

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS**

Júlio César Viana Saraiva

*Luigi Pirandello:*  
**da escrita narrativa à escrita dramática**

**Belo Horizonte  
2010**

Júlio César Viana Saraiva

***Luigi Pirandello:***  
**da escrita narrativa à escrita dramática**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Sara Del Carmen Rojo de La Rosa.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
Belo Horizonte

## **AGRADECIMENTOS**

A Sara Rojo, que me orientou de forma clara, firme e carinhosa, procurando me localizar nesse universo rico e complexo e compreender meus anseios, loucuras e conflitos. Tarefa, que sei, nada fácil.

A minha família, em especial minha mãe e sua eterna busca por realizar pequenos grandes sonhos e meu irmão Ernani, pela constante motivação.

A Denise, pelo brilho que emana e pelo companheirismo em diversos aspectos da minha vida.

Ao Éder, pela amizade e pelas inúmeras e ricas conversas sobre arte e academia.

Ao Alexandre, pela amizade e pelo apoio.

A Maurício Santana Dias e Sérgio de Carvalho, pelas indicações importantes para minha pesquisa.

Aos professores do curso de Artes Cênicas e da Pós-graduação da FALE, por todos os ensinamentos.

A Graciela Ravetti e Marcos Alexandre, pelos puxões de orelha – cada um a seu modo.

A Faculdade de Letras e a Secretaria do Programa de Pós-Graduação.

A FAPEMIG, pelo apoio financeiro, fundamental para a realização deste trabalho.

Aos meus cães: todos, inclusive os que não são exatamente meus. Fonte de re-energização em absolutamente todos os momentos necessários.

*Eu nunca acreditei numa verdade única.*

*Peter Brook*

## **RESUMO**

Esta dissertação analisa o processo de transposição de duas novelas do escritor Luigi Pirandello, “A Patente” e “Apelo à obrigação”, para duas peças teatrais, “A habilitação” e “O homem, a besta e a virtude”, respectivamente. Este estudo busca suscitar possíveis motivações do autor para realizar o trabalho e assinalar características que determinam uma provável metodologia empregada durante o procedimento. Para isso, são utilizadas considerações acerca do contexto histórico, político, social e cultural de autor e obras, além de apontar elementos dramaturgicos inseridos em sua escrita narrativa. Analisa-se, assim, uma possível existência – consciente ou não – de uma teatralidade anterior nas obras não dramáticas de Pirandello.

Palavras-chave: Pirandello, tradução intersemiótica, teatralidade, teatro, novela.

## **ABSTRACT**

This dissertation analyzes the adaptation process of two novels written by Luigi Pirandello, "A patente" and "Apelo à obrigação" for two plays, "A habilitação" and "O homem, a besta e a virtude", respectively. This study seeks to raise the author's possible motivations for his work and to rouse characteristics that determine a probable methodology used during the process. For this, the study presents considerations about the historical, political, social and cultural contexts of the author and his work, while pointing dramaturgical elements inserted in his narrative writing. Thus, there is an investigation about the possible existence - consciously or not - of a previous theatricality in Pirandello's non dramatic works.

Keywords: Pirandello, intersemiotic translation, theatricality, drama, novel.

## LISTA DE FIGURAS

1 – Espetáculo “Quixote”, da cia. teatral 4comPalito.	8
2 – Luigi Pirandello no escritório de sua residência.	12
3 – Maria Antonietta, esposa de Pirandello	19
4 – Benito Mussolini discursando em Roma.	23
5 – Montagem do texto “Seis personagens em busca de um autor”.	24
6 – Peça <i>O homem, a besta e a virtude</i> , com o grupo italiano “Teatro Del Sorriso”.	30
7 – “La Patente” (1954) - adaptação cinematográfica do texto “A patente”, dirigida por Luigi Zampa.	47
8 – Cena do espetáculo “O púcaro búlgaro”, de Aderbal Freire Filho.	59
9 – Espetáculo de máscaras inspirado no texto “La nuova colônia”, de Pirandello.	71
10 – Pirandello dirigindo dois atores de sua companhia teatral.	80
11 – Grupo finlandês encena “Os gigantes da montanha” - obra inacabada de Pirandello.	84
12 – Luigi Pirandello.	85

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução</b>	<b>7</b>
1.1 As motivações	7
1.2. Sobre a escolha por Pirandello	11
1.3. A dissertação	14
<b>2. Reflexos de uma cidadania dialética</b>	<b>16</b>
2.1. Pirandello e o fascismo	22
2.2. Dialeatismo e inovação	25
<b>3. Caminhos Pirandellianos: da Narrativa ao Teatro</b>	<b>29</b>
3.1. Do “apelo” a “virtude”	29
3.2. Antagonismos	35
3.3. Permeações humorísticas	38
3.4. Figuras disformes	42
3.5. Uma patente social	46
3.6. Verdades ignoradas	48
3.7. O espelho pirandelliano	50
3.8. Por uma nova forma?	52
<b>4. Por que teatro?</b>	<b>54</b>
4. 1. A frustração na juventude	54
4.2. A novela “dramática”?	57
4.3. O efêmero	59
4.4. Sobre a escrita narrativa com apontamentos teatrais	62
4.5. Máscaras	70
4.6. Traços de humorismo	73
<b>5. Conclusão</b>	<b>79</b>
5.1. O risco e suas conseqüências	81
5.2. Sobre a continuidade da pesquisa	84
<b>6. Referências Bibliográficas</b>	<b>86</b>

# 1. INTRODUÇÃO

## 1.1. As motivações

Como profissional das Artes Cênicas, venho, há alguns anos, intercalando em meus trabalhos, o uso de textos dramáticos e não dramáticos como base no processo de criação cênica. Acredito que a transposição e/ou transcrição de textos não teatrais para teatrais amplia as possibilidades de pesquisa na área cênica, afetando diretamente no resultado da dramaturgia espetacular.

Minha primeira inserção nessa forma de trabalho se deu em 1997, quando trabalhei com atores e bailarinos na Escola de Artes Allegro, em Belo Horizonte, adaptando dois contos de autores brasileiros e os transformando em cenas curtas, apresentadas durante o ano em duas temporadas na capital mineira. No ano de 2002, juntamente com três integrantes da cia. teatral 4comPalito, trabalhei no processo de tradução intersemiótica<sup>1</sup> do conto “Ex-fumantes LTDA”, do escritor americano Stephen King, tendo como proposta a pesquisa da transposição de signos presentes no texto literário para ações vocais e físicas. Durante os anos de 2007 e 2008, atuei como dramaturgo do espetáculo *Quixote*, deste mesmo grupo, que teve como base a obra *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha* (1605), do escritor espanhol Miguel de Cervantes – trabalho que me exigiu um aprofundamento na pesquisa de tradução intersemiótica, aliada ao estudo do caráter metalinguístico do texto – um elemento ao mesmo tempo instigante e complicador dentro do processo de tradução.

Paralelamente às atividades com a cia.4comPalito, durante os anos de 2007 e 2008, trabalhei no programa Letras e Textos em Ação – vinculado à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, exercendo a atividade de diretor artístico, onde, através de um diálogo entre alunos da Faculdade de Letras e da Escola de Belas Artes, trabalhamos em processos de tradução intersemiótica entre literatura de Mitologia Antiga e contação de histórias, promovendo apresentações das histórias (re)criadas em escolas, faculdades,

---

<sup>1</sup> “[...] Tradução Intersemiótica como prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogos de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e re-escritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito de sentidos, como transcrição de formas na historicidade” (PLAZA, 2003: 209).



congressos e eventos. Dentro deste mesmo projeto, pude experienciar outro processo de tradução, ao transpor o texto dramático *Prometeu liberto*<sup>2</sup> para o roteiro do vídeo, de mesmo nome, o qual foi filmado durante os meses de julho e agosto de 2008.



Figura 1 – Espetáculo “Quixote”, da cia. teatral 4comPalito.

A escolha, então, por desenvolver um projeto de mestrado que abarcasse a questão da transposição de textos não-dramáticos para dramáticos tornou-se não só um desejo pessoal de pesquisar o tema, como também uma necessidade de, através do aprofundamento teórico, problematizar elementos que, reiteradamente, surgiam durante esses trabalhos práticos dos quais participei.

Ao compartilhar desses processos, esbarrei em questões comuns, dentre as quais começo destacando duas: Que signos e símbolos escolher durante o trabalho de transposição para a escrita dramática, que possibilitam conservar, remeter a determinados elementos

---

<sup>2</sup> Drama satírico criado por alunos da FALE/UFMG sob orientação da professora Sônia Queiroz, vinculado à atividades do Programa Letras e Textos em Ação.

poéticos presentes no texto narrativo? Como trabalhar com o “sentido” do texto ao transpô-lo para o meu lugar de enunciação?

O sentido, segundo Hirsch, designa aquilo que permanece estável na recepção de um texto; ele responde à questão: “O que quer dizer este texto?” A significação designa o que muda na recepção de um texto: ela responde à questão: “Que valor tem este texto?” O sentido é singular; a significação que coloca o sentido em relação a uma situação é variável, plural, aberta e, talvez, infinita. Quando lemos um texto, seja ele contemporâneo ou antigo, ligamos seu sentido à nossa experiência, damos-lhe um valor fora de seu contexto de origem. O sentido é o objeto da interpretação do texto; a significação é o objeto da aplicação do texto ao contexto de sua recepção (...)³

Acredito que, dentre vários motivos de se trabalhar em processos de tradução, um dos principais seja o “porque traduzir este texto, neste momento e neste lugar”. Devemos levar em conta a realidade social, política e financeira do lugar para onde contextualizamos as situações inseridas no texto, pois é “neste local” que vivemos; é “nesta época” em que nos encontramos; são estas pessoas os meus contemporâneos; e, provavelmente, apresentarei o resultado de meu trabalho de tradução para “este público” que me cerca – pensando que “este público” se refere aos meus amigos, minha família, os habitantes da minha cidade, do meu país etc. Assim, me identifico com a colocação de Hirsch (ver citação acima): penso que devo me ater à significação do meu texto e à sua recepção com o meu “futuro” leitor.

Outra questão básica: Como transformar narração em ação dramática? Num texto narrativo, o leitor recebe as informações contidas nas palavras, decodificando-as de maneira individual e solitária, onde as imagens suscitadas estão presentes somente na sua imaginação. Ao se criar um texto dramático, leva-se em conta que, além de proporcionar leituras individualizadas ao receptor, este texto deverá conter, em sua forma, ações dramáticas, pressupondo-se que o texto se destina à transposição em dramaturgia espetacular, à “encenação” de seu conteúdo, como já disse Anne Ubersfield:

De certo modo a “representação”, no sentido mais amplo da palavra, preexiste ao texto; o autor de teatro, quando não está, ele mesmo, envolvido na produção teatral, não escreve, apesar disso, sem a perspectiva imediata do objeto-teatro: a forma da cena, o estilo dos atores, sua dicção, o tipo de

---

³ COMPAGNON, 1999: 86.

figurino, o tipo de história que conta o teatro que ele conhece, e outros tantos elementos que inserem o autor em um certo modo de escrita.<sup>4</sup>

Sobre a questão da fidelidade textual: como equilibrar a personalidade/voz do autor do texto não dramático e a personalidade/voz do tradutor? Até onde deve-se ser fiel ao texto “original”? O texto criado também deve ser considerado um texto “original”?

(...) a tarefa de realizar uma tradução não pode ser encarada meramente como um processo de transferência de significados estáveis de uma língua ou linguagem para outra, porque o próprio significado de um texto na língua de origem, somente poderá ser determinado, provisoriamente, através de uma leitura e essa leitura certamente estará impregnada de conceitos pré-estabelecidos pelo local de enunciação do tradutor ou adaptador.<sup>5</sup>

Transcriar é, pois, nutrir-se das fontes locais. Enquanto transcrição ou transtextualização, a tradução desmistifica a ideologia da fidelidade, abolindo a superioridade da fonte e valorizando a tradução e cultura receptora.<sup>6</sup>

Penso que, ao se traduzir/transpor semioticamente um texto, inevitavelmente surge uma criação que pode ser considerada “original”, pois, no mínimo, as palavras traduzidas/transpostas modificam o formato do texto, por exemplo, em seus aspectos visuais. Se compararmos a escrita contida no primeiro texto e a escrita do texto traduzido, verificam-se diferenças no tamanho de estruturas verbais, frases, parágrafos, etc. Acredito que esses aspectos, por si só, já suscitam essa “originalidade” no produto traduzido.

No caso dos processos de transcrição de Pirandello – da novela para o teatro –, apesar de serem realizados por um mesmo autor, os textos teatrais também apresentam aspectos de originalidade, pois o processo transpositivo gera transformações radicais no formato textual – novas falas e ações de personagens, novos conflitos dramáticos ou conflitos existentes reconstruídos; locações (cenários, geografias, etc) transformadas; dentre outros aspectos que são apontados em minha dissertação. Mas como localizar pontos/passagens no texto que possuem um potencial dramático, que apresentam aspectos de “teatralidade” em seu corpo literário, não tendo sido este produzido para este fim? Pois como já disse Thaís Flores Diniz: *é difícil (salvo raríssimos casos) compreender a produção do texto de teatro sem levar*

---

<sup>4</sup> UBERSFIELD, 1981: 14.

<sup>5</sup> ALEXANDRE, 2002: 110.

<sup>6</sup> DINIZ, 2003:37.

*em conta o fato capital de que o texto de teatro não poderia ser escrito sem a presença de uma teatralidade anterior (...)*<sup>7</sup>. Patrice Pavis também argumenta sobre o assunto:

O conto original é admirável e uma dramatização deveria levantar diversas questões teatrais. (...) Não se trata apenas de efeito espetacular, matéria necessária ao teatro. A estrutura da história, armando-se no presente, exige ligações e nova escolha de episódios, capazes de ilustrar um curso de Dramaturgia.<sup>8</sup>

Analisaremos aspectos específicos da obra dramática, como a forma dialógica de desenvolvimento da história ou a existência de rubricas para localizações situacionais de espaço, tempo, clima, estado emotivo das personagens ou uma descrição de ações realizadas pelos mesmos, que foram transpostos e/ou criados a partir de elementos presentes no texto narrativo.

Sobre esses principais pressupostos, configurou-se o objetivo de pesquisar, teoricamente, este universo temático (tradução/transposição/transcrição intertextual), utilizando como base de pesquisa, estudos teóricos sobre tradução intersemiótica, teatralidade, dialogismo, dramaturgia, tradução literária, além de correlacionar aspectos biográficos da vida de Pirandello com sua estética de trabalho como escritor.

## **1.2. Sobre a escolha por Pirandello**

O escritor Luigi Pirandello é considerado um dos grandes renovadores do teatro, tendo também escrito um significativo conjunto de obras de romances e poesias, entre o final do século XIX e início do século XX. Nascido em Agrigento, cidade da região da Sicília, na Itália, Pirandello apresenta, em sua literatura, estruturas de metalinguagem inovadoras, além de traços e questionamentos críticos referentes à realidade presente à sua volta: sua infância e juventude ligadas à uma família de valores patriarcais severos; os valores cristãos vigentes no país e o posicionamento histórico-social da igreja perante à população; as crises políticas que

---

<sup>7</sup> UBERSFIELD, 1981: 14.

<sup>8</sup> MAGALDI, 1977: 89.

se apresentam pela Europa na primeira metade do século XX; e um forte questionamento existencialista no desenvolvimento narrativo e dramático de suas personagens. Pelo conjunto de sua obra, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1934.



Figura 2 – Luigi Pirandello no escritório de sua residência.

A escolha por Pirandello (1867 – 1936) nasce do desejo de realizar um estudo aprofundado de duas de suas obras teatrais “O homem, a besta e a virtude”, e “A habilitação” em análise crítico-comparativa às novelas das quais os textos se originaram: “Apelo à obrigação”, e “A patente”, respectivamente. Nesse estudo, pretendo apontar uma possível metodologia de trabalho desenvolvida pelo autor, identificando aspectos recorrentes em sua formatação estética, ao transpor suas novelas para a linguagem dramática - no conjunto de sua obra, trinta de suas peças de teatro foram derivadas de novelas, escritas anteriormente por ele.

Pirandello utiliza temas como religião, morte, infância, casamento, solidão, onde personagens se apresentam em conflito com seu próprio pensar, com sua condição/posição social, com seus sentimentos perante o mundo e as pessoas ao seu redor.

Sua escrita apresenta uma poética mordaz, um humor cruel e lascivo, situações que nos fazem chorar e rir ao mesmo tempo. O elemento tragicômico permeia suas obras, proporcionando, constantemente, impressões e sentimentos contrários, paradoxais, perante os enunciados. Para discorrer sobre a questão do humor, em 1908, Pirandello publica um ensaio intitulado *O Humorismo*, onde discorre sobre a estética proposta e construída em sua escrita. Sobre o assunto, Maurício Santana Dias, no prefácio do livro “40 novelas de Luigi Pirandello”, comenta:

Pirandello argumentava em favor de uma linhagem ou tradição literária que trabalhava não com o cômico, mas com o cômico interiorizado e filtrado pela auto-reflexão. O humor seria, então, produto do “sentimento do contrário”; e o humorista, o artífice da farsa trágica da vida.<sup>9</sup>

Assim, apesar de ter escrito suas obras entre o final do Século XIX e início do Século XX, Pirandello trata de questões que ainda se encontram muito presentes em nossa contemporaneidade. O autor fala da incomunicabilidade nas relações humanas, de um “homem” que tem dificuldade em se relacionar com o outro, de estabelecer um diálogo íntimo e/ou direto em seu meio social. Pirandello trata da condição do homem como elemento em constante transformação, além de colocá-lo como fruto de um universo variado de impressões e imagens refletidas: o ser humano é um objeto em construção permanente.

O procedimento pirandelliano funda-se em algumas crenças, assumidas até as últimas conseqüências. (...) se eu me creio hoje um, essa pessoa não é a mesma de ontem e não será igual à de amanhã. O fluxo da vida pode acumular imagens parecidas, numa mesma linha direcional, mas ninguém estará fixado numa mesma realidade única e imutável.<sup>10</sup>

O universo de signos e estruturas narrativas presentes nas obras de Pirandello impõem um estudo aprofundado dos significados e significantes contidos nas mesmas, e a busca por uma possível identificação de uma metodologia no trabalho

---

<sup>9</sup> PIRANDELLO, 2008: 9.

<sup>10</sup> MAGALDI, 1977: 75.

transpositivo/transcriativo. Haroldo de Campos já disse que “a tradução de textos criativos será sempre recriação ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação.”<sup>11</sup>

Acredito na importância desse estudo específico dentro do universo pirandelliano, uma vez que essa transposição/transcrição foi realizada no processo de construção de mais de trinta peças do autor – originadas de mais de quarenta novelas, dentre as quais se destacam, além das escolhidas para a base da pesquisa: *Seis personagens em busca de um autor* (1921), *Assim é: se lhe parece* (1917), *O jogo dos papéis* (1918) e até sua última obra, inacabada, *Os gigantes da montanha* (1937) – o que demonstra a relevância do assunto, ao procurarmos entender a riqueza do pensamento de Pirandello, tanto na esfera crítica conceitual, quanto nos parâmetros poéticos de sua literatura.

### **1.3. A dissertação**

Os tópicos da dissertação foram organizados da seguinte forma:

1. Capítulo I: “Reflexos de uma cidadania dialética”

Neste capítulo, contextualizo a vida e a obra de Pirandello no cenário político e sociocultural da Itália do final do século XIX e início do século XX. Através de passagens biográficas do autor, são criadas analogias entre o conteúdo de suas obras e a realidade social, cultural, política e emocional em que Pirandello se encontrava. O cenário artístico e a época de crise política na Itália também contribuem para um melhor entendimento a respeito da escolha dos temas abordados em sua escrita.

---

<sup>11</sup> CAMPOS, 1992:35.

2.       Capítulo II: “Caminhos pirandellianos: da narrativa ao teatro”  
Neste capítulo, analiso as novelas *Apelo à obrigação* e *A patente*, e as peças *O homem, a besta e a virtude* e *A habilitação*, onde destaco aspectos convergentes e divergentes entre as respectivas obras de origem e suas transposições. A partir desse estudo, procuro apontar elementos nos textos que ajudam a determinar uma estética de trabalho do autor, nos processos de tradução intersemiótica.
  
3.       Capítulo III: “Por que teatro?”  
Fragmentos biográficos e reflexões do autor, aliados a conceitos da área das artes cênicas, atuam como material para traçar possíveis motivações estéticas e/ou pessoais do autor, que o levaram a transformar suas novelas em peças de teatro.
  
4.       Conclusão:  
Considerações finais sobre a pesquisa realizada e possíveis projeções da mesma.



## 2. Reflexos de uma cidadania dialética<sup>12</sup>

A história artístico-literária (...) expõe as obras de arte em função dos conceitos e das necessidades sociais das várias épocas, como expressões estéticas daqueles, ligando-as estreitamente à história civil: o que leva a negligenciar, e quase a sufocar, a tônica própria e individual das obras de arte, aquilo que torna as obras de arte inconfundíveis uma com a outra, e a tratá-las como documentos de vida social.<sup>13</sup>

Neste capítulo buscarei localizar Pirandello no contexto artístico, cultural e social da Itália no final do século dezenove e início do século vinte, demonstrando diversas características em sua obra – e em sua vida – que refletem vivências e pensamentos dialéticos<sup>14</sup>, em contraposição ao modo de vida existente à época.

No início do século passado, a Europa se encontrava numa crise profunda no setor artístico. O modelo oitocentista de uma escrita ultrapassada, embasada em valores tradicionais, provocava um pensamento e uma necessidade reativa aos artistas e intelectuais da época.

A única coisa que se pode fazer de início é registrar uma impressão, uma atmosfera genérica que emana da totalidade da experiência do século: a impressão de uma radical, trágica, incontrolável crise da literatura nas suas formas e canais tradicionais.<sup>15</sup>

Mas nenhuma das teorias ou correntes artísticas propostas pelo resto da Europa no início do século vinte foi aceita na Itália - nem a psicanálise, nem o monólogo interior, nem o cubismo – a não ser como pura forma de negação ao passado, esquivando-se de uma sistematização da forma e do conteúdo. A sensação era de uma total repulsa, de uma busca desenfreada por um novo caminho, por uma nova forma de expressão. “Era como se se quisesse esquecer todo o século do Risorgimento, seu início triunfal e seu triste epílogo.”<sup>16</sup> A

---

<sup>12</sup> Considerando o conceito de Dialética Hegeliana aplicado à questão do *ser*. Hegel desenvolve uma noção de que o *ser*, entidade abstrata e real, vazia e compreensiva, apresenta-se, assim, numa grande questão dialética. “Ser, sem qualquer qualidade ou determinação - é, em última análise, não ser absolutamente nada, é não ser! O ser, puro e simples, equivale ao não-ser.” (<http://www.mundodosfilosofos.com.br/hegel.htm>)

<sup>13</sup> CROCE, 1997: 184.

<sup>14</sup> “Ele (Pirandello) buscou introduzir na cultura popular a *dialética* da filosofia moderna, em oposição ao modo aristotélico-católico de conceber a ‘objetividade do real’.” (GRAMSCI, 1986: 52)

<sup>15</sup> SQUAROTTI, 1989: 471.

<sup>16</sup> SQUAROTTI, 1989: 476.

Itália, então, inicia um processo de isolamento em relação ao resto do continente, recusando os novos modelos emergentes. As influências européias (tão abrangentes no passado<sup>17</sup>) passam a atuar no país de maneira muito superficial, beirando a modismos, funcionando como modelos para suprimir a busca por essa ruptura com os antecessores.

Inicia-se, então, uma época de confusões, na qual se experimenta/tenta de tudo, sem uma preocupação com coerência conceitual, estética. Assim, uma grande massa de artistas e intelectuais – como Gabriele D’Annunzio (1863-1938) por exemplo, numa vontade voraz e contínua de experimentação, demonstra uma fragilidade, um vazio, uma miscelânea formal, pouco aprofundada na proposta, dificultando uma comunicação efetiva com o público e a crítica.

No âmbito da poesia, alguns historiadores e críticos literários sustentam a ideia de que houve inovações legítimas a partir desse esvaziamento, onde autores como Guido Gozzano (1883-1916) chegaram “*ao limite extremo do experimentalismo do primeiro Novecento, momento de descoberta das próprias fraquezas, momento em que os entusiasmos se resumem na auto-ironia, revelando o próprio vazio.*”<sup>18</sup>

Outros críticos literários sustentam a tese de que os escritores do início do Novecento ainda se encontravam no âmbito do *decadentismo*<sup>19</sup> uma vez que, apesar de diferenças e divergências em concepções, conceitos e estéticas de trabalho, um fator comum aos decadentes era “*a consciência de pertencer a uma época em que os valores, aceitos como verdadeiros durante séculos, se dissolviam fatalmente.*”<sup>20</sup>

Conjuntamente a essa crise contundente na Itália, começa-se a despontar o poeta, romancista e dramaturgo Luigi Pirandello. Filho de Stefano Pirandello, proprietário de minas de enxofre (homem do poder e do dinheiro), sem nenhum interesse ou ligação à cultura e de Caterina Ricci-Gramitto, cuja família era de origem burguesa e tradicional, com marcante

---

<sup>17</sup> Tanto o Iluminismo quanto o Romantismo tinham a Itália como aliada no vasto movimento internacional para a elaboração de uma nova cultura – o que não ocorre com as novidades do Novecento, onde o país acaba por ficar isolado do resto do continente europeu.

<sup>18</sup> SQUAROTTI, 1989: 492.

<sup>19</sup> O decadentismo integra uma lata e plural renovação estética, de teor antinaturalista e antiparnasiana, distinguindo-se como arte de crise correspondente a uma paradoxal atitude, dúbia e ambivalente, perante a sociedade urbano-industrial (miticamente percebida como processo de declínio irreversível, o *finis Latinorium*) e face aos efeitos da moderna racionalidade científica e pragmática, em que o materialismo burguês despontava como algo de abjeto. (<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/decadentismo.htm>)

<sup>20</sup> TOSTO, 1963: 206.

tradição política – durante sua vida, nosso autor adquire enorme aversão ao pai em contraposição ao afeto, identificação e respeito para com a figura materna – talvez por isso, aspectos como a timidez e a introspecção de Caterina também são aspectos identificáveis na personalidade do autor. Não raramente em suas obras, vemos a imagem da maternidade como uma das únicas e raras crenças possíveis.

Durante sua trajetória Luigi Pirandello demonstra um caráter questionador e inquieto que perpassaria desde o início de sua infância em Agrigento, interior da Sicília, até seus últimos dias de vida. Diversos acontecimentos pessoais acarretariam não só marcas em sua personalidade como também traços determinantes em sua escrita, ao longo de sua carreira.

Quando criança, num dos sorteios dominicais organizados pelo padre de sua paróquia, nosso autor risca seu próprio nome no bilhete que havia comprado e escreve o nome de um garoto de aspecto doentio, que estava ao seu lado. O bilhete é sorteado, mas o padre querendo agradar à família rica e importante de Pirandello, considera o nome riscado. Pirandello desespera-se e grita: *Não é verdade! Desse dia em diante, nunca mais entrou numa igreja*<sup>21</sup>. Também na infância, descobriu uma aventura extraconjugal paterna – fato que o abala profundamente. Esse episódio culmina numa atitude drástica em relação ao pai: nunca mais dirigiu uma palavra ao mesmo.

Fatos como esses marcaram a vida do autor, delineando, assim, possíveis razões para identificação de diversos aspectos em sua escrita que conotam analogias de cunho social e existencialista conjuntamente, como analisaremos mais adiante. *Ostensivamente, as peças e novelas de Pirandello tratam da relatividade da verdade, da múltipla personalidade e dos diferentes níveis da realidade.*<sup>22</sup>

Continuando a breve cronologia biográfica do autor: após uma adolescência também conturbada por amores incompreendidos, conflitos familiares e algumas desavenças escolares, Pirandello se casa com Maria Antonietta Portulano em 1894.

---

<sup>21</sup> CIVITA, 1972: 135.

<sup>22</sup> BENTLEY, 1991: 223.



Figura 3 – Maria Antonietta, esposa de Pirandello.

Após o casamento, se muda para Roma e passa a publicar poemas numa revista intitulada *Vita Italiana* e artigos críticos na *Nuova Antologia*. Entretanto, não conseguia encontrar editores que se interessassem por seus livros, que já começavam a acumular em suas gavetas.

Após escrever sua primeira peça, *La Morsa*, o autor tem uma grande decepção, ao ver cancelada a montagem espetacular pelo ator siciliano Flávio Andò (1851-1915), decorrente de um problema familiar do mesmo. Pirandello resolve, então, desistir do ofício de dramaturgo. Luigi Capuana, amigo íntimo do autor, inconformado com a sua decisão, escreve um artigo elogiando seus trabalhos. Com a ótima repercussão do texto crítico, finalmente as portas se abrem para o nosso autor. Pirandello passa, então, a ter diversas obras publicadas

pelo país, culminando na publicação de uma de suas maiores obras: *O falecido Mattia Pascal* (1904).

Paralelamente ao sucesso ascendente, a vida pessoal de Pirandello começa a desmoronar, iniciando-se com o processo de loucura iminente de sua esposa, após um grande choque sofrido por ela, ao saber da ruína financeira de sua família. Nosso autor então, se vê obrigado a voltar a lecionar, passando a sustentar sua família com o salário de professor, além de ter que aumentar o volume de produção de novelas, publicadas em jornais e revistas.

Suas obras passam a exacerbar, com maior contundência, características de um humor lascivo, de crítica social e existencialista, recheada de questionamentos das atitudes do homem em seu meio e consigo mesmo. Cada vez mais, o autor aprofunda-se na reflexão crítica das consequências referentes às influências sofridas por uma sociedade de valores vazios e sem objetivos.

A ausência de uma busca das razões sociais que determinam a vida cotidiana transforma-se, para o escritor, num humorismo amargo e corrosivo, numa visão polêmica e sarcástica contra o mundo dos pequenos burgueses, das pessoas obscuras, das existências medíocres e indefesas frente ao destino.<sup>23</sup>

Em 1908, publica os ensaios *Arte e ciência* e *O humorismo*<sup>24</sup> onde, neste último, o autor discursa sobre a questão do humor (ou mais precisamente do humorismo), relatando os motivos e os objetivos de seu uso – tônica constante no corpo de sua escrita. Apesar de terem sido alvos de polêmica e de grande discussão na época, são considerados objetos fundamentais para entender sua obra.

O humorismo consiste no sentimento do contrário provocado pela especial atividade da reflexão que não oculta, que não se torna, como ordinariamente na arte, uma forma do sentimento, mas o seu contrário, também seguindo passo a passo o sentimento como a sombra segue o corpo.<sup>25</sup>

Pirandello considera que, na criação poética, a reflexão, de certo modo, permanece oculta, enquanto que, na criação humorística, a reflexão é latente – uma vez que o humorista analisa seu sentimento, colocando-o perante si mesmo. Com isso, o autor instaura o que ele

---

<sup>23</sup> CIVITA, 1972: 139.

<sup>24</sup> PIRANDELLO, 1999.

<sup>25</sup> MAGALDI, 1991: 83

denomina como o “sentimento do contrário”. *No ridículo se vê o lado sério e doloroso, e no que é sério se vê o lado ridículo.*<sup>26</sup>

O autor também passa a afirmar que o homem é multifacetado. Que vive em sociedade utilizando inúmeras máscaras. Que para organizar a desordem iminente no meio em que vive, ele precisa organizá-lo unificando-o, reduzindo a uma unidade o que é múltiplo. Mas mesmo com o uso dessa *máscara*, abafa embaixo dela, emoções, sentimentos, pensamentos, que demonstram que, na verdade, todo indivíduo é mil, cem mil indivíduos. Com isso, o homem passa a ser multiaparente aos olhos dos outros e aos seus próprios olhos. Mas com essa multiplicidade de faces, ele acaba sendo um e nenhum ao mesmo tempo.

(...) o centro do trabalho pirandelliano é, desde o início, a condição esvaziada e incerta do sujeito contemporâneo: nunca certo de estar fazendo uma escolha ‘verdadeira’ porque as escolhas são sempre designadas pelos outros, e, quanto mais acredita-se estar agindo, mais se é agido.<sup>27</sup>

Se fizermos uma analogia com o conceito de dialética Hegeliano, veremos que Pirandello também acredita na ambiguidade ser e não ser, estar e não estar. Talvez a diferença esteja na questão enfoque. Hegel acredita que a *realidade é o desenvolvimento dialético do próprio logos divino, que no espírito humano adquire plena consciência de si mesmo.*<sup>28</sup> Pirandello, ao contrário, apoia-se em questões de cunho social para a questão da dialética do ser humano. Nas relações estabelecidas entre o indivíduo e seu semelhante e que são identificáveis e construídas no meio social. O homem é um ser em paradoxo, segundo Pirandello, porque se localiza no limiar do que constrói de si mesmo e das projeções resultantes no meio: O homem é o que acredita ser ou como os outros o veem?

Apesar de grandes semelhanças entre Pirandello e o pensamento filosófico de Hegel, nosso autor se revela mais pessimista, dissertando sobre a impossibilidade de se revelar o verdadeiro homem, sua incapacidade de se fazer, de se atestar perante o mundo. Assim, em suas obras, a questão humana se mostra impossível de solução para Pirandello, nem no âmbito do espírito nem no âmbito das relações humanas.

---

<sup>26</sup> TOSTO, 1963: 223.

<sup>27</sup> SQUAROTTI, 1989: 502.

<sup>28</sup> Trecho retirado do site <http://www.mundodosfilosofos.com.br/hegel.htm> - acesso em 18 de novembro de 2009.

## 2.1. Pirandello e o fascismo

Após a 1ª Guerra Mundial, a Itália se encontrava numa espécie de vácuo de ordens política, econômica, social e cultural. A ansiedade e o medo gerados pelo pós-guerra e as frustrações e inúmeros problemas advindos do Risorgimento provocavam uma insatisfação tanto na classe média quanto nas grandes massas. O país estava desfacelado em suas diversas regiões, sem perspectivas de um futuro promissor e totalmente desacreditado pela maioria da população quanto ao sistema socialista vigente. Com isso, Benito Mussolini e o regime fascista, com suas promessas de unificação e prosperação desenvolvimentista para a Itália (em suas diversas camadas e castas sociais) consegue assumir o poder em 1922.

(...) abolimos assim e tendemos a abolir o rebanho, a procissão. Abolimos tudo isso e substituímos essas formas antiquadas de manifestação pela nossa marcha, que impõe, em cada um, um controle individual, que impõe a todos uma ordem e uma disciplina. Porque queremos instaurar uma disciplina nacional sólida, porque pensamos que sem essa disciplina a Itália não pode se tornar a nação mediterrânea e mundial que está nos nossos sonhos.<sup>29</sup>

Mas com o decorrer dos anos, vemos um país imerso no autoritarismo fascista, onde o processo de massificação imposto pelo regime advindo da ênfase ao pensamento nacional que unificava as diversas regiões italianas, não respeitou as individualidades tanto sociais quanto culturais.

O fascismo pretende organizar as massas sem alterar o regime da propriedade, que as massas tendem, todavia, a rejeitar. Acredita superar essa dificuldade permitindo às massas expressar-se (mas sem reconhecer seus próprios direitos). As massas têm o direito de exigir uma transformação do regime de propriedade; o fascismo quer permitir que se expressem, mas conservando esse regime. O resultado é que tende, naturalmente, a uma estetização da vida política. A essa violência que se faz às massas, quando se lhes impõe o culto de um chefe, corresponde a violência sofrida por uma aparelhagem quando é colocada a serviço dessa religião.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Discurso de MUSSOLINI em junho de 1956, na cidade de Roma, Itália.

<sup>30</sup> BENJAMIN, 2000: 17.



Figura 4 – Benito Mussolini discursando em Roma.

A relação de Pirandello com o regime fascista também é cercada por inúmeras controvérsias e distintos pontos de vista por parte de historiadores e críticos. A partir do fim do século XIX, Pirandello adquire uma enorme aversão ao socialismo, chegando a descrevê-lo em seu romance “I vecchi e i giovani” (1909) como um regime politicamente corrupto. Também considerava o regime socialista italiano como antidemocrático, mascarado com uma falsa ideologia de liberdade. Em termos pessoais, é plausível pensar que um dos prováveis motivos da adesão de Pirandello ao regime fascista, tenha sido uma identificação com o caráter conservador e a índole de homem moderado apresentados por Mussolini, uma vez que nosso autor apresentava, em sua visão política, características também conservadoras e moderadas – fato atestado através de seus discursos e entrevistas. Em 1924, o autor filia-se ao partido do ditador fascista.



De toda maneira, fato é que Pirandello buscava uma ruptura com a tradicional forma de criação literária existente no teatro burguês. O autor proporciona rupturas e inovações na escrita ao trabalhar com a metalinguagem, questionando, dentre outras coisas, o modelo instaurado de dramaturgia no último século – como em *Seis personagens em busca de um autor* (1921) ou *Nessa noite, improvisa-se* (1930).



Figura 5 – Montagem do texto “Seis personagens em busca de um autor”.

Pirandello pensa nos parâmetros de sua obra

(...) como vida, não no velho sentido naturalista, mas no sentido revolucionário de uma total teatralização da existência. Vida como teatro, feita de bastidores e de fundos falsos, de papéis, de convenções acumuladas umas sobre as outras.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> SQUAROTTI, 1989: 504.

E nesse sentido, propõe uma revolução artística. Uma quebra com os modelos de uma escrita ultrapassada, que ressaltava e valorizava valores liberais. Assim, também podemos imaginar outro tipo de identificação com a “revolução” proposta pelo pensamento fascista, onde se quebraria definitivamente com os padrões de vida, políticos, econômicos e sociais instaurados com o governo socialista do início do século.

Mas, felizmente, esse “namoro” só duraria poucos anos. Pirandello, após atestar os atos desonrosos e arbitrários de Mussolini (o governante estaria por trás de assassinatos de intelectuais da época, contrários ao regime), conclui que o Regime fascista, com sua estetização<sup>32</sup> massificadora, era diretamente contrário ao pensamento crítico-artístico que o autor impregnava em suas obras, onde uma das premissas fundamentais era explicar, refletir e discutir os propósitos de vida existencialistas e sociais de cada ser humano. Se analisarmos com cuidado – apesar de sua postura pública assumida – seu idealismo cultural e filosófico sempre se contrastaram ao pensamento fascista. Em suas obras, estão presentes personagens que buscam “uma identidade”<sup>33</sup>, um verdadeiro sentido de sua existência e o valor concreto e substancial de sua individualidade – o que, claramente se contrapõe à atitude massificante do regime de Mussolini. Em sua última obra “Os gigantes da montanha” (1937), o autor identifica *os gigantes* da obra como os fascistas rudes e ignorantes que não amam a arte, mas sim a guerra.

## 2.2. Dialektismo e inovação

Com um claro posicionamento crítico perante a contraditória sociedade italiana da época, Pirandello se via como um cidadão também em contradição: filho de uma aldeia siciliana que adquiriu, ao longo dos anos, características nacionais e também européias, mas

---

<sup>32</sup> A referência ao mito de Roma, aplicada por Mussolini, propunha uma retomada de valorização ao império romano, introduzindo gestos físicos (como o braço estendido com a palma da mão levantada), construções arquitetônicas, o pensamento hegemônico imperial, que fariam a Itália ressurgir com uma forte, organizada e potente nação perante a Europa e o restante do mundo. “Roma é o nosso ponto de partida e de referência; é o nosso símbolo, ou, se quisermos, o nosso mito. Sonhamos a Itália romana, ou seja, sábia e forte, disciplinada e imperial. Muito do que foi o espírito imortal de Roma renasce no fascismo.” (Mussolini, 1956, v.XVIII, p.160).

<sup>33</sup> A respeito da questão da identidade, Squarotti discorre: “O personagem pirandelliano é aquele que ‘se parece’ com os outros, e cada ‘eu’ é sempre ‘como você me quer’, pois no fundo existe apenas a absoluta impossibilidade de se revelar, de decidir, de fazer.” (SQUAROTTI, 1989: 502).

que sentia a justaposição e contraposição desses três elementos em si mesmo. Talvez tenha sido esse sentimento um dos principais fatores para que nosso autor enxergasse *o drama da vida como o drama das contradições*<sup>34</sup>.

Tais características conflitantes demonstram o posicionamento crítico do autor perante o aspecto ridículo do italiano provinciano que quer demonstrar/transparecer características de caráter nacional ou europeu-metropolitano, confirmando que não existia, no povo, uma unidade nacional-cultural. Esse pensamento pirandelliano (presente também em outros autores de teatro dialetal italiano<sup>35</sup>) demonstra que:

não existe um mecanismo para elevar a vida do nível provincial ao nacional europeu, de modo coletivo, razão pela qual os avanços, os raids individuais neste sentido, assumem formas caricaturais, mesquinhas, ‘teatrais’, ridículas.<sup>36</sup>

Antonio Gramsci (1891-1937) afirma que *na atividade literária pirandelliana prepondera o valor cultural sobre o valor estético*.<sup>37</sup> Essa atestação vem do fato do mesmo assegurar que Pirandello foi mais inovador no sentido de despertar no leitor italiano uma atitude crítica em oposição à atitude tradicional, calcada em valores oitocentistas, do que em seu formato estético. Eu, particularmente, tenho minhas dúvidas quanto ao absolutismo dessa afirmação de Gramsci. Pirandello foi também um revolucionário em aspectos dramaturgicos, inovando padrões estéticos de escrita, ao elucidar, por exemplo, a impossibilidade de solução para a narrativa transcorrida no texto, para as situações, personagens e conflitos – individuais e/ou coletivos – que vão se instaurando no transcorrer de sua dramaturgia. Eric Bentley já disse:

---

<sup>34</sup> GRAMSCI, 1986:58.

<sup>35</sup> “é preciso passar pelos teatros dialetais, se se quer verdadeiramente chegar ao teatro nacional italiano, mas sobretudo, pelo caráter particular de suas criações dramáticas: as quais são intensamente dialetais, encontrando no dialeto sua mais natural e depurada expressão.” (GRAMSCI, 1986:136)

“Uma das formas mais interessantes de estudar a questão dialetal é através da leitura dos grandes clássicos tais como: Carlo Goldoni, Giovanni Verga e Luigi Pirandello. (...) Pirandello, no momento em que registra os usos, costumes, falares e lendas do povo siciliano, eterniza também a questão dialetal, pois ele não poderia falar tão particularmente da Sicília, a não ser trazendo a público modos e falares do dialeto siciliano.” (Magalhães, [www.filologia.org.br/anais/anais%20iv/civ04\\_65-76.html](http://www.filologia.org.br/anais/anais%20iv/civ04_65-76.html))

<sup>36</sup> GRAMSCI, 1986: 58.

<sup>37</sup> IDEM: 58.

Quanto à dramaturgia, se o ‘remédio’ fosse explicado, inevitavelmente a peça seria explicada, em torno desse código, para a elucidação do problema. Pirandello não poderia – apesar das induções – distribuir a ênfase dessa maneira. O que ele deseja é acentuar sua recusa em procurar um código (...) um argumento que fica na cabeça das pessoas como sendo a substância da peça.<sup>38</sup>

Imaginar que um autor problematize questões – de ordem existencialista ou social – sem o advento de elucidar possíveis soluções durante e/ou ao final do texto, proporciona um enorme contraste com o modelo clássico de dramaturgia realista advinda do final do século XIX, onde os dramas burgueses imperavam com situações enraizadas em ambientes sociais estabelecidos e conhecidos pelo público e, invariavelmente, culminantes em soluções claras e consequenciais, mais facilmente absorvidas pelo leitor/espectador.

A verdade, Pirandello quer nos dizer repetidamente, está escondida, *escondida*, ESCONDIDA! Sua meta não é revelar o problema e solucioná-lo para nós como em uma *pièce à thèse* francesa. A solução do problema, a cura desses seres humanos doentes, é deixar seus problemas sem solução e sem serem revelados.<sup>39</sup>

Pirandello, ao contrário, subverte o fator lógico de construção das personagens e conflitos dramáticos. Seus personagens são obscuros, manchados, envoltos numa névoa espessa de características contraditórias e, muitas vezes, inexplicáveis. Não sabemos ao certo o que pensam, como agem e porque o fazem de tal maneira. São multifacetados e carregados de desejos, segredos e impulsos secretos (desconhecidos não somente para o leitor como para o próprio escritor e para o personagem).

Elementos significativos como os explicitados acima - dentre vários existentes - já suscitam, por si mesmos, uma inovação estética que o diferenciaria dentre a maioria dos escritores do início do século XX.

Pirandello insere, em suas obras, elementos de fantasia mesclados com aspectos realistas que instauram uma espécie de incômodo e curiosidade no leitor, colocando-o em constante estado de estranheza para com a obra, na lógica de sua narrativa e dos pensamentos e atitudes dos personagens. Nosso autor ainda revoluciona o método/modelo de criação

---

<sup>38</sup> BENTLEY, 1991: 225.

<sup>39</sup> IDEM: 224.

dramatúrgica da época ao transpor um vasto número de suas novelas para peças teatrais – objeto de estudo dessa dissertação – provocando, assim, diferentes formas de expressão do conteúdo dos textos e suscitando outras possibilidades de leitura crítica e absorção na recepção da obra.

Pirandello também reinventa o estilo de escrita realista, implantando aspectos grotescos em seus personagens, deixando-os distorcidos, nebulosos, difíceis de uma determinação clara e exata de suas personalidades, de suas características verdadeiras. Wolfgang Kayser já disse sobre o grotesco:

A deformação nos elementos, a mistura dos domínios, a simultaneidade do belo, do bizarro, do horroroso e do nauseabundo, sua fusão num todo turbulento, o estranhamento no fantástico-onírico (...) tudo aqui entrava no conceito do grotesco.<sup>40</sup>

O realismo pirandelliano é um *realismo de ritmos acelerados, de figuras contraídas, resultando em um realismo que faz caretas a si mesmo.*<sup>41</sup>

Por esses diversos fatores (além de outros que destacarei ao longo da dissertação), questiono o “absolutismo” da afirmação de Gramsci – ver citação 26 – sobre o valor cultural sobrepondo o valor estético nas obras pirandellianas. Sabemos que uma das principais características da escrita de Pirandello foi o forte impacto de transformação crítico-social, ocorrido à época. E mesmo que esse fenômeno também esteja ligado à questão da cultura de uma sociedade, nosso autor foi, indubitavelmente, um revolucionário - propondo uma renovação em padrões formais e conceituais enraizados na grande maioria dos escritores italianos e de vários países da Europa.

Um fato é notório: suas obras carregam uma imensa riqueza de valores estéticos que, desde o início do século vinte até os dias de hoje, surpreendem, inspiram e servem de base para construção de conceitos artísticos, tanto no âmbito da dramaturgia textual quanto da encenação espetacular.

As novelas de Pirandello estabeleceram uma espécie de padrão incontornável para a narrativa curta do século XX. Os motivos

---

<sup>40</sup> KAYSER, 200: 75.

<sup>41</sup> DEBENEDETTI, 1998: 434.

para isso são muitos, e vão desde aspectos temáticos, como a implosão subjetiva do personagem homem, para usar a expressão de Debenedetti, até a mistura peculiaríssima de estruturas híbridas que conciliam impossivelmente formas herdadas do realismo oitocentista com experiências do expressionismo e do surrealismo, antecipando de modo enviesado recursos e procedimentos da chamada ‘metaficção pós-moderna’.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Prefácio de Maurício Santana Dias no livro ‘40 novelas de Luigi Pirandello’, 2008:15.

### 3. Caminhos Pirandellianos: da Narrativa ao Teatro

As suas personagens saem dos contos e entram para o palco, daí passam às páginas dos ensaios e depois para o grande ecrã, num rodopio contínuo em torno da ilha Pirandello.<sup>43</sup>

Ao analisar as peças teatrais *O homem, a besta e a virtude* e *A habilitação*, e as novelas respectivas que originaram sua criação *Apelo à obrigação* e *A patente*, deparamo-nos com diversos elementos presentes nos quatro textos que nos permitem destacar características semelhantes e diferentes entre a obra de origem e sua transposição.

A partir desse estudo, pretendemos aprofundar na estética criativa de Pirandello e numa possível metodologia, por ele aplicada, para transposição intersemiótica dos contos para os textos dramaturgicos.

#### 3.1. Do “apelo” a “virtude”

Na novela “Apelo à obrigação”<sup>44</sup>, publicado em 1906, o professor de latim Lovico Paolino arma um plano malicioso para que o capitão da Marinha italiana, Petella, cumpra as “obrigações sexuais” com sua esposa. Paolino afirma que conduz suas ações em nome da moral<sup>45</sup> – uma vez que Petella menospreza a cónjuge e mantém uma suposta relação extraconjugal em outra cidade.

No texto, percebe-se uma admiração extremada do protagonista pela senhora Petella, muitas vezes transparecendo características de uma paixão platônica. Lovico fala da senhora de modo contemplativo, idolatrando-a, denominando-a por termos como “honesta”, “pobre mártir”, dona de uma “suavidade da graça melancólica”<sup>46</sup>. Em outras ocasiões

---

<sup>43</sup> MARNOTO, 2007: 36.

<sup>44</sup> PIRANDELLO, 2008: 255.

<sup>45</sup> Para pensarmos o conceito de “moral”, cito as palavras de Zygmunt Bauman que destacam o caráter de manipulação humana sobre sua aplicação no meio social: “A moralidade não é um produto da sociedade. A moralidade é algo que a sociedade manipula – explora, redireciona, espreme” (BAUMAN: 212).

<sup>46</sup> PIRANDELLO, 2008: 261.

aparecem passagens que demonstram seu ardor sexual pela mesma, ao afirmar, por exemplo, que “não só lhe contentava, mas também lhe parecia tão digna de ser amada, tão desejável.”<sup>47</sup>

Já na peça *O Homem, a besta e a virtude*<sup>48</sup>, cuja estreia se deu em 1919, o autor escancara a relação extraconjugal entre a esposa do capitão (que neste texto tem o sobrenome de Perella) e Paolino, o que modifica significadamente o perfil das personagens e o caráter das situações dramáticas apresentadas no desenrolar da narrativa. Se antes era passível nos compadecermos por Paolino, com seus atos paradoxais (tentar consertar o casamento da mulher que supostamente ele queria para si, ao invés de instigá-la à separação), agora, ao contrário, vemos um homem que tenta se safar de uma situação delicadíssima – a senhora Perella está esperando um filho dele – a qualquer custo. Na peça, a principal motivação de Lovico para o plano de entorpecer o capitão com drogas afrodisíacas é conseguir que o mesmo faça amor com a esposa, criando condições para que este possa, iludidamente, assumir a paternidade do bebê que nascerá. Se no conto, vemos um personagem que justifica suas ações em nome da “moral”, aqui o vemos transgredir compulsivamente esse preceito (mesmo que em algumas partes do texto, Paolino também o defenda em suas palavras).



Figura 6 – Cena da peça *O homem, a besta e a virtude*, com o grupo italiano “Teatro Del Sorriso”.

<sup>47</sup> PIRANDELLO, 2008: 261.

<sup>48</sup> PIRANDELLO, 2003: 77.



Pirandello, em seu texto *O humorismo*<sup>49</sup>, disserta sobre as contradições presentes na literatura que se apresentam como uma das bases para a identificação de traços humorísticos numa escrita:

Característica mais comum e, no entanto, mais geralmente observada, são as ‘contradições’ fundamentais às quais se costuma dar por causa principal o desacordo que o sentimento e a meditação descobrem, ou entre a vida real e o ideal humano, ou entre as nossas aspirações e as nossas debilidades e misérias, e por principal efeito aquela tal perplexidade entre o pranto e o riso.<sup>50</sup>

A partir dessa colocação do autor, podemos entender a mudança de personalidade de Lovico, ao se transpor a novela para o teatro. Enquanto no primeiro texto, o humor surge do caráter absurdo da convicção e ações do personagem, na peça, Pirandello nos apresenta um homem em conflito, ambíguo, que tem atitudes questionáveis, inescrupulosas, covardes, mesquinhas, mas que são facilmente identificáveis nas relações existentes em nosso meio social. Já, ao lermos *O homem, a besta e a virtude*, nos localizamos, exatamente, entre “o pranto e o riso” como bem disse o autor. A contraposição realidade = idealização se torna evidente e contundidamente nos coloca em conflito na recepção da obra: afinal de contas, qual é a melhor solução para o problema apresentado? A verdade cruel – e possivelmente fatídica, se exposta a todos os personagens – ou a mentira perversa que, supostamente, decantaria a situação problemática?

Na novela, nosso protagonista se ressentido por ser transparente nos seus pensamentos e atitudes, criticando a hipocrisia presente no meio social:

Por que ele tinha a desgraça de ser ‘transparente’. Com certeza! E essa sua transparência era hilariante para todos os hipócritas forrados de mentiras. Parecia que a visão clara e aberta das paixões, inclusive as mais tristes e angustiantes, tinha o poder de provocar o riso de todos os que nunca as experimentaram ou que, habituados a mascará-las, não as reconheciam mais num homem como ele, que padecia a desgraça de não saber ocultá-las e dominá-las.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> PIRANDELLO, 1999.

<sup>50</sup> IDEM: 143.

<sup>51</sup> PIRANDELLO, 2008: 260.

Neste trecho, denota-se uma das características marcantes da escrita pirandelliana: a solidão de seus personagens, contrastando o padrão estabelecido pela sociedade e a liberdade e fluidez presente numa trajetória amparada pela subjetividade, pela busca infinita do significado da própria existência. E para Pirandello, inevitavelmente, essa busca acarreta sofrimento e dor. Alfredo Bosi já disse sobre o caráter das personagens pirandellianas:

Este homem reflete e sofre, discute e grita. *Logos* e *pathos* são seus extremos. Ora, ele vive nos extremos: não há, para as criaturas pirandellianas, mediação nem síntese. (...) Mas o sujeito isolado, a consciência dividida, não procura áureas harmonias: pensa e sofre. (...) Logo, o relativismo pirandelliano não se move em um campo problemático, ‘cerebral’, como sói repetir ainda certa crítica acumuladora de chavões. É, acima de tudo, patético.<sup>52</sup>

Em contraponto, na peça, Lovico talvez seja o mais hipócrita de todos os personagens. Suas atitudes beiram o ridículo, utilizando artimanhas, mentiras, chantagem, para transferir “sua” responsabilidade paterna para o marido da senhora Perella. Em determinado momento, por exemplo, o protagonista mente para o amigo médico, ao justificar o motivo de pedir que o mesmo providencie um remédio para que o senhor Perella sinta desejo sexual pela esposa. Lovico conta ao doutor Pulejo que o marido possui uma amante em outra cidade e que, por isso, a menospreza e não mantém relações sexuais com a esposa há três anos. E que ele, se compadecendo com a situação da “pobre senhora”<sup>53</sup>, pretende encaminhar aquele homem “de volta aos deveres de marido”<sup>54</sup>. Lovico chega ao extremo da hipocrisia, ao defender seu pedido ao médico, dizendo: “Quero o que é justo! O que é honesto e moral, eu quero!”<sup>55</sup> E nesse sentido, Pirandello costura sua dramaturgia com grande maestria, pois coloca em paradoxo duas situações para o leitor: de um lado, nos apresenta a circunstância do senhor Perella, que tem uma amante em outra cidade e trata com violência e menosprezo sua família (mulher e filho); de outro lado, apresenta-nos um protagonista com o qual, inicialmente, nos identificamos e nos solidarizamos (Paolino pode ser a solução para a senhora Perella desfrutar de um “amor verdadeiro”), mas que, com o decorrer da narrativa, demonstra ser um homem

---

<sup>52</sup> BOSI, 2003: 304.

<sup>53</sup> PIRANDELLO, 2003: 111

<sup>54</sup> IDEM: 110.

<sup>55</sup> IDEM: 112.

covarde, egoísta e manipulador (apesar de percebermos, nele, um apreço sincero pela senhora).

O autor nos coloca, então, em conflito de opinião: qual a melhor solução para o problema? Torcer para que o plano de Paolino funcione e que a mentira se sobreponha à complexa realidade dos fatos? Ou que a verdade se estabeleça, culminando numa resolução mais “transparente” – apesar de um provável desfecho desgraçado, com alguma inevitável ruptura nas relações, seja no casamento ou na relação extraconjugal. Como pensar e agir eticamente em tal situação?

Enquanto, na novela, o protagonista se enaltece por ser transparente em suas atitudes, na peça, age hipocritamente, dissimulando-se em várias situações. O interessante é que Pirandello – talvez propositalmente –, ao transpor a novela para a dramaturgia, insere um novo diálogo, no qual o professor disserta sobre o termo “hipócrito” e sua vinculação aos comediantes (ou atores):

PAOLINO: (...) Então eu lhe ensino: comediante, em grego, se diz: *upocrités*. E por que *upocrités*? [para Belli] Para o senhor: o que fazem os comediantes?

BELLI: Sei lá... acho que representam.

PAOLINO: O senhor acha? Não tem certeza? E por representarem se chamam *hipócritas*? Acha justo chamar de hipócrita a pessoa que representa por profissão? Se representa, está fazendo a sua obrigação! Não pode ser chamado de hipócrita! Então a quem o senhor chama assim, ou seja, com esse nome que os gregos davam aos comediantes?

GIGLIO: Ah, à pessoa que finge, senhor professor!

PAOLINO: Isso mesmo. A pessoa que finge, como um comediante justamente, que finge um papel, suponhamos de rei, enquanto não passa de um pobre maltrapilho; ou outro papel qualquer. O que há de mal, nisso? Nada. É obrigação! Profissão! Quando há mal, então? Quando não se é mais *hipócritas* assim, por obrigação, por profissão, em cima de um palco; mas por gosto, por proveito, por maldade, por hábito, na vida – ou mesmo por cortesia – não há dúvida! Porque cortês, ser cortês, significa isto mesmo: por dentro, negros como corvos; por fora, brancos como pombos; no corpo fel, na boca mel.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> PIRANDELLO, 2003: 90.

Considerando-se em termos de metalinguagem, ou seja, um elemento sendo posto/discutido dentro do mesmo elemento, podemos dizer que o protagonista, no texto dramático, tem permissão para mentir porque, no teatro, isso se pressupõe matéria-prima para os “hipócritas”/atores. A “mentira” se encontra porque o texto, cujo o conteúdo de informações é a principal base de trabalho para a construção cênica, serve para a elocução de discurso desses “hipócritas” ou, denominando de outra forma: “mentirosos”. Possivelmente, Pirandello utilizou-se de contrapontos, de propostas paradoxais, de contrastes na transposição entre os dois textos (novela – peça), buscando reiterar a constante presença do *sentimento do contrário*<sup>57</sup> - uma das características mais predominantes em sua obra.

Também podemos observar que o protagonista encontra-se, durante toda a narrativa dramática, em constante estado de tensão, de conflito. Sabemos, na descrição inicial feita pelo autor, que Lovico é um homem famoso por suas convicções, intolerância e por ser transparente em seus sentimentos. E ao nos depararmos com suas atitudes durante a peça, percebemos nitidamente que o embate entre seu perfil emocional e suas ações gera constantes contradições no mesmo. Quer ser enérgico com a amante para impulsioná-la durante a execução do plano capcioso, mas sabe que deve acalmá-la e acalentá-la devido a sua frágil situação. Odeia a maneira com que se comporta Nonò, filho da senhora, mas se vê obrigado a mimá-lo e chantageá-lo para obter seu silêncio. Na conversa com o senhor Perella, esse conflito se exacerba ainda mais, ao presenciar os maus-tratos dirigidos à esposa e, mesmo assim, tendo que mentir, concordando com o capitão e ainda bajulando-o.

Característica mais comum, e no entanto mais geralmente observada, são as ‘contradições’ fundamentais às quais se costuma dar por causa principal o desacordo que o sentimento e a meditação descobrem ou entre a vida real e o ideal humano ou entre as nossas aspirações e as nossas debilidades e misérias, e por principal efeito aquela tal perplexidade entre o pranto e o riso; depois o ceticismo de que se colore toda a observação, toda pintura humorística e, por fim, seu procedimento minuciosamente e também maliciosamente analítico.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Tanto o cômico quanto o seu contrário estão na disposição de ânimo e ínsitos no processo que daí resulta. Em sua anormalidade, não pode ser senão amargamente cômica a condição de um homem que se vê estar quase sempre fora de tom, por ser a um só tempo violino e contrabaixo; de um homem em quem não pode nascer um pensamento sem que imediatamente não lhe nasça um outro oposto, contrário (PIRANDELLO, 1999: 157).

<sup>58</sup> PIRANDELLO, 1999: 143.

Na novela, Pirandello desenha um perfil diferente do protagonista. Lovico, apresentando-o como um constante mal-humorado, distribuindo insultos, más-respostas e menosprezando a vontade alheia em prol de sua própria. Também não fica claro se existe ou não algum tipo de relacionamento amoroso entre ele e a senhora Petella. Em determinados momentos, inclusive, temos a impressão de que o desejo é unilateral, platônico e refreado, como podemos perceber no seguinte trecho, quando Paolino imagina o que falaria para o capitão, se colocasse a esposa e a amante, frente a frente:

Ah, então prefere aquela outra? Isso porque você é um estúpido, sem discernimento e sem gosto! E não só porque sua mulher vale cem mil vezes mais! Olhe para ela! Olhe bem! Como pode ter a coragem de não tocar nela? Você não entende as nuances... não entende a beleza delicada. (...) Além disso, quer comparar uma mulherzinha ordinária com uma senhora direita, uma mulher honesta?<sup>59</sup>

### 3.2. Antagonismos

O conto original é admirável, e uma dramatização deveria levantar questões teatrais. Implicitamente, Pirandello revela as diferenças entre a narrativa e o diálogo representado, ao transformar várias cenas do conto, para que possam ter consistência no palco. Não se trata apenas de efeito espetacular, matéria necessária ao teatro. A estrutura da história, armando-se no presente, exige ligações e nova escolha de episódios, capazes de ilustrar um curso de dramaturgia.<sup>60</sup>

Na novela, a forma como o autor desenvolve a narrativa gera um ambiente mais propício para sentirmos pena e nos identificarmos com o protagonista. Como não se compadecer com um homem que ama, reprimidamente, uma mulher casada e que, ao constatar o desprezo do marido, arquiteta um plano para que os dois tenham uma noite de amor? Apesar da justificativa verbal de estar agindo em nome da “moral”, podemos perceber que o que mais o incomoda é não aceitar que algum homem – nesse caso o marido – não sinta desejo por

---

<sup>59</sup> PIRANDELLO, 2008: 261.

<sup>60</sup> GUINSBURG, 1999: 25.

aquela mulher, objeto de sua paixão reprimida. Enquanto na peça o que o impulsiona é sua autopreservação, na novela, age em prol de sua amada.

Mas o que motivaria Pirandello a transformar, de maneira tão contundente, o perfil de suas personagens e, conseqüentemente, a natureza de diversas ações dramáticas presentes no texto transposto?

Se pensarmos na proposta do “sentimento do contrário”, do “antagonismo da forças” presentes nos personagens de suas obras (querer e não poder; máscaras sociais e máscaras internas, etc), notaremos que ao transformar suas novelas em peças, o autor procurou destacar esses aspectos com mais veemência, apontando o caráter absurdo das relações humanas não de forma distanciada ou fantasiosa, mas aproximando-o de nossa realidade. Em nenhum momento, analisamos o protagonista como excêntrico, perturbado, alucinado, como é passível de o considerarmos, no conto, de alguma dessas formas. Ao contrário, vemos um homem repleto de defeitos, desesperado, colocado perante uma situação crítica a qual poderia facilmente ocorrer com um cidadão comum, em nosso próprio meio social. E assim, a dureza, a crueldade, a recepção de sua obra para o leitor/espectador fica mais latente, mais identificável. Aquele homem estranho, obcecado, perdido, poderia ser qualquer um de nós. E isso, pode ser realmente perturbador. Se na narrativa, já se acentuavam esses paradoxos genuinamente humanos, “a arte de ásperas discordâncias e antíteses cultivada por Pirandello deveria alcançar sua máxima tensão no teatro.”<sup>61</sup>

Outro aspecto interessante é a forma com que o autor transpôs para a dramaturgia algumas situações presentes na novela. Analisaremos, a seguir, algumas passagens e suscitaremos diferenças e possíveis intenções para essas modificações.

Em “O apelo à obrigação”, Pirandello inicia sua narrativa com Paolino Lovico procurando o médico para encomendar o medicamento afrodisíaco. Apesar de pedir total discrição ao amigo, imediatamente relata sua necessidade e os motivos de sua ação, sempre justificando-se em nome da “moral” social. Já em “O Homem, a Besta e a Virtude”, outros personagens são criados, iniciando-se o texto com uma conversa entre a empregada da casa dos Perella e o irmão do médico, onde o autor, ao final do diálogo, discorre sobre o sentido de “casa” através das palavras do personagem masculino:

---

<sup>61</sup> SANS, 1947: 115.

TOTÒ – (...) A casa, minha cara Rosária, acredite em mim, jamais é aquela que fazemos para nós e que nos custa tantas preocupações e tantos cuidados. A verdadeira casa, aquela cujo sabor sentimos ao dizer casa... um sabor que na memória é tão doce e tão angustiante, a verdadeira casa é aquela que outros fizeram para nós, quero dizer nosso pai, nossa mãe, com suas preocupações e seus cuidados. E mesmo para eles, para o nosso pai e a nossa mãe, a casa, a verdadeira casa para eles qual era? Era a casa dos pais deles, e não a que fizeram para nós... *É sempre assim...*<sup>62</sup>

Mas por que modificações tão contundentes no texto em sua transposição?

Em primeiro lugar, a novela, de maneira geral, apresenta uma história sucinta e pontual. Já para a escrita teatral, o autor identificava uma necessidade de prolongamento das situações dramáticas, um certo aprofundamento na explicitação do caráter das personagens, além de uma clara pretensão a um tempo mínimo de duração – provavelmente vislumbrando a encenação do texto, sendo inserido num contexto de espetáculo e não de uma cena curta ou média. Além disso, são locais distintos, com suas especificidades, onde destacamos, a título de exemplo, a questão da estética. No conto, a história transcorre com um narrador (seja ele na primeira ou na terceira pessoa) determinando as situações e conduzindo o desfecho da narrativa. Em contraposição, na dramaturgia, as ações dramáticas determinam o curso do enredo. Mesmo que algo seja narrado, esse deverá acontecer através de falas, ações físicas das personagens ou instauração de imagens (visuais, sonoras etc). As *rubricas*<sup>63</sup> – também chamadas de *didascálias* ou *indicações cênicas* – servem como propostas de instauração de um clima, um ambiente, um quesito plástico, um fator temporal, dentre outros, num processo anterior à apresentação cênica, ou seja, durante o processo laboratorial de construção do espetáculo.

Além disso, a questão do tempo e do espaço também tem tratamentos distintos nos dois gêneros literários. Enquanto na novela, a questão espaço-temporal se instaura nas descrições presentes no texto (ex: “dobrando a primeira esquina, avistou a poucos passos um café aberto, um bar para os operários que iam bem cedo para o estaleiro”<sup>64</sup>), na dramaturgia, a

---

<sup>62</sup> PIRANDELLO, 2003:86.

<sup>63</sup> Rubricas ou indicações cênicas, segundo Pavis, significa “todo texto não pronunciado pelos atores e destinado a esclarecer ao leitor a compreensão ou o modo de apresentação da peça. Por exemplo: nome das personagens, indicações das entradas e saídas, descrição dos lugares, anotações para a interpretação, etc.” (PAVIS, 2003: 206)

<sup>64</sup> Trecho extraído da novela “Apelo à obrigação” (PIRANDELLO, 2008: 262)

ação cênica propõe essa contextualização – partindo do pressuposto de que o texto teatral visa a encenação espetacular do mesmo.

Poderia se esperar que o espaço, a ação e o tempo sejam elementos mais tangíveis do espetáculo, mas a dificuldade consiste não em descrevê-los separadamente, mas em observar sua interação. Um não existe sem os dois outros, pois o espaço/tempo dramaturgico, o trinômio espaço/tempo/ação, formam um só corpo atraindo para si, como que por imantação, o resto da representação. Ele se situa, além disso, na interseção do mundo concreto da cena (como materialidade) e da ficção imaginada como mundo possível. Constitui um mundo concreto e um mundo possível no qual se misturam todos os elementos visuais, sonoros e textuais da cena.<sup>65</sup>

Além dos fatores concretos e/ou práticos, lembremos que a transposição intersemiótica entre a novela e a peça, normalmente, acontecia com intervalos de alguns anos entre a primeira criação e a segunda. Assim, também podemos supor que nosso autor se encontrava em estágios de vida diferentes, com percepções distintas sobre a própria obra e com um natural amadurecimento intelectual e filosófico sobre os temas abordados.

### **3.3. Permeações humorísticas**

Se pegarmos as datas de publicação dos dois textos analisados neste capítulo, *Apelo à obrigação*, em 1906, e *O homem, a besta e a virtude*, em 1919, verificaremos que, exatamente nesse intervalo, Pirandello escreveu o texto crítico *O humorismo* (1908). Na obra, são destacadas premissas e conceitos sobre a questão do humor na literatura, sendo que a aplicação de muitos destes, constatamos estarem mais presentes no texto teatral (*O homem...*) do que na novela (*Apelo...*) – vide os diversos fatores citados neste capítulo, anteriormente: sentimento do contrário, máscara social, etc. Desta forma, podemos dizer que, ao transcrever sua novela para o teatro, o autor intensifica seu discurso crítico à sociedade - utilizando-se de algumas ferramentas básicas para construção dramaturgica (aumento de diálogos, inserção de novos personagens, delimitação mais concisa do espaço físico, rubricas) -, vislumbrando o acontecimento teatral posterior, ou seja, a encenação espetacular. Feito isto, aparentemente,

---

<sup>65</sup> PAVIS, 2003: 139.



contemplar-se-ia, com maior contundência, as intenções de Pirandello no que se refere à comunicação com o público.

Estudadas essas coleções, formular-se-ia as seguintes perguntas: 1ª. se nas narrações de Pirandello – apresentação de personagens, diálogo, situações – não estão latentes já latentes seus dotes de dramaturgo; 2ª. se ao levar à cena várias dessas narrações, especialmente alguns contos, o escritor deseja converter a técnica indireta do relato na técnica diretíssima que o teatro impõe (...)!<sup>66</sup>

Retomando-se o discurso sobre o elemento “casa” na peça, se fizermos uma analogia com sua história de vida, veremos que Pirandello atravessava, há vários anos, complexos e delicados problemas familiares e financeiros. Sua mulher, Maria Antonietta, sofria de problemas mentais e uma constante paranóia que culminava em repentinos ataques obsessivos de ciúme, envolvendo alunas do Instituto onde ele lecionava e até parentes próximos. Privado do apoio financeiro familiar (após a inundação da mina de seu pai, que o fizera perder todos os seus investimentos, inclusive o dote de sua esposa), o autor se vê obrigado a desdobrar-se em lecionar italiano e alemão, escrever para revistas periódicas e jornais, e ainda intensificar sua produção narrativa. Para piorar sua situação, seu filho Stefano é preso e enviado a um campo de concentração, ao lutar na Primeira Guerra Mundial. Talvez, por razões como as citadas acima, Pirandello discorreu sobre o sentido de “casa” referindo-se ao local onde “já não se está” – ou seja, o refúgio melancólico da casa paterna. Mais uma vez, percebe-se uma incompletude, uma impossibilidade do ser: nossa casa não é exatamente a “nossa casa”.

Outra comparação importante também se dá quando voltamos a analisar a cena do encontro entre o doutor Pulejo e Paolino. Se compararmos a mesma situação na novela e na peça, veremos que são identificáveis diversas diferenças consideráveis. Na primeira, o médico, apesar de interrogar as razões do amigo, aparentemente não desconfia de suas reais intenções e acaba aceitando ajudá-lo, sem muitos questionamentos – lembremos que, na novela, não existe gravidez e nem a certeza de qualquer tipo de relacionamento extraconjugal por parte da esposa e sim, como colocado anteriormente, a paixão do protagonista. Já na peça teatral, essa cena é repleta de nuances e variações de humor tanto de Lovico quanto do médico, com declarações

---

<sup>66</sup> SANS, 1947: 122.

dúbias, comentários maliciosos, mal-entendidos e provocações de ambos os lados - tudo isso envolto em muita comicidade, evidenciando-se ainda mais, traços característicos do *humorismo* na escrita do autor. No início do diálogo, Paolino vocifera um texto quase melodramático, onde suplica a ajuda do médico. O professor afirma que, caso o amigo não o ajude, ele será “um homem acabado, morto, pronto para ser enterrado”<sup>67</sup>. Em seguida, continua seu discurso dizendo que “está em jogo a vida de quatro pessoas” e após uma breve pausa, completa a frase (com a aplicação de uma dose de humor, onde antes havia um tom de desespero): “... não, não, de cinco, aliás; sim, quase de cinco!”<sup>68</sup> – com o termo “quase” indicando o bebê que ainda não havia nascido. Bentley já disse que “em Pirandello, a paixão e o intelecto torturam-se mutuamente e juntam-se em um fracasso conjunto. A quintessência do pirandellianismo é essa relação peculiar do intelecto com o sentimento”<sup>69</sup>.

A tensão provocada pelo jogo de forças dramáticas e cômicas, onde o equilíbrio entre elementos antagônicos torna-se a única solução viável, fatalmente caminha para o “fracasso” de ambas, como bem diz Bentley. A “impossibilidade” de uma solução “harmônica” torna-se a única “possibilidade” de se alcançar a “harmonia” numa situação como a do personagem Paolino. E parece-me ser, exatamente esta, a intenção de Pirandello na proposta textual. Novamente, a “impossibilidade” como única forma “possível”.

Em outro momento, Paolino aperta com violência a mão do amigo, justificando este ato ao dizer que o médico era impassível e que a dor física deveria “fazê-lo sentir como é, quando se fala dos outros”<sup>70</sup>. Pirandello, em contraponto a esta ação humorística, aproveita para discorrer sobre a impassibilidade do homem frente aos seus semelhantes:

PAOLINO – (...) Você olha os outros de fora, você; e não se interessa por eles! O que são para você? Nada! Imagens passando à sua frente, nada mais! Dentro, é preciso senti-los lá dentro; ensimesmar-se; experimentar... isto sim [aponta a mão que o doutor ainda alisa, movendo os dedos] o sofrimento deles, tornando-o seu!<sup>71</sup>

---

<sup>67</sup> PIRANDELLO, 2003: 106.

<sup>68</sup> IDEM.

<sup>69</sup> BENTLEY, 1991: 223.

<sup>70</sup> PIRANDELLO, 2003: 108.

<sup>71</sup> IDEM.

Mais adiante no mesmo diálogo, o autor coloca outra situação de desentendimento entre os dois. Essa passagem, no conto, aparece de maneira rápida e suscita, levemente, um traço de humor. Entretanto, no texto teatral, ele aproveita do absurdo da situação e, a partir de um desenvolvimento um pouco mais prolongado, insere detalhes e elementos humorísticos que enriquecem a qualidade dos diálogos, provocando um gráfico progressivo, repleto de nuances textuais e metáforas incompreendidas. Paolino inicia sua fala, afirmando que a mulher encontra-se “à beira de um abismo (...) numa situação terrível... de desespero.”<sup>72</sup> O médico, então, entendendo que o amigo pede que ele sacie sexualmente a mulher, nega severamente: “ah, não, meu caro! Essas coisas eu não faço, sabe? Não quero ter problemas com o Código Penal, de jeito nenhum!”<sup>73</sup> Em seguida, Lovico enerva-se, retrucando as palavras do amigo, num tom que, ao mesmo tempo demonstra indignação e, para nós leitores, uma contestação hipócrita, inteligentemente colocada de forma passional e veemente na boca do protagonista:

PAOLINO – Estou lhe pedindo o quê? Quer que lhe peça um crime? Uma imoralidade dessas, para ela e para mim mesmo? Acha que sou um patife capaz de tanto? Que peça a sua ajuda para... Oh, fico enojado, horrorizado, só de pensar<sup>74</sup>

Com essa sequência de mal-entendidos, Pirandello volta a atestar o estado de impotência, de incomunicabilidade do homem em seu meio social. Lovico se revolta com a compreensão equivocada do amigo, mas ao mesmo tempo, não consegue deixar claro suas verdadeiras intenções na proposta. A metáfora, que poderia servir para esclarecer analogicamente o fato, funciona com efeito inverso no diálogo. O velar das verdadeiras intenções do protagonista obscurece a capacidade de entendimento na comunicação da proposta. A realidade, dessa forma, passa a ser uma ilusão, re-afirmando-se, assim, que “o ser humano nunca é o que aparenta ser, por uma razão muito simples: a personalidade nunca é fixa, imutável.”<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> PIRANDELLO, 2003: 112.

<sup>73</sup> IDEM.

<sup>74</sup> IDEM.

<sup>75</sup> FARIA, 1998: 208.

### 3.4. Figuras disformes

O teatro do grotesco emerge na Itália, durante os anos de 1916 a 1920, propondo uma forma teatral que escarnecesse “as convenções sociais e dramáticas vigentes, tentando misturar sério e ridículo.”<sup>76</sup> Como a obra de Pirandello apresenta em sua cronologia uma “série de momentos em sucessão”<sup>77</sup>, após trafegar pelo teatro dialetal do período entre 1910 e 1915, nos quatro anos seguintes, introduz características fundamentais para a afirmação do teatro do grotesco, tanto na Itália quanto no resto da Europa.

Apesar de qualquer definição do termo “teatro do grotesco” conter inúmeras exceções e obstáculos, podemos ressaltar algumas características comumente utilizadas por seus autores: a aversão contundente ao drama burguês; a insatisfação pelo teatro naturalista (ou verista), e o “desejo de colocar o autor no centro do palco”<sup>78</sup>; a predileção à ironia ou à sátira; “a vontade de abolir a distinção entre tragédia e comédia, na tentativa de tratar assuntos trágicos como na comédia; (...) o choque entre a máscara e o rosto”<sup>79</sup>. Essas características estão presentes nas obras de Pirandello, entre 1916 e 1920, além de também estarem explanadas em seu texto manifesto “O humorismo”.

No humor pirandelliano, não é possível a emergência de heróis. Os personagens são seres comuns, retirados de uma vida comum, em situações que poderiam, na maioria das vezes, acontecer na rotina diária de nossa sociedade. Se analisarmos o perfil de Paolino Lovico, por exemplo, veremos que o autor distancia-o de uma personagem com traços heróicos.

O centro do drama pirandelliano é aqui: nesse confronto da vida com a forma em que o indivíduo se encaminhou ou em que por ele outros se encaminharam. Pirandello escolhe suas personagens em material comum da vida, o menos heróico, o mais rotineiro e ordinário possível.<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> PRAGA, 1921: 67.

<sup>77</sup> MARNOTTO, 2007: 69.

<sup>78</sup> IDEM, 75.

<sup>79</sup> IDEM, 76.

<sup>80</sup> TILGHER, 1928: 212.

Há uma deformidade, uma estranheza nos personagens de suas obras. São tortos, incompletos, contraditórios em suas atitudes. Não sabemos se o protagonista (na peça) quer se safar do problema, ou quer salvar sua amante, ou consertar a situação em prol da moral e dos bons costumes sociais. O próprio Pirandello fala sobre isso, no texto *O humorismo*:

Sim, um poeta épico ou dramático pode representar um herói seu. No qual se apresentam em luta elementos opostos e repugnantes; mas ele, com estes elementos, comporá um caráter e quererá torná-lo coerente em cada ato seu. Pois bem, o humorista faz realmente o inverso: ele decompõe o caráter em seus elementos, e enquanto aqueles procuram torná-lo coerente em cada ato, estes se divertem, então, em representá-lo nas suas incongruências.<sup>81</sup>

Ainda na conversa de Pulejo e Lovico, na novela, o médico, por não saber do amor de Lovico pela senhora, acaba por acreditar que suas intenções e atitudes – estranhas ou não – justificam-se pelo caráter que o amigo tem. Por outro lado, na peça, o médico ouve a confissão meio nebulosa e cercada de metáforas de Paolino que, depois de muito pressionado, tece o seguinte comentário: “E quem desejou isso? Nem eu, nem ela! Isto é certo! Agora, vai me desculpar: quem é condenável? A intenção, não é? Não o acaso. Se a intenção você não teve! Resta o acaso.”<sup>82</sup> E, logo em seguida, após um súbito ataque de peso na consciência, reitera:

(...) Sinto todas as minhas vísceras se retorcerem lá dentro, acredite! Ser enredado assim... sem saber como... – por nada... – por um pouco de piedade para com uma mulher que você vê chorando e não quer lhe dizer, a princípio, o porquê... Você a força a dizer... Dá... dá-lhe consolo... hoje... amanhã... E... e depois... sim, senhor, você se encontra amarrado assim.<sup>83</sup>

Por fim, no último diálogo entre o protagonista e o capitão, ao analisarmos a escrita do autor no conto, podemos notar que, ao descobrir que a mulher havia pendurado o lenço na sacada da casa (cinco lenços, pra ser mais exato – demonstrando que ela e o marido haviam feito sexo cinco vezes naquela noite), Paolino delira de alegria e agradece ao capitão

---

<sup>81</sup> PIRANDELLO, 1999:175.

<sup>82</sup> PIRANDELLO, 2003:114.

<sup>83</sup> IDEM: 117.

euforicamente, saindo pela rua correndo, “com os olhos lustrosos, risonhos e falantes, mostrando os cinco dedos da mão a todos os que encontrava.”<sup>84</sup> Podemos perceber, então, um personagem que, apesar de toda estranheza e complexidade, age com instintos puramente passionais, sentindo uma felicidade verdadeira ao constatar que seu plano de unir o casal havia sido consumado. Um contraste entre o desejo latente de ter aquela mulher e a satisfação de vê-la deitando-se com outro homem.

Já na peça teatral, Pirandello constrói um final tenso, angustiante, com o professor chegando ao limite de aceitar sua derrota, convencido de que sua relação com a esposa virá à tona e ele poderá sofrer o resto da vida, encarcerado numa prisão. E quando vemos Lovico se aproximar de um ato desesperado, ao se intuir que este poderia assassinar o capitão, surge a senhora Perella carregando um vaso na mão (no teatro, o autor propõe um vaso de flor ao invés do lenço), ato que aos poucos se prolifera, chegando também a cinco unidades. Só que, em contraponto à novela, Paolino, na peça, demonstra alívio e sagacidade, não pela instauração da moral ou possível felicidade da mulher, mas pelo fato de ter se safado da obrigação paterna. Pirandello ainda aplica uma forte dose de humor erótico ao colocar a esposa carregando o quinto vaso com um “lírio” – elemento que possui forma fálica, com a mesma dizendo “Dão vida...”<sup>85</sup>. E após a fala do senhor Perella, afirmando que “é preciso ser homem”<sup>86</sup> pra se sustentar e dar vida à uma casa, o autor ainda termina o texto, colocando a seguinte frase na boca de Paolino: “Para o senhor é fácil, Capitão, com uma esposa como a sua: a Virtude em pessoa!”<sup>87</sup>

Mais uma vez, Pirandello aplica uma forte dose de humor, explicitando o caráter contraditório de seu protagonista e nos proporcionando uma percepção também contraditória, ao nos colocar em estado de empatia com Paolino, mesmo tendo esse agido de forma dissimulada e “imoral”. Se analisarmos com cuidado, perceberemos que sua postura contradiz suas próprias palavras. E quanto a esse aspecto contraditório, faço uma analogia com as palavras de Bertolt Brecht:

---

<sup>84</sup> PIRANDELLO, 2008: 265.

<sup>85</sup> PIRANDELLO, 2003: 168.

<sup>86</sup> IDEM: 168.

<sup>87</sup> IDEM.

O teatro, com suas reproduções do convívio humano, tem de suscitar no público uma visão semelhante, visão que é tão difícil quanto fecunda. Tem de fazer que o público fique assombrado, o que conseguirá, se utilizar uma técnica que o distancie de tudo que é familiar.<sup>88</sup>

Durante a trajetória do personagem principal, presenciamos suas ações extremadas, seus paradoxos de comportamento, uma dialética constante entre o que ele deseja e o que ele faz. E terminar o texto, elogiando a esposa-amante como exemplo de virtude, produz um efeito de estranhamento perante a situação: um homem que, supostamente, estaria aliviado, apesar da culpa que carrega de ter engravidado uma mulher casada, ironiza a própria situação em que vive, mesmo tendo passado, por todo o texto, por um constante estado de tensão e expectativa. O autor, assim, problematiza e suspende a questão colocada no texto ao finalizar o mesmo.

Pirandello, assim, reafirma o caráter de ambiguidade e de incompletude presente na grande maioria de seus textos. O autor não quer determinar respostas para os conflitos: ele pretende apontar caminhos para buscá-las. Caminhos estes que, quiçá, não cheguem a nenhum a lugar ou se apresentem como intermináveis. Cito as palavras de Eric Bentley:

A verdade, Pirandello quer nos dizer repetidamente, está escondida, escondida, ESCONDIDA! Sua meta não é revelar o problema e solucioná-lo para nós como uma *pièce à thèse* francesa. A solução do problema, a cura desses seres humanos doentes, é deixar seus problemas sem solução e sem serem revelados.<sup>89</sup>

E talvez assim – arrisco dizer –, com os problemas em suspensão provenientes da textualidade pirandelliana, possamos ver o que existe abaixo dessa camada de pó que nos entorpece a vista, o raciocínio e o bom senso. Contatar a sua obra pressupõe um exercício de leitura do nosso próprio tempo, do nosso modo de vida, dos nossos constantes conflitos existenciais. Como leitores, muitas vezes, nos sentimos refletidos nas situações propostas, nas problematizações existentes no texto. Pirandello parece nos convidar a pensar junto, discutir junto, vivenciar junto, buscar soluções junto a ele próprio. E com essa rede de possibilidades na recepção na obra, conseqüentemente, o autor nos incita a uma transformação pessoal, a

---

<sup>88</sup> BRECHT, 2005: 146.

<sup>89</sup> BENTLEY, 1991: 224.

refletir sobre nossos valores sociais praticados no dia a dia, a repensar quem somos e como agimos neste mundo.

### 3.5. Uma patente social

Não era ainda velho; talvez tivesse somente quarenta anos, mas que coisas estranhíssimas e quase inverossímeis, que monstruosos cruzamentos de raças e misterioso trabalho de séculos era preciso imaginar para chegar a uma explicação aproximada daquele produto humano (...)<sup>90</sup>

No início da novela *A patente* (1911), Pirandello nos apresenta o juiz D’Andrea, protagonista da história, com as palavras destacadas no trecho acima. O tom crítico e a ironia presentes no vocabulário do narrador descrevem mais do que o perfil deste homem. Demonstrem uma crítica a todo um sistema judiciário, repleto de regras normativas e responsável pelo equilíbrio e bem-estar da sociedade. Se analisarmos o parágrafo que antecede a citação, veremos o autor descrevendo o juiz “curvando-se como quem carrega resignadamente nas costas um peso insuportável”<sup>91</sup>. Mas que peso seria esse? Talvez o de sustentar a ponta de um sistema onde a definição do caráter, do perfil de cada indivíduo seja determinada por suas ações, localizadas num sistema social lotado de regras de bom comportamento. Segundo Bakhtin, “as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas que lhe dão determinadas significações concretas”<sup>92</sup>. Mas como dar significado, determinar o perfil de uma pessoa, se essa possui inúmeras faces, como acreditava e pregava, reiteradamente, Pirandello?

Seguindo o texto, o autor contrapõe a estrutura física da personagem com o seu caráter, re-apontando, novamente, a questão paradoxal em sua escrita – a impossibilidade de ser um só com a atestação de sermos múltiplos, indivíduos de inúmeras faces. “Pirandello incorpora os opostos como componentes de sua criação”<sup>93</sup>.

---

<sup>90</sup> PIRANDELLO, 2008: 145.

<sup>91</sup> IDEM.

<sup>92</sup> BAKHTIN, 1979: 106.

<sup>93</sup> MAGALDI, 1977: 85.



*A patente* trata exatamente da questão da máscara social, tão discutida e difundida na obra pirandelliana: Chiàrchiaro, um homem tratado como *azarão* pelos habitantes de uma pequena cidade, resolve parar de lutar contra o estigma adquirido e assumir essa “máscara” definitivamente, promovendo um processo legal contra dois dos habitantes difamadores. Só que Chiàrchiaro pretende perder o caso e instaurar, definitivamente, sua patente de *pé-frio*. Com isso, intenciona tirar proveito da situação e extorquir, direta ou indiretamente, todos os que acreditam que sua simples presença traz azar aos que o rodeiam. “Todos me pagarão para que eu vá embora!”<sup>94</sup>, diz.



Figura 7 - “La Patente” (1954) - adaptação cinematográfica do texto “A patente”, dirigida por Luigi Zampa.

Aparentemente, o texto giraria em torno deste *azarado homem*. Mas o autor costura a história a partir do universo do juiz D’Andréa – responsável por julgar e instruir o processo aberto por Chiàrchiaro. E assim, podemos acompanhar a história através da percepção de um homem que tem o poder de aceitar ou não o *jogo proposto* por Chiàrchiaro.

---

<sup>94</sup> PIRANDELLO, 2008: 151.

Mas como ele pode julgar o caso? Qual é a melhor solução? Convencer Chiàrchiaro e fazê-lo desistir de seu plano ou apóia-lo e “oficializar” a tão desejada patente social de *azarão*.

À primeira vista, podemos supor que Chiàrchiaro é um louco, um desesperado, um oportunista. Mas se pensarmos através do conceito existencialista de Jean Paul Sartre, onde “o homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo”<sup>95</sup>, é perfeitamente cabível e (porque não dizer) sensata a sua atitude. Se a imagem construída socialmente de Chiàrchiaro é de uma pessoa azarenta, de mau agouro – chegando ao absurdo de se tornar uma questão indiscutível para a maioria da população da cidade – porque não tirar proveito da situação? Especialmente se o que está em voga é sua própria sobrevivência: ele não consegue mais emprego, suas filhas são discriminadas na sociedade, sua mulher está parálitica e sua atual fonte de renda é a pequena ajuda que seu filho fornece mensalmente. Sábato Magaldi já disse:

A verdade já surgia no fato de as personagens se convencerem dos argumentos de seus adversários e os abraçarem como se tivessem nascido de si mesmas. O fenômeno exemplifica também o relativismo do raciocínio e da estética pirandellianos – uma sabedoria irônica, de quem nunca se sentiu dono da verdade e se pôs em questão, como a tudo o mais existente na terra.<sup>96</sup>

Chiàrchiaro se vê obrigado a participar de um “jogo”, cujas regras e peças lhe foram atiradas violentamente, no rosto. E como a situação se apresenta como praticamente irreversível, nada mais lhe resta do que tentar vencer este jogo. Difícil “julgar” alguém que luta pela própria subsistência. Pirandello, juntamente com o próprio personagem, parece nos atirar também essas peças. Não há espaço para imparcialidades. A reflexão é inevitável.

### **3.6. Verdades ignoradas**

No confronto discursivo entre Chiàrchiaro e D’Andrea, o segundo questiona as intenções do primeiro, dizendo que o que ele cobrará da população será um “imposto da

---

<sup>95</sup> SARTRE, 1978: 6.

<sup>96</sup> MAGALDI, 1977: 85.

ignorância”<sup>97</sup>. Em contraponto, Chiàrchiaro afirma que será, na verdade, o “imposto da saúde”<sup>98</sup>, uma vez que este acumulou tanto ódio contra toda aquela “humanidade nojenta”<sup>99</sup>, que já se sente capaz de ter “nos olhos o poder de fazer desmoronar em seus fundamentos uma cidade inteira.”<sup>100</sup>. Pirandello, mais uma vez, coloca na mão do leitor/espectador a possibilidade de busca pelo sentido e pela coerência dos fatos. O autor não propõe uma resposta. Propõe a análise do caráter absurdo da vida. Das possíveis verdades que a humanidade ignora. Para Albert Camus a questão da estética do absurdo se dá exatamente nessa impotência e incompreensibilidade do homem perante o mundo à sua volta. Ao escrever o mito de Sísifo, por exemplo, o personagem título, ao buscar compreensão, encontra exatamente o incompreensível.

(...) num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro. É um exílio sem solução, porque está povoado das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do Absurdo.<sup>101</sup>

No texto pirandelliano, observa-se que o homem só é capaz de suportar e sobreviver numa vida repleta de mentiras absurdas, se assumir essas mentiras como verdades e tirar proveito delas. O absurdo, neste caso, não é o processo judicial aberto ou a caracterização estereotípica do personagem. O absurdo real é anterior. A mentira já se instaurou como verdade para a população da cidade. Chiàrchiaro é somente um cidadão se alimentando dos escombros de uma sociedade estúpida e massificada.

---

<sup>97</sup> PIRANDELLO, 1993: 25.

<sup>98</sup> IDEM.

<sup>99</sup> PIRANDELLO, 2008: 151.

<sup>100</sup> IDEM

<sup>101</sup> CAMUS, 2005: 20.

### 3.7. O espelho pirandelliano

Em *A patente*, o autor exacerba o conceito humano de não reconhecimento de si mesmo. A personagem de Chiàrchiaro precisa assumir uma máscara para se afirmar como cidadão. Ele é o seu reflexo perante os outros habitantes da cidade.

A imagem do homem perante o espelho, recorrente em Pirandello, refere-se a sua obsessão por uma ausência de identificação e a sua convicção de que seja impossível reconhecer-se além do que mediante um ato especular, na sociedade. Mas se o homem não se reconhece senão perante o espelho, não se reconhece senão duplicando-se ou, que dá no mesmo, desdobrando-se.<sup>102</sup>

É como se o autor nos mostrasse que a personalidade do homem é consequência direta da imagem que os outros constroem dele. O discurso de Chiàrchiaro, tão questionado e criticado pelo juiz inicialmente, acaba sendo convincente e condizente com a forma com que a sociedade funciona entre seus integrantes. No conto, após a explicação dos motivos que levaram aquele homem a abrir o processo, o autor descreve a seguinte seqüência de ações de D'Andrea:

(...) esperou um momento que a angústia que lhe impedia a garganta liberasse sua voz. Mas a voz não quis sair; e agora ela, fechando atrás das lentes os pequenos olhos de chumbo, estendeu as mãos e abraçou Chiàrchiaro com força, longamente.<sup>103</sup>

Pirandello apresenta uma identificação e aceitação clara da personagem perante o sofrimento em que se encontra à outra. Neste momento, é atestada extra-oficialmente a *patente* solicitada. É como se o autor apontasse a concretização da máscara vestida por Chiàrchiaro. E neste ponto, o leitor fica propenso a aceitar, ou não, esta concretização.

Já no teatro, a história caminha um pouco mais ácida, mais contundente. Chiàrchiaro é mais amargo, mais agressivo. O tom de revolta imposto nas falas, muitas vezes, se sobrepõe à dor e humilhação sofrida. O personagem denigre a imagem do juiz, chamando-o de retardado, de incompetente, de ignorante. A piedade possível na recepção do texto

---

<sup>102</sup> ANGELINI, 1990: 42.

<sup>103</sup> PIRANDELLO, 2008: 152.

novelesco se torna quase impossível na dramaturgia. Chiàrchiaro é grosso, arrogante, impetuoso. E mesmo o juiz, que na novela se compadece e aceita a resolução do caso, concordando com o prosseguimento do processo, agora também sofre uma “provável” dúvida quanto à veracidade da fama de azarão do homem. O autor, então, insere um elemento surpreendente na dramaturgia (não existente na novela): quando estão finalizando sua conversa, a gaiola com seu pássaro pintassilgo é derrubada, acarretando na morte do animal. Chiàrchiaro aproveita do “incidente” e re-afirma veemente sua posição: “Vento nada! Fui eu! Ele não queria acreditar no que eu dizia e aí eu provei a ele.”<sup>104</sup> O autor mesmo já disse, em outra ocasião: (...) *só a realidade conta, os sonhos, as esperas, as esperanças, só permitem que o homem se defina como sonho malogrado, como esperanças abortadas, como esperanças inúteis.*<sup>105</sup>

Assim, em *A patente* atesta-se a mediocridade da vida, as relações frívolas e vazias que se estabeleciam na sociedade da época e que ainda se estabelecem em nossa contemporaneidade. Somos frutos da imagem que nos fazem. Usamos máscaras numa constância vertiginosa e acabamos por perder nossa própria face nesse emaranhado de outros “eus”, parece afirmar nosso autor. E pra finalizar a análise dos textos, destaco nas próprias palavras de Pirandello, a percepção crítica sobre a sua escrita, perante a dura e cruel atestação da realidade do meio em que vivemos:

Eu não sou um autor de farsas, sou um autor de tragédias. E ávida não é uma farsa, é uma tragédia. O aspecto trágico da vida está precisamente nessa lei a que o homem é obrigado a obedecer, a lei que o obriga a ser um. Cada qual pode ser um, nenhum, cem mil, mas a escolha é um imperativo necessário.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> PIRANDELLO, 1993: 26.

<sup>105</sup> SARTRE, 1978: 11.

<sup>106</sup> Trecho retirado de um depoimento ao jornal parisiense “Journal”, em 1927.

### 3.8. Por uma nova forma?

Apesar de seu vasto e importantíssimo conjunto de obras não dramáticas, percebemos no autor uma predileção nos últimos anos de sua carreira por construir (ou transpor) obras teatrais. E mesmo, como pudemos notar nas análises das novelas, Pirandello já denotava aspectos teatrais (ou teatralizáveis) em seus textos curtos. Posto isso, a transposição das novelas *Apelo à obrigação* e *A patente*, provavelmente, se apresentava como exercício premeditado, com indícios de sucesso na passagem para texto teatral. Em *A patente*, por exemplo, a dramaticidade se evidencia no confronto entre o juiz e Chiàrchiaro. Através de suas palavras e do jogo proposto durante o diálogo, percebemos as intenções das personagens e conseqüentemente os objetivos do autor ao colocar a situação ficcional. Há contrapontos nas falas, delimitando nuances rítmicas e detalhes de personalidades, que funcionam perfeitamente como base de trabalho para construção autoral e direção cênica.

Em *O apelo à obrigação*, Pirandello escancara a comicidade da figura dramática de Lovico, através de suas atitudes perante as outras personagens e com suas indagações e pensamentos solitários. Também ocorrem jogos dialogais entre o protagonista e o marido de sua amada que proporcionam campo fértil para a criação cênica - fato que se evidencia com o aumento das falas e a variabilidade de contextos presentes no mesmo trecho, na peça *O Homem, a besta e a virtude*.

Se partirmos das duas transposições analisadas (novelas – peças), será plausível pensar que o autor buscava uma “nova forma” para um tema já abordado. Uma nova maneira de enxergar (e re-enxergar) assuntos que permeavam o caráter de suas obras, durante sua trajetória de escritor (como os já citados: mascaramento social, a multiplicidade de personalidade dos indivíduos, a hipocrisia das relações interpessoais) e que, ao serem tratados no teatro, alcançariam dimensões e objetivos diferentes. E, conseqüentemente, também atingiriam públicos diferentes dos que eram abordados na escrita narrativa. Bentley já disse, ao analisar as obras de Pirandello:

(...) os ritmos torturados e sincopados de Pirandello são, em um certo sentido, novas formas para velhos temas, esses temas não podem ficar inalterados. A forma e o significado não são independentes. Uma nova forma implica também um novo significado.<sup>107</sup>

Da mesma forma que as palavras de Bentley explicam a importância da escrita pirandelliana no contexto da literatura dramática universal, acredito que também podemos aplicá-las no contexto de seu próprio processo de construção e transposição dos contos analisados para os respectivos textos dramáticos. O universo rico, repleto de possibilidades criativas inovadoras, atingido com a criação dos novos textos advindos das obras não dramáticas (pensando o termo “novo” no âmbito de características formais e, como pudemos constatar neste capítulo, também conceituais), reitera a versatilidade do nosso autor. Ao analisar e comparar os quatro textos entre si, verificamos o frescor e percebemos como o objeto artístico pode se potencializar num processo transpositivo de gênero. Independentemente se já havia ou não intenção anterior para a realização da tradução intersemiótica (dissertaremos sobre essa questão no próximo capítulo), a qualidade artística se apresenta e se renova. Traços característicos e marcantes de um “grande escritor”.

---

<sup>107</sup> BENTLEY, 1991 : 93

## 4. Por que teatro?

Transformar novelas em dramaturgia. Esse tipo de transposição intersemiótica pode gerar uma infinidade de possibilidades criativas, merecendo investimento no estudo, na reflexão crítica e no registro teórico e prático de processos vinculados a esse tema.

Analisando especificamente o caso de nosso autor, destaco algumas questões que parecem necessárias para um possível entendimento a respeito de sua opção: Por que Luigi Pirandello, já consagrado pelo conjunto de sua obra narrativa, resolve investir no processo de tradução de novelas em peças teatrais. Quais seriam suas motivações? Quais objetivos pretendia alcançar com esse trabalho – e de grande risco, diga-se de passagem.

Ao fazer uma analogia com o processo de criação dramaturgical/cênica do espetáculo “Quixote”<sup>108</sup>, do qual participei no ano de 2008 como ator, co-diretor e dramaturgo, lembro-me de uma questão que nos acompanhou durante o processo de construção do espetáculo: por que transpor a obra de Cervantes para o teatro, se a mesma já possui inúmeras qualidades e uma notoriedade de abrangência mundial em seu formato original?

Nesse capítulo, pretendo discorrer sobre questões relativas a esse universo, a partir de apontamentos biográficos de Pirandello, textos críticos sobre suas obras, reflexões pessoais, além de traçar paralelos entre outros autores que discorrem sobre os próprios desejos, objetivos e motivações ao trabalharem com a teatralização de obras não dramaturgicas.

### 4. 1. A frustração na juventude

Apesar de ter escrito a grande maioria de suas peças teatrais após seus quarenta e poucos anos, Pirandello tentou, sem obter êxito, iniciar uma carreira como dramaturgo, no final de sua adolescência, quando ainda se encontrava cursando a universidade. Analisando os fatos ocorridos à época, torna-se passível supor que a frustração ocorrida na juventude tenha sido um dos motivos que o impulsionaram a retomar a escrita dramaturgica, apesar de ter

---

<sup>108</sup> Espetáculo da cia. teatral 4comPalito (BH/MG) inspirado na obra *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, do autor espanhol Miguel de Cervantes, cuja estréia ocorreu no ano de 2008, na cidade de Belo Horizonte.



alcançado fama e reconhecimento como romancista e cronista. “As primeiras cartas de Pirandello, que foram publicadas em 1980 por Elio Providenti, oferecem mais uma prova da busca do jovem por uma carreira no teatro.”<sup>109</sup>

No texto “Pirandello’s Youthful Passion: Writing for the Theatre”<sup>110</sup>, de Jane House, a autora descreve diversas passagens na vida do nosso autor em que este tenta, sem sucesso, inserir-se no meio teatral – como veremos no decorrer deste capítulo. Reiteradamente, procurava encenadores famosos e oferecia sua obra para ser produzida. Não se sabe se por preconceito ou por estranhamento quanto à proposta dramaturgicamente de nosso autor, mas fato é que nunca obteve sucesso em suas tentativas.

Se pensarmos no panorama teatral da época, veremos que a figura do encenador começava a obter maior destaque dentro do processo de construção cênica e que, muitas vezes, ocorria uma predileção por autores clássicos consagrados – característica que se estendeu em grande parte do século XX e que, ainda hoje, se reverbera no inconsciente coletivo dos trabalhadores do teatro, durante o processo de escolha de texto. Assim, um jovem autor desconhecido, tendia a ter poucas chances de se firmar no cenário dramaturgicamente, numa época em que a maioria dos encenadores buscava impor uma estética pessoal sobre o caráter, muitas vezes paradigmático, da recepção do espectador sobre um texto reconhecido.

Patrice Pavis, a respeito da historização da relação texto/representação após 1880, diz que “a encenação, que toma partido globalmente sobre o texto a interpretar, deve preencher a distância histórica, cultural, hermenêutica entre o texto e o seu público.”<sup>111</sup> Dessa forma, entende-se que um autor que propunha um questionamento profundo e problematizador no próprio corpo textual, poderia se sobressair à encenação, o que poderia acarretar em ofuscar ou “disputar” o local de destaque principal com o próprio encenador. A partir das palavras de Pavis, entende-se que isso, provavelmente, era um sério problema para a maioria dos diretores da época e, portanto, para nosso autor.

Em uma carta enviada por Pirandello à sua irmã, o autor conta que havia escrito um texto intitulado *Aves no céu* no qual propunha uma mudança na organização do espaço de encenação, onde “o auditório fosse o palco e os espectadores agissem como o coro na tragédia

---

<sup>109</sup> HOUSE, 2003: 2.

<sup>110</sup> Artigo publicado no Pirandello Society Annual Journal, volume XVI, em 2003.

<sup>111</sup> PAVIS, 2003: 195.

grega”<sup>112</sup>. Se pensarmos que os encenadores da época (como dito no parágrafo anterior) buscavam se firmar propondo uma estética pessoal marcante, podemos imaginar que Pirandello, um estudante universitário desconhecido, que trazia ideias de caráter inovador, provavelmente causava mal estar, preconceitos e conflitos no meio teatral. Além disso, nosso autor costumava recorrer a diretores e atores de renome no cenário artístico italiano – como veremos nos exemplos abaixo – o que gerava mais um fator que dificultaria a realização de seu intuito.

Cesare Rossi – homem importante do teatro romano – promoveu, durante alguns anos, um prêmio para dramas inéditos, o que novamente motivou Pirandello a investir em seu objetivo. Mas em nenhuma das ocasiões, o autor conseguiu despertar a sua atenção.

Em 1892, após ter cursado os últimos dois anos de seu curso de filologia em Bonn, na Alemanha, finalmente conseguiu ter uma peça publicada: “Quê?” e meses depois, no mesmo ano, também “O epílogo”, texto de um ato. Acreditando que isso o respaldaria, ofereceu sua obra para Ermete Zacconi (outro encenador famoso da época) para que esta fosse produzida no Teatro Valle, um dos mais importantes espaços culturais de Roma. “Uma vez que não era incomum nesta época para os teatros produzir peças de um ato, a rejeição de *O epílogo* sugere que o texto não impressionou Zacconi ou Rossi o suficiente, para impeli-los a produzi-lo.”<sup>113</sup>

Observando as diversas tentativas frustradas e o caráter persistente de nosso autor, é plausível afirmar que este sempre acreditou em sua capacidade e talento como dramaturgo e que suas ideias poderiam ser respaldadas e reconhecidas, através de sua escrita. Mas essa busca incessante culminou num acontecimento com feições dignas de um “drama burguês”: Pirandello recebeu um pedido de desculpas de Flavio Andò – diretor da Drammatica Compagnia della Città di Roma – por ter se esquecido de seu texto (*O epílogo*) e por esta razão, não tê-lo produzido, mesmo este tendo sido recomendado pelo escritor Luigi Capuana e o crítico napolitano Eduardo Boutet.

---

<sup>112</sup> HOUSE, 2003: 2.

<sup>113</sup> IDEM: 4.

Com sua ambição frustrada, ele compôs uma carta tão irritada para o famoso siciliano que este o desafiou para um duelo, que chegou a acontecer por alguns segundos. Felizmente, foi interrompido graças aos esforços conciliatórios do Boutet.<sup>114</sup>

Em grande parte das vezes, sofrer rejeições, afrontas, desprezos, pode gerar um sentimento de incompetência, de incapacidade, de mediocridade no autor que os enfrenta. Ou, em contrapartida, isso pode se tornar um fator instigante impulsionador para o indivíduo. No caso de Pirandello, acredito que ele guardou o desejo, a motivação de se tornar dramaturgo, dentro de si, aguardando o momento mais oportuno. Assim penso, porque quando resolveu priorizar a escrita dramática, produziu uma enormidade numérica de obras, além do fato da maioria delas ter sido transposta de novelas, criadas anteriormente. E sobre a questão dessa transposição, suscita-se a dúvida: será que o autor visualizava essa transformação de gênero literário enquanto escrevia a obra de origem? Opção, preferência, experimentação, receio, laboratorização, comodidade: quais seriam os verdadeiros motivos que o levavam a escrever suas histórias de forma narrativa ao invés da dramática? Ou será que realmente a tradução intersemiótica surgia de um olhar posterior, sobre suas obras publicadas? Se não podemos afirmar uma resposta certa – uma vez que aparentemente não há um testemunho publicado legítimo e direto de Pirandello sobre essa questão – podemos levantar e traçar caminhos que apontem para algumas possíveis motivações, como veremos nos próximos itens do capítulo.

#### **4.2. A novela “dramática”?**

A partir de algumas especificidades do acontecimento teatral, podemos pesquisar e procurar identificar, nas novelas de origem da transposição pirandelliana, alguns elementos que são fundamentais numa obra para que esta seja considerada dramática, os quais já poderiam estar presentes no corpo do texto narrativo.

A respeito do trabalho sobre a constituição do sentido do texto, Patrice Pavis diz o seguinte:

---

<sup>114</sup> HOUSE, 2003: 5.

A análise dramática (...) explicita os *pontos cegos* e as ambigüidades da obra, clarifica um aspecto da intriga, toma partido por uma concepção particular ou, ao contrário, organiza várias interpretações. Preocupada em integrar a perspectiva e a recepção do espectador, estabelece pontes entre a ficção e a realidade de nossa época.<sup>115</sup>

Então, se pensarmos num “sentido dramático” dentro do texto narrativo sob a ótica do conceito citado, veremos que as duas novelas possuem características passíveis dessa análise “subversiva” de gênero.

Para começar, refletiremos sobre uma questão intrínseca a um texto teatral: este é construído vislumbrando uma encenação, ou seja: com características potencias para ser representado em espaço cênico (convencional ou não). Então, seria possível encenar a obra novelesca em sua forma original? Em aspectos gerais, podemos dizer que não, a menos que ocorram algumas modificações em sua estrutura textual. Saliento que, evidentemente, todo texto é passível de ser teatralizado, mas o que nos interessa nessa análise é a teatralização a partir de convenções dramáticas pré-existentes na obra, ou seja, direcionadas a esse fim. Aderbal Freire Filho, por exemplo, desenvolve há alguns anos uma pesquisa intitulada “Romance-em-cena”, na qual uma das premissas é representar cenicamente um romance em sua integridade textual, sem modificações ou adaptações.

Na verdade, motivou-me o interesse de trazer ao palco obras literárias que não fossem necessariamente dramáticas ou obras dialogadas. É comum fazerem-se adaptações de romances ao cinema e ao teatro, mas eu sabia que não queria fazer um trabalho de adaptação. Aquilo que me interessava verdadeiramente era pôr em cena todos os sabores literários (...)<sup>116</sup>

Como podemos ver no depoimento acima, o diretor não busca uma presença de elementos teatrais na estrutura narrativa do texto. Ele busca exatamente o choque de um formato não-teatral colocado em estado cênico – o que, como disse anteriormente, não se aplica aos parâmetros de estudo de nossa pesquisa.

---

<sup>115</sup> PAVIS, 2003: 116.

<sup>116</sup> Entrevista do diretor teatral Aderbal Freire Filho ao site <http://www.teatro-dmaria.pt/>, vinculado ao Teatro Nacional D. Maria II, durante a temporada de apresentações do espetáculo “O que diz Molero”, em Portugal, em 2007. Acesso realizado em 28 de maio de 2010.



Figura 8 – cena do espetáculo “O púcaro búlgaro”, de Aderbal Freire Filho.

Assim, analisaremos as novelas “A patente” e “Apelo à Obrigação”, que originaram respectivamente “A Habilitação” e “O Homem, a Besta e a Virtude”, sob esse prisma: destacar elementos no texto que carregam aspectos concernentes à escrita teatral, levando em conta o modelo dramático, vigente à época.

### **4.3. O efêmero**

Antes de entrarmos propriamente na questão textual, é importante analisarmos algumas características básicas do teatro. A arte cênica, em sua especificidade, necessita do contato direto com o espectador. Se pensarmos que Pirandello pregava incessantemente a busca por um sentido da existência do homem no mundo, nada melhor do que compartilhar esse desejo diretamente com o objeto fruto do seu questionamento, ou seja: o próprio homem.

O autor, em sua obra *Esta noite improvisa-se*<sup>117</sup>, de 1930, dissertou sobre a questão da propriedade do texto teatral, a partir das palavras do personagem Doutor Hinkfuss, uma espécie de alterego do autor, inserido do texto:

Pirandello. (...) Escolhi uma novela sua (...) porque dentre todos os escritores de teatro é talvez o único que mostrou ter compreendido que a obra do escritor termina no ponto exato em que ele acaba de escrever a última palavra. Responderá por esta sua obra diante do público de leitores e diante da crítica literária. Não pode nem deve responder perante o público dos espectadores e dos senhores críticos teatrais, que julgam sentados no teatro. (...) Por que no teatro a obra do escritor não existe mais.<sup>118</sup>

Nessa fala, Pirandello demonstra sua consciência quanto à coletivização necessária para a plena efetivação/comunicação de sua obra. Compartilhar o conteúdo de seu texto com o leitor/espectador era algo fundamental para estabelecer algum significado perante as questões abordadas em sua escrita. Para ele, não havia uma “verdade” a ser declarada e afirmada em suas obras. A reflexão e discussão suscitada através do acontecimento teatral era o que realmente interessava. Não queria “louros recolhidos” pelo poder alcançado com suas palavras. Queria dividir seus anseios com o próprio espectador.

Vale destacar que, no teatro, temos a oportunidade de pensarmos sozinhos e coletivamente, simultaneamente. Sozinhos porque recebemos a informação passada e a decodificamos a partir de nosso imaginário, de nossa capacidade racional, de nosso estado emocional, de nossa sensibilidade, de nosso arcabouço intelectual, dentre outros fatores. E coletivamente, porque o acontecimento teatral só se efetiva com a comunhão, com a triangulação entre o que ocorre na área de encenação e os espectadores. A recepção, no teatro, também é fruto do ritual coletivo que se estabelece entre essas vertentes. A experiência é compartilhada entre todos que estão presentes e com isso, conseqüentemente, se torna algo efêmero, único. Perante esse amplo quadro – e de grande potência quanto à transformação individual e coletiva, nosso autor parece enxergar um meio eficaz para alcançar seu objetivo como escritor e artista.

---

<sup>117</sup> PIRANDELLO, 1999: 244.

<sup>118</sup> IDEM: 247.

A questão do efêmero (disserto sobre o seu funcionamento no próximo parágrafo) também pode estimular outra linha de raciocínio quanto às prováveis motivações de Pirandello ao investir na carreira de dramaturgo, juntamente com a de diretor de uma companhia teatral – lembrando que, em meados da década de 1920, assumiu a direção artística do recém-fundado Teatro de Arte de Roma. Ao escrever obras literárias narrativas, pressupõe-se que o leitor, independentemente do grau de envolvimento e percepção, terá uma experiência individualizada. Ao se escrever obras dramáticas e encená-las, o pensamento coletivizado se torna uma vertente necessária para a efetivação de uma reflexão e uma possível tomada de consciência para com o(s) tema(s) abordado(s). O texto, mesmo tendo sido escrito individualmente, terá seu primeiro contato, de forma efetiva, com o ator que o lerá, com o diretor que o analisará, etc. A obra só estabelecerá seu sentido a partir do trabalho com este ator, pois é através dele que se estabelece a comunicação com o espectador, quando posta em cena – pois como já disse anteriormente, acredito na premissa de que todo texto teatral pressupõe uma encenação.

Sobre o aspecto da efemeridade no teatro, vale ressaltar que, apesar da natureza da repetição ser inerente<sup>119</sup> ao fenômeno (tanto na fase de construção cênica laboratorial quanto nas apresentações), toda ocasião, todo espetáculo, são únicos – caracterizam-se efetivamente pelo aspecto ‘fugaz’ do acontecimento. É impossível repetir fidedignamente uma peça, pois trata-se de material humano, sensível a mudanças físicas, emocionais e – arrisco dizer – *espirituais*, o tempo todo. Além disso, os espectadores também são diferentes em cada apresentação – e mesmo que se repetisse a mesma plateia do dia anterior, essas pessoas também estariam suscetíveis às mesmas mudanças. Portanto, a experiência teatral, o rito partilhado, sempre se caracteriza por ser “único” e impossível de ser retransmitido ou reproduzido em sua plenitude.

---

<sup>119</sup> Constrói-se a encenação a partir da repetição, de tentativas variadas sobre o mesmo texto; além disso, mesmo após a definição estrutural da cena, continua-se repetindo a mesma, seja nos ensaios, seja nas apresentações espetaculares.

#### 4.4. Sobre a escrita narrativa com apontamentos teatrais

Remeter a um diálogo, na história (a representação subjetiva), ou toda uma conversa, não é um erro estético, porque não agride a imaginação (...). O diálogo longo ou conversa pode não agredir a todos, se o narrador puder dar - num determinado momento - a ilusão de uma representação: nós esquecemos a pessoa que narra.<sup>120</sup>

Ao ler as palavras de Pirandello, é notório perceber que o autor carregava em si uma predileção por inserir muitas passagens dialogais em grande parte de seus textos narrativos. Neste item do capítulo, procuraremos destacar elementos que, potencialmente, apresentem apontamentos teatrais em seu corpo, mesmo estando vinculados a uma escrita não teatral.

Partindo do formato dramático<sup>121</sup> de escrita dramatúrgica, um dos aspectos fundamentais é a presença constante de diálogos, onde são explicitadas as principais ações e/ou emoções dos personagens e seus perfis psicológicos, através do jogo textual entre os mesmos.

A partir do momento que concebemos o teatro como apresentação de personagens atuantes, o diálogo passa a ser ‘naturalmente’ a forma de expressão privilegiada. (...) O diálogo parece ser o meio mais apto para mostrar como se comunicam os locutores: o *efeito* de realidade é então muito mais forte, porquanto o espectador tem a sensação de assistir a uma forma familiar de comunicação entre pessoas.<sup>122</sup>

Na novela “A patente”, Pirandello inicia seu texto descrevendo as características da personagem principal, o juiz D’Andrea, de modo que nos contextualizemos com o seu perfil e, conseqüentemente, criemos analogias, conexões para compreender melhor as razões, a postura e as ações do mesmo, no confronto que, posteriormente, será estabelecido

---

<sup>120</sup> PIRANDELLO, 1960: 187.

<sup>121</sup> Segundo Patrice Pavis, “O dramático é um princípio de construção do texto dramático e da representação teatral que dá conta da ‘tensão’ das cenas e dos episódios da fábula rumo a um desenlace (catástrofe ou solução cômica), e que sugere que o espectador é cativado pela ação. O teatro dramático (...) é o da dramaturgia clássica, do realismo e do naturalismo (...). PAVIS, 2003: 110.

<sup>122</sup> PAVIS, 2003: 93.



com a personagem Chiàrchiaro – fruto do eixo narrativo principal. Ele começa descrevendo sua aparência física, de um homem que

(...) talvez tivesse somente quarenta anos, mas que coisas estranhíssimas e quase inverossímeis, que monstruoso cruzamentos de raças e misterioso trabalho de séculos era preciso imaginar para chegar a uma explicação aproximada daquele produto humano (...)<sup>123</sup>

Logo em seguida, o autor contrasta essa imagem metaforicamente bizarra dizendo que, “no entanto, moralmente, ninguém conseguia ser mais correto que ele.”<sup>124</sup> Assim, através de descrições imagéticas, de metáforas, sobre as características físicas e morais da personagem, o leitor identifica e constrói, no seu imaginário pessoal, o desenho do protagonista. No entanto, no teatro, a imagem é construída a partir do choque entre a interpretação do texto pronunciado, o conjunto de elementos plásticos presente na área de encenação (postura corporal do ator, figurinos, cenários, luzes, sons etc.) e os próprios conflitos existentes nas cenas (resultantes da dramaturgia textual e da proposta de encenação). O espectador cria suas próprias impressões, é claro. Mas elas são intermediadas pelo modo como a obra dramática é posta em cena.

A triangulação ente o texto, os elementos que compõem a cena e a recepção do público é a base fundamental para a efetivação do processo teatral. Dessa forma, podemos observar que Pirandello nos apresenta o juiz D’Andrea, não com uma descrição física e psicológica no texto, mas com as palavras e as ações contidas no decorrer do texto. Na primeira página da dramaturgia, por exemplo, o personagem pede ao seu funcionário para ir à casa de Chiàrchiaro. Este, ao ouvir da boca do juiz o nome do personagem – considerado azarado –, bate na madeira de forma supersticiosa, pedindo para que D’Andrea não repetisse aquela palavra. O protagonista, então, irritado, dá um murro na escrivaninha e diz: “Basta, pelo amor de Deus! Eu o proíbo de manifestar assim, em minha presença, a sua grosseria para com esse pobre homem. E que isto seja dito de uma vez por todas.”<sup>125</sup> Assim, ao invés de descrever, em forma de rubrica, a impressão e a postura de D’Andrea para com Chiàrchiaro, o autor nos transmite essa informação através de uma ação física (bater na escrivaninha) e de um contraponto dentro do diálogo.

---

<sup>123</sup> PIRANDELLO, 2008: 145.

<sup>124</sup> IDEM.

<sup>125</sup> PIRANDELLO, 1993: 16.

Em outro momento, ainda na parte inicial da novela, Pirandello continua sua apresentação do protagonista descrevendo a situação paradoxal do fluxo de consciência do mesmo – novamente, o autor utilizando de contraponto para expressar seu constante conflito existencialista perante o mundo:

O juiz D’Andrea não podia dormir. Passava quase todas as noites na janela (...), fechando as pálpebras atrás das lentes (...), induzindo sua alma a passear ali como uma aranha perdida. (...) A solenidade arcana que os pensamentos adquirem produz quase sempre (...) a certeza de não poder saber nada e não crer em nada. (...) E quando o dia chegava, o juiz D’Andrea achava engraçado e atroz ao mesmo tempo que ele tivesse que se dirigir a seu escritório de instrução para administrar – naquele tanto que lhe cabia – a justiça aos pequenos e pobres homens ferozes.<sup>126</sup>

Na transposição para a peça, nosso autor opta por utilizar a conclusão do pensamento do juiz existente no trecho da novela, diretamente proferida por ele, ao conversar com seu pássaro de estimação. Após colocar o animal numa gaiola, ele diz: “Agora fique calado, como de costume, e me deixe administrar a justiça a esses pobres homenzinhos ferozes.”<sup>127</sup> Como num texto teatral, as reflexões das personagens tem que ser materializadas na encenação, Pirandello cria um novo personagem (o pintassilgo) e uma nova situação dramática (o diálogo com o pássaro) para expressar o perfil psicológico do protagonista. Podemos notar que o eixo principal, a frase que determina e fecha o pensamento paradoxal de D’Andrea no trecho destacado da novela, é praticamente transposta na íntegra para a fala do personagem, gerando, assim, uma espécie de *teatralidade*<sup>128</sup> presente na obra narrativa, ou uma presença de potencial teatral para a tradução intersemiótica.

Continuando a análise formal, um elemento se torna ainda mais expressivo e contundente na novela “A patente”, a partir da metade do texto: a presença preponderante de diálogos. Até o final da obra, eles se sobrepõem completamente às narrações – que se tornam praticamente inexistentes. O embate entre o juiz e Chiàrchiaro se dá predominantemente no âmbito dialogal. Se com o primeiro personagem, o autor optou por descrevê-lo praticamente através de narrativas, com o segundo, vemos exatamente o oposto. Só entendemos o perfil de

---

<sup>126</sup> PAVIS, 2003: 93.

<sup>127</sup> PIRANDELLO, 1993: 16.

<sup>128</sup> Usando o conceito de Patrice Pavis, teatralidade “seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico) no sentido que o entende.” (PAVIS, 2003: 372).

Chiàrchiaro quando este promove a conversa com o juiz. Toda a situação “conflituosa” se dá nos diálogos. E quando Pirandello constrói alguma narração, na grande maioria das vezes, tem o objetivo de descrever ações físicas ou as emoções dos personagens – o que seria a função das rubricas na dramaturgia do texto dramático. Analisemos, a título de exemplo, dois trechos retirados da novela e da peça teatral, respectivamente:

– Mas me faça o favor! – repetiu o juiz D’Andrea – Não vamos brincar, meu caro Chiàrchiaro! Ou será que enlouqueceu? Vamos, vamos, sente-se aqui.

Aproximou-se dele e fez que ia pousar uma mão em seu ombro. Imediatamente Chiàrchiaro pinoteou como uma mula, tremendo:

- Senhor juiz, não me toque! Tenha cuidado! Ou o senhor, assim como Deus existe, ficará cego!

D’Andrea o observou friamente e então disse:

- Quando o senhor se acomodar... Mandei-o chamar para seu bem. Ali há uma cadeira, pode se sentar.

Chiàrchiaro se sentou e, fazendo rolar sobre as coxas a bengala de cana-da-índia como se fosse um rolo de massa, começou a balançar a cabeça.

- Para o meu bem? Ah, o senhor acha que me faz um bem dizendo não acreditar no mau-olhado, senhor juiz?<sup>129</sup>

D’ANDREA: Pedi-lhe por favor. Vamos, nada de brincadeira, caro Chiàrchiaro! Sente-se, sente-se aqui!

(Aproxima-se dele e tenta colocar a mão em seu ombro).

CHIÀRCHIARO: (recuando, trêmulo) Não se aproxime de mim. Tome cuidado! Quer ficar cego?

D’ANDREA: (olha-o friamente, depois diz) Continue... Quando estiver à vontade... Mandei chamá-lo para o seu próprio bem. Aí está uma cadeira: sente-se.

CHIÀRCHIARO: (pega a cadeira, senta-se, olha o juiz, depois começa a girar a bengala, apoiada no colo, como se faz com o rolo de abrir massa, balançando longamente a cabeça. Por fim, resmunga) Para o meu bem... Para o meu bem, o senhor diz... O senhor tem coragem de afirmar que é para o meu bem, senhor juiz, que diz não acreditar em mau-olhado?<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> PIRANDELLO, 2008: 149.

<sup>130</sup> PIRANDELLO, 1993: 22.

Comparando os dois trechos, vemos que são praticamente iguais, com pouquíssimas diferenças na escrita. A presença dos diálogos e das narrações descritivas das ações e/ou emoções dos personagens, na novela, determinam o que nomeio como *teatralidade anterior*. Pela abundância de exemplos como esses, podemos dizer que – conscientemente, ou não – Pirandello construiu uma obra não-dramática com traços propícios para uma transposição em texto dramático.

Para analisar a presença de apontamentos teatrais no texto “Apelo à obrigação”, primeiramente é importante destacar que a novela foi desenvolvida, basicamente, através de diálogos. Apesar da existência de trechos narrativos – normalmente explicitando conflitos do protagonista com seu amor platônico pela Senhora Petella e/ou sua ansiedade angustiante em re-aproximar o marido da mesma, os diálogos aparecem predominantemente, na maior parte da obra. Esse fator, por si só, já demonstra potencialidade numa possível transposição para a forma dramática, a qual veio a concretizar-se na peça “O Homem, a besta e a virtude”. Como já disse anteriormente, nessa obra Pirandello inseriu diversos personagens que não existiam na novela, além de algumas novas situações, o que culminou na criação de uma obra extensa (quase cem páginas) em contraponto ao texto narrativo, de apenas onze páginas. Assim, destacaremos, a título de exemplo, um trecho de cada escrita (novela e peça) para realizarmos a comparação e analisarmos sua transposição.

Em “Apelo à obrigação”, Paolino descreve uma situação ocorrida na casa da senhora Petella, quando o mesmo articula um plano com a mulher, incentivando-a a drogar e seduzir o marido para conseguir a efetivação da relação sexual naquela noite. O autor optou por narrar essa passagem através de uma lembrança do protagonista, onde o mesmo se encontra deitado em sua cama, recordando os fatos ocorridos naquela tarde. Destaco, a seguir, a maneira como Pirandello escreve o trecho do encontro entre Lovico e Nonò, seu aluno de Latim e filho da senhora Petella:

E, antes de ir embora, salpicou com lápis azul os ‘dez’ e os ‘dez com louvor’ no caderninho de versões do filho bronco, que desmaiava só de ouvir o latim.  
- Nonò, mostre o caderninho a papai... Vai ver como ele ficará contente! Continue assim, querido, continue assim e daqui a alguns anos saberá latim melhor do que o ganso do Campidoglio, aquele, Nonò, que expulsou os gauleses, lembra? Viva Papirio! Alegria, alegria! Todos alegres nesta noite, Nonò! Papai está chegando! Fique alegre e bonzinho, limpo, bem-

comportado! Deixe-me ver suas unhas... Estão limpas? Muito bem. Cuidado para não se sujar!”<sup>131</sup>

Esta passagem, no texto dramático, transformou-se numa cena de quatro páginas, onde o autor explora, com mais detalhes, a personalidade de Nonò, além de inserir conflitos entre os dois personagens. Também é importante frisar que a cena ocorre sem a utilização de flashback<sup>132</sup>, diferentemente do trecho na novela. Destaco, a seguir, um trecho da cena:

(O senhor Paolino, sentado à mesinha com Nonò ao lado, folheia um caderno de versões latinas e marca com um lápis vermelho e azul as notas embaixo de cada versão).

PAOLINO – E aqui podemos dar um belo nove.

NONÒ – Outro nove? (bate palmas, exultante) Que maravilha! E com isso já são: três oitos, um dez e dois noves!

PAOLINO – Sim, e você mostrará este caderno ao papai logo que ele chegar.

NONÒ – Dá mais do que isso! Mais do que isso! (põe-se a fazer uma conta nos dedos)

PAOLINO – Porque hoje – preste atenção, Nonò! – você deve fazer de tudo para deixar o papai contente...

NONÒ – (sem dar-lhe atenção, continuando a contar) Sim, sim...

PAOLINO – (prosseguindo) E não lhe dar o menor motivo para inquietação! Mas que contas são essas que está fazendo?

NONÒ – Espere (...) Meia lira! Meia lira!

PAOLINO – O que significa meia lira?

NONÒ – Mas claro, meia lira! Que maravilha! Porque papai me dá um tostão a cada nota oito; são três: três tostões, portanto. Depois dois tostões a cada nove; são dois: quatro tostões. Três tostões a cada nota dez. Portanto: três e quatro, sete; e três: dez, o que dá meia lira!

PAOLINO – Ah, muito bem! Está contente?

NONÒ – É, estou! Imagine! Mas ele não!

---

<sup>131</sup> PIRANDELLO, 2008: 261.

<sup>132</sup> Termo inglês para uma cena ou um motivo dentro de uma peça que remete a um episódio anterior àquele que acaba de ser evocado. (PAVIS, 2003: 170)

PAOLINO – (ficando mal) Como, como? Ele não ficará contente?

NONÒ – Não... Antes me dava três tostões a cada nota nove e cinco a cada dez. Mas depois, ao ver que você dá oito, nove e dez a torto e a direito...

PAOLINO – Ah, é? Disse-lhe isso? Que dou nota a torto e a direito?

NONÒ – Sim, pegou o caderno, da última vez, e atirou-o para cima... assim (executa com desprezo), gritando: Meu Deus, esse professor dá oito, nove e dez a torto e a direito...

PAOLINO – E ficou bravo?

NONÒ – Muito! E abaixou a tarifa!

PAOLINO – (imediatamente) Ah, mas então... (retoma o caderno e volta a folheá-lo com raiva) espere... espere, Nonozinho do coração... vamos abaixar as notas agora mesmo... vamos dar cinco, dar seis... dar sete...

NONÒ – (com um grito, como se sentisse arrancar um dente) Como! Não! E a meia lira?

PAOLINO – Mas a meia lira lhe darei eu, Nonò! Aqui está... aqui está... (tira o porta-moedas do bolsinho) dou-lhe eu... dou-lhe eu... (...)

NONÒ – (batendo o pé) Não, não: eu quero os três oitos, os dois noves e o dez!

PAOLINO – Mas é que, na verdade, você não os merece, meu filho! Não os merece mesmo!

NONÒ – Mas então por que os dava?

PAOLINO – Dava porque... porque não sabia que custassem dinheiro e desgosto ao papai, Nonò! Não devemos dar desgosto ao papai, Nonò! E hoje, hoje devemos estar todos alegres! Até você, com a sua meia lira, que o seu professor, às escondidas, lhe dá como prêmio. (Ó, não diga nada ao papai, preste atenção!) Estou dando porque se você não merece os nove e os dez, merece um prêmio pelos progressos que vem fazendo...

NONÒ – Como escreveu no livro?

PAOLINO – Isso mesmo... muito bem! Como escrevi no livro.

Nos dois trechos percebe-se que o principal eixo – tanto narrativo quanto dramático – é a tentativa de agradar o capitão, indiretamente, através das notas recebidas pelo

filho, na aula de Latim. Mas enquanto no primeiro texto, a ação é direta, desenvolvida unicamente por Lovico, tendo Nonò como simples coadjuvante – em relação ao garoto, a única informação destacada é que o mesmo era péssimo aluno –, a situação é bem mais desenvolvida na dramaturgia. Patrice Pavis já disse:

A partir do momento que concebemos o teatro como apresentação de personagens atuantes, o diálogo passa a ser ‘naturalmente’ a forma de expressão privilegiada. (...) O diálogo parece ser o meio mais apto para mostrar como se comunicam os locutores: o *efeito* de realidade é então muito mais forte, porquanto o espectador tem a sensação de assistir a uma forma familiar de comunicação entre pessoas.<sup>133</sup>

Nosso autor impõe uma variação de conflitos entre os dois personagens, onde as interjeições e comentários da criança influenciam, diretamente, nas ações de Paolino. Na novela, o professor simplesmente coloca notas altas para Nonò, visando a alegria e a satisfação do capitão, ao constatar-las nos deveres do filho. Já na peça, o protagonista inicia a cena pontuando o garoto da mesma maneira até descobrir que o pai não ficaria tão contente com as notas, pois levaria um prejuízo financeiro – devido à promessa de dar dinheiro ao filho toda vez que este se saísse bem na matéria. Pirandello, então, descreve o conflito posterior de Lovico de maneira hilária e dúbia. Hilariante porque coloca o professor falando carinhosamente para o aluno que iria “baixar suas notas” e que o compensaria financeiramente pela perda da “recompensa paterna”. Ao mesmo tempo, percebe-se uma dubiedade nas ações do protagonista, pois este ficara enraivecido com o comentário crítico do pai perante seu critério de pontuação. Então não sabemos exatamente se ele muda as notas por rancor ao capitão ou para agradar o mesmo. Assim, além de potencializar uma passagem pequena na novela, transformando-a numa cena importante para o desenvolvimento da dramaturgia, mais uma vez, nosso autor exacerba a questão do paradoxo – elemento recorrente e fundamental para o entendimento do caráter crítico de sua escrita.

---

<sup>133</sup> PAVIS, 2003: 93.

## 4.5. Máscaras

Hoje somos; amanhã não. Que cara nos deram para representar o papel de vivente? (...) Máscaras, máscaras... Um sopro e passam, para dar o lugar a outras. (...) Cada um se ajusta a máscara como pode – a máscara exterior. Porque dentro, depois, está a outra, que muitas vezes não se harmoniza com a de fora. E nada é verdadeiro! Verdadeiro é Omar, sim, verdadeira é a montanha; verdadeira é a pedra; verdadeiro é um talo de grama; mas o homem? Sempre mascarado, sem que o queira, sem que o saiba, daquilo que de boa fé tal coisa se lhe afigura ser: bonito, bom, gracioso, generoso, infeliz, etc, etc.<sup>134</sup>

A questão das *máscaras sociais* de Pirandello se evidencia ainda mais no acontecimento teatral. Como já mencionado no capítulo anterior, podemos dizer que a “mentira” é uma base intrínseca ao teatro, na grande maioria das vezes: o texto é fictício (mesmo sendo baseado em acontecimentos verídicos, inevitavelmente é transformado, modificado, quando posto em linguagem dramaturgica); os atores interpretam personagens, ou seja, constroem uma “pessoa” também fictícia, de uma realidade diferente da sua (mesmo assumindo-a, em cena, como sua). A ambientação cênica também é não-verdadeira, pois cenários, luzes, figurinos, adereços, espaço arquitetônico, etc, são utilizados para transmitir uma “impressão” falsa de realidade (independentemente se essa estética é naturalista, simbolista, expressionista...). Analisando a “grosso modo”: todos mentem, todos são *hipócritas*<sup>135</sup> no fazer teatral – ou seja, falam e agem diferentemente da realidade de sua própria vida cotidiana. Obviamente, essa análise se direciona para uma estética dramática, condizente com o período da sua produção (final do século dezenove e início do século vinte). Atualmente, discussões como “ator / não ator”, “relatos pessoais”, “dramaturgia do espaço”, dentre outras, suscitam questões que, não necessariamente, se encaixariam nessa análise – mas que não nos interessa explicitar nesse momento. Atearemos-nos à estética pirandelliana inserida no contexto da sua época.

---

<sup>134</sup> PIRANDELLO, 1999: 171.

<sup>135</sup> Vide, no segundo capítulo, a explicação do termo “hipócrita” inserido no universo pirandelliano.





Figura 9 - Espetáculo de máscaras inspirado no texto “La nuova colônia”, de Pirandello.

José Ortega Y Gasset, no seu livro *A idéia do Teatro*, reflete sobre a inserção e uso de “máscaras” no universo teatral, tanto no sentido literal (como na tragédia grega, por exemplo) quanto no sentido metafórico – que, nesse caso, se aproximaria mais do pensamento pirandelliano. O autor diz:

O homem fez, desde logo, a experiência radical que sobre a realidade de sua vida lhe cabe fazer: descobrir que é uma realidade limitada por todos os lados, em todas as direções e, portanto, de sobra impotente. O homem tem em seu poder algumas coisas que quer, mas isto nada faz senão acentuar tanto mais que não tem em seu poder as melhores coisas que quer. Tal experiência produz automaticamente a imaginação de outra realidade, a qual pode, sem limitação, ter tudo o que quer. (...) E então se engendra nele o veemente e equívoco afã de querer ser precisamente isso que não é: o absoluto; participar dessa outra superior realidade, conseguir trazê-la para sua realidade carente e limitada, procurar que o onipotente colabore com sua nativa impotência.<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> GASSET, 2007: 93.

Essa citação de Gasset nos remete ao conceito de múltiplas individualidades que Pirandello propagou – como já tivemos a oportunidade de analisar, anteriormente, em diversas passagens do nosso texto. A imaginação de outra realidade, onde o indivíduo possa ter tudo que quer, pode ser comparada ao perfil de Chiàrchiaro, na obra *A patente*. O personagem acredita que pode alcançar o sucesso pessoal e social se assumir, publicamente, a “máscara” de azarão – uma vez que, para os olhos da maioria dos habitantes da cidade, esse mascaramento já estava subtendido e ligado à sua pessoa. Chiàrchiaro só poderia “ser verdadeiro” se aceitasse o paradigma “falso” e “ilusório” vinculado à sua figura.

Já na obra “O homem, a besta e a virtude”, as máscaras se multiplicam. Paolino Lovico é completamente multifacetado. Ora vemos um homem sincero, ora vemos um grande mentiroso manipulador. Ora vemos um indivíduo passional, ora um homem racional minucioso. Ora nos compadecemos com sua situação, ora nos indignamos com suas atitudes. O protagonista parece um personagem “camaleônico”, composto por inúmeras personalidades. Inclusive, analisando o próprio título da obra, podemos fazer uma leitura ambígua de sentidos: afinal de contas, quem seria “o homem”, “a besta” e “a virtude” mencionados. Essas denominações seriam direcionadas para o trio principal (Professor, marido e esposa) ou as duas primeiras para Paolino e a última para a senhora Perella? Ou são somente designações genéricas de conceitos abordados e criticados no texto? A partir do pensamento pirandelliano, podemos supor que essa “pluralidade” de sentidos e significados seja exatamente o propósito objetivado. Lembremos: Pirandello não acreditava numa verdade “absoluta”, ou numa realidade “única”.

Freqüentemente acontece-nos ser, no fundo, substancialmente diferentes daquilo que nos acreditamos ser de boa fé, devido àquela ilusão ativa e mesmo assim inconsciente que não nos permite ver a nós mesmos em nossa verdadeira realidade, mas tais como gostaríamos de ser. Pensamos, agimos, vivemos, segundo uma interpretação fictícia de nós mesmos (...)<sup>137</sup>

---

<sup>137</sup> Aurora Bernardini cita as palavras de Pirandello em seu livro *Henrique IV* (BERNARDINI, 1990: 58).

Para o autor, o ser humano se socializa a partir de uma ilusão, de uma projeção de sua personalidade, repleta de variações. Com isso, torna-se impossível uma afirmação de *quem realmente ele é* perante o mundo e perante si mesmo.

#### 4.6. Traços de humorismo

Comumente, na concepção de uma obra de arte, a reflexão é quase uma forma de sentimento, quase um espelho em que o sentimento se mira. Querendo seguir esta imagem, poder-se-ia dizer que, na concepção humorística, a reflexão é, sim, como um espelho, mas de água gelada, em que a chama do sentimento não se mira somente, mas mergulha e se apaga, o chiado da água é o riso que o humorista suscita; o vapor que dela exala é a fantasia muitas vezes um pouco fumacenta da obra humorística.<sup>138</sup>

Nos últimos anos de sua carreira, nosso autor priorizou o trabalho de dramaturgo e diretor teatral. Analisaremos, então, como o teatro serviu de ferramenta para a reflexão, a prática e a continuidade do desenvolvimento de seus pensamentos críticos sobre o ser humano e sobre seu próprio fazer artístico. Para esse estudo, lançaremos mão de conceitos sobre *humorismo*, promovidos pelo próprio autor, em analogia com as duas peças teatrais pesquisadas: *A habilitação* e *O homem, a besta e a virtude*.

Um dos preceitos básicos defendidos por Pirandello é que

todo verdadeiro humorista não é somente poeta, senão também crítico, mas – repare-se – um crítico sui generis, um crítico fantástico; e digo fantástico não apenas no sentido de extravagante ou de caprichoso, como ainda no sentido estético da palavra, muito embora possa parecer à primeira vista uma contradição em termos.<sup>139</sup>

Se pensarmos no elemento *fantástico*, no contexto da literatura, veremos que uma das características do gênero é mesclar a ‘realidade’ com a ‘irrealidade’, proporcionando, na recepção do leitor, uma espécie de “conforto” no elemento que gera “desconforto”, ou de maneira inversa – sempre concomitantemente. Como já disse Todorov: *O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento*

---

<sup>138</sup> PIRANDELLO, 1999: 152.

<sup>139</sup> PIRANDELLO, 1999: 153.

*aparentemente sobrenatural*.<sup>140</sup> Analisando a citação pirandelliana, vemos que a contraposição ‘poeta – crítico’ proporciona, por is só, o choque existente no *fantástico*. Aguçar a sensibilidade do leitor através de traços poéticos, subjetivos, juntamente com um pensamento crítico racional presente no texto. Transportá-lo para um universo estranho, incômodo, distante, mas aproximá-lo de elementos e fatos presentes no cotidiano do próprio leitor/espectador. Em “A habilitação”, por exemplo, presenciamos um caso de caráter curioso, quase grotesco<sup>141</sup>, onde o personagem vislumbra uma ‘vitória pessoal’, a partir de uma ‘derrota jurídica’. A solução para os seus problemas sociais, familiares e financeiros se encontra exatamente na exacerbação dos próprios problemas – tirar *vantagens* da causa de suas *desvantagens*. Normalmente, imaginá-riamos que o recurso correto seria que este homem lutasse para provar sua inocência, neste caso de difamação. A maioria de nós consideraria um fato absurdo a comunidade rotular alguém de azarão, de maneira tão veemente e prejudicial à pessoa. Mas Pirandello consegue comicizar o que é dramático e dramatizar o que é cômico. E assim, ao mesmo tempo em que rimos da situação colocada, enxergamos e entendemos perfeitamente as razões e ações do personagem, nos compadecendo com seu estado de desespero. Diversão e reflexão caminhando conjuntamente.

A ironia está na visão que o poeta tem, não só daquele mundo fantástico, mas da própria vida e dos homens. Tudo é fábula e tudo é verdadeiro, porque é fatal que criamos serem verdadeiras as vãs aparências que brotam de nossas ilusões e paixões; iludir-se pode ser belo, mas quando se é levada a imaginar em demasia sempre se chora depois o engano: e este engano se nos aparece cômico ou trágico, conforme o grau de nossa participação nas vicissitudes de quem dele padece, segundo o interesse ou a simpatia que aquela paixão ou aquela ilusão suscitam em nós, segundo os efeitos que aquele engano produz.<sup>142</sup>

Pirandello também acreditava que toda forma de arte deveria ser desprendida de embasamentos teóricos em seu processo criativo. O autor afirma:

---

<sup>140</sup> TODOROV, 2004: 29.

<sup>141</sup> Aquilo que é cômico por um efeito caricatural burlesco e estranho. Sente-se o grotesco como uma deformação significativa de uma forma conhecida ou aceita como norma. (PAVIS, 2003: 188)

<sup>142</sup> PIRANDELLO, 1999: 117.

A criação de arte é espontânea: não é composição exterior, por adição de elementos cujas relações se haja estudado; de membros dispersos não se compõe um corpo vivo, enxertando, combinando. Uma obra de arte, em suma, é enquanto é ‘ingênua’; não pode ser resultado da reflexão consciente.<sup>143</sup>

Talvez, essa crença seja um dos principais motivos de seus textos apresentarem tanto frescor e fluidez na leitura, além de um estilo inovador na estética de escrita da época. Ao lermos *O homem, a besta e a virtude*, percebemos o caráter crítico embutido na obra, mas as questões suscitadas não se sobrepõem à sua riqueza formal e poética. Apesar dos diversos questionamentos levantados pelo autor, somos conquistados, como leitores/espectadores, principalmente: pelas situações arriscadas e engraçadas pelas quais o protagonista passa; pelo clima suspenso e pela apreensão, causados pelo plano capcioso arquitetado por Paolino; pelo ritmo proposto através da leitura do texto – seja pelos diálogos vibrantes, seja pelas rubricas inseridas pelo autor; pela riqueza de detalhes de cada personagem e como suas características psicológicas são desenvolvidas a partir do desencadear da dramaturgia, de maneira natural e agradável. Pirandello demonstra, assim, que a uma premissa para se atingir uma boa qualidade numa escrita teatral dramática se baseia em parâmetros condizentes com o próprio universo artístico ao qual se destina, ou seja: construção minuciosa de personagens, diálogos fluidos condizentes com as situações dramáticas propostas etc – fatores que colaborem com o processo teatral, desde a fase da primeira leitura até a sua concretização, quando em formato espetacular.

Outra característica fundamental – e já abordada anteriormente nesta pesquisa – é a presença do contraste, do paradoxo, dos elementos contrários, dentro de uma obra humorística, segundo os critérios de nosso autor. Observemos a seguinte citação:

Característica mais comum e, no entanto, mais geralmente observada, são as ‘contradições’ fundamentais às quais se costuma dar por causa principal o desacordo que o sentimento e a meditação descobrem ou entre a vida real e o ideal humano ou entre as nossas aspirações e as nossas debilidades e misérias, e por principal efeito aquela tal perplexidade entre o pranto e o riso; depois o ceticismo de que se colore toda a observação, toda pintura

---

<sup>143</sup> IDEM: 154.

humorística e, por fim, seu procedimento minuciosamente e também maliciosamente analítico.<sup>144</sup>

Tomando por base, o personagem do juiz D'Andrea, no texto *A habilitação*, podemos notar que o mesmo se encontra em constante paradoxo, seja na forma de transmitir suas idéias, seja no desenvolver do embate com Chiàrchiaro. O personagem questiona a atitude do outro, mas caminha por compreender e compartilhar suas razões. Porta-se a partir de parâmetros condizentes com sua posição de autoridade jurídica no caso, mas, diversas vezes, cede ao homem que, inicialmente, teria que atender às suas propostas, atitudes e conclusões.

Pirandello também discorre sobre a logicidade no Humorismo:

E o humorista sabe muito bem que a pretensão da logicidade também supera muitas vezes de longe em nós a real coerência lógica, e que se nos fingimos lógicos teoricamente, a lógica da ação pode desmentir a do pensamento, demonstrando que é um embuste crer em sua sinceridade absoluta.<sup>145</sup>

Sobre esse pensamento, podemos avaliar, novamente, a situação proposta em *A habilitação*: se tomarmos por base, aspectos culturalmente lógicos, a ação judicial estabelecida por Chiàrchiaro fica completamente fora de contexto, desvirtuada de padrões sociais conhecidos e comumente promovidos. Mas a coerência, nesse caso, não é uma questão simples de ser aplicada. O personagem pretende atestar o que lhe é imposto injustamente. Ele está cansado de buscar mudanças, correções no que, em parâmetros sociais comuns, poderíamos denominar como uma “inverdade”. E mesmo que continue ressentido – como sempre esteve – a respeito do paradigma que lhe foi atribuído, sua pretensão é passar a agir em concordância com esse pensamento coletivo. A *sinceridade absoluta*, como diz nosso autor, torna-se impossível na resolução do problema.

Outra característica do pensamento pirandelliano é constatar a impossibilidade de estabelecer personagens heróicos em obras humorísticas, conforme podemos ver na seguinte citação:

---

<sup>144</sup> PIRANDELLO, 1999: 143.

<sup>145</sup> PIRANDELLO, 1999: 167.

Um poeta épico ou dramático pode representar um herói seu, no qual se apresentam em luta elementos opostos e repugnantes; mas ele, com estes elementos, comporá um caráter e quererá torná-lo coerente em cada ato seu. Pois bem, o humorista faz realmente o inverso: ele decompõe o caráter em seus elementos, e enquanto aqueles procuram torná-lo coerente em cada ato, estes se divertem, então, em representá-los nas suas incongruências.<sup>146</sup>

Em “O homem, a besta e a virtude”, o protagonista se encaixa perfeitamente nesse conceito. Paolino, se analisado na ‘coerência’ de suas ações dentro do texto, torna-se um personagem híbrido, conturbado, confuso, multifacetado, ou seja, “incoerente” – o que poderia ser um “problema”, numa análise que procurasse uma “congruência” em sua construção dramática. Mas é exatamente essa *imperfeição*, essa *deformação* de caráter, que é defendida pelo autor. Como leitores/espectadores, somos forçados a aceitar esse incômodo, essa “falha” na construção de sua personalidade, para estabelecermos um contato efetivo com a obra e nos *divertirmos*, como diz Pirandello, na citação acima.

Finalizando a análise das obras dramáticas, sob o viés do *Humorismo*, destacamos uma pergunta básica sobre esse gênero literário dissertado pelo autor: afinal de contas, como estabelecer um conceito generalizado sobre o que é o Humorismo? Nosso autor fala:

Se quiséssemos ter em conta todas as respostas que foram dadas a essa pergunta, de todas as definições que autores e críticos tentaram dar-lhe, poderíamos encher muitas e muitas páginas, e provavelmente ao fim, confusos entre tantos pareceres e contra- pareceres, não conseguiríamos outra coisa senão repetir a pergunta.<sup>147</sup>

Pirandello aponta, com essa atestação, a questão da “multiplicidade de verdades” não somente presentes no conteúdo de suas obras narrativas ou dramáticas, mas também na própria conceituação do termo. O autor parece nos dizer: “Não importa a resposta para o que é. O importante é continuarmos refletindo e suscitando perguntas.” Talvez essa característica seja a

---

<sup>146</sup> PIRANDELLO, 1999: 175.

<sup>147</sup> IDEM: 141.

forma mais importante de nos orientarmos (e nos desorientarmos) na busca por um “possível” entendimento da estética/ética pirandelliana, sob o viés do Humorismo.

O humorismo não precisa em absoluto de um fundo ético, pode tê-lo ou não tê-lo, isto depende da personalidade, da índole do escritor; mas naturalmente, sua presença ou ausência influi na qualidade do humorismo e em seu efeito, ou seja, é mais ou menos amargo, é mais ou menos áspero e pende mais ou menos para o trágico ou para o cômico, ou para a sátira, ou para a burla, etc.<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup> PIRANDELLO, 1999: 128.



## 5. Conclusão

Após a leitura de diversas obras de Pirandello e de realizar este estudo crítico dos textos escolhidos para minha pesquisa de mestrado – as novelas *A patente* e *Apelo à obrigação*, e as peças teatrais *A habilitação* e *O homem, a besta e a virtude*, nessas considerações finais, optei por discorrer sobre as minhas impressões a respeito do trabalho de tradução intersemiótica realizado pelo autor – especificamente nesses quatro textos – e também por indicar alguns apontamentos sobre um possível prosseguimento da pesquisa no âmbito acadêmico e suas reverberações na minha carreira artística como dramaturgo e encenador.

Durante os dois anos deste estudo, pude verificar que foram publicados pouquíssimos trabalhos sobre a rica e extensa produção de obras dramáticas e não dramáticas do autor, em nosso país. Normalmente, são encontrados textos que abordam o universo de suas obras mais conhecidas como “Seis personagens em busca de um autor” ou *O Falecido Mattia Pascal*, mas a maioria de suas novelas e de seus textos teatrais não foi explorada sob o viés de uma análise crítica – destacando-se, também, o fato de que muitos deles foram traduzidos há pouco tempo (como a coletânea *40 novelas de Luigi Pirandello*, organizada por Maurício Santana Dias, publicada em 2008) ou nem sequer foram traduzidos para o português. Isso, conseqüentemente, dificulta o conhecimento sobre o autor e a possibilidade de se aprofundar, teórica e criticamente, em sua obra.

Fato é que, ao estudar o universo pirandelliano, tornam-se explícitas sua riqueza formal e a criatividade diferenciada, presentes na sua linguagem. Além disso, nosso autor conseguiu transferir para suas obras – e com grande maestria – seu espírito conflituoso, seus dilemas existencialistas, suas dores e anseios para com a vida, equilibrando qualidade estética e excelência artística no nível da sensibilidade e da problematização filosófica. Podemos constatar um forte questionamento social, político, cultural, ao mesmo tempo em que nos deleitamos com uma escrita envolvente, apaixonada, extremamente acessível e aberta a múltiplas visões do leitor.

Quanto à dramaturgia, se o “remédio” fosse explicado, inevitavelmente a peça seria explicada, em torno desse código, para a elucidação do problema.

Pirandello não poderia – apesar das induções – distribuir a ênfase dessa maneira. O que ele deseja é acentuar sua recusa em procurar um código (...) um argumento que fica na cabeça das pessoas como sendo a substância da peça.<sup>149</sup>

Particularmente, penso que Pirandello sempre foi um homem “do teatro”, mesmo quando escrevia literatura não dramatúrgica. Digo isso porque, ao analisar sua trajetória de vida, desde seus anseios juvenis para com o universo das artes cênicas, até os últimos anos em que passou escrevendo, dirigindo e viajando com sua companhia teatral, observo que talvez a “teatralidade” em parâmetros formais e sua inserção e reconhecimento nesse meio (o teatro), sempre tenham sido seu maior objetivo como artista. Parece ser que, para contrapor o trabalho “solitário” da escrita, procurou a “coletivização” inerente ao fazer cênico. Essas atividades, inicialmente paradoxais, conseguiram atingir um equilíbrio harmônico quando nosso autor optou por trabalhar desta maneira.



Figura 10 - Pirandello dirigindo dois atores de sua companhia teatral.

---

<sup>149</sup> BENTLEY, 1991: 225.

Pirandello pôde abordar questões importantes para o processo de construção da consciência do indivíduo, não só no desenvolver do texto narrativo, mas também, posteriormente, compartilhando-as no fazer cênico, ao estar presente – de forma ativa – durante todos os estágios do trabalho de elaboração espetacular.

### **5.1. O risco e suas conseqüências**

Quando Pirandello opta por transpor suas obras, ou seja, “recriá-las” num novo modelo, inevitavelmente, coloca-se suscetível às conseqüências deste ato. Mudar o formato de linguagem de uma “mesma história” - uso o termo “mesma”, considerando a semelhança presente no núcleo fundamental do eixo narrativo – coloca o autor numa situação de risco. Digo *risco* porque, dentre outros fatores,

- se propõe uma releitura de algo que já foi comunicado ao leitor anteriormente;
- reconfigura-se um objeto artístico que, normalmente, obteve um bom reconhecimento de crítica;
- obriga o escritor a encontrar soluções formais para a re-estruturação da narrativa;
- torna-se suscetível, na tradução intersemiótica realizada, de identificarmos problemas quanto à própria solução proposta;
- a obra pode ter funcionado muito bem no formato original (alcançando êxito no que se refere aos objetivos do autor, ao escrevê-la), mas se apresentar de maneira insuficiente no novo modelo, não concretizando uma efetiva comunicação com o leitor;

Ao analisar as transposições *A habilitação e O homem, a besta e a virtude* e compará-las às novelas respectivas, também surgiram questões como as citadas acima, apesar

de proporcionalmente mínimas, se comparadas às inúmeras ótimas soluções geradas pelo autor.

Em *A patente*, por exemplo, a descrição inicial do juiz D'Andrea possui uma gama de detalhes e uma poeticidade nas metáforas e situações descritas que, ao ser introduzido o diálogo principal com Chiàrchiaro, já nos encontramos bem contextualizados, familiarizados com as características do protagonista. Qualquer ato realizado ou palavra proferida acumula-se ao arcabouço de informações anteriores, potencializando o poder de comunicação e entendimento do texto. Em contraponto, na peça *A habilitação* há uma breve introdução do juiz – bem menos rica de detalhes e significados metafóricos – e, logo em seguida, já inicia-se o diálogo com o outro personagem. Com isso, perdem-se elementos significativos presentes na novela, fazendo com que o leitor/espectador obtenha menos dados para efetivar a construção (visão) pessoal do personagem. Ou, mais ainda, caso o contato com a obra se estabeleça através de uma encenação espetacular, faz com que se dependa, também, da interpretação do ator e da proposta cênica para esse (re)conhecimento.

Obs.: É importante frisar que a análise realizada durante a dissertação e os apontamentos, aqui colocados, não possuem um caráter qualitativo (definindo qual é o melhor ou o pior formato), mas que o principal objetivo foi identificar as diferenças que se configuram na transposição das linguagens literárias – novela para dramaturgia e as prováveis motivações do autor.

Em “O homem, a besta e a virtude”, Pirandello optou por inserir alguns personagens que não existiam na novela “Apelo à obrigação”. Apesar de propor e/ou resolver algumas questões de natureza dramática – introdução de conflitos dramáticos, transposições de trechos narrativos para diálogos verbais, etc. –, algumas vezes, tem-se a impressão de um excesso verborrágico, ou de um desenvolvimento situacional que, antes, não se apresentava necessário no formato narrativo. Nosso autor já disse:

Remeter a um diálogo, na história (a representação subjetiva), ou toda uma conversa, não é um erro estético, porque não agride a imaginação (...). O diálogo longo ou conversa pode não agredir a todos, se o narrador puder dar - num determinado momento - a ilusão de uma representação: nós esquecemos a pessoa que narra.<sup>150</sup>

---

<sup>150</sup> PIRANDELLO, 1960: 187.

Mesmo ocorrendo cenas muito divertidas, dinâmicas e potentes para a criação cênica, as inserções da personagem Rosária – que não existe na novela –, muitas vezes, demonstram uma proposição de caráter cômico (quase pastelão), proporcionando momentos engraçados, mas desvirtuados do eixo central da história. Ou, ainda, gerando situações que em nada acrescentam à fruência do texto, se comparado ao conto de origem.

Ainda na análise desses dois textos: enquanto no conto, o foco se estabelece de maneira enfática no dilema de Lovico e sua relação com a esposa do capitão, Pirandello, na peça, opta por desmembrar várias situações paralelas – Rosária e Totò; Paolino, Giglio e Belli – criando núcleos dramáticos que funcionam, se os analisarmos separadamente do contexto, mas não colaboram com a suposta linha de raciocínio dramaturgica.

Mas exemplos como os citados são suficientes para ponderar a validade dos processos transpositivos? Em minha opinião: de forma nenhuma.

Sou da premissa que a criação artística, seja ela em qualquer modelo de atividade, possui um risco intrínseco – ainda mais se embasada em questionamentos existencialistas, políticos, sociais e culturais como a de Pirandello. O autor questiona o posicionamento humano comum de inércia ou parametrizado em pensamentos massificados, isentos de uma reflexão sobre a própria relação com o mundo em que vive, mas também considera sua parcela de inserção nessa realidade. E, com isso, inevitavelmente, coloca-se como o próprio objeto de crítica, ou seja: coloca-se, também, em “risco”. Risco de não ser compreendido, de não conseguir compartilhar suas ideias, de não atingir seus objetivos. Assim, é mais do que natural que o fruto de seu trabalho – suas obras – esteja diretamente ligado a ao ato de “se arriscar”. Consequentemente, transpor suas novelas carrega, em si, o fator do “risco”, seja ele no âmbito da forma ou do conteúdo.

Assim, considero que Pirandello ‘nos presenteou’ com um trabalho genuinamente humano, em sua essência: com suas belezas, com suas imperfeições, com suas complexidades, repleto de pequenos elementos “problemáticos” e/ou “problematizadores”. Além disso, através desses processos de tradução intersemiótica, o autor reitera seu pensamento a respeito da continuidade e permanência vital da obra de arte, com podemos ver em suas próprias palavras:

*Se uma obra de arte sobrevive, é só porque ainda podemos removê-la da fixidez de sua forma; fundir essa sua forma dentro de nós em movimento vital.*<sup>151</sup>



Figura 11 – Grupo finlandês encena “Os gigantes da montanha” - obra inacabada de Pirandello.

## 5.2. Sobre a continuidade da pesquisa

Estudar as vertentes do processo de transposição entre textos narrativos e dramáticos de Luigi Pirandello se apresentou como uma atividade instigante e potente, no qual pude identificar diversas ferramentas para exercícios teóricos e práticos, reverberando na forma de trabalhar em minha carreira como artista e acadêmico. Durante os últimos anos, privilegiei a prática da construção cênica – fosse no âmbito da atuação, da direção ou da dramaturgia – ao trabalho de pesquisa teórica. A partir deste estudo, observando a trajetória de

---

<sup>151</sup> PIRANDELLO, 1999: 248.

nosso autor, pude constatar que os dois processos podem caminhar, paralelamente, em harmonia, sem que um prejudique o desenvolvimento do outro.

Além disso, esta pesquisa reverberou direta e indiretamente nos processos criativos cênicos dos quais participei, me ajudando a entender e esmiuçar conceitos que, mesmo já os utilizando anteriormente, passaram a se apresentar de forma mais clara e potente.

Meu objetivo, então, para a construção de uma nova etapa nessa pesquisa acadêmica, consiste em aprofundar questões suscitadas no desenvolver dessa dissertação, a partir da elaboração de uma tese de doutorado que contemple a formulação de uma metodologia de construção dramaturgic vinculada a textos não teatrais. Acredito que esse estudo servirá como uma base “sólida” (mas não menos envolta na inevitável “incerteza” inerente ao fazer artístico) para minha carreira profissional e para uma possível orientação de artistas, estudantes de teatro e literatura, e pesquisadores acadêmicos que trabalhem ou se interessem por esse objeto.



Figura 12 – Luigi Pirandello.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDRE, Marcos Antônio. “Tradução e/ou adaptação para o teatro: texto escrito e texto performático”. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 109-118.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. “Os monstros do remorso em Ésquilo”. In JEHA, Julio. *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BARILLI, Renato. *Pirandello, nma rivoluzione culturale*. Milano: Mondadori, 2005.

BARTHES, Roland; LARANJEIRA, Mário. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. *O Efeito de Real*. In: *O Rumor da Língua*. Tradução de Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

BATY, Gaston. “*Rideau Baissé*”. Paris: Bordas, 1949.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e holocausto*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. In: *Revista Humboldt*, no. 40, Munique, Bruckmann, 1979. (Tradução de Fernando Camacho).

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, 1).

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica - in Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000.

BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo Como Pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.



- BERNARDINI, Aurora Fornoni. *Henrique IV e Pirandello: roteiro para uma leitura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno – ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas cidades, 2003.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- BROOK, Peter. *Fios do tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Bertrand. 2000.
- BROOK, Peter. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais 1946-1987*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1995.
- BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Rio de Janeiro: Vozes. 1970
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMUS, Albert. O mito de Sísifo. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- CARLSON, Marvin Souza. *Teorias do teatro: estudo histórico crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- CATFORD, J. C. *Uma teoria lingüística da Tradução*. São Paulo, Cultrix, 1980.
- CIVITA, Victor. *Imortais da literatura universal – Pirandello*. São Paulo: Abril, 1972.
- COHEN, Renato. *Work in Progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- COMPAGNON, Antoine. “O autor”. In: *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética*. São Paulo: Ática, 1997.
- DE MARINIS, Marco. *Semiotica del teatro. L’analisi testuale dello spettacolo*. Milano, Bompiani, 1982.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro: lineamentos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.

DEBENEDETTI, Giacomo. *Il romanzo del Novecento*. Milano: Garzanti, 1998.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

ECO, Umberto. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Ática, 1991.

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente: introdução à pesquisa semiológica*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Belo Horizonte: Ed. O lutador, 2003.

FIORIN, Jose Luiz; BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GASSET, José Ortega Y. *A idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GIL, Isabel Capeloa. *Seis vozes em busca de um drama. Os gêneros e os sentidos em Medea Stimmen de Christa Wolf*. in Atas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada Vol. II. Évora (PT), Universidade de Évora / A.P.L.C., 2004.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986.

GUINSBURG, J. *Semiologia do teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

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

HILDEBRANDO, Antônio e outros (Orgs.). *Corpo em performance*. Belo Horizonte: FALE UMG, 2003.

HOEK, Leo. *A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática*. In: ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Pós-Lit/Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

HOUSE, Jane. “*Pirandello’s Youthful Passion: Writing for the Theatre*” Artigo publicado no *Pirandello Society Annual Journal*, volume XVI, em 2003.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotresco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LIMA, Luis Costa. *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MACHHIA, Giovanni. “*Premessa*” In *Pirandello, L. Maschare Nude*. Milão, Arnoldo Mondadori, 2005.

MACIEL, Diógenes André. *Entre dramático e não-dramático: a relação entre texto e encenação no espetáculo “Quebra-Quilos*. in XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências - 13 a 17 de julho de 2008 - USP – São Paulo, Brasil.

MAGALDI, Sábato. *Aspectos da dramaturgia moderna*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura-Comissão Estadual de Literatura, 1964.

MAGALDI, Sábato. *O cenário no Avesso (Gide e Pirandello)*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PRAGA, Marco. *La giovine scuola: L’Illustrazione Italiana*, in *Cronache teatrali*. Milano: Treves, 1921, p. 66-67.

MARNOTO, Rita. *Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal*. Coimbra: Ferrand, Bicker & Associados, 2007.

MENDES, Oscar. *Papini, Pirandello e outros*. Belo Horizonte: Ed. Paulo Bluhm, 1941.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MUSSOLINI, B. *Opera omnia*. Org. E. e D. Susmel. Firenze: v.XVIII, 1956.

OIDA, Yoshi. *O Ator invisível*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

OIDA, Yoshi. *Um Ator Errante*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

NORIEGA, José Luis Sánchez. *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2000.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988.

- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PAVIS, Patrice. “Producción y recepción em el teatro”. In: PAVIS, Patrice. *El teatro y su recepción. Semiologia, curce de culturas y postmodernism*. La Habana: Casa de lãs Américas y Embajada de Francia em Cuba, 1994.
- PAVIS, Patrice. A análise dos espetáculos. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PAVIS, Patrice. O teatro no cruzamento de culturas. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PIRANDELLO, Luigi. *Uma jornada - novelas para um ano*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2006.
- PIRANDELLO, Luigi. *40 novelas de Luigi Pirandello*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PIRANDELLO, Luigi. *O falecido Mattia Pascal*. São Paulo: Nova Alexandria, 2007. (Tradução de Rômulo Aantonio Giovelli e Francisco Degani).
- PIRANDELLO, Luigi. *O enxerto. O Homem, a Besta e a Virtude*. São Paulo: Edusp, 2003.
- PIRANDELLO, Luigi. *O Humorismo*. In Pirandello – do teatro no teatro. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- PIRANDELLO, Luigi. *O Humorismo*. trad. Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.
- PIRANDELLO, Luigi. *A patente*. In “Arte e Técnica em uma leitura de “La Patente””. Trad. Marialice Koch Ferreira Gomes. Salvador, UFBA, 1993.
- PIRANDELLO, Luigi. Soggettivismo e oggettivismo nell’arte narrativa. In *Saggi, poesie, scritti vari*. Milão, Mondadori, 1960
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Gogot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.
- RAVETTI, Graciela. “Performances Escritas: O Diáfano e o opaco da experiência.” In; HIDELBRANDO, Antônio, NACIMENTO, Lislely, ROJO, SARA, (Org.). *O corpo em performance, texto e palavra*. Tradução de Melissa Gonçalves Boechat e Karla Fernandes Cipreste. Belo Horizonte: Núcleo de estudos em letras e artes performáticas / FALE/UFMG, 2003. p. 29-61.

ROJO, Sara, (Org.). *Trânsitos e deslocamentos teatrais: Da Itália à América Latina*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

ROJO, Sara. VECCHI, Roberto.(Org.). *Transliterando o Real: Diálogos sobre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

ROUBINE, Jean- Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RYNGAERT. Jean Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Lisboa: ASA, 1992.

RYNGAERT. Jean Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (os pensadores).

SCIACIA, Leonardo. *Pirandello e la Sicília*. Milano: Adelphi, 1996.

SQUAROTTI, Giorgio. *Literatura Italiana – linhas, problemas, autores*. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1989.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.) *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras – Ed.UFMG: Poslit, 2002, p.13-45.

TILGHER, Adriano. *Studi sul teatro contemporâneo*. Roma, Libreria di scienze e lettere, 1928.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução a literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TOSTO, Rosário. *História da Literatura Italiana – vol. III*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1963.

UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Murcia: Cátedra, 1989, pp. 11-41, 174-207.

UBERSFIELD, Anne. *L'école du spectateur, lire le theater II*. Paris: Sociales, 1981.

VECCHI, Roberto; ROJO, Sara; VECCHI, Roberto. Dialogando à margem da representação.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São aulo: Cosacnaify, 2002.

ZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosacnaify, 2001.

**Sites da internet:**

[www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/decadentismo.htm](http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/decadentismo.htm) (acesso dia 04/07/2009)

[www.filologia.org.br/anais/anais%20iv/civ04\\_65-76.html](http://www.filologia.org.br/anais/anais%20iv/civ04_65-76.html) (acesso dia 08/07/2009)

[www.mundodosfilosofos.com.br/hegel.htm](http://www.mundodosfilosofos.com.br/hegel.htm) (acesso dia 08/07/2009)

<http://www.teatro-dmaria.pt/Temporada/detalhe.aspx?idc=940> (acesso dia 12 de maio de 2010)