

**unesp**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara - SP**

NAYARA CARLA DA FONSECA

# **PIRANDELLO ENTRE O DRAMÁTICO E O ÉPICO**



ARARAQUARA – S.P.  
2022

NAYARA CARLA DA FONSECA

# **PIRANDELLO ENTRE O DRAMÁTICO E O ÉPICO**

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de Estudos Literários.

**Linha de pesquisa: Teorias e Crítica do Drama**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Renata Soares Junqueira**

**Bolsa: CAPES**

ARARAQUARA – S.P.  
2022

F676p Fonseca, Nayara Carla da  
Pirandello entre o dramático e o épico / Nayara Carla da Fonseca. --  
Araraquara, 2022  
71 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),  
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara  
Orientadora: Renata Soares Junqueira

1. Luigi Pirandello. 2. Mimesis. 3. Teatro dramático. 4. Teatro  
épico. 5. Verossimilhança. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de  
Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

NAYARA CARLA DA FONSECA

# PIRANDELLO ENTRE O DRAMÁTICO E O ÉPICO

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de Estudos Literários.

**Linha de pesquisa: Teorias e Crítica do Drama**  
**Orientador: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Renata Soares Junqueira**  
**Bolsa: CAPES**

Data da defesa: 29/07/2022

## MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

---

**Presidenta e Orientadora: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira**  
FCL-UNESP, Araraquara.

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Edimara Lisbôa Marteleto**  
Grupo de Pesquisas em Dramaturgia e Cinema (GPDC)

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Mariana Veiga Copertino Ferreira da Silva**  
Grupo de Pesquisas em Dramaturgia e Cinema (GPDC).

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
**UNESP – Campus de Araraquara**

Ao meu pai Basílio, por ter me apoiado, acreditado em mim e iluminado um caminho de oportunidades.

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria primeiramente de agradecer ao meu pai, Basílio Fonseca, pelo incentivo, e à minha mãe, Débora Coelho, por acreditar em mim. Aos meus familiares, em especial à minha prima Lorena, por sempre estar ao meu lado nos dias mais escuros, e à minha tia Ângela, por nunca me deixar desistir.

À minha orientadora, Renata Soares Junqueira, que me acompanhou durante toda a minha graduação, e continua orientando e apoiando minha caminhada acadêmica. Obrigada pela compreensão, paciência e por sempre estar enriquecendo o meu trabalho com sua orientação.

À CAPES pela bolsa de estudos que financiou esta pesquisa e sem a qual ela estaria comprometida.

Agradeço aos membros da banca, pela gentileza de aceitarem o convite e por colaborarem com sugestões para melhorar a qualidade desta dissertação.

Ao leitor que, assim como um diretor dá vida a peças de teatro, dará vida a esta dissertação.

E finalmente, não a uma pessoa específica, mas não poderia deixar de citar minha eterna gratidão à companhia da minha gata Ninha, que em momentos de desespero me trouxe calma e nos dias mais infelizes me fez sorrir.

“Só poderemos descrever o mundo atual para o homem atual na medida em que o descrevermos como um mundo passível de modificação.”

Bertolt Brecht (2005, p.20)

“Gosto de dizer. Direi melhor: gosto de palavrar. As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. [...] Tal página de Fialho, tal página de Chateaubriand, fazem formigar toda a minha vida em todas as veias, fazem-me raivar tremulamente quieto de um prazer inatingível que estou tendo. Tal página, até, de Vieira, na sua fria perfeição de engenharia sintáctica, me faz tremer como um ramo ao vento, num delírio passivo de coisa movida.”

Fernando Pessoa (2006, p.259)

## RESUMO

No final do século XIX os homens já mal se relacionavam entre si porque as condições impostas pelo implacável mundo do trabalho, engendrado pelo sistema capitalista de produção, não lhes permitiam. Em tal contexto, era preciso buscar novas formas artísticas de expressão, pois o tempo era outro, a atividade humana havia se modificado e necessitava-se dizer coisas novas a partir de novas revelações e experimentações. Transitando esse cenário para a dramaturgia - arte visivelmente ligada às relações humanas -, observa-se que os elementos do drama clássico foram se perdendo, como a ação, os diálogos, o tempo e o espaço bem definidos, e as inter-relações entre os personagens, o que se caracterizou como um cenário de “crise do drama”, segundo o crítico Peter Szondi. Diante desse quadro, alguns conceitos clássicos deixavam de ser pertinentes, o que acabou refletindo nas denominações que caracterizavam a forma dramática, como a *mimesis* e a *verossimilhança*. Alguns autores propõem soluções para superar esse contexto de “crise do drama”. No entanto, Luigi Pirandello, um grande dramaturgo italiano, notou que a arte necessitava de novos modelos de representação, fazendo uma releitura do modelo dramático e, conseqüentemente, da *mimesis clássica*. Com sua peça “Seis personagens à procura de um autor” (1921), o dramaturgo modernizará o teatro, sugerindo que a plateia deve aceitar que o drama clássico estava sofrendo transformações, antes mesmo de Bertolt Brecht propor a quebra da quarta parede com o seu teatro épico. Visto isso, com este trabalho objetivamos apontar os elementos que compõem o novo laboratório teatral de Pirandello, a partir das compreensões de épico e dramático.

**Palavras – chave:** Teatro épico; Teatro dramático; Verossimilhança; Mimesis; Luigi Pirandello.



## ABSTRACT

At the end of the 19<sup>th</sup> century, men barely interacted with each other, once the conditions imposed by the ruthless world of work, engendered by the capitalist system of production, did not allow them to do so. In such context, it was necessary to seek new artistic forms of expression since times were different, human activity had changed and there was a need to say new things from new revelations and experimentations. By transposing this scenario to dramaturgy – a type of art visibly connected to human relationships –, it is possible to observe that the elements of classical drama, such as action, dialogues, well-defined time and space, and interrelationships between characters, had started to weaken, which represented a scenario of “crisis of drama”, according to critic Peter Szondi. In the face of this context, some classical concepts ceased to be pertinent, which affected the denominations that characterized the dramatic form, such as *mimesis* and *verisimilitude*. Some authors propose solutions to overcome this context of “crisis of drama”. However, Luigi Pirandello, a great Italian playwright, noticed that art needed new representation models, presenting a reinterpretation of the dramatic model and, consequently, of the *classical mimesis*. With his play “Six Characters in Search of an Author” (1921), the playwright modernizes theatre, suggesting that the audience must accept that classical drama was going through transformations, even before Bertolt Brecht proposed breaking the fourth wall with his epic theatre. Therefore, with this work we aim to point out the elements that compose the new theatrical laboratory of Pirandello, based on understandings of epic and dramatic.

**Keywords:** Epic theatre; Dramatic text; Verisimilitude; Mimesis; Luigi Pirandello.

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1:</b> Comparativo entre o teatro de Sófocles, Ibsen, Pirandello e Tchékhov .....	55
---	----

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>I - ATUALIZE-SE OU PEREÇA!</b>	
1.1. MIMESIS CLÁSSICA: A <i>POÉTICA</i> DE ARISTÓTELES COMO MODELO ABSOLUTO E PARÂMETRO ENTRE AS ARTES .....	16
1.2. A MIMESIS E O DRAMA .....	24
1.3. O TEATRO EM UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA: A CRISE DO DRAMA SEGUNDO PETER SZONDI .....	28
1.4. COMPREENDENDO O TEATRO ÉPICO DE BRECHT.....	39
<b>II -IMERSÃO OU DISTRAÇÃO?O FAZER LITERÁRIO DE PIRANDELLO</b>	
2.1. COMPOSIÇÃO E DILUIÇÃO DO DRAMA EM <i>SEIS PERSONAGENS À PROCURA         DE UM AUTOR</i> .....	43
2.2 O JOGO DA FLOR AZUL EM PIRANDELLO .....	58
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>64</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>66</b>

## INTRODUÇÃO

Luigi Pirandello (1867- 1936), grande escritor italiano de romances, novelas e contos do século XX, também merece um lugar de destaque no teatro, principalmente por sua renomada peça *Seis personagens à procura de um autor* (1921). Autor de duzentas e cinquenta e uma novelas, cinco livros de poesias, sete romances e mais de quarenta obras teatrais, foi reconhecido pelo seu talento em 1934 com o Prêmio Nobel de Literatura.

Considerado “renovador do teatro” e filho do “Kaos”, o dramaturgo sobressaiu por sua originalidade crítica e por introduzir um novo sentido de “humor” em seus textos. Além disso, abordava assuntos que confundiam sempre a vida e a arte, a realidade e a ficção, introduzindo não apenas um novo conceito de humor, mas novas temáticas e reflexões a respeito do homem moderno. Dessa forma, suas obras tornaram-se objeto de muitos estudos acadêmicos, o que, de resto, anuncia a complexidade desta pesquisa: como dizer algo, que não foi dito ainda, sobre um autor tão célebre e explorado pela sua considerável relevância na literatura mundial? É esta inquietação a provocação inicial deste trabalho.

Indo mais além, o que se propõe no primeiro capítulo desta dissertação, “Atualize ou pereça!”, é estabelecer relações entre a história da arte e a da literatura, e entender concepções importantes para a dramaturgia que serão consideradas pertinentes para a análise do “fazer literário” de Pirandello. Buscou-se discorrer especificamente sobre o processo de desenvolvimento da noção de *mimesis*, visto que esta é submetida a um movimento dinâmico de transformação no decorrer do tempo, o que, conseqüentemente, acabou ressignificando e problematizando as diversas compreensões que a abrangeram e a tornaram cada vez mais abstrata. Será discutido como tal ideia adaptou-se em diferentes formas em cada contexto social específico, e assim transfigurou-se em diferentes modelos dramáticos (tanto no modo de representação quanto em sua estilística). Estes apontamentos são necessários para a compreensão do percurso da forma teatral no final do século XIX e no século XX, sobretudo no teatro de Pirandello, uma vez que a *mimesis*, que exercia e ainda exerce uma enorme influência na dramaturgia, foi contestada pelo autor que aqui nos interessa.

Posto isto, surge o segundo desafio deste estudo e de todo pesquisador: desprender-se de conceitos e regras e entender que nenhuma definição é absoluta. Pensando nos estudantes de graduação e nos pesquisadores que estão iniciando sua trajetória acadêmica, é notável a necessidade de busca de definições certas e perfeitas, dado que estes se sentem mais confortáveis quando lhes são apresentadas fórmulas para esclarecimento das ideias, como uma solução, mas deve-se lembrar que, no âmbito da linguagem, não existe uma forma única

e exclusiva de definição semântica ou conceitual, como uma fórmula matemática que resolverá o problema. Aqui, os conceitos estarão na base dos nossos questionamentos e serão os próprios “problemas”.

Quando nos deparamos com termos teóricos específicos, devemos levar em consideração diversos fatores no âmbito da dramaturgia, já que esta está diretamente agregada à atividade humana, assim sendo essencial cada contexto social, político, produtivo e histórico de uma sociedade. O desafio desta pesquisa foi compreender designações importantes da área da teoria do teatro, como “mimesis”, “drama clássico”, “drama moderno”, “teatro épico”, que serão pertinentes a uma análise da obra de Pirandello. Ao mesmo tempo, buscaremos o corte do “cordão umbilical” entre a pesquisa e o ato de categorizar, levando em consideração a dificuldade que a autora desta dissertação encontrou para se desapegar de delimitações suscitadas pela tentativa de enquadramentos precisos do texto dramático, uma vez que nenhum gênero é puro e nenhum conceito será independente e isolado.

Assim, o nosso primeiro capítulo terá como ponto de partida algumas interrogações norteadoras. Por exemplo: o que se compreende por *mimesis* naturalista e o que se compreende por *mimesis* à época de Pirandello? Como tal conceito se manifestará na estrutura textual dramática? Será a *mimesis* uma incógnita idealista? Essas problemáticas traçarão a trajetória inaugural, na qual este estudo será fundamentado, e serão iluminadas por leituras teóricas tais como a *Poética* de Aristóteles, *Arte e Mito*, de Ernesto Grassi, *Mimesis*, de Erich Auerbach, e *Mimesis e Modernidade: formas das sombras*, de Luiz Costa Lima.

Partindo desses questionamentos, a dissertação buscará traçar um percurso para a arte dramática que entra em crise na segunda metade do século XIX. Ao considerarmos que o teatro é a interpretação, basicamente por meio da ação dos homens, da vida em função de circunstâncias sociais e históricas, buscou-se refletir não só sobre a forma, mas como o drama é um produto das tensões que marcam o indivíduo em sociedade, ou seja, do mundo que o cerca, que aqui no caso será aquele do “homem que fala sozinho”, isto é, do homem moderno na sociedade capitalista.

Explicitar-se-á como o conflito do homem com o mundo (o que, no século XIX, já era uma temática trabalhada pelo romance) é transposto para a forma teatral de modo a revelar o que Peter Szondi chamou de “crise do drama” no seu livro *Teoria do drama moderno*. O estudo de Szondi será essencial para entendermos como o contexto socioeconômico de uma sociedade arquitetada pelas imposições do sistema capitalista refletirá no texto teatral, e como alguns autores lidaram com isso, principalmente Pirandello, que renovará o teatro,

contrapondo-se ao teatro naturalista que viabilizava a *mimesis* perfeita. Destarte, o objetivo deste trabalho é rediscutir o lugar de Pirandello na “crise do drama”, tendo em vista a peça *Seis personagens à procura de um autor*.

Ao seguirmos a linha de raciocínio temporal e teórico iniciada por Peter Szondi, vemos que o dramaturgo aqui estudado mostra, em sua composição teatral, que não haverá solução para a “crise do drama” se os autores dramáticos não se conectarem com o seu tempo: ou transformavam-se ou os seus textos iriam perecer, pois o homem moderno não se identificava mais com o que era representado no drama clássico. Assim, ainda no capítulo “Atualize-se ou pereça!”, analisamos as ressignificações do drama, principalmente o lugar do moderno no teatro e as novas formas teatrais que surgiram nesse cenário, fundamentando-nos em leituras como *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi, *O teatro épico*, de Anatol Rosenfeld, *Brecht e o teatro épico*, de Anatol Rosenfeld, *O teatro moderno*, de Anatol Rosenfeld, e *Estudos sobre teatro: para uma arte dramática não aristotélica*, de Bertolt Brecht.

E, finalmente, a segunda parte da dissertação foi reservada, especialmente, para o laboratório teatral de Pirandello, e para os aspectos responsáveis pela escolha do título do nosso trabalho: “Pirandello entre o dramático e o épico”. Logo, a discussão será direcionada com o objetivo de indicar na peça *Seis personagens à procura de um autor* alguns aspectos que caracterizam, de maneira singular, a forma épica e o moderno no teatro de Pirandello, de acordo com as definições de teatro épico segundo Brecht, propondo uma ruptura com a *mimesis* clássica tal como a vemos descrita na *Poética* de Aristóteles, e tal como a discutimos no primeiro capítulo deste trabalho. Aqui, indagaremos como Pirandello transita, com o seu teatro, entre os moldes dramático e épico.

Utilizando como base a teoria de Szondi, observa-se que este teórico interpreta Pirandello como aquele que não procurou respostas para a crise do drama. Ao fazer uma análise minuciosa no capítulo denominado “jogo da impossibilidade do drama”, Szondi vê o dramaturgo italiano como aquele que já reconheceu os problemas que o conteúdo da história que lhe interessava dramatizar enfrentaria no bojo da forma dramática. Cabe ressaltar agora quais seriam esses problemas. Com qual sentido de *mimesis* a peça *Seis personagens à procura de um autor* dialoga, isto é, em que medida a peça se aproxima e se afasta da *mimesis* aristotélica e qual o lugar do épico nesse jogo de imersão e distração?

Ainda neste capítulo, serão sugeridas uma análise e uma interpretação mais aprofundadas da peça pirandelliana, apoiadas na presença de recursos estilísticos épicos, com

o intuito de compreender o motivo do dramaturgo ao utilizar estratégias que ao mesmo tempo diluem e compõem o seu drama de forma a criticar e renovar a forma teatral. Procuramos refletir sobre os processos envolvidos na composição da peça, de forma a constituí-la como peça autorreflexiva sobre o drama clássico, propondo uma fragmentação, ou seja, uma “quebra” do texto dramático; e, além disso, veremos como a diluição do drama se molda na fragmentação do ser, para escancarar o conflito existencial do homem e das personagens do autor.

Buscaremos aspectos, na forma e no conteúdo da peça, que apontem para uma crítica do drama clássico, isto é, que indiquem que *Seis personagens não é*, em si, uma obra dramática, mas épica. E como toda obra épica, nela é temático o que de ordinário constitui a forma do drama. A sua problematização não repousa sobre o vínculo intersubjetivo, mas sim sobre a própria tentativa de realização teatral, o que justifica o lugar particular da obra na dramaturgia moderna, fazendo dela uma espécie de exposição da história do drama.

De qualquer modo, é preciso questionar a função do caráter épico em *Seis personagens à procura de um autor*: de que maneira essa estratégia acabou contribuindo para o laboratório teatral de Pirandello? E quem ou o quê o autor idealizava alcançar com esse recurso? Seria o espectador, o leitor, ou ele mesmo?

Nessa perspectiva, revelar-se-ão os elementos modernos, que ensejam a revolução teatral preconizada por Pirandello diante da crise do drama tal como Peter Szondi a descreve. Além disso, pretendemos observar algumas particularidades do processo de criação pirandelliano, presente em quase todas as suas obras, norteado por certos pensamentos costumeiros de que “a vida é sonho” e a “ficção é mais real que a própria vida”. Para isso, recorreremos a outras peças teatrais do autor: *Sogno (ma forse no)* e *O Homem da Flor na Boca*. E completam-se os estudos com leituras essenciais a quem decide se debruçar sobre o teatro de Pirandello, tais como *Pirandello: do teatro no teatro*, de Jacó Guinsburg, *Com um sonho na bagagem: uma viagem de Pirandello a Portugal*, de Maria José de Lancastre, e *O teatro de Pirandello*, de Antonio Gramsci.

Mergulhando mais fundo, no capítulo “Imersão ou distração? O fazer literário de Pirandello”, buscamos verificar como a filosofia de Pirandello assenta também em outros escritos do autor, por exemplo em suas novelas, já que ele ficou extremante conhecido por este gênero. Assim, esboçamos uma análise do drama *Seis personagens à procura de um autor*, estabelecendo relações com as novelas que lhe deram origem, como *Personagens* (1906), *Tragédia de um personagem* (1911) e *Conversa com personagens* (1915), as quais

revelam temáticas e pensamentos que já moldam o caráter moderno, temática e formalmente, resultante de um jogo de duplicidade entre o autor e a personagem, a identidade e a alteridade, a ficção e a realidade.

Finalmente, fica a indagação: segundo Pirandello, a peça teatral assemelha-se à vida e nós somos os espectadores. Eis, pois, a questão: deve-se viver imerso e paralisado diante desse “espetáculo que é a própria vida”?



**I**

**ATUALIZE-SE OU PEREÇA!**

Mas o que pode valer a vida, se o primeiro ensaio da vida, já é a própria vida.  
(KUNDERA, 2008.)

### 1.1. MIMESIS CLÁSSICA: A *POÉTICA* DE ARISTÓTELES COMO MODELO ABSOLUTO E PARÂMETRO ENTRE AS ARTES

Uma grande parte das teorias artísticas que buscam analisar e/ou qualificar uma obra de arte remete-se a filósofos gregos da antiguidade, como Platão (427-347 a.C) e Aristóteles (384-322 a.C). A *Poética*, de Aristóteles, foi a primeira grande teoria da dramaturgia, que nasceu do aprendizado deste com Platão na Academia<sup>1</sup>, no século IV a.C. De acordo com Roberto Brandão, o texto aristotélico pode ser lido de três formas: na primeira, o texto é entendido como problema e será questionado; na segunda, os conceitos presentes são tomados como orientadores daquilo que é literário; e na terceira a *Poética* é tomada como uma série de normas e a qualidade literária é avaliada pelo crítico a partir das regras estabelecidas.

Pensando nos conceitos apresentados para a compreensão do que será considerado como literário, Aristóteles inicia a discussão determinando três moldes de configuração do texto: o épico, o lírico e o dramático, que serão distinguidos levando em conta três critérios: os meios (aquilo com o que o poeta mimetiza), os objetos (o que o poeta mimetiza) e os modos (como os poetas mimetizam).

Em sua *Poética*, Aristóteles defende a ideia de que é natural nos homens a *mimesis* explorada com sentido de “imitação”, e aponta de que maneira as artes imitativas buscavam representar o real do homem nos moldes textuais caracterizados pelo filósofo. Além disso, ao definir poesia como imitação, Aristóteles a diferencia pelos modos, meios e objetos. Por exemplo, o gênero trágico é definido como:

É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1984, p. 110)

Assim, nota-se que, quanto ao meio, a tragédia imitará através da representação em palco

---

<sup>1</sup> Aristóteles ingressa na Academia platônica fundada em 387 a.C., onde o pensamento dominante era voltado às investigações científicas matemáticas. Posteriormente, ele abre sua própria escola em 335 a.C, o Liceu, em Atenas, dedicada às ciências naturais.

mediante atores; quanto ao objeto, a ação do homem de elevada índole, e também carácter; e, finalmente, quanto ao modo: pela linguagem ornamentada. Aristóteles estuda a tragédia não apenas pela *mimesis*, mas por uma estruturação a partir da definição de três elementos: a *mimesis*, o processo de qual parte o artista, e, a partir disso, cria-se o *mythos* (enredo), que causará um efeito, a *catarse* (*kátharsis*) para que se chegue ao *télos* (finalidade), que, no caso do gênero trágico, é “provocar terror e compaixão”. Com isso, pretendia-se ensinar a prática da “moderação”, ou seja, do controle das paixões desenfreadas, que só geravam catástrofes. Tratava-se, afinal, de uma forma de “pedagogia” racional, baseada no encontro do equilíbrio emocional e prático dos homens. À vista disso, o filósofo continua o seu percurso, diferenciando os gêneros, mencionando também a epopeia e a comédia.

Desta forma, o nosso primeiro apontamento é a questão da *mimesis* na *Poética*, visto que, “na concepção renascentista das artes – que de certo modo perdurará em muitos dos seus dogmas fundamentais intacta até o século XVIII – todas as artes partem deste pressuposto que as une: a *mimesis*” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p.10). Logo, o diálogo entre as artes é intensificado por esse conceito ser visto como critério norteador para a excelência artística durante os períodos clássico e neoclássico, e posteriormente pelo questionamento da sua soberania.

Outra indagação é que “a tradução tradicional de *mimesis* como imitação não esclarece o sentido do termo no pensamento de Aristóteles” (GRASSI, 2006, p. 155-156). Tal pensamento constituiu uma tradição de que a noção de *mimesis* estaria relacionada à noção de representação da “realidade”. Mas qual o real sentido carregado quando se fala em “representação”? Essa ingênua noção de representação como modo de reduplicação do real, ou até mesmo “cópia”, isto é, noção de que a arte imita a vida e os artistas imitam a natureza, ocasionou um problema idealista, melhor dizendo, até que ponto a razão humana expressaria a verdade e as coisas tais como elas são? Assim, cabe-nos indagar, inicialmente, acerca do termo *mimesis*: o que essa “arte imitativa” imita? Se for a imitação da natureza, o que se entende por natureza? E qual o sentido de “imitação” discutido por Aristóteles?

*Mimesis* (*mýthos*) e *catarse* (*kátharsis*) são processos que participam da dimensão artística da obra de arte. Inicialmente, pensou-se a *mimesis* como um ato sobre a natureza, mas não como cópia ou reduplicação: “[...] a natureza é, no fim de contas, uma chuva de impressões sensoriais e compreendemos onde se deve procurar a nossa actividade” (GRASSI, 2006, p. 44). No entanto, os sentidos são contraditórios, uma vez que “a realidade é simultaneamente uma unidade e uma multiplicidade desconexa” (GRASSI, 2006, p. 38). Por exemplo, Cézanne, um pintor que percebera a necessidade de separar as representações

artísticas da realidade dentre aquelas não artísticas, aponta que a arte nasce “de um contato com a natureza por uma lógica artística”. Desse contato, pode-se evidenciar na arte tentativas de captar essa realidade, ou seja, valendo-se dos “enquadramentos estéticos”. Há o realismo, que busca a representação do real a partir da visão “pura” dos objetos, e, contrapondo-se a ele, há também o impressionismo, que pretende configurar o real por meio das “impressões sensoriais”, classificações estas que já consideravam a contradição presente entre a realidade e os sentidos.

Nota-se, então, que não importa o conhecimento de “natureza” assimilado à paisagem, mas o de uma natureza que se origina da noção do termo “empeiria”: aquela ordenada pelas verificações do particular, definida por Grassi em seu livro *Arte e Mito*: “o primeiro degrau para a ordenação dos dados sensoriais; não é passividade, não é somente impressão, como pretendem os materialistas. Nunca encontramos a natureza como ela é em si, mas sempre e somente ordenada pelas nossas verificações” (GRASSI, 2006, p. 47). Portanto, a experiência do homem com a natureza será transmitida por meio de “verificações empíricas”, algo diferente do saber sensorial por si só, surgindo, assim, o conceito de “empeiria” na arte. Logo, a “imitação da natureza” nunca será pura ou a mesma para os poetas.

É notável como a *mimesis* não é um conceito superado, e que continuamos, explícita ou implicitamente, ligados a essa ideia quando nos desafiamos a criticar e/ou analisar uma obra de arte. Na literatura, por exemplo, o ponto de partida da crítica literária, geralmente, é o apontamento de similitudes com a realidade do homem. Mas cabe-nos aqui salientar que esse processo de apontamento denominado como *mimesis* é uma representação que se faz por deslocamento, o qual pode ser linguístico, simbólico, psicológico, e não uma reduplicação.

O real problema estará no sentido adotado em “representação”, fazendo com que o conceito de *mimesis* fosse banido do campo da estética pelo seu uso ingênuo. A ideia de que a arte imita a vida e os artistas imitam a natureza passou a ser questionada pelos românticos como uma forma de combate à noção de *mimesis* como imitação e representação em seu sentido banal. O ato de representar não deveria estar atrelado ao sentido equivocado de reproduzir o objeto em sua essência, mas sim ser entendido como captar de forma única a essência desse objeto.

Para conseguirmos entender e compreender as origens desses questionamentos suscitados pela tradução do termo, será necessário nos aprofundarmos mais nas interpretações da *Poética* de Aristóteles. Nessa obra, fica explícito que a tese defendida pelo autor é a de que os artistas não copiam as coisas tais como elas são, mas sim as ideias: “o poeta é imitador, como o pintor ou qualquer outro imaginário; por isso, sua imitação incidirá num desses três

objetos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser” (ARISTÓTELES, 1984, p.143). Nesta citação, percebe-se que uma obra de arte é resultado de algo que era, que parece ser ou de como deveria ser, e não necessariamente de como elas são naquele determinado momento.

Pensando nisso, leva-se em conta também o “fingir poético”, ou seja, a criação literária é dada a partir de ideias concretas, mas que são reconstruídas a partir de uma idealização sustentada pelo próprio artista; idealização de como o poeta gostaria que as coisas fossem, ou de como ele imagina que elas tivessem sido. Em nenhum momento é dada como regra uma reprodução das coisas como elas “realmente são”. Um outro exemplo:

Por essa razão, como dissemos antes, não há muitas famílias de cuja história se possa tirar argumento de tragédias: quando buscavam situações trágicas, os poetas as encontraram, não por arte, mas por fortuna, nos mitos tradicionais, não tendo mais que acomodá-los a seus propósitos; eis porque se constrangeram a recorrer à história das famílias em que semelhantes calamidades sucederam.(ARISTÓTELES, 1984, p.123)

Em “eis porque se constrangeram a recorrer à história das famílias em que semelhantes calamidades sucederam”, é interessante notar a escolha da palavra “semelhante” e não “igual”. Portanto, destaca-se que a arte se relaciona com a realidade por um processo de semelhança, e não por procedimentos de reprodução. Essa relação de semelhanças não implica uma ideia de reduplicar a realidade pela verdade, mas estabelece um jogo de vínculos com ela por um deslocamento que é linguístico, simbólico, psicológico, deslocamento já estudado pela psicanálise e defendido por Freud ao entender o processo de funcionamento do aparelho psíquico, sobretudo o processo do sonho a partir de dois polos, ou melhor, o duplo.

Freud toma o sonho como um produto do inconsciente, do aparelho psíquico, e este é interpretado pelo conteúdo em dois níveis: *o latente e um conteúdo manifesto*. Essas duas camadas de *conteúdo latente e manifesto* são reconhecidas pela construção do sonho que se daria, de acordo com Freud, por *deslocamento e condensação*, ou seja, as relações entre o sonho e o consciente, o inconsciente e a realidade do mundo, são transpassadas por *deslocamento e condensação*. No âmbito de estudo da linguística, o conteúdo denominado por *condensação* é reconhecido como metáfora, pois assimila elementos distintos e distantes, e o *deslocamento*, como metonímia, por demonstrar características semelhantes de elementos que se aproximam:

Portanto, parece plausível supor que, no trabalho do sonho, está em ação uma força psíquica que, por um lado, despoja os elementos com alto valor psíquico de sua intensidade, e, por outro, por meio da sobredeterminação, cria, a partir de elementos de baixo valor psíquico, novos valores, que depois penetram no conteúdo do sonho. Assim sendo, **ocorrem uma**

**transferência e deslocamento de intensidade psíquica no processo de formação do sonho**, e é como resultado destes que se verifica a diferença entre o texto do conteúdo do sono e o dos pensamentos do sonho. O processo que estamos aqui presumindo é nada menos do que a parcela essencial do trabalho do sonho, merecendo ser descrito como o “deslocamento do sonho”. (FREUD, 1900, vol. IV: 262, grifo meu)

Ao voltarmos o nosso olhar para a arte, percebemos que esta funciona como representação do mundo, da mesma forma que a noção de sonho. O sonho é semelhante ao dito mundo real em que nós vivemos; semelhante, mas não igual, pois se fosse completamente diferente, nós não nos atormentaríamos com o sonho. Ele nos atormenta por conservar semelhanças com a realidade a que estamos acostumados, como índices de lugares, e até de pessoas. A ideia de *conteúdo manifesto e latente* na literatura, *grosso modo*, é a de reconhecer quais são os elementos constitutivos de um texto e o nível simbólico que eles apresentam:

Uma e apenas uma dessas relações lógicas é extremamente favorecida pelo mecanismo da formação do sonho; a saber, a relação de semelhança, consonância ou aproximação – a relação de “tal como”. (...) **A semelhança, a consonância, a posse de atributos comuns – tudo isso é representado nos sonhos pela unificação, que pode já estar presente no material dos pensamentos do sonho ou pode ser novamente construída. A primeira dessas possibilidades pode ser descrita como “identificação”, e a segunda, como “composição”**. A identificação é empregada quando se trata de pessoas; a composição, quando as coisas são o material da unificação. Não obstante, a composição também pode aplicar-se às pessoas. As localidades são frequentemente tratadas como pessoas. (...) Na identificação, apenas uma das pessoas ligadas por um elemento comum consegue ser representada no conteúdo manifesto do sonho, enquanto a segunda ou as demais pessoas parecem ser suprimidas dele. Mas essa figura encobridora única aparece no sonho em todas as relações e situações que se aplicam quer a ela, quer às figuras que ela encobre. (FREUD, 1900, vol. IV: 272, grifo meu)

A “identificação” e a “composição” são elementos que estão presentes também na literatura. A tragédia de Édipo nos emociona, pois tem uma dimensão simbólica que diz respeito à identificação da condição humana em que nós vivemos. Mas, ao mesmo tempo, o caráter simbólico da vida só é entendido se o deslocamos, ou seja, se saímos de nós mesmos e o observamos com outros olhos, com um outro aspecto, não apenas identificando o que há de próximo, mas reconstituindo suas especificidades próprias. Assim, percebe-se que a ideia de *mimesis* na literatura se faz por *deslocamento* e *condensação*, e não por um processo de cópia.

Como visto anteriormente, a poesia mimética mimetiza ações em primeira instância,

de acordo com Aristóteles. No entanto, vale ressaltar aqui também as reflexões acerca da *mimesis* apontadas pelo filósofo Platão, uma vez que elas contribuíram para as diversas interpretações e problematizações que acompanharam e vêm acompanhando o termo. Conforme Platão, a tragédia é a imitação de agentes, ou seja, o gênero é definido como cópia de seres humanos. Aristóteles irá rebater essa ideia, apontando que os agentes são construídos e não copiados, refletindo assim: se o ato de mimetizar é a criação de uma obra que estabelecerá relações contínuas com a realidade, os agentes dos textos deverão conter semelhanças com o homem. Dessa forma, actantes ou agentes terão como modelo e receberão características éticas baseadas em seres reais. Em outras palavras, a associação de centralização da obra de arte em relação à realidade se dá por via da ética e do reconhecimento.

O modo como as personagens agem terá similitudes com o modo de agir dos seres humanos; portanto, há um *objeto modelo* natural – o homem, e há um *objeto mimético* criado a partir de associações estabelecidas pelo poeta – as personagens. Assim, esse *objeto mimético* é um artefato de linguagem elaborado, e não algo natural, o que confirma que a relação proporcionada pela *mimesis* não é de igualdade, mas sim de semelhança. Paulo Pinheiro (2015) chama a atenção, na tradução da *Poética*, quando Aristóteles disserta sobre meio e imagens: ele usa o verbo “*apecasontes*”, no gerúndio. “*Apecasen*” refere-se ao ato de formar uma imagem, a partir de um modelo; por isso, o que conectará os objetos miméticos aos objetos modelos será uma relação de correspondências, mas também de diferenças entre imagens.

Há uma dimensão das personagens que permite que nós as identifiquemos como semelhantes a seres humanos, mas há também uma dimensão que é de transformação, que possibilita que identifiquemos que aquelas personagens não são seres reais, mas são formas humanas transformadas em objetos ficcionais. Assim, Aristóteles afirma que os objetos da tragédia são personagens em ação, e que esses objetos são miméticos, e não *objetosmodelos*.

Para Platão, os objetos da tragédia também são miméticos, ou seja, são uma cópia pura e imperfeita do mundo das ideias. Portanto, ele não valorizava a poesia por pensar que ela imita a imitação (o mundo sensível), sendo, pois, uma cópia duplamente ilusória. Platão era um idealista que acreditava que neste mundo material em que vivemos tudo são cópias imperfeitas de um mundo superior, o mundo das ideias. Platão não acreditava que a verdade pudesse ver-se nas manifestações da natureza porque também a natureza era constituída de cópias imperfeitas do mundo ideal. Já Aristóteles, desloca essa ideia ao dizer que os objetos da tragédia não são os *objetos modelos*, porque a tragédia não representa o homem em si, mas

representa ações. Ele vai distinguir esses caracteres em ação como de índole elevada ou de baixa índole, ou seja, os personagens podem ser melhores do que nós, piores do que nós ou tais como somos. O pensador admite que há três formas de distinção; porém, no domínio da tragédia e da comédia, ele só reconhecerá duas: os agentes serão melhores do que nós ou piores do que nós.

Com efeito, Aristóteles só confirma o processo de transformação, marcado positiva ou negativamente. Nesse sentido, aquele que não é marcado (os tais e quais) ele não reconhece como um processo que possibilitará uma mudança das personagens. Sendo assim, o gênero em que a transformação é marcada positivamente – os melhores que nós – é a tragédia, e o que é marcado negativamente – os piores do que nós –, a comédia. Por sua vez, se a personagem da tragédia é de índole elevada, ela não poderia ser uma cópia de nós, e a mesma coisa acontece com a personagem cômica: se no processo de transformação mimética é a baixa índole que a caracteriza, ela não será uma cópia do que nós somos.

E quais serão os critérios que Aristóteles estabelece para diferenciar a transformação? Quando o autor usa os termos índole elevada e índole baixa, ele os vincula às virtudes (*arete*) e aos vícios (*kakia*), utilizando critérios que provêm da ética (ética como parte da filosofia que procura estudar o modo como os seres humanos agem, procurando entender e determinar a função das ações humanas). É a ética que reconhecerá, nas ações humanas, um caráter virtuoso ou vicioso, e quando se fala em virtude e em vício já não nos encontramos mais no âmbito da realidade, mas sim no âmbito da abstração, já que nenhum ser é exclusivamente virtuoso ou desvirtuoso. À vista disso, Victor Hugo no seu famoso prefácio à peça *Cromwell* (1827), reconhece essa insuficiência na tragédia e propõe o drama romântico como o mais realista e mais nobre dos gêneros por misturar o trágico e o cômico, o sublime e o grotesco, mostrando as criaturas humanas como elas aparentam ser.

Aristóteles usa critérios éticos de distinção para falar desses objetos miméticos, e não como se fossem homens reais. Quando entendemos que o filósofo diz que os objetos de uma tragédia são as ações que as personagens praticam, e não os homens que eles supostamente imitariam, percebemos que ele está mudando sua perspectiva, já que não está argumentando em uma dimensão estética, mas ainda em uma dimensão de ética, e com um intuito altamente didático e pretensioso, visto que a ideia então seria apontar as ações de caráter íntegro e honrado, e as de desmoralização, para “ensinar” os homens.

Isso posto, interessa-nos explicitar o passo a mais que Aristóteles dá em relação ao pensamento de Platão: ao utilizar a dimensão ética para distinguir os objetos, o primeiro autor está usando uma dimensão que é da ordem da abstração e tirando o processo da criação dessas



personagens do âmbito da pura cópia. Diante disso, repare-se que a criação do enredo para Aristóteles é vista como um processo criativo, isto é, criativo pelos meios que usa, pelos objetos que cria e pelo modo como os cria, em uma relação que joga entre semelhanças e diferenças.

Compreende-se, pois que a noção de *mimesis* nunca tenha saído do campo dos estudos literários, e que tenha ocasionado diversas discussões a respeito da definição do termo. Por mais que os românticos tenham insistido na autonomia da obra literária, nós ainda pensamos nesta como centralidade da realidade, “a diferença consiste apenas em que falam uns de “imitação”, crendo que a obra do poeta transpõe a realidade do Ser para a aparência do Não-ser, e outros, de “criação”, opinando que, por obra do mesmo poeta, algum ser surgiu do nada” (SOUZA, in a poética, p. 89). A obra de arte estabelece um vínculo com a realidade, mas o que interessa é como ela constrói os seus objetos, o artefato criado pelo poeta, e não o “quanto” isso copia uma realidade. Pensando no teatro, a ideia de autonomia estética absoluta não existe, visto que a arte do teatro só perdura no âmbito social e está ligada à realidade do público.

Enfim, fica visível como as diversas traduções e interpretações a respeito da *mimesis* no âmbito da crítica literária contribuíram para a utilização equivocada do termo. Em virtude dos fatos mencionados, é certo que as definições e os apontamentos propostos nunca serão absolutos, pois quando nos empenhamos em compreender a utilização de um termo, devemos levar em consideração diversos fatores, que modificam os conceitos iniciais. Por isso, é necessário conceber que, no campo da teoria e crítica do drama toda denominação também está sujeita à atualização, e que a apreensão do estudo da *mimesis* dependerá de um ato de abstração, em outras palavras, a *mimesis* é um ato de produção artístico que configura uma verdade subjetiva provinda de uma experiência e um deslocamento.

## 1.2. A MIMESIS E O DRAMA

Se seguirmos uma linha de raciocínio histórica, até o século XVIII a poesia parecia fazer uma mimesis a partir da própria realidade, que já era dada *a priori* ao artista, sendo a arte um objeto com o qual se poderia mostrar a verdade. Ao final do século XVIII e início do XIX, houve um questionamento sobre a representação: foi o movimento do Romantismo, no fim do século XVIII, que negou a noção de verdade vinda da tradição clássica de Aristóteles: “aos românticos tende a importar mais a auto-expressão da subjetividade do poeta. A verdade poética não é mais obtida pela “imitação da natureza” (ROSENFELD, 1969, p. 149). A “imitação” já não condizia com a verdade, o que interessava era a própria autenticidade da obra de arte, ou seja, da auto-expressão do poeta.

No fim do período neoclássico, os românticos reagiram contra a interpretação da mimesis como “imitação da natureza”. Essa reação romântica, que levou a um processo metalinguístico segundo o qual a criação da obra parte de uma reprodução sobre a sua própria criação no âmbito do fazer artístico, iniciou-se na Alemanha, com Kant. Este filósofo indagou sobre a possibilidade de representar o real, pois tudo o que enxergamos como “sensível” é, para ele, apenas o processo final de nossa sensibilidade. Com isso, temos a problematização da *mimesis* exatamente no limite entre o mundo antigo e o moderno.

O poeta moderno relaciona a poesia como imagem feita através de metáforas, da mesma forma que a arte da Renascença era comparada com “espelho”. No entanto, o que distinguirá ambas é que o poeta moderno não reflete o mundo exterior como um espelho, maso sujeito refletor terá maior importância que o mundo exterior; este é invertido e o poeta buscará representar o seu mundo interior, ou seja, os pensamentos e os sentimentos humanos. Assim, no século XVIII, começam a surgir as primeiras artes consideradas de natureza não-mimética, por já não condizerem mais com a designação de “espelho” da realidade, sendo a música a primeira a ser reconhecida como tal pelos alemães, dadas as suas características expressivas. Essas mudanças na crítica literária são indicadas por uma mutação de metáforas para elucidar a natureza da percepção dos sentidos, da memória e do pensamento.

O drama da época moderna nasceu no Renascimento, uma vez que a marca do antropocentrismo renascentista é fundamental para o teatro moderno, já que o homem só entrava no drama como ser que existe com os outros, por meio de valores como liberdade e compromisso, vontade e decisão – ideais que crescem em importância de modo que o homem no drama é posto num ambiente de tomada de decisões. Quando este decide integrar o mundo de seus contemporâneos, sua interioridade torna-se manifesta e se converte em presença

dramática.

Continuando o percurso da arte mimética, a nova realidade do século XIX é marcada por novas formas que revelarão realidades novas. Por outro lado, realidades diferentes correspondem as formas narrativas diferentes, pois ambas estão interligadas. Uma vez que a realidade muda e se transforma, as formas novas romperão com os hábitos adquiridos; assim a estrutura tradicional, denominada clássica, não era mais capaz de expressar o novo período histórico. Nesse caso,

Falar do espetacular, é, também, falar sobre o real, mas é, principalmente, falar de uma operação de ampliação, duplicação, transposição do real. É, em última instância, falar sobre o mimético, o que nos remete a toda uma tradição analítica que localiza no conceito de mimesis não só a pedra fundamental de qualquer teoria da representação como reconhece, na representação teatral, um de seus vértices originais. (RAMOS, 2006, p.91-92)

Luiz Costa Lima chamou de “mimesis antiga” aquela que foi hostilizada por Platão, apontada como cópia no primeiro tópico deste estudo, e que encontrou um ponto de entrada por meio de Aristóteles. Segundo Costa Lima, a questão entre os dois filósofos não pode ser reduzida a uma simples divergência, pois “o que está em pauta é a rejeição ou a aceitação de um modo capital na forma de o homem responder ao mundo” (LIMA, 2000, p. 32). Dito isso,

Se na modernidade surgem novas formas de apreensão da realidade sensível, então a arte, ao buscar representar essas novas formas de percepção da realidade, também se configura enquanto mimesis, representação da práxis humana. Novas formas de sensibilidade exigem novas formas de representação. Noções espaço-temporais como a de perspectiva sofrem uma transformação, produzindo novas formas de expressão artística que buscam representar esse novo estado de coisas. (GRASSI, 2006, p. 184- 185)

Sendo que “o verossímil é o efeito primário da mimesis” (LIMA, 2000, p. 65), a verossimilhança se faz motivada pelo presente. Dando uma atenção a mais para este conceito vale a pena indagar: seria a verossimilhança a verdade? Ou a construção de um contexto que proporcione uma atmosfera verossímil? É gritante e notório como as noções de imitação e verdade estão atreladas e foram interpretadas de modo que construíram uma ideia que não condiz mais com a *ficção* literária, ou, melhor dizendo, a tradução de verossimilhança como verdadeiro e *mimesis* como imitação.

Com a mimesis, temos uma maneira de chegar ao impensado, não somente o contemporâneo, mas também de tempos atrás; contudo, somente o estoque de semelhanças do presente pode fazer com que acessemos o impensado de outras épocas. Para que se entenda a verossimilhança numa obra, torna-se necessário contextualizá-la.

A arte moderna representa as realidades possíveis que se tornaram aparentes ao homem no contexto dessa situação histórica. Ela contém uma unidade de conteúdo e sentido derivado dos novos mitos ou fábulas construídos a partir dos elementos da experiência humana que surgiram em sua época. A arte moderna é *mimesis* das condições e possibilidades humanas de seu tempo. Se a arte moderna expressa uma realidade desagregada ou desenraizada é porque a experiência do homem no mundo moderno possibilita que a arte se expresse dessa forma. A arte moderna é arte porque é a representação de uma ideia, ou seja, uma concepção de homem e uma possibilidade humana. (GRASSI, 2006, p. 188-189)

A *mimesis* não constitui um conceito único, tal como não diz respeito a uma única experiência. Se o ser é mutável, e a *mimesis* é considerada a capacidade do artista para expor a sua experiência de vida, serão explícitas diversas ideias também mutáveis (não apenas reproduções), de acordo com a prática de vida do homem.

Portanto, fica a cargo desta pesquisa contextualizar a obra *Seis personagens à procura de um autor*, e entender em que ponto estava a noção de *mimesis* na sua época. Pirandello não apenas propõe uma ruptura com a *mimesis* tradicional, que já fora renegada pelos românticos, mas estabelece uma nova noção. Assim, o seu drama expõe como a realidade é uma experiência e cada ser tem uma experiência única. O autor discute e critica a noção clássica, apontando que quanto mais se busca a *mimesis* perfeita, mais se descompromete realmente com esta, pois criam-se outros mundos e outras realidades, e não um mundo espelhado. Para Costa Lima (2000), a *mimesis* deixa de simbolizar a eterna presença do imutável materializada na obra literária, para se tornar o signo da permanente mudança, tal como exposta em Pirandello: o caráter mutável do homem:

O PAI – O drama para mim está todo nisto: na convicção que tenho de que cada um de nós julga ser “um”, o que não é verdade, porque é “muitos”; tantos quantas as possibilidades de ser que existem em nós: “um” com este; “um” com aquele – divertidíssimo! E com a ilusão, entretanto, de ser sempre, “um para todos”, e sempre “aquele um” que acreditamos ser em cada ato nosso. Não é verdade! Não é verdade! Percebemos bem isso quando, em qualquer de nossos atos, por um acontecimento infeliz, ficamos como que enganchados e suspensos e nos damos conta de não estarmos por inteiro naquele ato e que seria, portanto, uma injustiça atroz julgar-nos só por isso, manter-nos enganchados e suspensos no pelourinho durante uma existência inteira, como se toda ela se resumisse naquele ato! [...] (PIRANDELLO, 1921, p. 69).

Diante disso, é importante destacar como a arte e a literatura são formas simbólicas de preencher uma falta, e assumir a existência de um vazio e de um conflito existencial.

“Arte existe porque a vida não basta” (GULLAR)<sup>2</sup>, toda obra de arte é admissão de uma desordem, e toda obra de arte é em si um conflito. A representação de personagens, no laboratório dramatúrgico, poético e literário, são válvulas de escape para preencher algo de que a vida carece, e não para representar a vida como ela realmente é.

Quando Fernando Pessoa cria Alberto Caeiro, por exemplo, nesse próprio heterônimo é exposto o desejo de alcançar uma vida plena, que ainda não foi alcançada e é por isso que o poeta vive em conflito consigo mesmo e escreve poesia: por vivenciar e estar nesse conflito. Os heterônimos em Pessoa expõem a dramaticidade da vida e os seus poemas configuram uma cena.

Pessoa e Luigi Pirandello são grandes autores que representam o moderno e dialogam tematicamente e formalmente, ao trabalharem questões como a construção identitária, o sonho, o duplo, o simbolismo e ao revelarem concepções teatrais que se distanciam das convenções do gênero na época. “Pessoa e Pirandello se aproximam para desautorizar a rigidez dos gêneros literários criando vozes que ainda gritam, num tom trágico-irônico, o drama do mundo”. (POMA, 2010, p.22). Em Pirandello, o drama do homem moderno é transposto para suas obras e personagens, e em Pessoa para os seus heterônimos.

Em *Seis personagens à procura de um autor*, encontramos personagens que são independentes, estão vivas e têm autonomia sobre o seu drama, mas ao mesmo tempo são dependentes, pois necessitam de um diretor para conduzir a encenação que elas tanto buscam, e parece que essas personagens só alcançariam a plenitude ao encontrarem um autor disposto a dar “vida” às suas histórias. Nota-se que o conflito das personagens é o da própria existência: só seriam consideradas reais quando fossem representadas. Assim como as criações de Pirandello vivem em um conflito entre a dependência e a independência, o homem moderno vive o seu livre-arbítrio, ao mesmo tempo em que é submisso às regras impostas pelo mundo capitalista, ou seja, o homem é dependente do tempo na contemporaneidade, pois a relogificação do trabalho determina o seu salário e a sua vida, como as personagens de Pirandello dependem de um autor.

---

<sup>2</sup> Frase do poeta Ferreira Gullar que ficou célebre após entrevista sobre sua participação na feira de Paraty. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/arte-existe-porque-vida-nao-basta-diz-ferreira-gullar.html>. Acesso em: 16 set. 2021.).

### 1.3. O TEATRO EM UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA: A CRISE DO DRAMA SEGUNDO PETER SZONDI

A tragédia é um gênero dramático que surgiu na tradição da Grécia Antiga, com teatrólogos como Ésquilo, Sófocles e Eurípidés. Tomando como exemplo o *Édipo Rei* de Sófocles (c. 427 a.C.), podemos ver que o gênero trágico clássico só envolve personagens de caráter nobre, como aliás enfatiza Aristóteles em sua *Poética*. O herói trágico é o protagonista que será acometido pela *hýbris*, ou seja, o excesso de orgulho. Assim, a tragédia grega representa a queda deste herói, e é caracterizada por alguns aspectos como a *hamartia* (o erro que o herói comete), *ananquê* (a força do destino), *pathos* (o sofrimento), *peripécia* (um acontecimento que muda o destino do herói). A tragédia é deflagrada por peripécias que provocam o reconhecimento do erro e o protagonista sempre será terrivelmente punido pelos deuses. Em uma tragédia é essencial a *catarse*, pois é preciso que o espectador saia do teatro sentindo piedade e horror pelo destino das personagens.

“Sensibilizando-se com o horror dos acontecimentos em cena, a tragédia suscita no espectador, simultaneamente, um sentimento de compaixão pelo herói, devido ao destino que lhe foi reservado” (CAMPOS, 2012, p. 24). Verificando as concepções de tragédia, iniciaremos com o exemplo da peça *Édipo Rei*: a narrativa começa com este governando Tebas; extremamente preocupado com uma praga que assola a cidade, ele toma a iniciativa de enviar seu cunhado, Creonte, para o oráculo de Apolo em busca de orientação. O oráculo lhe informa que a causa da praga é que o assassino do rei anterior a Édipo não havia sido encontrado ainda e nem punido, então Édipo chega à conclusão de que precisa localizar esse assassino e puni-lo para que a cidade se livre da maldição.

Diante disso, a tragédia começa a desvendar o passado de Édipo: morador da cidade de Corinto que foi obrigado a fugir devido a uma profecia de que iria assassinar o seu pai e se casar com sua mãe. Para tentar escapar desse presságio, Édipo deixa a cidade, e durante a sua jornada de fuga encontra uma comitiva de nobres. Esse encontro acaba se tornando um desencontro, visto que este Édipo desentende com os homens e, por fim, mata seus ofensores, deixando apenas um vivo.

Prosseguindo viagem, Édipo chega à cidade de Tebas, que está sofrendo com a ameaça da Esfinge, uma criatura que devora as pessoas que não decifram seus enigmas. Ele tenta derrotar a Esfinge, que lhe propunha uma charada: “Qual é o animal que de manhã tem quatro pés, dois ao meio-dia e três à tarde?” Sem hesitar, responde que essa figura é o homem. Ao resolver o enigma, Édipo é recompensado com a mão da rainha de Tebas, Jocasta. E assim se torna rei.

Continuando a história, Édipo passa a dedicar-se inteiramente à tarefa de investigar quem teria sido o assassino de Laio, o seu antecessor. Ele começa por interrogar diversos cidadãos sobre o fato ocorrido, incluindo um profeta cego chamado Tirésias, que diz a Édipo que ele mesmo, o atual rei de

Tebas, teria matado Laio. Édipo fica atordoado com essa horrível notícia, mas sua esposa Jocasta pede-lhe que se tranquilize, uma vez que profetas já tinham errado anteriormente — conta como exemplo a história do filho dela com Laio, de quem o oráculo previu que mataria o próprio pai e desposaria a mãe. A profecia não aconteceu, segundo ela, porque quando a criança ainda era bebê, foi dada pelo rei para ser morta por um camponês. A história de Jocasta não conforta Édipo. Quando jovem, um velho lhe teria informado que ele era filho adotivo e estava predestinado a matar seu próprio pai e deitar-se com a mãe. Além disso, certa vez, em seu caminho para Tebas, Édipo matara um homem em uma encruzilhada, o que soa muito semelhante à história da morte de Laio.

Jocasta, enfim, implora a Édipo para não vasculhar ainda mais o seu passado, porém seu pedido é ignorado. O rei questiona mais pessoas, incluindo um mensageiro e um camponês que saberiam melhor sobre a história de como Édipo fora abandonado e adotado por uma família de Corinto. Em um momento de elucidação que constitui, provavelmente, o mais trágico da peça, Jocasta percebe que, na verdade, é a mãe de Édipo e que Laio era seu pai. Horrorizada com o que acontecera, ela tira a própria vida. Em seguida, o próprio Édipo percebe a verdade: que é ele o assassino do próprio pai e marido de sua própria mãe. Também horrorizado com seus atos, fura seus olhos e exila-se de Tebas.

Todos os pressupostos indicados na *Poética* de Aristóteles são exemplificados e verificados a partir da tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, o que, por sua vez, acabou destacando-a por sua excelência como gênero trágico. Para Vieira, o que diferencia o texto de Sófocles das outras versões do mito de Édipo é que

Altera bastante as versões anteriores do mito de Édipo. A mudança principal diz respeito ao deslocamento dos dois episódios causadores da ruína do herói: a tragédia inicia depois da ocorrência do parricídio e do incesto. A investigação do assassinato de Laio e, num segundo momento, a indagação sobre a própria identidade, por parte de Édipo, ocupam lugar central na peça. A questão de não ser quem se pensa que é e o poder de forças enigmáticas na constituição do destino substituem o tema da maldição familiar, presente em obras anteriores” (VIEIRA, 2004, p.18)

Identifiquemos na peça os elementos descritos por Aristóteles na sua *Poética*. O protagonista da tragédia é o herói Édipo, que será caracterizado como uma personagem de caráter elevado; ele será o “bom caráter”, pois pode-se perceber que é amado pelo povo de Tebas por ser um ótimo rei e por buscar justiça (a todo momento, na peça, ele deseja encontrar o assassino do rei Laio e puni-lo, por considerar justo e por desejar ‘livrar a cidade da maldição em que caíra’). Outro ponto relevante na tragédia é a tensão entre o humano e o divino, pois Édipo tentou fugir do seu destino de matar o pai e se casar com a mãe; contudo, ao tentar fugir ele foi diretamente ao encontro do seu destino. Conclui-se que o destino já está traçado, e Édipo não possuía poder para alterá-lo. Além disso, o orgulho

de Édipo ao brigar e matar o viajante Laio mostra como o nobre se excede em emoções, confirmando o “erro trágico”, que manifesta-se na tragédia com o objetivo de ensinar o controle e a moderação dos sentimentos exagerados não virtuosos.

Outra questão é a instabilidade que caracteriza o protagonista, ou seja, a “Roda da Fortuna”: ora Édipo está governando Tebas, ora descobre a sua ruína e arranca os próprios olhos, sendo esta a cena que mais provoca piedade e horror na plateia. Nota-se que a tragédia busca causar piedade e terror explorando o bom caráter do herói ao longo da diegese. E constata-se também que o “erro trágico” é cometido até por aqueles de caráter elevado. Sófocles, pois, coloca o seu espectador diante da condição humana, estabelecendo uma relação de identidade entre o herói e o público, e uma relação de aproximação do espectador com a peça.

É o efeito “catártico” que faz com que o público se sinta comovido pela peça, não gerando propriamente um pensamento crítico, mas antes uma purgação de emoções. Mas como é que um gênero nobre, que representa homens de caráter elevado, busca uma aproximação com a realidade, um efeito de ilusão do real, em um público geralmente formado por homens de condições inferiores?

Eis a razão por que existe também a comédia, um gênero com as mesmas regras da tragédia, preocupado em respeitar a verossimilhança e as unidades de ação, tempo e lugar, e caracterizado por representar homens de caráter inferior, e um enredo bem construído. “Enquanto a tragédia investia a sociedade aristocrática e da alta classe média com vestes cravejadas de jóias, a comédia as arrancava até pôr a nu a truanesca roupa de baixo - e qual a sociedade que não usa por baixo uma roupa de truão?” (GASSNER, 2010, p. 331). Se a função da tragédia é dar lições de equilíbrio e moderação para melhorar as sociedades humanas, também a comédia busca corrigir a moral dos homens, mas pelo riso. Podemos perceber esse aspecto na comédia *Escola de mulheres*, de Molière: “[...] E Molière, por sua vez, defende a função moralizadora da arte, afirmando, no “Premier placet présenté au roi sur la comédie du Tartuffe, que o dever da comédia é corrigir os homens, divertindo-os” (FARIA, p. 142).

O “teatro dramático” é denominado por Szondi, na sua *Teoria do drama moderno*, como “drama absoluto”, por constituir uma estrutura fechada “em si mesma”, seguindo fielmente as unidades de ação, tempo, espaço, diálogo, e relações intersubjetivas. Esse teatro que se desenvolveu na Inglaterra elisabetana e, principalmente, na França do século XVII, tem como objetivo trazer a plateia para “dentro” da representação, fazendo com que ela trate a peça como algo real, ou seja, é como se a peça fizesse parte da própria realidade do público, suscitando as suas emoções. O seu paradigma mais remoto pode ser a tragédia clássica de Édipo Rei, reconhecida por alcançar um estatuto de excelência trágica pela boa articulação dos elementos constituintes que Aristóteles aponta na sua *Poética*.

No século XVIII, Diderot propõe-se criar no teatro francês um lugar para a nova classe social: a burguesia. Desenvolve um gênero intermediário entre a tragédia e a comédia, o qual ele nomeia como



*comédia séria*. O protagonista deste gênero – o bom burguês – enfrentará provações, será um homem trabalhador e exemplar, cujos valores serão demonstrados através da família e do sucesso, como Dorval em “O filho natural” (1757). Diderot buscou o modelo exemplar em seus protagonistas (burgueses), pois seguia alguns valores (burgueses) e tinha como intenção “Inspirar aos homens o amor à virtude e o horror ao vício” (DIDEROT, 2008, p. 165).

No final do século XIX, os homens já mal se relacionavam entre si porque as condições impostas pelo implacável mundo do trabalho engendrado pelo sistema capitalista de produção não lhes permitiam. Dessa forma, é notável que ao longo do século XIX os gêneros literários foram se tornando cada vez mais adaptáveis às mudanças da sociedade, sendo o romance o pioneiro das transições, pois foi cada vez mais incorporando à sua constituição interna outras formas de discursos e outros gêneros literários. Assim, acabou levando as outras formas literárias a cederem ao seu assédio, como veremos no drama, por exemplo, “forçado” a acompanhar essa transformação.

Os elementos do drama considerado clássico foram se perdendo: a ação, o diálogo, o tempo e o espaço bem definidos, e as relações entre as personagens. É essa situação que provoca “a crise do drama”, como mostra Peter Szondi na sua *Teoria do drama moderno*. Dessa forma, o clássico torna-se insuficiente para expressar a nova sociedade e o drama moderno ganhará espaço, sendo marcado pelo “homem que fala sozinho”, uma vez que o diálogo escasseia nessa nova forma social (a sociedade industrial), devido às pressões do capitalismo, que impõe o trabalho árduo e mecaniza as relações humanas.

Com essa crise surgiram alguns autores propondo mudanças na dramaturgia, como Ibsen, Tchekhov, Hauptmann, Maeterlinck, Stringberg e Luigi Pirandello. Essa geração parece ter notado que a forma clássica não era mais viável em um mundo caracterizado pelo isolamento e pela reificação do sujeito. Como se posicionar diante disso? Na sua *Teoria do drama moderno*, Szondi mostra como Ibsen, Tchekhov, Hauptmann, Maeterlinck e Strindberg fizeram tentativas de salvamento da forma dramática.

Em *As três irmãs*, de Tchekhov (1860-1904), basicamente não há acontecimentos. São três irmãs morando na província e vivendo uma espécie de nostalgia de quando moravam em Moscou, cidade na qual elas cresceram. Essas irmãs recordam, a todo momento, uma juventude irrecuperável, o que é percebido em seus diálogos, os quais, em sua maior parte, são introduzidos por construções como: “você se lembra”, “você se recorda”? E é nesse momento que se verifica um conteúdo narrativo, visto que as recordações suscitam uma contação de história, ou seja, uma personagem narra para a outra a lembrança da vida em Moscou, e assim praticamente a peça toda é construída pela recuperação dessas memórias. Por isso Szondi defenderá o conteúdo épico no drama, mostrando que até este ganha corpo e uma dimensão narrativa na modernidade do final do século XIX, o que já se iniciava no drama de Tchekov: as personagens negam um presente, narram um passado e acreditam num futuro

utópico. “Todos refletem sobre a própria vida, perdem-se em recordações e se atormentam com a análise de seu fastio”(SZONDI, 2001, p. 41).

Além disso, Tchékhov altera a convencional ação no tempo presente, numa trama que gira em torno de um passado – o da vida em Moscou – e de um futuro que não se realizará - a volta para Moscou, o que indicará uma “tentativa de salvamento” da forma dramática clássica. Outro ponto é a inserção de um personagem “meio-surdo” no drama, já que era evidente a impossibilidade de comunicação de Andrei com as suas irmãs, Olga, Macha e Irina. Assim, a estrutura dialógica mantém-se, ainda que, na prática, os homens já falem sozinhos, mal se ouvindo uns aos outros. Desse cenário, Szondi chama a atenção para o seguinte: a renúncia à ação e ao diálogo representa a desnaturalização de duas categorias formais importantíssimas do drama e, por via lógica de consequência, a negação da própria forma dramática.

Contudo, a dramaturgia de Tchékhov consegue se salvar por uma sutileza decisiva: suas personagens continuam a viver em sociedade, a despeito de seu isolamento psicológico. De modo que, por não estarem completamente imersas em solidão e nostalgia, habitam uma zona intermediária entre o mundo interno e o externo. Em última análise, o que Tchékhov faz é explorar os confins da forma dramática, conservando as categorias essenciais no nível mínimo necessário para não a descaracterizar. Assim, a verdadeira temática de suas peças forma-se pelo negativo, como o desvio em relação àquelas categorias – ação e diálogo. Szondi afirma que em Tchékhov o diálogo é como um pálido pano de fundo no qual se destacam manchas de cor, os monólogos que simulam ser uma réplica. É nesses monólogos que se conserva o sentido do toda a peça. O monólogo pode ter morada no próprio diálogo; portanto, o diálogo nunca se transforma em conflito, nem sua contradição interna conduz ao disparo da forma dramática, porque as personagens estão em sociedade, porém solitárias. Tchékhov trabalha com a ideia de tomar parte na solidão alheia, de acolher a solidão individual e torná-la uma solidão coletiva. A retirada formal da conversa a dois não pode conduzir senão à épica.

Um outro exemplo: em Ibsen (1828-1906), Szondi expõe a questão da eficiência na presentificação do passado, indicando que em seu drama o próprio passado ganha forma. E também expõe a questão da tragicidade, presente na contraposição entre condição objetiva e condição subjetiva.

Szondi faz uma aproximação entre Ibsen e Sófocles, para então avaliar em que medida Ibsen inaugurou a crise do drama. Nesse mister, deve-se atentar para a discussão acerca da matéria adequada para a tragédia: Sófocles não tinha os olhos voltados para os eventos do mito edípiano; antes, reconhece que a tragicidade não é atrelada a particularidades e transcende o decurso temporal. Ele percebe que para se tornar realidade dramática – dialética de visão e cegueira – bastava um evento, aquela “peripécia” seguida de “reconhecimento”. Por isso se diz que a ação de *Édipo Rei*, apesar de factualmente anteceder a tragédia, está contida em seu presente, pois não é o passado que é desvelado, e sim o presente.

Em seguida, Szondi revela os motivos que movem a trama de Ibsen, e chama a atenção para o fato de que tudo isso chega a nós por meio do diálogo. No entanto, quando as personagens falam sobre o passado, o que passa para primeiro plano não são os acontecimentos singulares, nem suas motivações, mas o próprio tempo que ganhou cor, pois tudo gira em torno do que aconteceu enquanto o tempo passou. Em *Uma casa de boneca*, por exemplo, a intriga conduz à revelação do segredo da personagem Nora e também vemos como a revelação deste segredo está diretamente ligada ao passado da personagem, ganhando forma, assim, quando Nora assina os papéis da dívida em nome de seu pai, colocando-se em seu lugar e agindo em seu nome; é o passado de Nora que permite suas ações no presente: é o passado ganhando forma e se colocando acima do próprio presente em Ibsen.

Dessa forma, é possível traçar alguns paralelos entre a dramaturgia de Ibsen e a de Sófocles. Em relação ao papel do passado na trama, em Édipo o passado é uma função do presente; já em Ibsen, o presente limita-se a mero pretexto para evocação do passado: o que importa não é nada temático, nada do que passou, mas o passado em si mesmo considerado. Isso resulta na denegação do presente dramático, pois só algo temporal e não o próprio tempo pode se presentificar no sentido da atualização dramática. A representação direta do tempo só é passível de ser feita numa forma artística que o acolhe na série de seus princípios constitutivos: o romance.

Nesse sentido, em Édipo algo que é ignorado pelo herói do drama, penetra em seu campo de visão, gerando a necessidade de agir de modo distinto do que pretendia. Mas esse elemento não se tornou mais pálido em função de qualquer perspectiva temporal, sendo exatamente de mesma natureza que o presente. Como decorrência dessa reflexão, chega-se a um segundo paralelo: a verdade em Édipo é de natureza objetiva, vale dizer, somente Édipo vive na ignorância, pois a verdade pertence ao mundo.

Em Ibsen, a verdade reside na interioridade da personagem Nora, onde repousam os motivos das decisões tomadas; lá se esconde seu efeito traumático, que sobrevive a toda mudança externa. Também é por isso que a temática de Ibsen se furta ao tipo de presente exigido pelo drama, isto é, a temática nasce de relações inter-subjetivas, mas só se sente em casa no mais íntimo de seres isolados e estranhos uns aos outros: “Por mais que [a ação em Ibsen] se ligue a uma ação presente (em duplo sentido), ela permanece confinada no passado e na interioridade. É esse justamente o problema da forma dramática em Ibsen”(SZONDI, 2001, p.38).

O grande problema enfrentado por Ibsen é ter em suas peças um ponto de partida épico. Daí a exigência natural de uma grande maestria para cumprir as duas tarefas do dramaturgo – presentificar e garantir a funcionalidade. Em Ibsen o passado continua vivo – sua menção o evoca -, o que é passado coincide com o que é presente. De modo que apenas por via analítica é possível pôr em cena o próprio tempo, ou ao menos fixá-lo como tempo decorrido, como diferença de geração. A garantia de funcionalidade, por sua vez, precisa transpor o abismo existente entre o presente e o passado, e o autor o

faz quando se nega à total presentificação. Desse modo, repara-se que ao buscar uma tentativa de solução para a forma dramática que entrava em decadência, Ibsen contrariou-se, e acabou contestando um dos principais requisitos do drama: o tempo.

Percebe-se que as técnicas utilizadas por Ibsen e Tchékhov na forma dramática surgem através de alguma condição para que os autores consigam garantir a funcionalidade do drama. Essa condição aponta para uma crise na estrutura dramática, ao mesmo tempo em que mostra de que forma os dramaturgos buscaram uma tentativa de solução para a crise. Em Sófocles, o drama compreende todos os requisitos do clássico; já em Tchékhov e Ibsen começa a haver um lapso: no primeiro, a trama anda em torno de um passado, e a ação acontece apenas nas lembranças das personagens que desejam um retorno à vida recordada, confirmando-se um lapso nas noções então conhecidas de ação e diálogo; e no segundo não há ação em função de um passado, ou o próprio passado determinando o presente, mas é só a partir do passado que temos o desenrolar do enredo, só o passado permite o agir da personagem (se não fosse o passado de Nora, não haveria uma trama que possibilitasse a tomada de decisões da protagonista).

Dando continuidade ao percurso dramático estudado por Szondi, perante essas iniciativas como formas de salvamento da forma dramática clássica, Pirandello destaca-se por discutir um meio de superar a crise do drama em vez de propor tentativas de salvamento da forma obsoleta. Resulta dessa nova postura a peça *Seis personagens à procura de um autor*, na qual se revela o que outros dramaturgos pareciam estar com receio de revelar: a plateia deve aceitar que a forma dramática convencional já não era eficaz para expressar os novos conteúdos pertinentes à sociedade moderna. Se Pirandello não chega a propor uma nova forma teatral, certamente escancara, com o seu humor peculiar, as fissuras da velha forma dramática. Szondi apresenta o plano de *Seis personagens à procura de um autor* em um capítulo denominado “o jogo da impossibilidade do drama”, para mostrar como o dramaturgo já reconhecera na sua imaginação os problemas que o conteúdo da história que ele queria dramatizar enfrentaria no bojo da forma dramática:

A temática se segmenta em dois estratos: um dramático (o passado das seis personagens) que, não obstante, não consegue mais se condensar numa forma, ao qual responde um segundo estrato, que se relaciona com o primeiro de forma épica: a aparição das seis personagens durante o ensaio da trupe e a tentativa de realizar o seu drama. [...] A supressão do elemento dramático não é, contudo, levada a termo, pois na ação épica que emoldura a peça e se serve ela própria da forma dramática não se questiona aquilo em que não se confia na ação propriamente dita: a atualidade da relação inter-humana. [...] Em *Seis personagens*, os dois planos temáticos, cuja dissociação constitui o princípio formal da obra como um todo, terminam ao final por se unir: o tiro de pistola mata o rapaz tanto no passado narrado pelas seis personagens como no presente cênico dos atores que ensaiam, e a cortina – que já se encontrava de início erguida para, de acordo com as leis do teatro épico, fundir a realidade do ensaio teatral com a dos espectadores – acaba de fato, ao final, por cair. (SZONDI, 2001, p. 131)

Veremos, a partir de um estudo mais aprofundado e analítico da peça *Seis personagens à procura de um autor*, no segundo capítulo desta dissertação, que a peça de Pirandello, abordada no contexto da moderna crise da forma dramática discutida por Peter Szondi, denuncia, tanto temática quanto formalmente, o esgotamento do drama pleno. E ao utilizar recursos em sua forma que relatam o enfraquecimento da conjuntura teatral defendida e apreciada na época, o autor transita entre o que chamamos de dramático e épico. A partir do diálogo, não entre as personagens, mas do diálogo de caráter narrativo, o dramaturgo indica as lacunas que começaram a acompanhar o drama do século XIX.

Nesse contexto, surge também, na Alemanha, Bertolt Brecht, que será apresentado por Szondi, primeiramente, como um herdeiro do naturalismo que se propôs a coroar o princípio científico no drama naturalista. Nesse sentido, ele exige que o olhar científico, ao qual teve de se submeter a natureza, se volte para os homens que a submeteram e cuja vida agora será determinada pela exploração do indivíduo. Brecht incorporará uma nova visão de teatro em peças como *A alma boa de Setsuan* e *A Vida de Galileu*, que constituem o que o autor chama de “teatro épico”.

Esse “teatro épico” é uma manifestação do teatro moderno e tem como objetivo a “quebra” do efeito catártico que o teatro dramático busca provocar no seu público. O épico quer que o público mantenha da peça um “distanciamento crítico” em vez de induzi-lo à completa identificação emocional com o que se passa em cena, como faz o teatro dramático. Criando esse afastamento do homem perante a peça, Brecht tem a intenção de deixar a sua plateia em “choque” e causar um incômodo, para que esses espectadores saiam do teatro com um propósito de querer mudar algo e agir conforme sua razão crítica em vez de saírem anestesiados pelo efeito purgatório e apaziguador da *catarse* dramática.

Melhor dizendo, o teatro épico trabalha questões como a humanidade e a política, mostrando que a representação teatral é uma construção totalmente pensada pelo homem, o que conseqüentemente, acaba sujeitando-a a alterações propositais para induzir aquele que se submete ao espetáculo a pensamentos que “incomodem”, e não “acomodem”. Como vimos anteriormente, o que está sendo representado tem uma ligação com a nossa realidade, mas o teatro épico não usa essa ligação como um espelho; ele antes apresenta a realidade como algo que foi moldado e que é mutável. O épico não quer que o espectador mergulhe e fique imerso no mar da alienação dramática, mas que se afogue com as estranhezas apresentadas e volte à vida com o choque do despertar. Esse “choque do despertar” é o que promove o caráter extremamente crítico dessa nova forma de teatro, uma vez que o pensamento crítico surge como estranhamento proposto por Brecht.

É interessante destacar como Szondi chama atenção para três dialéticas dramatúrgicas presentes no drama naturalista. O jogo das “*dramatis personae*”, no qual a distância social que possibilita o drama

naturalista é fatal enquanto distância dramaturgicamente, pois estrutura uma relação em que o dramaturgo, e junto dele a plateia, são postos à frente das personagens, como observadores, contrariando a base do drama absoluto que é a identificação com as *dramatis personae*. O dramaturgo clássico – e, com ele, o espectador – não toma qualquer distância das *dramatis personae*:

ou com elas se confunde ou nem chega a se inserir na obra. Essa identidade entre poeta, espectador e *dramatis personae* se torna possível porque os sujeitos do drama são sempre projeções do sujeito histórico: eles coincidem com o grau de consciência. (SZONDI, 2001, p. 86)

Com efeito, o drama absoluto é retrato de sua época, em suas figuras ele reflete a camada social que emerge naquele determinado momento com o intuito de buscar uma forma de identificação. No drama naturalista não se vêem refletidas nem a burguesia da virada do século, nem a classe da qual ele tira suas personagens. Antes, ele promove a observação de uma classe pela outra: o poeta e a plateia burguesa observando o proletário ou o campesinato em cena. Essa distância social, que resulta na distância dramaturgicamente, impede a identificação do público com a matéria encenada.

O “milieu” (ambientação/ambiente), através do qual o drama naturalista levanta o problema da ambientação, que se revela mais do que uma decorrência do projeto naturalista, pois o poeta trata de mostrar que posição ocupa em relação ao que descreve. Nesse sentido, deve delinear bem o *milieu* onde as personagens agem e se movimentam, mas só consegue fazer isso colocando-se diante das personagens ou visitando-as na pele de um estrangeiro: o narrador épico. Assim é feita a relativização do drama em função do narrador, o que implica uma relativização das personagens em função do *milieu*.

A abstração [da tragédia clássica] faz com que aquilo que acontece entre os homens no presente se destaque com máxima pureza; o léxico restrito se torna, de certo modo, propriedade particular do drama, não remetendo a nada além dele próprio, como o faz o drama naturalista em relação à realidade empírica. (SZONDI, 2001, p. 87)

Dessa forma, podemos concluir que o problema do *milieu* resvala na questão da referibilidade primária do drama absoluto, pois o drama é absoluto à medida que não se refere a nada que seja externo a sua estrutura, ao passo que o drama naturalista, ao referir-se à realidade empírica, revela sua referibilidade secundária, reconhecendo a existência de algo que é exterior a si próprio e que se quer mostrar em cena.

A “ação via *faits divers*”, o último efeito, quando a ação do drama naturalista pertence ao gênero do *faits divers*, termo da teoria do jornalismo que se refere àquele tipo de fato que não se encaixa em nenhum dos editoriais tradicionais, mas que é noticioso pela sua excepcionalidade. Como ele é interessante e estranho quando considerado em si mesmo, diz-se que sua natureza é anônima, pois pouco importa com quem ele ocorre. O *fait divers* se apresenta objetivamente, servindo de obstáculo àquele pressuposto da forma dramática clássica, que se volta para a interioridade dos sujeitos, que é objetivada pela ação. Por isso, o *fait divers* nunca é plenamente assimilado pelo drama naturalista: “A

dissociação no drama naturalista entre milieu, caráter e ação, o estranhamento recíproco com que eles entram em cena, elimina a possibilidade de uma unificação sem fissura de seus elementos, formando um movimento conjunto e absoluto como o requerido pelo drama” (SZONDI, 2001, p. 88).

No entanto, essa unificação absoluta não consegue acompanhar as transformações na sociedade. Assim, o moderno começará a indicar fissuras no foco dramático, e é nessas fissuras que encontraremos o lugar do épico. Quando se fala em “epicizar o teatro” não é torná-lo puramente épico, mas incorporar-lhe elementos que causem o estranhamento proposto pelo teatro épico. Exemplificando: o “sujeito épico”, estudado por Szondi, remete à presença do autor no seio do drama, o que indica um deslocamento da ação, assim como as inserções de comentários, e esse deslocamento poderá ser feito de diversas formas. Peter Szondi considera o surgimento desse “eu épico” como um sintoma da crise do drama.

Bertolt Brecht tem em mente incentivar o pensamento político com as suas peças épicas. O novo modelo proposto pelo dramaturgo alemão contrapõe-se à tragédia clássica para melhor conseguir o efeito social, ou seja, “O objetivo do efeito de distanciamento é possibilitar ao espectador uma crítica fecunda, dentro de uma perspectiva social” (ROSENFELD, 2013, p.74). Brecht não apenas contrapõe-se à tragédia, mas a toda forma dramática absoluta. Enquanto no drama a fala não é dirigida ao público, há uma fusão entre ator e personagem dramática, não há presença do dramaturgo, e o homem é imutável, na forma épica, em contrapartida, há narrações, a plateia não é ignorada, não se busca fusão entre ator e personagem, há a presença do dramaturgo e o homem é visto como ser mutável:

Em Estudos sobre teatro, Brecht opõe o teatro dramático aristotélico e o teatro épico: um baseia-se na ação; o outro na narração – a ação não é expulsa do teatro brechtiano, a narração joga contra ela. Nesta forma são introduzidas descontinuidades, distância, mensagens, onde o espectador deve recorrer à razão. O épico seria então apenas uma interpretação do dramático, da necessária mediação do observador diante da coisa que ele observa – para um teatro não ilusionista, no qual a voz do autor, o “sujeito-épico”, mantém-se abertamente. (SARRAZAC, 2005, p.78)

Assim como Brecht, Luigi Pirandello incorporou em suas peças alguns mecanismos de estranhamento, como pretendemos mostrar através de sua peça *Seis personagens à procura de um autor*. Esses mecanismos decorrem de mudanças histórico-sociais provocadas pelas imposições do modo de vida na nova era industrial. Necessitava-se de uma nova forma teatral para expressar o que a forma clássica já não expressava mais: “O uso de recursos épicos por parte de dramaturgos e diretores teatrais, não é arbitrário, correspondendo, ao contrário, a transformações históricas que suscitam o surgir de novas temáticas, novos problemas, novas valorações e novas concepções de mundo” (ROSENFELD, 2013, p.12).

Parece-nos que o autor de *Seis Personagens à procura de um autor* percebeu que o teatro carecia de uma transfiguração e configurou uma denúncia em sua peça - tanto na temática quanto na forma - que

tende a, guardadas as devidas proporções, aproximar o seu teatro daquele preconizado por Brecht. Com efeito, Brecht explicitou que o principal no modelo épico seria, no palco, o modo de representação. O alemão propunha o modo épico, não-naturalista, de representação teatral. Ora, Pirandello já havia demonstrado, em sua peça, que a representação segundo o modelo clássico ou naturalista estava gasta e, portanto, ineficaz. As veras personagens de ficção, em Pirandello, riem dos atores que, em vão, se empenham em representar o seu drama. Tudo nos atores lhes parece (às personagens) falso, de pacotilha.

Não é nada surpreendente que justamente um dramaturgo como Pirandello, ao caracterizar o ator de cinema, toque inadvertidamente o âmago da crise que vemos afetar o teatro. Não há, de fato, um oposto mais absoluto para a obra de arte totalmente absorvida pela reprodução técnica, uma obra que surge dessa reprodução mesma – como é o caso do filme – do que a arte cênica. Toda investigação mais profunda confirma-o. (BENJAMIN, 1987, p.75.)

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin destaca como a crise no teatro é comprovada pelo ato da representação, e ainda compara com a arte do cinema. No âmbito da dramaturgia essa fissura é estabelecida pelo modo de atuar dos atores- personagens, que não será “perfeito”, mas mera encenação de caráter facilmente influenciável pelos atores. Na esfera cinematográfica, o ator sofre o efeito da aparelhagem, e mesmo diante de toda essa técnica deve manter sua humanidade, é a relação entre toda a aparelhagem utilizada para os efeitos na tela e o espectador, e, além disso, o vínculo entre ator-aparelhagem- espectador “O ator de cinema”, escreve Pirandello, “sente-se como no exílio. Exilado não somente do palco, mas de sua própria pessoa” (BENJAMIN, 1987, p.74).

Contudo, cumpre salientar que a proposta de teatro de Brecht tem também diferenças substanciais em relação à de Pirandello, pois o teatro épico brechtiano procura despertar no espectador uma consciência sócio-política, instigando-o a querer transformar a sociedade, mudando o que nela estiver errado. Já Pirandello é mais cético, mais pessimista quanto a qualquer possibilidade de transformação positiva da humanidade: “Pirandello é um pessimista. Mas a maior parte das pessoas oriundas da Europa também deveria ser; essas pessoas que sofreram as extraordinárias vicissitudes do século vinte, sem entender nada, tendo que sofrer passivamente” (BENTLEY, 1946, p. 227).

Visto isso, cabe-nos questionar: vimos em Pirandello que não é porque a peça tem traços épicos que ela será necessariamente de cunho político ou didático, já que a peça *Seis personagens* não assume esse objetivo. Por outro lado, cumpre perguntar se uma peça de cunho didático ou político tem que ser necessariamente épica como em Brecht. É nítido como não podemos lidar com classificações puras quando nos colocamos a trabalhar com gêneros literários. Em Pirandello a novidade está no passo entre o dramático e o épico; é a incorporação de elementos que antes eram considerados de um só gênero, o épico.



#### 1.4. COMPREENDENDO O TEATRO ÉPICO DE BRECHT

Para criarmos um paralelo entre o épico e o dramático em Pirandello, e assim salientar quais aspectos se assemelham e quais diferem, na nova criação teatral do dramaturgo, do que se reconhece como “teatro épico”, é imprescindível compreendermos o que se entende por teatro épico brechtiano. O termo “épico” em teatro foi introduzido pelo diretor Erwin Piscator (1893-1966) e por Bertolt Brecht (1898-1956), e é utilizado desde 1920. O épico está relacionado ao conteúdo narrativo presente nas obras, e é caracterizado de tal forma a contrapor-se à dimensão dramática preconizada por Aristóteles. Assim, é interessante ressaltar algumas mudanças que caracterizam o teatro épico brechtiano:

Essas mudanças têm em comum o fato de substituírem a sobreposição sujeito-objeto, essencialmente dramática, por sua efetiva contraposição, de essência épica. Na arte, a objetividade científica se torna, portanto, objetividade épica e penetra todos os estratos da obra teatral [...]. Agora ação é objeto do que o palco narra, e este se relaciona com a ação como o narrador épico com seu objeto: da contraposição de ambos é que primeiro resulta a totalidade da obra. O espectador [...] é posto, como tal, diante dessa ação em processo, que lhe é oferecida como objeto de consideração. [...] entra em cena a liberdade épica de se deter e refletir. [...]. O teatro épico, ao contrário – e conforme as suas intenções científico-sociológicas –, reflete sobre a “infraestrutura” social das ações em sua alienação coisificada. (SZONDI, 2001, p. 117)

Esta concepção teórica é posta em prática por Brecht – autor e diretor –, produzindo muitos achados dramaturgicos que têm a função de extirpar do drama os elementos tradicionais e de sua encenação aqueles já familiares ao público. Tais achados cumprem a função de romper com o movimento absoluto do drama por meio de elementos que distanciam o público da cena como os elementos épicos, ou seja, como objetos mostrados. E certas técnicas que promovem um “estranhamento”, dada sua finalidade, Brecht as denominou de “efeitos de distanciamento”. Szondi classifica alguns tipos de distanciamento presentes no teatro épico, os quais é pertinente destacar neste estudo, visto que apontaremos os recursos épicos presentes em *Seis personagens à procura de um autor*: distanciamento do jogo cênico; distanciamento das personagens; distanciamento do ator-personagem; distanciamento palco-cenário e, finalmente, distanciamento dos espectadores.

O “distanciamento do jogo cênico” é obtido por meio do prólogo, prelúdio ou projeção de títulos, pois sendo explicitamente apresentado, perde o caráter absoluto e passa a referir-se ao momento da “apresentação” na qualidade de objeto. São as rupturas com a linearidade da ação por meio da projeção de textos, canções, coro e o pregão dos “vendedores de jornal”, que interrompem a ação e comentam-na. “[...] É preciso atar de tal modo os acontecimentos singulares que seus nós se tornem visíveis. Os acontecimentos não devem seguir-se de modo imperceptível, mas é preciso que o juízo crítico neles possa interpor-se” (SZONDI, 2001, p. 19-120).

O distanciamento das personagens, digo, as próprias personagens podem causar o efeito de distanciamento na plateia caso resolvam se apresentar ou falar de si mesmas na terceira pessoa. Outra

forma de distanciar a personagem pode se dar por meio de uma nova reprodução desta como imagem ou por meio de uma subjetiva descrição de costumes – quando uma personagem canta e descreve a si própria, por exemplo.

Há ainda o distanciamento ator-personagem. O teatro épico exige do ator uma forma nova de atuação, de modo que ele não deve desaparecer em sua figura dramática. Brecht afirma: “É só que seus próprios sentimentos não devem, via de regra, ser os da sua personagem, para que os sentimentos do público não se tornem também, via de regra, os da sua personagem” (SZONDI, 2001, p.118).

No distanciamento de palco e cenário, constata-se que o palco já não significa mais o mundo, mas apenas cria sua imagem. Com isso perde a ribalta, que ilude irradiando sua própria luz. O palco é iluminado por refletores a partir da plateia indicando que no palco algo deve ser mostrado. O cenário é distanciado, pois não se refere a qualquer lugar da realidade. Antes, como elemento autônomo do teatro épico, cita, narra, prepara e recorda. Além do cenário, o palco pode trazer uma tela, onde serão projetados textos ou documentos visuais que caracterizem o contexto em que a peça se processa.

Por fim, há o distanciamento dos espectadores. Aqui o próprio Brecht sugere que os espectadores assistam à peça fumando. Em última análise, sobre as estratégias e os tipos de distanciamentos, Szondi conclui:

Por meio desses distanciamentos precipita-se formalmente em todos os planos da obra a oposição sujeito-objeto que está na origem do teatro épico – o autoestranhamento do homem, para quem o próprio ser social tornou-se objetivo –, sedimentando-se assim, em geral, como seu princípio formal. [...] E o novo princípio formal consiste na distância tomada pelo homem para indicar isso que se tornou questionável; no teatro épico de Brecht, a contraposição épica entre sujeito e objeto entra, portanto, na modalidade do que é científico e pedagógico. (SZONDI, 2001, p. 120)

É com o épico que se inicia o fato de as personagens não serem mais sujeitos da ação, mas objetos da ação, havendo uma contraposição entre o que se reconhece como sujeito e como objeto. Diante desse quadro, Szondi observa que o drama do final do século XIX nega em seu conteúdo a fidelidade à tradição dramática e o objeto dessa observação será a atualidade da relação inter-humana. O termo atualidade é aqui empregado no sentido de uma amarra que vincula as personagens com algo efetivo que se faz presente em ato – daí a dialética a ela inerente, que suspende (em sentido hegeliano) a distinção sujeito-objeto. Nesse ponto, é importante lembrar que a crise do drama, se dá quando a forma já não se harmoniza mais com o conteúdo, pois o que não era considerado problemático (forma) passa a ser problematizado pelo conteúdo. Esta problematização temática é o liame comum às obras apontadas por Szondi: é assim em Ibsen, que em seus “dramas analíticos” contrapõe presente e passado como sujeito e objeto; assim em Tchékhov, em cujas peças o passado torna-se o sujeito da narrativa, pois nelas é possível constatar a oposição (não mais a correspondência) sujeito-objeto, fato que exige novos alicerces para o drama, e que será discutido por Pirandello e visível em *Seis personagens à procura de*

*um autor.*

Nessas relações sujeito-objeto o caráter absoluto dos três conceitos fundamentais da forma dramática é destruído, com o que se destrói também o próprio caráter absoluto dessa forma. O presente (1) do drama é absoluto porque não possui nenhum contexto temporal: o drama não conhece o conceito de tempo [...]; a unidade de tempo significa o ser suspenso por sobre o curso temporal. O âmbito inter-humano (3) é no drama absoluto porque não se encontra equiparado nem à interioridade dos homens nem ao que lhes é externo. Limitando-se no Renascimento ao diálogo, o drama escolhe a esfera do “entre” como seu espaço exclusivo. E o acontecimento (2) é no drama absoluto, porque se vê destacado tanto da condicionalidade anímica interna quanto da externa própria à objetividade, fundando a dinâmica da obra em sua supremacia. (SZONDI, 2001, p. 78-79)

Portanto, a relação sujeito-objeto, enquanto relação formal, anseia por se fundamentar no princípio formal da obra. No entanto, o princípio formal do drama rechaça a separação de sujeito e objeto. É esse talvez o caráter mais demonstrativo e característico representado com o teatro moderno, uma vez que o épico estudado como gênero literário para Aristóteles, como “um conteúdo de vasto assunto”, só ganha forma com a narração. Esta, em primeira instância, nos seus moldes clássicos, reafirma-se pela presença de um narrador expresso como “sujeito”, e um “objeto” a ser narrado. E em segunda instância, via releitura proposta por uma ramificação do teatro moderno (o teatro épico), colocando o ser e o seu lugar no mundo em conflito, e assim criando incompatibilidade entre forma e conteúdo, consequentemente contrariando a posição e a função do que se concebe por sujeito e objeto.

No mundo moderno, há o grande drama do indivíduo que não se vê mais compreendido pelos que estão ao seu redor, reformulando a ideia de ser humano como ser independente com liberdade de escolha, ou com uma certa autonomia para definir quem ele realmente é. Constrói-se a ideia de pessoa como objeto das imposições da sociedade, a quem o único caminho evidenciado será viver em torno de um futuro marcado pela negatividade, isto é, a única resposta do homem como objeto desse mundo é aquela fundamentada nas coisas que ele não almeja.

Vejamos agora, no capítulo seguinte, qual a importância do teatro de Pirandello para a superação da crise do drama e como se dá a composição (ou será “diluição”?) da sua peça mais importante: *Seis personagens à procura de um autor*.

**II****IMERSÃO OU DISTRAÇÃO?  
O FAZER LITERÁRIO DE PIRANDELLO**

Máscaras, máscaras... Um sopro e passam, para dar lugar a outras. (PIRANDELLO, 1999, p.171)

## **2.1. COMPOSIÇÃO E DILUIÇÃO DO DRAMA EM *SEIS PERSONAGENS À PROCURADE UM AUTOR***

Luigi Pirandello foi um escritor italiano de grande valor na literatura universal, autor de novelas, contos, romances e peças teatrais que ficaram conhecidas no mundo todo. Nasceu em Agrigento, Sicília, em 28 de junho de 1867, e faleceu em Roma no ano de 1936. Filho de uma família rica, de proprietários de minas de enxofre, esperava-se que Pirandello assumisse este negócio quando crescesse. No entanto, Luigi demonstrou interesse pela leitura e pela escrita desde tenra idade, o que fez com que o pequeno se apaixonasse pela literatura.

Pirandello recebeu sua educação primária em casa, e o Ensino Médio numa escola na cidade de Palermo, onde sua família morou durante anos. Após o término do Ensino Médio, se matriculou na Universidade de Palermo, nos departamentos de Direito e de Letras, mas foi só em 1887 que escolheu o curso de Letras, definitivamente, indo estudar em Roma. E a partir daí mergulhou fundo nos estudos e no seu amor pelos estudos literários. Embarcou em uma carreira de escritor e começou a publicar seus trabalhos na década de 1890, e não parou mais, tornando-se assim um dos escritores mais célebres do planeta.

Muito se discute sobre a relação do autor com o fascismo na Itália e até com o líder Mussolini. Em várias ocasiões, antes e depois de ter pedido o cartão fascista (em Setembro de 1924, poucos meses passados sobre o assassinio de Matteotti, em 10 de Junho do mesmo ano), declarou: “sou apolítico: só me sinto homem da terra”. E depois: “Política? Eu não lido com isso, nunca lidei com isso”. Enfim, Pirandello ora se mostrava simpatizante do regime, ora não, se contradizendo, então não conseguimos afirmar se o autor era totalmente adepto ao regime. No entanto, foi criticado como “autor fascista”.

Sua reputação construiu-se a partir de uma vasta composição dramaturgica, mas principalmente à sombra de suas principais obras teatrais: “Assim é, se lhe parece” (1917), “Esta noite se representa de improviso”, “Cada um a seu modo” e “Seis personagens à procura de um autor”, sendo estas três últimas as peças que deram origem ao chamado

“metateatro” ou “teatro dentro do teatro”. O autor destacou-se por escancarar, em suas produções, diversas temáticas que chamavam a atenção para a criação literária, como a luta entre a realidade e a fantasia, a verdade e a mentira, a edificação identitária a partir da noção de pessoa e máscara, e questões que revelam os conflitos de um “eu” duvidoso e dividido.

Seus escritos são carregados de uma filosofia de revelações que confirmam que o dramaturgo encontrou um espaço no teatro para suprir a sua necessidade de representar o drama humano, tornando-se assim um revolucionário do teatro moderno e ganhando o prêmio Nobel de literatura em 1934. Em um documento encontrado no meio de vários outros papéis no espólio de Pirandello, sem data específica, Pirandello tenta esboçar em algumas folhas uma espécie de autorretrato:

Não gosto de falar nas costas de ninguém e por isso, agora que prevejo que a minha partida esteja próxima, vou dizer a todos, cara a cara, as informações que darei se noutro lugar me forem pedidas notícias acerca desta minha involuntária estadia à face da Terra, onde numa noite de Junho caí como um pirilampo, por baixo de um grande pinheiro solitário, num campo de oliveiras sarracenas que fica na borda de um planalto de argila azul, debruçado sobre o mar africano. Sabe-se, os pirilampos, como são. A noite, a sua escuridão, parece que a faça para eles que, voando não se sabe por onde, ora para aqui, ora para acolá, abrem por um momento aquele seu lânguido jorro de luz verde. De vez em quando, cai um e vê-se e não se vê aquele seu verde suspiro de luz na terra que parece perdidamente longe. Assim caí eu ali naquela noite de Junho, quando tantos outros pirilampos amarelos entreluziam numa colina onde havia uma cidade que, naquele ano, sofria de uma grande mortandade. Com o susto que apanhou por causa dessa grande calamidade, minha mãe trazia-me ao mundo antes do tempo previsto, naquela solitária e longínqua aldeia onde se tinha refugiado. Um dos meus tios ia por aqueles campos com uma lanterna na mão à procura de uma mulher que ajudasse minha mãe a pôr-me no mundo. Mas minha mãe já se tinha ajudado por si própria e eu nasci antes de o meu tio regressar com a mulher. Tirado do campo, o meu nascimento foi registado na pequena cidade situada na colina. Entre as tantas pessoas que naquele ano diariamente morriam, um que nascia era como uma reparação à qual era dada tanto mais importância, quanto mais era insignificante e mesquinha. Penso, porém, que era coisa certa para os outros, que devia nascer ali e não noutro sítio e que não podia nascer nem antes nem depois, mas confesso que acerca de todas estas coisas não tenho uma ideia precisa, nem tão pouco espero vir a tê-la. Minha mãe, que entre vivos e mortos, meninos e meninas, deu ao mundo nove filhos, nem ela nunca teve a certeza de que, para além da longa pena de os trazer dentro de si e das dores do parto, neles tivesse posto algo mais para lhes dar vida. Sabia bem que a vida, quem a dá e como a dá no habitual acto de procriação, é um mistério impenetrável ao qual tinha ficado alheia, apesar de nele ter participado cegamente. Amou sempre as suas criaturas, mesmo quando, sem o poder sentir, compreendeu que já não lhe pertenciam, e ficou como se fosse uma dessas criaturas, também ela uma criança, mas que perdeu algo para sempre e guardou a dor de apenas pertencer a si própria. Porque cada um, a certo ponto, sai do mistério do seu nascimento natural que ainda dura algum tempo depois de se nascer e, perante a incerteza de tudo, começa a nascer sozinho, para si próprio, e a formar, conforme pode, a própria vida, só: daquela solidão da qual se tem uma terrível consciência

quando se está prestes a morrer. Ora, eu não direi nada acerca da minha vida que, tal como a de qualquer outro, não tenha nenhuma importância, pelo menos do ponto de vista a partir do qual a quis olhar. De resto, já nem a vejo. Existe, enfim, com toda a Terra, como se não fosse nada. Será esta a razão pela qual não poderei dar qualquer informação acerca dela. Mal me liberte de toda a ilusão dos sentidos, serei como aquele indelével salpico imprevisto no qual se extingue uma bola de sabão. Luz e cor, movimento. Tudo será como nada. E silêncio.<sup>3</sup>

Nessa tentativa de autorretrato o autor salienta as suas dúvidas sobre o mistério da vida, que só nos permite ter uma única certeza: a da morte. Ademais, nota-se a dificuldade de Pirandello em falar sobre “si mesmo” de modo a buscar lógicas que o descreveriam. Aqui se revela a crise do autor na dificuldade de esboçar uma espécie de autobiografia, dadas as suas incertezas, o que acabou deslizando para o seu fazer literário.

A peça por nós escolhida para constituir o *corpus* primário da nossa pesquisa, *Seis personagens à procura de um autor*, foi escrita em 1921. O enredo é baseado em seis personagens de ficção: O “Pai”, a “Mãe”, a “Enteada” de dezoito anos, a “Menina” de quatro anos, o “Rapazinho” de quatorze anos, e o “Filho” de vinte e dois anos, todos rejeitados pelo seu criador, o dramaturgo. Estas personagens fictícias ganham vida e invadem um ensaio de uma companhia teatral composta pelo “Diretor”, “A primeira Atriz”, “O primeiro ator”, “A segunda atriz”, “A Ingênua”, “o Galã”, “Outros Atores e Atrizes”, “O Assistente”, “O Contra-Regra”, “O Maquinista”, “O Secretário do Diretor”, “O Porteiro do teatro”, “Outros Empregados do teatro”. Esses atores estão ensaiando a peça “A Cada Qual Seu Papel”, também de Pirandello.

As personagens “fictícias” estão vestidas como se estivessem de luto, e tentam convencer o diretor a encenar o seu drama. No início, o diretor não demonstra nenhum interesse pelas personagens, apenas fica nervoso por ter sido interrompido o seu ensaio, mas conforme elas representam o seu “drama” ele começa a sentir-se interessado.

O drama da família de personagens fictícias resume-se assim: O “Pai” deixa a “Mãe” ir embora e casar com seu ex-secretário, junto a quem ela encontrava conforto e com quem tinha grande afinidade. Mas o secretário acaba morrendo e a “Mãe” torna-se costureira. Após a morte do segundo marido, a “Mãe” retorna com os filhos para a antiga cidade e volta a se encontrar com o “Pai”. Este é frequentador da casa de “Madame Pace”, um bordel disfarçado, e acaba descobrindo que a mulher reservada para ele, ali, é sua “Enteada”, que se renderia à prostituição, e os dois quase cometem um incesto. O “Filho” foi mandado para o campo e quando volta está distante. Por fim, a “Menina” se afoga no lago e o “Rapazinho” se mata

<sup>3</sup> Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra, Saggi, poesie, scritti varii, pp. 1105-1106.

com um tiro de revólver.

Primeiramente, tentaremos evidenciar como determinadas características constituem o que denominaremos de “epicização” da obra. Por exemplo, o empenho em configurar uma farsa, buscando sempre a exposição de sua engenhosidade por meio dos intitulados tipos de “distanciamento” apontados e estudados por Szondi e evidenciados no primeiro capítulo desta dissertação. Podemos notar esses recursos em instruções dadas pelo próprio autor: “O palco sem cenários, para dar a impressão de um espetáculo não preparado”, “As personagens devem usar máscaras”.

Pretendemos também salientar a importância do caráter humorístico para a constituição do épico em Pirandello, e comentar as implicações do humorismo do dramaturgo no efeito de “verossimilhança” preconizado por Aristóteles, uma vez que o italiano parece questionar as fronteiras entre a ficção e a realidade, entre a verdade e a mentira.

Com essa peça que inicia a trilogia “Teatro no teatro”, o autor promove uma reflexão sobre as relações entre dramaturgo e ator, entre ator e personagem. De acordo com Guinsburg, “em diversos momentos de *Seis Personagens* esse conflito se torna agudo, como se Pirandello quisesse demonstrar a impraticabilidade da passagem da obra ao público, por intermédio do ator” (GUINSBURG, 1999, p.19). Essa impraticabilidade é questionada pelo épico, uma vez que esta forma sugere um novo modo de atuação, marcado pelo distanciamento entre ator e personagem, ao contrário do que ocorre no drama absoluto.

Quando falamos em personagem ao nível do texto, estamos falando de uma determinada categoria. Logo pensamos na definição de Aristóteles para os “caracteres”, construção que mimetiza, cria algo semelhante ao caráter do homem (personagem). No texto dramático a noção se constitui como a de personagens que falam por si mesmas sem a presença de um narrador. E passando essa compreensão para o palco do teatro se fala em criação de personagem, isto é, como o corpo do ator vai figurar sensivelmente aquele texto que ele vai dizer assim já não falamos em personagem a nível de texto, mas como figura. Como tornar aquele personagem uma figura? E dessa forma tem-se, a nível do trabalho cênico, a distinção entre a personagem e o ator como pessoa civil.

A princípio, segundo a estética clássica, o ator deveria buscar uma forma de atuar impecável, buscando aproximar o seu espectador no sentido de que aquilo é a sua própria realidade; já pelo viés do épico a atuação desse ator se revela problemática. A passividade defendida pelo primeiro deve ser revertida em uma atividade passional: o público deve ser arrastado para o interior do jogo dramático. Com efeito, a relação espectador-drama conhece apenas a total separação ou a total identidade. Qualquer coisa distinta disso é



desconhecida. Já no teatro tido como épico, não há uma passividade intencional; muito pelo contrário, defende-se que haja um afastamento para que toda a imersão emotiva do espectador seja rompida.

Em *Seis personagens à procura de um autor*, Pirandello propõe uma representação que reflita sobre o próprio teatro e que faça a crítica da forma dramática realista, guardando desta apenas, e em certa medida, a aptidão a provocar a *catarse*. Destarte, Pirandello propõe, na esteira do decadentismo<sup>4</sup>, o teatro como uma grande mentira e deseja um público que esteja ciente disso. Ora, isso confere à peça um certo caráter épico, na medida em que nela também se adota a disjunção de ator e personagem, isto é, a oscilação dos atores entre eles mesmos e os personagens que interpretam. As cenas questionam a forma dramática naturalista e, ao fim e ao cabo, Pirandello defende a ficção como algo superior à natureza, descartando assim os princípios clássicos de Aristóteles e os de Diderot, filósofos rigorosamente adeptos da *mimesis* clássica, digo, da arte como imitação da natureza.

Veremos assim que a peça de Pirandello, abordada no contexto da moderna crise da forma dramática discutida por Peter Szondi, denuncia, tanto temática quanto formalmente, o esgotamento do drama pleno. O isolamento do homem moderno, brutalmente absorvido pelo sistema capitalista de produção, priva-o do diálogo e, em última análise, também da ação e da relação com o outro, categorias *sine qua non* do drama pleno. Pirandello denuncia, no seu moderno teatro, a falência da forma dramática e da representação naturalista, propondo uma nova forma de teatro. Interessa-nos iluminar e desvendar as estratégias que o dramaturgo italiano utiliza para configurar essa nova forma teatral - com base, segundo nos parece, num hibridismo de drama com comédia, articulados com alguns recursos que lembram o épico brechtiano, introduzindo assim o modernismo no teatro italiano.

Pirandello é um exemplo de como o texto busca novas formas de expressão de coisas novas, e é a partir da experimentação do espetáculo que se vivenciam essas novas revelações e denúncias de como a atividade humana tem-se modificado. Sendo a linguagem um modo de expressão humana, a arte deve refletir todos os aspectos da experiência, podendo e devendo gerar, também, estranhamento, choque e incômodo, posto que estes são sinais de transformação e atualização.

Autor de obra vasta, as peças teatrais de Pirandello são marcadas por elementos que indiciam a dramaturgia moderna, o drama moderno como aquele que buscará evidenciar em

---

<sup>4</sup> Esteira do decadentismo como um caminho das artes no final do século XIX. Movimento conhecido por enfatizar a postura dos poetas ao reconhecerem a autonomia da arte e, assim, romperem com os valores naturalistas.

seus elementos formais e temáticos o despontar de tensões dicotômicas que representam a dualidade do homem moderno, em conflito consigo mesmo:

Desse modo, suas personagens encontram-se absorvidas por um emaranhado de conflitos entre o presente e o passado, o social e o individual, a vida e a arte, o ser e o parecer. Nesse sentido, toda sua poética repousa sobre a tentativa de ruptura da antiga relação entre a denotação e a conotação, tematizada seja formalmente, seja ideologicamente. A quebra da harmonia entre autor e personagem, personagem e ator, representação e vida, pessoa e personagem, representa formalmente a indagação acerca do sentido da vida e da arte que ronda toda a obra de Pirandello. (VARGAS, UMBACH, 2015, p.213)

O século XIX é marcado pelo momento do trabalho burguês, e a organização desse trabalho se impõe definitivamente sobre a vida dos sujeitos, de modo que estes não podem mais contornar a dinâmica dessa operação e a sua forma de agenciar a vida cotidiana. O homem é livre para mudar de emprego, mas é este quem irá ditar suas decisões, visto que o trabalho burguês expulsa tudo o que não diz respeito à sua lógica – por exemplo, o próprio tempo ditado e administrado: trabalhem uma quantidade  $x$  de horas por dia!

A maior parte da vida social nesse modelo de civilização é regrada em função do tempo administrado do trabalho. A própria relogificação do tempo é uma invenção básica da sociedade burguesa do século XIX. O tempo é controlado pela fábrica. Já no final do século XIX, começamos a sentir os efeitos de uma vida agenciada por determinações alheias à nossa vontade real: o respeito às leis, o fato de que estamos submetidos às instituições, não podendo assim controlar a dinâmica do trabalho. E assim aprecia-se a afirmação de um ideal de mundo organizado pela racionalidade, pelo domínio técnico da natureza e pela noção de progresso atrelada à de ciência experimental.

O que esse imaginário científico faz com o psicológico das pessoas? Imagina-se que a ciência é basicamente a produtora de um tipo de desenvolvimento e de progresso material que nos conduz a um mundo melhor. A ideia do casamento, por exemplo, e a própria ideia de amor, nada mais são, nesse contexto, que um contrato social que implica a manutenção da sociedade. Assim, esse homem age fundamentado pelos interesses da sociedade, e a ciência agencia o imaginário social.

O conflito do homem com o mundo passa a ganhar profundidade no drama do século XIX, porque ao longo do século XIX esses choques começam a ser socialmente explanados: o trabalho agenciando e administrando a maior parte da vida, o racionalismo se convertendo em cientificismo, ou seja, basicamente em ciência experimental, e assim passa-se a idealizar que a ciência atende ao ideal de progresso, isto é, ideia de progresso como estabelecimento do

novo e que o novo é sempre bom. A fé e a ciência seriam então o caminho de anteparo que consolaria o pensamento de que a vida é absurda e não faz sentido. No entanto, existem alguns questionamentos que a ciência não conseguia e ainda não consegue explicar. Por exemplo: o que é a vida? Qual a razão de ser? Qual a função da nossa existência? Ela até tenta fazer isso com a filosofia, e é por meio dessas tentativas que o homem do século XIX fica dividido entre a crença e o discurso da ciência e a narrativa de Deus, ideais que acabam oferecendo respostas mais seguras para quem buscava um sentido em sua vida, pois é mais confortável pensar que a existência não se esgota aqui na terra.

A racionalidade filosófica iluminista convertida em racionalidade científica, a racionalidade científica convertida em racionalidade instrumental, e assim se leva a ideia do domínio da natureza e do desenvolvimento absoluto das forças de produção até um ponto de impasse: alcançou-se uma capacidade de produção enorme, um domínio técnico da natureza imenso e uma total e absoluta destruição dos recursos naturais necessários à humanidade.

Diante disso, surge a ideia de modernidade como uma nova relação do homem consigo mesmo, uma noção de modernidade como espaço não só habitado pelo homem, mas determinado pelas suas ações e necessidades, modificado pelo conhecimento técnico-científico, que opera como uma espécie de ilusão acerca do controle que o homem exerce sobre a própria realidade em que se insere. E de que modo o teatro se converte numa forma de representar os conflitos do homem moderno? Qual a natureza e qual o lugar do sujeito no mundo? Existimos em função das determinações exclusivas da vida social ou temos alguma autonomia para forjar o nosso próprio destino?

Nesse momento, temos um escritor em crise, um escritor que não consegue encontrar uma linguagem que seja capaz de dizer e explicar o mundo ao seu redor, o que acaba se manifestando como crise da representação, crise da própria linguagem na sua função de expressar os conflitos de um ser que se desfaz juntamente com uma sociedade que se destrói.

Em *Modernidade líquida*, Zygmunt Bauman defende que todas as mudanças escorrem como um líquido e que a modernidade se adapta às diferentes circunstâncias e às diferentes transformações. Todo o peso dessa “modernidade líquida”, impalpável, ressoa na literatura, visto que esta acompanha e assemelha-se à realidade do homem. Assim, é notável como não apenas o homem moderno está em crise, mas as construções literárias também, e não só temos uma temática que deve se refazer, como também o drama se reconstitui e se ressignifica em toda a sua estrutura. Aqui a linguagem perdeu muito e, conseqüentemente, o conhecimento perdeu a certeza de que o homem e a linguagem eram capazes de atribuir sentidos e explicações unívocas sobre o mundo.

Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o *seu* mundo transformando-o em *nosso* mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz. Dir-se-ia que para ser inteiramente moderno é preciso ser antimoderno (...) (BERMAN, 2019, p.21-22)

O drama entra como uma forma de expressão literária que busca representar o conflito do homem com o mundo social que o abriga, o conflito entre o desejo, as paixões e os anseios individuais de um lado, e as demandas e exigências do mundo social de outro. Assim “a ironia moderna se insinua em muitas das grandes obras de arte e pensamento do século XIX; ao mesmo tempo ela dissemina por milhões de pessoas comuns, em suas existências cotidianas” (BERMAN, 2019, p.22). O drama basicamente representa o dilema que é o abismo entre o que se espera, o que queremos, e aquilo que o mundo de fato e efetivamente nos dá.

Pirandello repassa todo esses questionamentos para a sua obra ao articular e problematizar dualidades como ficção & realidade, personagens & atores, tragédia & comédia, intelecto & sentimento. Em suas peças teatrais ele representa o externo e o interno do “homem moderno” por meio da simbologia da máscara sobre a face, sendo a máscara a forma externa, o homem como “ser social”, e a face a criatura sofredora. É uma forma de desreferencialização – profunda fragmentação do sujeito, apontando para a ineficiência da linguagem para representar qualquer coisa que seja. A linguagem se desreferencializa, pois não é mais capaz de mostrar com objetividade nem o mundo, nem o sujeito, nem o outro. Em Fernando Pessoa, poeta português, esse processo de desreferencialização se expressa com os seus heterônimos; já em Pirandello ele se solidifica no drama. E é dessa forma que o dramaturgo italiano introduz o moderno no teatro.

Além da tensão dicotômica, outros aspectos modernos encontrados na peça são: a diluição das ações (em *Seis personagens* não encontramos ações propriamente ditas, apenas a comunicação entre as personagens e os movimentos feitos como tentativas de representação do drama que se trata de encenar); a configuração de uma peça discursiva (longas falas argumentativas e discussões a respeito da própria forma teatral) e narrativa (afinal, as personagens “fictícias” acabam narrando o seu próprio drama familiar); a sugestão de as personagens utilizarem máscaras como indícios de uma farsa e a preocupação de uma obra mais voltada para a exploração dos meandros da consciência – diga-se, do inconsciente,

daquilo que não é puramente objetivo:

Para as personagens de Pirandello, as quais traduzem a inquietude, o medo, as incertezas e a angústia do homem moderno, o mundo é algo sem controle e sem solução, onde vivem e se jogam sempre para perder. Suas criaturas são sempre seres fraturados, divididos, sobreviventes de uma catástrofe chamada modernidade. (VARGAS, UMBACH, 2015, p.226)

Em *Seis personagens à procura de um autor*, tecnicamente, não há drama, visto que a trama não se desenrola, diga-se: não está acontecendo nada, porque a ação se concentra apenas nos personagens contando, quer dizer, a ação estabelecida pelo drama se centraliza apenas nos momentos de narrações, enquanto os personagens contam uns para os outros os acontecimentos. Dessa maneira, não existe ação tal como conhecida e preconizada pelo modelo do drama absoluto. E daí surge uma grande ironia: temos personagens ficcionais que narram a história de um passado, como se fosse uma história real, isto é, personagens fictícias que surgem no meio da representação de outra peça que está sendo dirigida por um diretor e “tomam” essa peça.

Percebe-se que, nessa composição de Pirandello, a peça de verdade não existe, porque quando a peça de verdade está começando (a peça que o diretor está dirigindo ali e que será encenada, “A cada qual o seu papel”), os seis personagens da outra peça chegam para reivindicar o autor. Esses personagens querem um autor para garantir que eles tenham vida efetiva, e a partir desse momento o desenrolar da peça passa a ser o das personagens demandando um autor e narrando a história das suas vidas para o diretor que estava ali, tentando dirigir a sua própria peça.

Em outras palavras, *Seis personagens à procura de um autor* é uma peça (as personagens invadindo o palco) dentro de uma peça (a que deveria ser encenada pelo diretor) dentro de uma peça (a história que começa a ser narrada pelas personagens), mas sem peça, visto que não há ação como as preconizadas por Aristóteles, ou seja, todo o conteúdo da ação não é dramático, mas basicamente épico.

O hibridismo que constitui tanto a forma quanto a temática teatral de Pirandello é sustentado pelo *humor* pirandelliano. Para o dramaturgo italiano, o efeito humorístico é o “sentimento do contrário”, é o refletir sobre o contrário daquilo que se representa ou que parece representar-se. Pirandello exemplifica: se estamos acostumados com uma velha senhora que se porta de uma maneira, e se veste de uma maneira, e me deparo com essa velha senhora vestida com roupas juvenis, toda pintada, ponho-me a rir e concluo que a velha senhora é o contrário de uma senhora respeitável, ou seja, aceitável em uma sociedade; esse

é o “advertimento do contrário” proporcionado pelo cômico. Mas se eu começo a refletir sobre o porquê de aquela senhora ter escolhido aquelas vestimentas, pensar que talvez ela esteja fazendo isso contra a sua vontade, e deseja apenas agradar o marido muito mais jovem, já não me causa mais o riso, e sim o “sentimento do contrário” proporcionado pelo humorismo.

De acordo com Bosi, o traço humorístico é encontrado no “sentir e ressentir a agonia dos contrastes”. O crítico brasileiro segue a mesma linha de pensamento de Pirandello sobre essa questão: “Humorismo não é jogo de palavras, [...] é sentir e ressentir a agonia dos contrastes” (BOSI, 1988, p. 189).

Na peça *Seis personagens à procura de um autor*, quando as próprias personagens se manifestam em cena, é possível sentir uma luta pela autonomia e pela expressão que escapa aos apelos de sua história pessoal, diferentemente do conceito de personagem abordado nos estudos dramáticos, ou seja, o de personagem como criatura dependente do seu criador. Desta forma, o humor, de acordo com a teoria de Pirandello sobre o “sentimento do contrário”, é o refletir sobre o que são e o que representam aquelas personagens ditas “vivas”, já que elas fogem da normalidade a que a plateia está acostumada; é o pensar sobre “o que é” e o “que parece ser”, sobre o fictício e o real:

Em outras palavras, o humor, em Pirandello, está na própria vida do homem cindido entre o que realmente é (seus instintos e impulsos) e o que parece ser (o modelo social seguido). Talvez daí venha sua atitude de observar as contradições na personalidade dos outros e de enxergar a vida como uma grande narrativa do drama que é viver essas contradições. (VARGAS, 2014, p.11)

Parece-nos que o humor, aqui entendido como o “sentimento do contrário”, proporciona uma reflexão crítica e não a sensação de purgação despertada pela “catarse”. A partir do momento em que tomamos consciência do motivo do “contrário” ali representado, e sentimos agonia ao refletir sobre isso, estamos sob o efeito de uma causa humorística que nos distancia da cena teatral, afastando-nos do transe catártico. Esse tipo de humor se externa pela personagem “Enteada”, em “Seis personagens à procura de um autor”, uma vez que, mesmo sendo uma órfã, ela exibe um sorriso no rosto e uma felicidade que chega a incomodar os atores da companhia teatral:

A ENTEADA – Não? Então, com licença: se bem que órfã, apenas há dois meses, vejam, senhores, como canto e como danço! (Trauteia com malícia o Prens Garde à Tchou-TchinTchou, de Dave Stamper, reduzido a Fox trote ou a one-step lento por Francis Salabert; acompanhando a primeira estrofe com passo de dança.) Les Chinois sont un peuple malin, / De Shangai à Pékin, / Ils ont mis des écriteaux partout: / Prenez garde à Tchou-TchinTchou! (Os Atores, principalmente os jovens, enquanto ela canta e dança; como atraídos por uma estranha fascinação, movem-se em direção a ela. Levantando de leve as mãos, como para agarrá-la. Ela se esquiva; e, quando os Atores rompem em aplausos, fica, durante a repreensão do Diretor,

abstrata e longínqua.). (PIRANDELLO, 1972, p. 46)

Percebe-se que, ao cantar e dançar, a personagem “Enteada” gera uma forma de desvio e choque nos atores que ali exercem a função de espectadores do seu drama. De acordo com Sarrazac, em Pirandello verifica-se uma forma de “procedimentos desviantes” em sua estrutura, que puxa e afasta o seu espectador, concomitantemente.

O deslocamento realizado pela fábula moderna, por procedimentos desviantes, que a afastam do real-realidade tangenciada por vias indiretas, filtrada pela distância, pelo estranhamento, pela distorção, pelo heterogêneo – para depois retornar a ele. Volta do drama para/sobre si mesmo: já não é mais o drama em sua condição primária – drama que se representa a si mesmo, na formulação szondiana – mas drama por preterição, como Pirandello, um drama que ao mesmo tempo em que abra a porta para o real, o despede. (SARRAZAC, 2013, p.13)

Além do humor, o drama em Pirandello visa provocar um questionamento acerca do modo de atuação dos atores, sendo plenas em sua totalidade apenas as personagens ditas de ficção; já os atores são inverossímeis ao tentarem representar o drama das seis personagens. O autor notou como as particularidades do drama clássico parecem contraditórias, isto é, como uma forma fechada em si mesma, excluindo tudo o que lhe é exterior e valorizando a mimese – imitação da natureza –, se tornara mais ilusória com as tentativas de apagamento da própria personalidade do ator e de purgação dos espectadores pelo efeito catártico. Ora, é precisamente isso que indicia o épico de Brecht:

Só se pode distanciar a personagem apresentada e mostrá-la como "precisamente esta personagem" e como "precisamente esta personagem, neste preciso momento" quando não se produz qualquer ilusão: nem a ilusão de o ator ser a personagem, nem a de a representação ser o acontecimento. (BRECHT, 1964, p.120)

Uma outra particularidade do “drama absoluto” é que o dramaturgo deve estar ausente. Em *Seis personagens à procura de um autor*, o próprio título já indicia a presença de um dramaturgo e a necessidade deste para as personagens se realizarem no palco, e conseguirem se libertar. A indagação é: por que o dramaturgo as abandonou? Estaria Pirandello, cansado da mesmice das encenações naturalistas, querendo mandar um recado aos atores e encenadores do seu tempo?

Com isso, Pirandello parece propor uma ruptura com a mimese clássica, discutida por Aristóteles em sua *Poética* – ele aposta no poder da arte em sua plena totalidade, acaba introduzindo efetivamente o modernismo no teatro italiano. A sua peça, perpassada por um humor crítico, questiona as fronteiras entre a ficção e a realidade. Nomeado como “O filho do Kaos”, Pirandello propõe um novo conceito de verossimilhança e problematiza a “mimese” aristotélica. E completa: “Minha arte é cheia de compaixão por todos aqueles que iludem a si

próprios. Mas é inevitável que esta compaixão seja seguida pelo escárnio feroz a um destino que condena o homem à mentira” (PIRANDELLO, 1972, p.9).

No ano de 1955-1956, Tyrone Guthrie aparentou perceber algo de épico na peça *Seis personagens à procura de um autor* ao encená-la pelo Phoenix Theatre. Nessa encenação teatral, o diretor destacou muito mais o papel dos atores do que o das personagens, exigindo uma forma de atuação um pouco “diferente”: “Os atores tropeçavam no cenário de propósito, e havia uma azáfama generalizada nas atividades do palco que tendia a ofuscar o conteúdo (mais ou menos filosófico e trágico) que dá a *Seis personagens* seu poder como peça” (GASSNER, 1965, p.310). Guthrie ilustrou, com a sua direção, o que Pirandello talvez tenha mesmo querido sugerir: importava ali a representação dos atores, de modo que a ilusão fosse interrompida.

Pirandello unia “vida” e “teatro” intencionalmente, esperançoso de que o público refletisse sobre o arranjo da teatralidade na época. Dificultou para muitos produtores que desejavam encenar a sua peça, pois as armadilhas da sua filosofia pareciam não passíveis de encenação. O próprio Guthrie já havia fracassado com duas de suas reproduções na Broadway. O caminho que Guthrie encontrou para solucionar os problemas “metafísicos” que Pirandello intrinsecou foi deixar claro, com sua encenação, que a trama contada pelos atores “reais” era enganosa:

Não queria ser levado a discussões de ser ou não ser, sobre o que é e o que não é real; queria tornar claro ao público que os atores, as pessoas reais na produção, estavam apenas inventando uma história fúnebre sobre uma família desfeita, amarga e confusa. (GASSNER, 1965, p.312)

O desfecho da superprodução de Guthrie foi ainda mais surpreendente ao final: com o suicídio do “Rapazinho”, ficou claro o jogo de atuação dos atores. No clímax do drama, os atores agarram um boneco estofado dos bastidores e começam a jogá-lo pelo palco: o boneco era o “Rapazinho” e toda a farsa foi assim revelada. Parece-nos que Guthrie percebeu que a peça de Pirandello necessitava de uma nova forma de atuação que quebrasse toda a ilusão teatral, já que é esse o questionamento do italiano em sua trilogia “Teatro no teatro”: “Do ponto de vista rigoroso do autor, o teatro se definiria como um equívoco, porque participa de sua realidade a traição ao sentido original das palavras” (GUINSBURG, 1999, p.16). Melhor dizendo, Pirandello encontra em sua forma um lugar para expor a farsa, e Guthrie encontrou esse lugar no palco ao representar/revelar a personagem “Rapazinho” como um boneco de pano.

Com o objetivo de revelar as transformações recorrentes no feito dramaturgício,



evidenciou-se em uma tabela um compativo entre o teatro de Sófocles com sua tragédia *Édipo Rei*, o teatro de Ibsen em *Uma casa de bonecas*, o de Pirandello em *Seis personagens à procura de um autor*, e o de Tchékhov em *Três irmãs*. Nota-se que Sófocles representa a excelência do drama fechado em si, Ibsen como o autor que procurou uma tentativa de salvamento do drama absoluto que entrou em crise no final do século XIX, e Pirandello como representante da impraticabilidade do drama, de acordo com Szondi.

	Sófocles, <i>Édipo Rei</i>	Ibsen	Pirandello	Tchékhov
Tempo da tragicidade	Tragicidade no presente	Tragicidade no passado	Tragicidade no presente e no passado	Tragicidade no presente
Passado ↔ Presente	Passado em função do presente (mesmo valor)	Presente é mero pretexto para discutir o passado	Passado sobrepõe presente	Presente é mero pretexto para discutir o passado
Natureza da Verdade	Objetiva	Subjetiva	Subjetiva e objetiva	Subjetiva
Temática	Exterior	Interior	Exterior e interior	Interior
Técnica analítica	Revela a tragicidade em sua máxima pureza e densidade	Condição necessária para por em cena o próprio tempo	Reflexão e questionamento a respeito da própria forma do drama: a metalinguagem	Condição necessária para pôr em cena a ação e o diálogo

**Tabela 1: Comparativo entre o teatro de Sófocles, Ibsen, Pirandello e Tchékhov**

Em Pirandello, o tempo transcorre em torno do passado trágico das personagens, que o narram para a companhia teatral, transformando-o no presente, e desde então a atmosfera adensa-se com as várias tragédias que aconteceram na vida destas personagens (o pai das crianças e amante da “Mãe” falecera, o “Pai” quase cometera um incesto com a “Enteada” que se submete à prostituição para ajudar a “Mãe”). A verdade, exaltada como a “verossimilhança” no texto, gira em torno de algo impalpável na vida real, mas esta se assegura com as personagens “fictícias” tomadas como mais reais do que a própria vida:

O PAI – O drama para mim está todo nisto: na convicção que tenho de que cada um de nós julga ser “um”, o que não é verdade, porque é “muitos”; tantos quantas as possibilidades de ser que existem em nós: “um” com este;

“um” com aquele – divertidíssimo! E com a ilusão, entretanto, de ser sempre, “um para todos”, e sempre “aquele um” que acreditamos ser em cada ato nosso. Não é verdade! Não é verdade! Percebemos bem isso quando, em qualquer de nossos atos, por um acontecimento infeliz, ficamos como que enganchados e suspensos e nos damos conta de não estarmos por inteiro naquele ato e que seria, portanto, uma injustiça atroz julgar-nos só por isso, manter-nos enganchados e suspensos no pelourinho durante uma existência inteira, como se toda ela se resumisse naquele ato! Compreende agora a perfídia desta moça? Surpreendeu-me num lugar, num ato, onde e como não devia conhecer-me, como eu não podia ser - em relação a ela; e quer dar-me uma realidade que eu jamais poderia imaginar que tivesse de assumir para com ela, num momento fugaz e vergonhoso da minha vida! Isto, isto, senhor, é o que eu sinto, acima de tudo. E é isto o que dá ao drama um imenso valor. Mas há, ainda, a situação dos outros! A sua... (Indica o Filho.).(PIRANDELLO, 1972, p.69)

Nessa fala do “Pai”, percebemos os dois paralelos presentes no drama de Pirandello: de um lado o ar dramático exposto pela companhia teatral que segue a rígida forma da representação criada pelo caráter ilusório ligado ao efeito catártico; do outro lado o “Pai”, como personagem que desmascara toda essa ilusão. Nota-se que Pirandello busca criar duas atmosferas com a sua representação, melhor dizendo, promove um contraste entre o lado dramático da peça, manifestado pela companhia teatral, ao indicar as cores alegres das vestimentas dos atores – “[...] Será conveniente que, tanto as Atrizes como os Atores, estejam vestidos com roupas claras e alegres, e que esta primeira cena improvisada tenha, na sua naturalidade, muita vida e movimento”, (PIRANDELLO, 1972, p.31) –, e as personagens “fictícias” o lado mais trágico, pois estão vestidas como se estivessem de luto, e usando máscaras que manterão uma forma fixa de reação, e sentimentos imutáveis:

[...] O meio mais eficaz e conveniente, porém, que aqui sugerimos é o uso demáscaras para as Personagens, máscaras feitas expressamente de material que não amoleça com o suor e que sejam leves, para não incomodar os atores que as usarem. Devem ser fabricadas e cortadas de modo a deixar livres os olhos, o nariz e a boca. Desta maneira, interpretar-se-á também o sentido profundo da peça. As Personagens não deverão aparecer como “fantasmas”, porém como “realidades criadas”, construções imutáveis da fantasia e, por conseguinte, mais reais e consistentes do que a volúvel naturalidade dos Atores. As máscaras ajudarão a dar a impressão de rostos construídos artisticamente e cada qual fixado imutavelmente na expressão do próprio sentimento fundamental, que é, para o Pai, o remorso; para a Enteadada, a vingança; para o Filho, o desdém; para a Mãe, a dor, com lágrimas fixas, de cera, na lividez das olheiras e ao longo da face, conforme se vêem, nas igrejas, em imagens esculpidas e pintadas da Mater Dolorosa. (PIRANDELLO, 1972, p.38)

Nesta rubrica, Pirandello deixa clara a sua filosofia de que a arte é mais real e fixa que o próprio ser, sugerindo que os atores usem máscaras que fixem os rostos e os

sentimentos do “Pai”, da “Mãe”, da “Enteada”, e do “Filho”. Já o homem está à mercê das transformações do mundo, o que o torna mutável e menos consistente.

## 2.2 O JOGO DA FLOR AZUL EM PIRANDELLO

“A visão da efetividade imediata tornou-se a flor azul no país da técnica” (BENJAMIN, 1987, p. 40). Nessa referência, Benjamin usa a imagem da flor azul como metáfora para a totalidade na obra de arte – não há mais *mimese* da natureza como aparência em sua íntegra, mas como jogo. O que interessa é o “jogar junto com a natureza”, isto é, promove-se uma dinâmica com o real: ao mesmo tempo em que ele se aproxima, espera-se um desvio. Nesse caso, abrem-se os dois polos que regem a *mimese*: aparência e jogo, atrelados ao “valor de culto” e “valor de exposição”. Pensando no teatro, a ideia de autonomia estética absoluta não existe, visto que a arte do teatro só perdura no âmbito social e está ligada à realidade do público. Consequentemente, no drama o valor estético anda junto do “valor de exposição”.

Imergindo ainda mais nessa metáfora da flor azul como impraticabilidade, veremos que ela simboliza a noção da impossibilidade, uma vez que é praticamente impossível encontrá-la, dadas as circunstâncias da sua aparição na natureza. Assim como faz Pirandello ao praticar uma exposição de impossibilidade do drama, o seu “jogo” é apontar a partir da personagem “Pai”, o fracasso dramaturgico do drama fechado em si, é a voz de Pirandello ressoando na personagem que denuncia todo o insucesso do drama em reproduzir a verdade, tal como a técnica da “flor azul” – defendida por Benjamin –, em anunciar a efetividade imediata no país cinematográfico, é impossível. Szondi ressalta que “a tentativa das seis personagens de tornar realidade teatral o seu drama com a ajuda da trupe que ensaiava não só permite reconhecer a peça que Pirandello supostamente se recusou a escrever, como também discernir ao mesmo tempo os motivos que a condenavam de antemão ao fracasso”. (SZONDI, 2001, p.146). Logo, em *Seis personagens à procura de um autor*,

Pirandello no entanto, identificou claramente a resistência que a matéria e seus propósitos intelectuais ofereciam à forma dramática. Por isso, renunciou a ela e, em vez de romper, reteve a resistência [que ela oferecia] no plano temático. Nasceu assim uma obra que substitui a planejada, na medida em que a trata como uma obra que não é possível. (SZONDI, 2001, p. 127)

Disso resulta que as conversas entre as seis personagens permitem que se extraia o conteúdo da peça original. No entanto, alguns diálogos revelam as categorias do drama clássico em processo de falência. Inicialmente, pelo diálogo entre as personagens Mãe e Filho, um ar um tanto odioso representado em cena. Entre a Enteada e o Diretor, apontando o quanto a conduta do Filho (isolar-se no quarto) é nociva à unidade dramática. E ainda a crítica do diretor à dramaturgia subjetiva, e finalmente, nas falas do Pai, a impossibilidade de

entendimento por meio da linguagem e a contestação da ação como forma de objetivação do sujeito. Ante essas duas citações que Szondi faz da fala do pai, temos que

Contra a profissão de fé da forma dramática, que toma o diálogo e a ação – justamente no que eles têm de definitivo – como expressão adequada da existência humana, Pirandello vê neles uma limitação intolerável e deletéria da diversidade infinita da vida interior. (SZONDI, 2001, p. 130)

Como crítica do drama, *Seis personagens não é uma obra dramática, mas épica*. E como toda obra épica, nela é temático o que de ordinário constitui a forma do drama. Contudo, como sua problematização não repousa sobre o vínculo intersubjetivo, mas no drama posto em análise, com a procura de um autor e a tentativa de realização teatral, justifica-se o lugar particular da obra na dramaturgia moderna, fazendo dela uma espécie de exposição da história do drama. Essa exposição confecciona o que há de épico em Pirandello. Mas como o autor forjou o caráter épico da peça?

As suas personagens não se desenvolvem no presente. E não há ação, mas apenas narração: a todo o momento as personagens narram acontecimentos, e a única ação presente está nos fatos narrados pelas personagens, aspecto que não aparece apenas em *Seis personagens à procura de um autor*.

O DIRETOR – Mas tudo isso é narrativa, meus senhores!  
 O FILHO (Com desprezo) – Claro que é! Literatura! Literatura!  
 O PAI – Qual literatura, qual nada! Isso é vida, senhores, paixão!  
 O DIRETOR – Será. Mas irrepresentável! (PIRANDELLO, 1972, p. 63)

Ademais, toda a impossibilidade do drama é evidenciada pela falha dos atores em representar o drama das personagens. A todo momento o “Pai” aponta um lapso no modo de representação dos atores, caracterizando-o até com humor, o que afirma o distanciamento entre ator-personagem:

O PAI – Ei! Quero dizer... a representação que fará, mesmo pondo em prática todos os recursos de caracterização para ficar parecido comigo... acho que, com essa altura... (Todos os Atores riem.) dificilmente poderá ser uma representação de mim, como realmente sou. Será antes – pondo de parte o aspecto – será, mais exatamente, como lhe parece que sou; como o senhor me sente – se é que me sente – e como eu me sinto, dentro de mim. E acho que isto deve ser levado em conta por quem for chamado a julgar-nos. (PIRANDELLO, 1972, p. 64)

Em uma outra peça de Pirandello de um acto só, *O Homem da Flor na Boca* (1923), temos um homem que fala mais consigo mesmo, o personagem “O Homem da Flor” não dialoga tanto com o outro personagem nomeado “Cliente”. Ele reflete sobre a existência dos

objetos ao seu redor, constituindo basicamente um monólogo. O personagem pratica uma ação de observação: repara nos objetos, como cadeiras e poltronas, e estes passam a ser analisados como seres vivos, moldando um drama caracterizado pela paralisia da ação, dado que esta acontece apenas no pensamento da personagem “Homem da Flor”:

O HOMEM DA FLOR: Mas é que certas associações de imagens, distantes entre si, são tão particulares a cada um de nós, e determinadas por razões e experiências tão singulares que não nos entenderíamos um ao outro se, ao conversarmos, não nos impedíssemos de as usar. Nada de mais ilógico, muitas vezes do que estas analogias. (PIRANDELLO, 1998, p.28)

Ora, aspecto muito semelhante com o que Fernando Pessoa faz em sua única composição teatral, considerada um “drama estático”: em *O Marinheiro*, a única ação acontece no imaginário das veladoras, que apenas narram histórias. Percebe-se que ambos são autores modernos, que defendem a ideia de que a imaginação proporciona o agarramento à vida.

É verdade que o tema da vida como sonho é inegavelmente a matriz originária que na obra de Pirandello produz determinadas situações de “fantástico aplicado”, segundo a terminologia de Todorov. Mas o que aqui nos interessa para podermos estabelecer umnexo comparatístico com Pessoa é o pensamento que está na base desse “fantástico”, a convicção filosófica que lhe deu origem. Com Pirandello, na verdade, vai-se muito além do tema da realidade ilusória, predilecto dos grandes autores barrocos (Shakespeare, Calderón, etc.) e com ele surge o conceito de *fronteira* entre realidade e sonho (provavelmente de derivação schnitzleriana), e a questão sobre onde se encontra a “verdade”. Mas essa questão é posta aqui de maneira muito radical, no sentido em que já não se trata de duas dimensões que *se misturam*: o sonho transita para o plano do pragma. E mais: não é tanto o sonho que representa uma projecção da realidade, eventualmente um instrumento útil para a decifração da “verdade profunda” (em termos freudianos), mas é eventualmente a realidade que vem a ser uma continuação do sonho.” (LANCRASTE, 2015, p.91)

Pirandello e Pessoa, ambos rompem com ideias tradicionais, sendo o primeiro na Itália e o segundo em Portugal, o primeiro utilizando suas personagens dramáticas e o segundo através de seus heterônimos. Até mesmo Antonio Tabucchi, um escritor e crítico italiano percebera uma relação entre a criação literária de Pirandello e a de Fernando Pessoa, e a explanou em uma peça teatral interessantíssima, “El signor Pirandello è desiderato al telefono”, traduzida para o português como “Chamam ao telefone o senhor Pirandello”. Ali o autor imagina uma conversa: de um lado do telefone está Pirandello e do outro lado Fernando Pessoa. Em uma nota, Tabucchi diz:

Não consta que Luigi Pirandello e Fernando Pessoa se tenham conhecido. Estes dois grandes autores do século XX, com uma poética semelhante sob muitos aspectos, não tiveram ocasião de comunicar um com o outro. E no

entanto teria havido oportunidade. Em 1931, Pirandello veio a Lisboa, onde ficou alguns dias, para assistir à estreia mundial (em português) do seu *Sonho...ou talvez não*. (TABUCCHI, nota,1988)

Outra característica que anuncia a percepção de Pirandello de que a forma dramática sucumbira, é a contradição entre as noções de sujeito e objeto. Pirandello afirma que “o drama está em nós, somos nós” (PIRANDELLO, 1981, p.367), reconhecendo assim a personagem como sujeito e o homem como objeto, ou, melhor dizendo, as personagens do final do século XIX começam a tomar consciência de que não são determinadas pela sociedade. Por exemplo, em *Seis personagens a procura de um autor*, a contradição do sujeito e do objeto é vista pela discussão entre o que é real e o que é ilusório, chegando-se à conclusão de que a ficção é mais verdadeira do que a própria vida. E em seu outro drama, o *Homem da Flor*, é possível notar que não são os homens que estão praticando as ações, mas os objetos inanimados na imaginação e observação do personagem o “*Homem da flor*”, que divaga deduzindo histórias e ações para coisas:

Homem da flor: Mas a relação talvez possa ser esta, repare: - Aquelas cadeiras terão algum prazer em imaginar quem será o cliente que vem sentar-se nelas à espera da consulta? Que mal incuba lá dentro? Para onde irá, o que fará depois da consulta?- Prazer nenhum. É como eu: nenhum! Vêm tantos clientes, e elas lá estão, pobres cadeiras, para serem ocupadas. Pois bem, é uma ocupação semelhante à minha. Ora me ocupa isto, ora me ocupa aquilo. Neste momento é o senhor que me ocupa, e acredite que não sinto nenhum prazer por causa de o senhor ter perdido o comboio, por causa da sua família que o espera no campo, por todos aqueles aborrecimentos que adivinho no senhor.(PIRANDELLO, p.28, 1998)

A reflexividade está nas problemáticas existenciais do ser, que são causadas por esta materialidade da vida juntamente à estrutura moral da sociedade que alienam o homem de sua natureza. Uma série de mitos apocalípticos configura assim uma metafísica da dor. (LOPES, 1970, p. 189)

Um outro drama de Pirandello que vale a pena citarmos é *Sogno (ma forse no)*, que teve a sua estreia mundial em 21 de Setembro de 1931, em Lisboa, no Teatro Nacional Almeida Garret. Foi exibido em português com o título *Um Sonho (mas talvez não)* e foi escrito em 1929, quando o autor vivia na Alemanha. Nesse drama, Pirandello põe em xeque mais uma vez com os limites entre sonho e realidade:

Duas dimensões que normalmente deveriam existir de forma paralela, sem nunca se encontrarem, encontram-se e misturam-se de maneira inexplicável: a dimensão do sonho entra na dimensão do real. Portanto, a que dimensão pertence a verdade, admitindo que exista uma “verdade”? Ou ainda: o sonho é uma projecção da realidade ou não será antes a realidade uma continuação do sonho, uma espécie, digamos, de uma sua prótese natural, como ectoplasma saído da nossa psique que se materializa e reclama o seu lugar

na realidade, um “qualquer coisa” que pertence a uma ideia metafísica em que a influência do esoterismo é evidente?” (LANCRASTE, 2015, p.93)

Não é a realidade que imita o sonho, mas o sonho da protagonista que produziu aquela realidade; a ação acontece no sonho, isto é, essa representação do “sonho às avessas” (ou seja, não a realidade empírica que produz sonho, mas, pelo contrário, o sonho que produz a realidade empírica) é um tema, e as estratégias perante essa realização temática estão consignadas em didascálias que constituem quase metade do texto, representando uma descontinuidade da ação: sonho e realidade, passado e presente, contribuem para o caráter épico e para a comprovação do fazer literário de Pirandello entre os limites do dramático e do épico. Assim, os elementos que rompem com a fruição do drama, presentes em grande parte das obras teatrais de Pirandello, constituem um caráter de incertezas, aspecto que caracterizava a vivência do homem naquela época:

Pirandello não inventa topos literário, mas encontra-se em sintonia com a cultura filosófica mais avançada do seu tempo. Não constrói paradoxos barrocos, mas sim variações artísticas sobre problemas epistemológicos amplamente debatidos que partem da certeza de que não existe uma realidade objectiva, ontologicamente garantida. Todos os nossos conhecimentos sobre o mundo são - nos termos de Marchesini- uma “ficção”. Em si mesma, a realidade é um limite incognoscível e sem sentido: são só as nossas construções que dão sentido ao mundo. Tal pressupõe, porém, que sejam frágeis, arbitrarias, não garantidas por nenhuma autoridade moral ou religiosa reconhecida como superior. (BODEI apud LANCRASTE, 2015, p.142)

Em última análise, percebe-se que o conflito existencial e a fragmentação do “eu” são vistos em Pirandello como um “caos” interior insuperável. O artista é impotente e o único recurso contra a “ruína” é brincar dentro dessa confusão; não é a toa que o dramaturgo é conhecido como o “filho do caos”. Dessa forma, nota-se em *Seis personagens à procura de um autor* como a personagem “Enteada” representa o caçar, apesar de todo o infortúnio que lhe acontece. Ela é irônica e perturbadora.

O processo de decomposição em Pirandello está em sua forma de reorganizar os elementos para criar um novo, ou seja, decompor o mundo e fazer analogias, metáforas, criar símbolos, a partir da criação da arte. Um pensamento do artista moderno é o olhar subjetivo para as coisas: esse olhar seria a resposta para a crise existencial do homem moderno. No entanto, percebe-se que Pirandello não é um autor que espera respostas, pois como explorar a experiência subjetiva de cada um em um mundo objetivo?

Pirandello é um autor que olha a vida com angústia e demonstra uma certa dificuldade em aprofundar-se no seu próprio “eu” (o que se percebe pela má relação dos artistas modernos com as autobiografias). É como se a vida fosse a própria peça de teatro onde os indivíduos se



veem vivendo. A peça é a vida, nós somos os espectadores, e a grande questão é: viver imerso paralisado ou distanciado?

A resposta que o drama encontra é a reflexão crítica ao sair de si mesmo para encontrar asi mesmo, por isso o distanciamento. “Assim, o caráter universal das personagens de Pirandello resulta, paradoxalmente, de sua radical atomização, e não de uma particularidade que expressaria o todo da experiência humana” (DIAS, 2008, p.13). Ou seja, se antes a fluidez se demonstrava como um caráter insuficiente ou medíocre no bojo da dramaturgia, agora a representação da fluidez da vida compõe as personagens de Pirandello, e consequentemente o novo drama. O que há de singular é perceber que não há totalidade na arte que abranja uma única forma, mas sim múltiplas experiências e vivências, e assim não é a imersão ou a identificação que irá caracterizar esse drama, mas o deslocamento. Pirandello afirma a inverossimilhança da arte em buscar o verosímil e, dessa forma, moderniza a alma dramática. O dramaturgo, ao usar a máscara para mascarar suas personagens, desmascara a verdade em tentar mascarar a vida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos refletir, ao longo desta dissertação, sobre o modo como a peça *Seis personagens à procura de um autor* dialoga com o conceito de *mimesis*. Buscamos evidenciar em que medida a peça se aproxima e se afasta da *mimesis* aristotélica. A construção da peça de Pirandello é de metateatro (uma peça de teatro que aborda a temática sobre a própria criação teatral), mas a ação se desenvolve no sentido de fazer parecer que os espectadores chegaram antes da hora e estão flagrando, de fato, os bastidores, os preparativos. Mesmo sem infringir a quarta parede, pois ela continua lá, intacta, os atores encontram um meio de atingir o seu espectador, apontando o falso e o ilusório na encenação. Toda a ação se passa como se o teatro estivesse vazio de espectadores, mas estes são “incomodados”, o tempo todo, com estratégias épicas como a ampliação do espaço do palco através da invasão, pelo espetáculo, da zona segura do lado de cá; por isso é impossível presenciar o drama imerso e paralisado, olhando apenas para frente.

Nosso intuito não é mostrar o lugar de Pirandello na “crise do drama”, discutida pelo crítico Peter Szondi, como algo já pré-estabelecido, como se fosse uma contextualização histórica. O que tentamos foi, com foco na composição (ou diluição) da peça escolhida, rediscutir o lugar de Pirandello na vivência da “crise do drama”, mostrando que o lugar particular dessa obra na dramaturgia moderna é o de uma peça que, nas suas entrelinhas, expõe a história do drama. Na peça de Pirandello, o drama das personagens não se desenvolve como drama, mas sim como narrativa. A história da família é narrada com detalhes, mas sem a representação dramática. Dessa forma, percebemos um teatro mais narrativo, como o brechtiano, mas sem a intenção política por trás dos panos.

É possível notar que a intenção estética do teatro de Pirandello é a de questionar o teatro naturalista e a forma dramática convencional. Assim a sua forma é inovadora: o que não se encena é narrado. Em *Seis personagens*, Pirandello aborda, usando a metalinguagem, o tema que será central em toda sua obra: a fluidez da identidade humana. E para isso, coloca atores e personagens frente a frente no tablado do teatro, e cria uma espécie de discussão sobre quem seria mais real.

A narrativa gira em torno de uma família disfuncional de personagens que invadem um teatro buscando um autor para lhes dar vida, e chegando lá encontram um diretor e atores que não conseguem entender seus sentimentos e dar vazão à intensidade dramática da sua história. E a explicação é clara: vemos o outro apenas superficialmente e ainda usando apenas

as formas contidas na nossa mente para enquadrar uma existência ampla demais para um recipiente tão pequeno.

Desse confronto de identidade, de oposição entre sujeito e objeto, entre verdade e mentira, o autor nos deixou a seguinte mensagem: somos passageiros, versões em constante mudança, enquanto que um simples personagem é algo fixo, enquadrado e eternizado pelo seu criador. Além disso, a nova noção de humor estabelecida por Pirandello e entendida como o “sentimento do contrário”, os distanciamentos entre ator-personagem, personagem-espectador, estimulam a reflexão crítica que a peça preconiza. De um lado, temos uma peça que explora o épico e exclui o efeito catártico ao provocar o espectador; de outro, temos uma atmosfera dramática proporcionada pelo passado lamentoso das personagens e o desfecho trágico, que mantém a *catarse*. Dessa forma, nota-se que o dramaturgo encontrou – com o seu metateatro –, um espaço em cena que brinca e explora com todos os limites entre o épico e o dramático.

## REFERÊNCIAS

- ABEL, Lionel. **Metateatro**: uma visão nova da forma dramática. Trad. Bárbara Heliodora; apresentação de Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Editora Abril, 1984.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BENJAMIN, Walter. Tentativas sobre Brecht. Tradução de Jesus Aguirre. Madrid: Taurus, 1987.
- BENTLEY, Eric. **O dramaturgo como pensador**: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- BINA, Sinésio da Silva. **O jogo dos papéis**: um estudo sobre a personagem dramática em *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello. 2007. 154 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2007.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**: para uma arte dramática não-aristotélica. Trad. Fiama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Portugal, 1964. (Problemas, 1).
- BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**; São Paulo: Civilização Brasileira, 1967.
- BRECHT, Bertolt. **A alma boa de Setsuan**; São Paulo: Civilização Brasileira, 1977.
- BRECHT, Bertolt. **Vida de Galileu**. Tradução de Roberto Schwarz. In: \_\_\_\_. **Teatro completo** em 12 volumes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- CÂNDIDO, Antônio *et al.* **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução, apresentação e notas de L.F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção Elogio da Filosofia).
- DIDEROT, Denis. Obras V: **O filho natural** ou as provações da virtude, seguido de Conversas sobre O filho natural. Organização de J. Guinsburg, tradução e notas de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção Textos, 12).
- ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- GASSNER, John. **Mestres do teatro I**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GRAMSCI, Antonio. O teatro de Pirandello. *In*: GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. 3. ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

GRASSI, Ernesto. **Arte e mito**. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s.d.

GUINSBURG, J. (org.). **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JUNQUEIRA, Renata. **Transfigurações de Axel**: Leituras de teatro moderno em Portugal. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

LANCASTRE, Maria José de. **Com um sonho na bagagem**: uma viagem de Pirandello a Portugal. Alfragide: Dom Quixote, 2015.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade**: formas das sombras. São Paulo: Paz & Terra, 2005.

MAGALDI, Sábato. A relatividade pirandelliana. *In*: MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MAGALDI, Sábato. **O cenário no avesso** (Gide e Pirandello). São Paulo: Perspectiva, 1977.

MENDES, Oscar. O homem e suas sombras. *In*: MENDES, Oscar. **Papini, Pirandello e outros**. Belo Horizonte: Paulo Bluhm, 1941.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia e realidade**: ensaios acerca da poesia brasileira e portuguesa. São Paulo: Cultrix, 1977.

PASCOLATI, Sonia. Em busca de uma poética pirandelliana. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 1, p. 89-106, 2011. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/120>. Acesso em: 15 set. 2021.

PESSOA, Fernando. **O marinheiro**. Lisboa: Expo 98, 1997.

PIRANDELLO, Luigi. Cada um a seu modo. *In*: GUINSBURG, J. (org.). **Pirandello: do teatro noteatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 317-384.

PIRANDELLO, Luigi. **O Humorismo**. São Paulo: Experimento, 1996.

PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens à procura de um autor. *In*: PIRANDELLO, Luigi. **Teatro I**. Trad. Brutos D. G. Pedreira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. p. 1-118. (Coleção Teatro Hoje, 22).

PIRANDELLO, Luigi. **O homem da flor na boca**. Trad. Isabel Lopes e Fernando de Mora Ramos. Lisboa: Edições Cotovia, 1998.

PIRANDELLO, Luigi. **Sonho (mas talvez não)**. Trad. Isabel Lopes e Fernando de Mora

Ramos. Lisboa: Edições Cotovia, 1998.

MARNOTO, Rita. (coord.). **Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal**. Coimbra: Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PLATÃO. **A República**. Introdução, tradução e notas de M. H. da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. *In: CANDIDO, Antonio et al. A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RAMOS, Luiz Fernando. Por uma teoria contemporânea do espetáculo: mimesis e desempenho espetacular. *In: BRILHANTE, Maria João; WERNECK, Maria Helena. (org.). Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 89-103.

RÉGIO, José. Uma peça de Pirandello (*Sei personaggi in cerca d'auctore*). **Presença**, n. 7, p. 7-8, 1927.

RÉGIO, José. Vistas sobre teatro. *In: RÉGIO, José. Três ensaios sobre arte*. Lisboa: Brasília Editora, 1980. p. 103-170.

RIBEIRO, Martha. O confronto entre ator e personagem em Pirandello. **Graphos**, João Pessoa, v. 12, n.1, p. 103-117, jun. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/9857>. Acesso em: 20 set. 2021.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro moderno**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Debates, v. 153).

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2013a.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2013b. (Debates, v. 193).

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SAADI, Fátima. O teatro de Pirandello. *In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. (org.). O teatro através da história*. Rio de Janeiro: CCBB; Entourage Produções Artísticas, 1994. v. 1.

SARRAZAC. **La parabole ou l'enfance du théâtre**. Belfort: Circé, 2002.

SÓFOCLES. Édipo Rei. In: **A trilogia tebana**. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 11 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,2004. p. 17-100. (Coleção A Tragédia Grega, 1).

SOUZA, Ana Carolina Cruz de. Os bastidores da representação: uma leitura de *Seis Personagens à procura de um autor*. **Inventário**, ed. 12, p. 1-10, jan.-jul. 2013. Disponível em: [http://www.inventario.ufba.br/12/Os bastidores da representacao.pdf](http://www.inventario.ufba.br/12/Os_bastidores_da_representacao.pdf). Acesso em: 3 mar. 2020.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

POMA, Paola. Pessoa e Pirandello: confluência de dramas. **Revista de Letras**, v. 50, n. 1, p. 11-23, 2010. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/3141>. Acesso em: 12 jul. 2021.

QUESADO, José Clécio Basílio. **O constelado Fernando Pessoa**. Rio de janeiro: Imago, 1976.

TABUCCHI, Antonio. **Chamam ao telefone o senhor Pirandello**. Lisboa: Quetzal, 1988.

TCHÉKHOV, Anton. **Três irmãs**. Trad. de Augusto Sobral, Carol Loff, Rui Mendes. Lisboa: Relógio d'Água, 1988.

VARGAS, Andrea Quilian de; UMBACH, Rosani Ketzer. A narrativa resistente em Luigi Pirandello: uma questão de ética. **Vozes dos Vales**, n. 6, p. 1-17, ago. 2014. Disponível em: <http://site.ufvjm.edu.br/revistamultidisciplinar/volume-vi/>. Acesso em: 11 fev. 2021.

VARGAS, Andrea Quilian de; UMBACH, Rosani Ketzer. Pirandello e a inquietude moderna. **Boletim de Pesquisa Nelic**, v. 15, n. 23, p. 210-226, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2015v15n23p210>. Acesso em: 11 fev. 2022.