria vida”. Porisso o poeta espregueia a cena do ensaio e dela extrai a sua obra. Penso que a morte estúpida do rapazinho ao mesmo tempo que liquida a falsidade do ensaio faz ingressar na vida, através da arte dramática, um sentido essencial. E então não devemos mais separar a realidade da arte e a realidade da existência. Encontra-se, depois de tudo, um verdadeiro ponto de harmonia entre o homem, a arte e a vida.

REFERÊNCIAS:

- Wolfgang Kayser — **Lo Grottesco** — Ed. Nova B. Aires.
 A. Gramsci — **Literatura e Vida Nacional** — Civilização Brasileira.

Allain Virmaux — **Artaud e o Teatro** — Ed. Perspectiva SP
 Francis Fergusson — **Evolução e Sentido do Teatro** —
 Zahar Editores.
 Luigi Pirandello — **Seis Personajes en busca de Autor** —
 E. Letras - Chile — 1936 com o prefácio à nona
 edição de 1930.

O Papel da Universidade em Ciência e Tecnologia*

Sérgio Machado Rezende

I — BREVE HISTÓRICO: Evolução da Pesquisa Universitária no Brasil.

O grau de prosperidade atingido pelos países tem uma forte correlação com a qualidade de seu ensino universitário e de suas atividades de pesquisa e desenvolvimento. Nos países desenvolvidos uma parcela significativa da população tem acesso ao ensino superior. Há uma grande variedade de escolas, faculdades e universidades, públicas e privadas, que atendem as aspirações dos vários segmentos da sociedade. As melhores universidades disputam os professores e pesquisadores mais qualificados, e em conseqüência são disputadas pelos melhores estudantes. Essas universidades têm uma longa tradição de ensino associado a pesquisa; além de formar profissionais de nível superior em grande quantidade, elas formam pesquisadores e constituem a principal fonte de geração do conhecimento. Nelas o ensino em nível de pós-graduação teve um desenvolvimento gradual e harmonioso possibilitando, principalmente após a segunda grande guerra, que um contingente cada vez maior de profissionais aprofundasse seus estudos para reforçar e expandir os quadros docentes universitários, formar centros de

* Trabalho apresentado no Encontro Regional das Universidades do Nordeste realizado em junho de 1985.