

## INTRODUÇÃO

A nossa pesquisa sobre o tema das relações existentes entre o teatro pirandelliano e aquele rodrigueano foi desenvolvida segundo uma perspectiva específica, bem determinada e não-genérica. O presente trabalho não pretende de nenhum modo esgotar o argumento das intersecções textuais que ligam a dramaturgia rodrigueana àquela pirandelliana. Na verdade, nos propusemos realizar, desde o início, uma análise que tivesse por objetivo revelar algumas problemáticas bem definidas e, a nosso modo de ver, cruciais. Em primeiro lugar, urgia dar vida a uma indagação que não fosse de carácter estritamente teatral. É óbvio que analisamos textos compostos pelos dois autores. Em momento algum, esteja claro, deixamos faltar – conforme afirmado acima em nível especulativo – correspondências textuais, testemunhos concretos. Não foram, todavia, os textos o nosso único campo de investigação. O que mormente nos interessou foi o diálogo entre a textualidade, a ideologia e a sociedade na qual viveram os autores estudados.

Orienta, portanto, este trabalho a vontade de não sacrificar os nossos esforços exegéticos tão-somente ao comparatismo entre dramaturgias. Desejamos ampliar a perspectiva estritamente dramaturgic, combinando as ferramentas de estudo postas à disposição pela disciplina de literatura teatral com instrumentos de pesquisa provenientes de setores disciplinares diversos: sociologia da cultura, crítica da ideologia, filosofia da história. Se, por um lado, ampliamos a abordagem (de outra forma relegada ao âmbito apenas dos estudos teatrais), impelidos por uma tensão multidisciplinar, por outro, providenciamos um estreitamento paralelo dessa mesma abordagem.

E então, em vez de analisar todo o teatro de Rodrigues e confrontá-lo com a inteira produção de Pirandello, consideramos apenas três obras de um e de outro artista. Referimo-nos às três primeiras *pièces* rodrigueanas e aos três textos pirandellianos, dos quais Rodrigues, na época em que produziu *A mulher sem pecado*, *Vestido de noiva e Álbum de família*, não podia deixar de conhecer ao menos a poética<sup>1</sup>. Estamos nos

---

<sup>1</sup> Com o termo “poética” nos referimos às intenções estéticas explicitamente manifestadas pelos artistas em ensaios, manifestos, artigos etc.: como, por exemplo, por Pirandello no tratado *L'umorismo*. A poética é “quanto dos tratados, e das codificações explícitas ou do uso age como estímulo à prática literária; quanto, expresso como intencionalidade em prefácios e manifestos, dispõe ou pode dispor de meios expressivos” (tradução nossa) (SEGRE, 1985, p. 384).

referindo aos seguintes textos de Pirandello: *Enrico IV*, *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Il giuoco delle parti*. Primeiro, é interessante destacar que Manuel Bandeira compara o texto de estréia rodriguesano (*A mulher sem pecado*) com *Enrico IV*, quando, no final de 1942, é convidado pelo próprio Rodrigues para assistir a composição deste. Bandeira não deixará, logo em seguida, em um artigo escrito a propósito de *A mulher sem pecado*, de manifestar a sua valoração, informando assim Rodrigues, se porventura este não tivesse conhecimento, da existência de *Enrico IV* (CASTRO, p. 159). Ademais, destaque-se também que Rodrigues conhecia a obra *Sei personaggi in cerca d'autore*, por causa de uma evocação intertextual – sem contar as tantas remissões de tipo, ao invés, interdiscursivo – da personagem Madama Pace, presente em *Vestido de noiva*, que constitui uma remissão direta à obra prima pirandelliana efetuada por Rodrigues, o qual, portanto, não podia ignorar o mais famoso texto pirandelliano. Por fim, o autor brasileiro, ao que tudo indica, tinha ciência de *Il giuoco delle parti*, pelo fato de ser mencionado pelo próprio Pirandello em *Sei personaggi in cerca d'autore*, e não por acaso justamente em nível de poética.

Neste trabalho, trataremos de clarear a trama interdiscursiva e intertextual que estreita Rodrigues e Pirandello em uma relação de cumplicidade secreta. Faremos isso analisando as três primeiras peças rodriguesanas, uma vez que, cada uma delas, se nos apresenta como exemplo de diferentes posturas que Rodrigues assumiu em relação a Pirandello, e que serão repropostas, alternando-se, no decorrer da inteira produção dramaturgica rodriguesana. *A mulher sem pecado*, *Vestido de noiva* e *Álbum de família* se delineiam, portanto, como as primeiras expressões de um entendimento intelectual e lingüístico com Pirandello, tão complexo quanto fascinante, que o dramaturgo brasileiro vivenciará – ainda que com nuances diversas –, no decorrer de toda a sua carreira.

Mas as reduções que efetuamos, por razões de método, não se limitam a um fato quantitativo, a uma limitação do número das obras estudadas. De fato, uma limitação de abrangência investe também contra uma outra faceta: a estética concebida como critério de valor. Em nenhuma página deste trabalho está presente uma valoração declinada em termos deste tipo: tal obra de Pirandello é superior ou inferior em relação a uma outra, ou o primeiro texto de Rodrigues é melhor que o segundo. Não nos interessava responder à pergunta: os diálogos entabulados por Rodrigues com Pirandello melhoram a arte rodriguesiana ou a pioram? Outras foram as questões que nos intrigaram no âmbito das práticas discursivas e intertextuais de Rodrigues para com

Pirandello. Interrogações como: por que Rodrigues usa sugestões pirandellianas? Qual é o significado da nova elaboração de elementos estilísticos do dramaturgo italiano no teatro de Rodrigues? A postura de Rodrigues em relação a Pirandello se modifica na passagem de *A mulher sem pecado* a *Álbum de família*? E, se sim, por quê?

Todas essas perguntas relativas, em suma, não ao critério estético, mas pertinentes às facetas da sociedade e de sua ideologia. Em outros termos, não nos importava muito entender se, recorrendo a Pirandello, Rodrigues tinha aprimorado ou embrutecido o próprio trabalho, mas nos interessava compreender o porquê das inserções pirandellianas. Entender o porquê de Rodrigues ter escolhido justamente Pirandello como um dos seus interlocutores privilegiados para entabular os próprios diálogos intercursivos. Desejamos indagar, isto é, as causas de tais escolhas rodrigueanas; avaliar os seus efeitos não nos interessou, ao menos nesta ocasião.

Era inevitável que tudo isso nos levasse a definir de maneira clara o que pretendíamos ao empregar um termo tão polissêmico como ideologia. Ao termo ideologia demos, durante a nossa pesquisa, um significado bem preciso: concebemos ideologia como algo positivo, e não negativo. Não consideramos, em suma, a ideologia nos termos de Marx e Engels em *Ideologia alemã*, vale dizer, como uma “falsa consciência”. Não nos persuade o conceito da ideologia como a visão de mundo imposta pelas classes dominantes. O nosso ponto de vista é de caráter oposto: a ideologia é, sim, difundida pelos grupos sociais dirigentes, mas aceita – aceita e não simplesmente suportada – por uma parte mais ou menos consistente – mais ou menos a depender das relações de força existentes na sociedade em um determinado momento histórico – dos subalternos. A nossa visão de ideologia implica, portanto, o conceito de consenso, e não mais aquele de força, o conceito de acolhimento, e não aquele de imposição.

Mas não só. Sustentar que um dos pilares da ideologia é o consenso quer dizer também outra coisa: significa introduzir o princípio da opção, e não mais o da obrigação. Não sendo forçados a abraçar os valores e as idéias dos dominantes, os dominados os acolhem voluntariamente. Mas, assim como os subalternos voluntariamente aderem à ideologia dominante, eles, do mesmo modo, dispondo de liberdade de opção e não agindo na base da coação, podem mudar de idéia e dar vida a uma outra ideologia que não àquela hegemônica, dar vida a uma ideologia não mais hegemônica, mas contra-hegemônica. E é justamente neste mecanismo que se inserem

tanto Rodrigues quanto Pirandello – nesta chave de difusores de consenso a favor do projeto ideológico – assim como econômico e político – dominante ou de projetos alternativos a este.

Pirandello e Rodrigues não nos interessaram, em suma, enquanto criadores de beleza: interessaram-nos mais como veículos de ideologia. A vontade de dar vida a esta pesquisa brotou justamente das trocas ideológicas de perspectiva, atuadas tanto por Rodrigues quanto por Pirandello: verdadeiras e próprias inversões conceituais, sobre as quais se deteve a nossa atenção durante os três capítulos nos quais o nosso trabalho foi articulado.

No primeiro capítulo, dedicado à análise de *A mulher sem pecado*, utilizamos uma abordagem tanto textual, fenomenológica, como histórico-crítica da produção rodrigueana. Depois de indicar no texto de Rodrigues ecos e evocações não só pirandellianas, mas atribuíveis à produção dos expressionistas ou à de Eugene O'Neill, colocamos *A mulher sem pecado* em relação com a atmosfera estilística e cultural do teatro burguês. Explicamos a razão pela qual pareceu-nos oportuno avaliar a forma dramaturgica que estrutura a *pièce* rodrigueana como devedora da dramaturgia burguesa. Iniciamos então, abordando motivos, temas e estilos de *A mulher sem pecado*, a perluastração das primeiras coincidências textuais e ideológicas entre Rodrigues e Pirandello.

O segundo capítulo, ocupado pela análise de *Vestido de noiva*, viu intensificar-se o trabalho de comparatismo textual. Não obstante, muito espaço foi dedicado – fora de vínculos imediatos de literariedade – à análise das relações entre os dois dramaturgos e a sociedade do seu tempo, a brasileira e a italiana. Encetamos, portanto, uma abordagem não só estética, mas ideológica. Só que, desta vez, a nossa atenção não recaiu sobre o teatro burguês, mas sobre a vanguarda, analisada em coincidência – mas também e sobretudo em oposição – ao conceito de experimentalismo.

O terceiro e último capítulo trata de *Álbum de família*. Após ter discorrido nos dois capítulos anteriores sobre os estilos herdados da tradição, explorados esteticamente tanto por Rodrigues quanto por Pirandello – vale dizer o teatro burguês e a vanguarda –, nos concentramos no *vaudeville*. Esta última modalidade expressiva se configura para Rodrigues como a opção estética que – igualmente ao que aconteceu com Pirandello –, marca um ponto de virada: o *background* popular que tal escolha traz consigo

empreende uma revolução não só formal no teatro rodriguesano.

## CAPÍTULO I

### 1. GÊNESE DE UMA INSPIRAÇÃO: O CASO DE *A MULHER SEM PECADO*

“Era ainda a época de Pirandello. Qualquer autor, que não fosse um débil mental de babar na gravata, tinha que ser ‘pirandelliano’. Pirandello estava por aí, difuso, volatilizado, atmosférico. Todos nós o respirávamos” (RODRIGUES, 1977, p. 146). Assim Nelson Rodrigues se refere à dramaturgia brasileira dos anos 40 do século passado. Considerando bem, trata-se de uma declaração que abre perspectivas profundas ao se explorar a oficina criativa de um dos maiores autores do século XX – e por várias razões. Em primeiro lugar, porque Rodrigues confessa a existência de uma ligação da própria arte com a poética pirandelliana (“Todos nós o respirávamos”). E depois, pelo fato de admitir que na cena carioca da época de suas três primeiras criações dramáticas – ou seja, *A mulher sem pecado*, encenada em 1941, *Vestido de noiva*, em 1943, e *Álbum de família*, composta em 1945 e censurada até 1967 –, as concepções artísticas de Pirandello eram culturalmente, entre os cultores do teatro “artisticamente elevado”, hegemônicas.

Pirandello não é certamente o único autor de quem Rodrigues derivou, elaborando de forma diversa e tornando próprias, suas idéias e sugestões. A crítica não deixou, e bem oportunamente, de revelar analogias com os dramaturgos do expressionismo alemão, com autores norte-americanos – antes de todos Eugene O’Neill –, como também com o veio da *chanchada* brasileira, que fazia sucesso no Rio, dando vida a uma verdadeira e própria moda entre os espectadores culturalmente menos exigentes, em virtude das atividades de atores como Dercy Gonçalves, Alda Garrido, Cazarré, que naquele período animavam aquela que é recordada como a época de ouro da Praça Tiradentes, a zona onde os espetáculos de revista, os mais famosos, eram realizados. Tratam-se de chamarizes estilísticos evidentes e mais do que plausíveis, considerando-se os gostos do público brasileiro da primeira metade dos anos 40.

Consoantes à voz de Bakhtin, o que Rodrigues efetua com alguns dos grandes nomes da cena internacional da época é um diálogo ora interdiscursivo ora intertextual<sup>2</sup>,

---

<sup>2</sup> José Luiz Fiorin deu uma ótima contribuição inteiramente voltada a ilustrar a articulação conceitual do dialogismo que Bakhtin teorizou e pesquisou, à qual remetemos (2006). Fiorin explica: “Pode-se fazer uma diferença entre interdiscursividade e intertextualidade. Aquela é

entendendo-se por diálogo o mecanismo criativo de reação da palavra do autor à palavra do outro, ou seja, uma interpretação do *corpus* literário e teatral anterior, uma absorção e uma réplica a outros discursos e textos: entre os quais devem estar, e com razão, muitas das obras dramáticas de Pirandello.

*A mulher sem pecado* – excetuando-se a paternidade de um esquete cômico de pouca importância que se perdeu e foi encenado em um pequeno teatro carioca em 1935 – é o texto com o qual Nelson Rodrigues inaugura a própria atividade de autor teatral. Em 9 de dezembro de 1942 – quando a *pièce* debuta no teatro Carlos Gomes do Rio de Janeiro graças à montagem da companhia Comédia Brasileira, dirigida por Rodolfo Mayer – o autor já completara trinta anos. Rodrigues trabalha como jornalista em um dos mais importantes e autorizados quotidianos da capital: *O Globo*. Todavia, o salário que percebe é bem modesto, e para ganhar mais, decide empreender a carreira de dramaturgo<sup>3</sup>.

Por ocasião da encenação da primeira obra dramaturgica rodrigueana, muitos tinham falado de pirandellismo. Nelson Rodrigues conta em um escrito autobiográfico o que aconteceu logo depois da estréia de *A mulher sem pecado*, em 1942, dentro do teatro Carlos Gomes:

Do caixa do teatro até a porta dos fundos, não dei um passo sem esbarrar, sem tropeçar numa admiração patética. Uma senhora, enchapelada, me atropelou: – “Parece Pirandello”. Quis saber se eu gostava de Pirandello e eu, que jamais o lera, assumi um ar de pirandelliano nato e hereditário. Passo a passo, ouvi a mesma pergunta: – “É a sua primeira peça?”. Só então percebi que *A mulher sem Pecado* era solidamente ignorada. Naquela época, acontecia o seguinte: – qualquer peça de um nível mínimo, que não fosse débil mental, tinha de ser pirandelliana (RODRIGUES, 1993, p. 170, 171).

*A mulher sem pecado* conta a história de uma mulher: Lídia. Olegário, seu marido, paralisado em uma cadeira de rodas, passa a maior parte do tempo testando a fidelidade dela. Quando se convence de que a esposa não é adúltera, Olegário revela não ser paralítico, mas que simulara a paralisia com o objetivo de verificar a devoção de

---

qualquer relação dialógica entre enunciados; esta é um tipo particular de interdiscursividade, aquela em que se encontram num texto duas materialidades textuais distintas” (Op. cit., 2006, p. 191).

<sup>3</sup> Ruy Castro, autor da biografia de Nelson Rodrigues *O anjo pornográfico* (2004), conta como à porta do teatro Rival, no bairro da Cinelândia, Rodrigues teve a idéia de escrever para o teatro (Op. cit., 2004, p.151).

Lídia. Esta, já em exasperação por causa dos contínuos e incessantes episódios de ciúmes obsessivos que o marido havia arquitetado, foge com outro homem. E é assim que Olegário, no final da obra, se suicida. Um fim paradoxal na verdade: no momento em que o protagonista descobre ter em mãos o real, ter compreendido e decifrado a fundo quanto o circundava e atormentava, descobre ter errado. A situação na qual se colocara foge-lhe das mãos, e ele se encontra só e desesperado, a ponto de tirar a própria vida.

Até aqui a trama. Já se observou que entre os autores aos quais o estilo de Rodrigues possa acostar-se não está só Pirandello. A influência de O'Neill sobre *A mulher sem pecado*, por exemplo, é particularmente evidente: basta considerar o mecanismo de levar ao palco, além do que os personagens dizem, o que os personagens pensam, como uma arquitetura expressiva inspirada no *stream of consciousness* de Joyce, a que Rodrigues chega através do *strange interlude*. Não só. Ao lado da matriz O'Neill, a qual se fará sentir também na produção sucessiva do dramaturgo brasileiro – como no caso de *Senhora dos afogados*, claramente modelada em *Mourning becomes Electra*, acrescenta-se a influência da lição expressionista. Eudinyr Fraga dedicou um livro assaz pontual às relações que ligam Rodrigues ao expressionismo, *Nelson Rodrigues expressionista* no qual, a propósito de *A mulher sem pecado*, lê-se que, perfeitamente em linha com a poética dos expressionistas alemães, tudo aquilo que na *pièce*

acontece é uma projeção da mente de Olegário. Ele diz: “Eu tenho um inferno dentro de mim. Um inferno particular”. É este inferno que se projeta no palco. O mundo perde suas características representativas e torna-se expressão das alucinações do protagonista (FRAGA, 1998, p.54).

Não se pode, todavia, deixar de notar que *A mulher sem pecado*, embora possa ser lida em parte – em parte, e não totalmente, como opina ao invés Fraga – como um retrato de fortes tintas subjetivas, coloca-se dentro dos limites da dramaturgia burguesa.

Mas o que é o teatro burguês? Quais são as suas características? O teatro burguês, como o adjetivo indica, nasce na época em que se afirma a burguesia como classe que domina institucionalmente e dirige culturalmente a sociedade. O que caracteriza o modo de produção capitalista e o diferencia do modo de produção feudal



são principalmente a propriedade particular dos meios produtivos e a acumulação de mais-valia. Muito oportunamente Meghnad Desai define o capitalismo como o “modo de produção em que o capital, sob suas diferentes formas, é o principal meio de produção” (2001, p. 51). Elemento central desse mecanismo é a competição de um indivíduo contra o outro indivíduo. Marx e Engels analisam muito bem como, em lugar das relações de produção feudal, no capitalismo, “implantou-se a livre concorrência, com uma constituição social e política própria, com a supremacia econômica e política da classe burguesa” (MARX; ENGELS, 2006, p. 39). Atrás dessa dinâmica econômica e social existe uma visão de mundo baseada nos valores da defesa e da incrementação da propriedade.

Oscar Wilde, um artista e socialista não-ortodoxo, que, como dramaturgo na segunda metade do século XIX, dedicou-se em grande parte a uma crítica sarcástica e amarga da literatura teatral produzida sob o capitalismo, descreve muito bem a ligação existente entre a lógica da propriedade e a lógica do conflito, entre capital e capital, ou seja, entre capitalista e capitalista, e do conflito entre capital e trabalho:

A posse da propriedade privada é amiúde desmoralizante ao extremo, e esta é, evidentemente, uma das razões por que o socialismo quer se ver livre dessa instituição. De fato, a propriedade é um estorvo. Alguns anos atrás, saiu-se pelo país dizendo que a propriedade tem obrigações. Disseram-no tantas vezes e tão fastidiosamente que, por fim, a Igreja começou a repeti-lo. Falam-no agora em cada púlpito. É a pura verdade. A propriedade não apenas tem obrigações, mas tantas que sua posse em grande dimensões torna-se um fardo. Exige dedicação sem fim aos negócios, um sem-fim de deveres e aborrecimentos. Se a propriedade proporcionasse somente prazeres, poderíamos suportá-la, mas suas obrigações a tornam intolerável (WILDE, 2003, p. 20, 21).

Segundo o ponto de vista burguês e liberal, a sociedade ideal apresenta-se como um lugar em que cada indivíduo tem a possibilidade de realizar as suas aspirações através de uma criatividade individualista e fundamentada na exploração dos outros. A perspectiva que a arte dominante na sociedade burguesa considera é, portanto, a visão da propriedade individual, limitada, fechada, restrita, e não é mais o ponto de vista amplo da arte antiga, medieval, renascentista, que eram voltadas a abranger a sociedade concebida como um todo e, em muitos casos, um todo relacionado com uma realidade transcendente.

A atenção do dramaturgo está agora mais concentrada nos problemas do indivíduo e nas questões ligadas às suas propriedades. Por isso o teatro burguês tem características específicas que fazem dele um gênero com elementos bem peculiares. Patrice Pavis o define como uma tendência estética em que “representam-se os pequenos dramas da burguesia: a família desunida, o adultério e o conflito entre as gerações, a elegância ‘natural’ das pessoas de bem” (tradução nossa) (PAVIS, 2002, p. 451). Para ter uma percepção mais clara da estrutura fundamental do teatro burguês – que se diferencia dos outros fenômenos teatrais surgidos ao longo da história do teatro mundial – é preciso ressaltar algumas propriedades que determinam a natureza desse gênero.

O que caracteriza o teatro burguês é o espaço muito grande que o autor confere às questões que pertencem ao indivíduo: problemas interiores, questões ligadas aos sentimentos individuais, às paixões. Não é por acaso que Hegel, falando do personagem no teatro da modernidade, escreva que a sensibilidade moderna tem “uma mais subjetiva profundidade da interioridade e amplidão da característica particular” (tradução nossa) (HEGEL, 1967, p. 1316, 1317). O conflito é agora todo interior: a ação dramática apresenta-se como uma luta entre o protagonista e as suas virtudes burguesas de homem eficiente, astucioso e inteligente. A psicologia do personagem, o qual no teatro burguês tem um papel significativo, adquire uma dimensão extremamente grande. A psicologia das *dramatis personae* configura-se como algo de coerente, verossímil, linear.

O espaço privilegiado para os acontecimentos da cena burguesa é o salão de visitas, onde a família se reúne para se relacionar com a sociedade. Sociedade, família e indivíduo, de fato, constituem as pedras angulares do teatro burguês: todos esses elementos existem ao redor do conceito de propriedade. Como Habermas afirma, a família, na qualidade de laços genealógicos, “garante a continuidade pessoal, na medida em que está ancorada juridicamente na livre transmissão hereditária da propriedade” (apud CANEVACCI, 1981, p. 230). Os filhos e a esposa são produtos da atividade do indivíduo burguês: os filhos, no específico, são próteses dele. Sendo uma criação, como qualquer parte do patrimônio acumulado, a família apresenta-se como produto que pertence a alguém, neste caso ao chefe da família. Marcuse, citando Hegel, coloca em relevo

a união específica de família e propriedade. A família tem, na propriedade, não apenas sua “realidade externa” mas também a existência de sua “personalidade substancial”. Tão-somente na família e através dela é que a propriedade, enquanto “momentos arbitrários dos carecimentos particulares”, transforma-se em patrimônio estável e seguro (apud Op. cit., 1981, p. 161)

Depois da família, o outro elemento dessa tensão entre o protagonista da obra de arte burguesa e os perigos a ele externos é a sociedade, a qual pode colocar em perigo as conquistas patrimoniais realizadas pelo personagem principal do drama, sobretudo o ambiente familiar. A sociedade de fato é o espaço da concorrência dentro do modo de produção capitalista, da luta, dos conflitos, enquanto a família está em uma dimensão pacificada. Segundo as palavras de Jean-Jacques Roubine

Na prática, o drama, como aliás indica o qualificativo a ele aplicado (‘burguês’), se concentra na célula familiar burguesa. Este é claramente o microcosmo mais familiar para os autores e para o público. O drama deve representar o(s) infortúnio(s) que ameaça(m) fraturar essa célula. Esta é a concepção de Diderot, que define o drama como ‘tragédia doméstica e burguesa’, e a Beaumarchais, que lhe pede para esboçar a ‘pintura comovente de uma infelicidade doméstica’. Até Mercier, que quer introduzir no palco todas as categorias sociais, considera que o pólo natural do drama é o “seio de uma família” (ROUBINE, 2000, p. 67)

O lugar onde a ação cênica se desenvolve, então, é a casa do protagonista: não é mais a praça, não é mais um espaço público. É a sua habitação e mais especificadamente, como já vimos antes, a sala de visitas. Nesse espaço o personagem principal lida com questões relacionadas à situação econômica e familiar que ele conseguiu construir. Esse lugar doméstico, sendo o ambiente em que a família recebe pessoas que não pertencem a ela e sim à sociedade, configura-se como o lugar ideal para o desenvolvimento da dialética entre indivíduo, família e sociedade.

Além da grande atenção conferida ao indivíduo na existência de um personagem que tem uma psicologia coerente, além da forte presença da família – e além do conflito entre singularidade, realidade familiar e sociedade –, o último e mais importante traço que identifica o teatro burguês é a presença do estilo médio. A dramaturgia burguesa encontra na forma do drama a configuração estética mais pertinente. O sujeito social dominante, de fato, não é mais a aristocracia, mas a burguesia das profissões.

No espaço entre os dois extremos da tragédia e da comédia, sedimentação de modelos de referência das duas classes não relacionadas uma com a outra, de nobreza e povo, tem então que encontrar uma colocação, um gênero teatral intermédio, espelho e ao mesmo tempo intérprete dos valores da classe média emergente (tradução nossa) (ALLEGRI, 1993, p. 7).

A escolha de um estilo médio, que não é cômico, mas, muito pelo contrário, tem uma postura fortemente literária, demonstra como a existência de um espetáculo de estilo elevado em que os protagonistas eram burgueses expressava as ambições das classes médias de serem tomadas a sério como os nobres. “Desde o começo o drama burguês, tirando as virtudes aristocráticas e heróicas do seu caráter absoluto, desvalorizou-as e foi arauto de uma nova moral e da paridade dos direitos” (tradução nossa) (HAUSER, 2001, p. 82). É assim que a tragédia deixa o lugar ao drama. O ideal humano buscado pelos precursores da nova literatura burguesa não era conciliável com a idéia tradicional da tragédia e do herói. Por isso eles sublinhavam que o tempo da tragédia clássica passara e a considerava como os seus mestres.

Descobre-se agora o valor da verdade artística como arma na luta social. Dá-se conta que a fiel reprodução dos fatos traz consigo a destruição dos preconceitos sociais e o fim dos abusos; que, lutando pela justiça, não é preciso ter medo da verdade em nenhuma forma; que, de fato, entre a idéia da verdade artística e aquela da justiça social existe uma harmonia.

Descende disso a idéia de Diderot: do teatro como lugar em que precisa colocar entre a platéia e a cena uma quarta parede. Descende disso também a concepção da dramaturgia como criação artística aceita pelo público como realística e fundamentada na solução literária da *pièce bien faite*. Nesse espaço, o protagonista lida com questões relacionadas a uma situação econômica e familiar que ele conseguiu construir. Uma das finalidades mais marcantes dentro do modo de produção capitalista é a acumulação da propriedade. A dramaturgia, querendo celebrar a classe agora dominante, se propõe representar a atividade do criador da própria riqueza como algo idealizado.

Renasce a idéia, ou o mito, do drama como espelho, como lugar da ilustração de atitudes psicológicas e sociais as mais aderentes possíveis aos comportamentos em vigor nas camadas significativas da

sociedade (então sobretudo a burguesia das profissões e dos laços familiares) mas ao mesmo tempo de forma caprichada (tradução nossa) (ALLEGRI, 1993, p. 63).

E qual foi a estrutura dramática que mais se afirmou? Do ponto de vista formal, uma das características mais evidentes da dramaturgia criada no seio da burguesia é a ordem formal segundo as regras da *pièce bien faite*. Essa tendência encontra em Diderot, no século XVIII, e Dumas Filho, no século XIX, as duas personalidades que criaram e estabeleceram os princípios desse estilo teatral.

Na segunda metade do século XIX, é mesmo a categoria da *pièce bien faite* que, embora mantendo as diferenças de gênero, servirá então como elemento unificador, como paradigma para a constituição de uma estrutura média, longe da fragmentariedade de gêneros de origens não literárias, mas também longe da semanticidade não-teatral dos dramas dos poetas (tradução nossa) (Op. cit., 1993, p. 62).

Essa idealização encontra-se intimamente relacionada com um fato de natureza também econômica: a representação de uma parte da propriedade individualmente acumulada tem que ser realizada através de meios expressivos capazes de conferir-lhe uma dimensão compacta, coerente, dotada de uma robustez, de uma solidez bem grande. A propriedade tem que ser um produto em que a força dos espíritos animais do capitalismo mostre caracteres eternos e imutáveis. Sendo uma extensão do indivíduo burguês, a criação dele tem que aparecer como um fenômeno em grau de perpetuar, de eternizar a pessoa que o produziu. Como Adorno e Horkheimer escrevem:

O desequilíbrio entre indivíduo e as potências totalitárias da sociedade se aguça de tal modo que o primeiro é induzido a buscar freqüentemente uma espécie de repouso, retraindo-se em microassociações, como é precisamente o caso da família, cuja persistência autônoma revela-se inconciliável com o desenvolvimento geral (apud CANEVACCI, 1981, p. 213).

Parece, portanto, inevitável que através dos modos de representações dramáticas dos ideais burgueses a estrutura familiar encontre as mesmas instâncias que embasam os objetos representados: as instâncias de ordem; ordem em que o leitor ou o espectador podem se identificar, atribuindo-lhe um consenso de valor, principalmente ideológico. O indivíduo que participa da vida dentro do modo de produção capitalista tem a possibilidade, criando ao redor dele uma família, de

encontrar nas suas realizações produtivas aquela tranqüilidade, aquela paz, aquela segurança que o âmbito da sociedade extrafamiliar não garante, já que se trata de um contexto caracterizado pela luta do homem contra o homem.

Nessa chave insere-se a preferência do teatro burguês por uma dramaturgia de espessura moral. Não é por acaso que Marvin Carlson, no seu estudo sobre as teorias do teatro, lembra que a produção de um dos maiores representantes da dramaturgia burguesa, Dumas Filho, “contém extensas discussões de assuntos como prostituição, maternidade e preservação da família” (1993, p. 268). A defesa da moral burguesa, todavia, conjuga-se com a representação da realidade do jeito mais verdadeiro possível:

Temos somente de observar, lembrar, sentir, coordenar e restaurar, numa forma particular, o que cada espectador deve recordar imediatamente, depois de ter visto ou sentido sem havê-lo observado antes. A realidade como base, a possibilidade nos fatos, a ingenuidade nos meios, isso é tudo o que se deve exigir de nós (tradução nossa) (DUMAS, 1896, p. 211, 212).

Resulta óbvio que o realismo do drama burguês pouco tem a ver com o naturalismo cru do naturalismo francês de inspiração socialista. O realismo da dramaturgia burguesa, assim como a atenção pela realidade típica da *pièce bien faite*, aparece na sua substância profunda como uma construção literária mais do que como um efetivo reflexo da realidade objetiva. A raiz da inspiração formal da dramaturgia burguesa permanece a visão estética de marca diderotiana. Diderot defende o recurso às unidades aristotélicas de lugar, de ação e de tempo, “pelo menos na medida em que elas favorecem a verossimilhança” (CARLSON, 1993, p. 148), e afirma a necessidade de “um arranjo dos personagens no palco tão natural e verdadeiro que, se fosse finalmente executado por um pintor, agradaria na tela” (tradução nossa) (DIDEROT, 1970, p. 127, 128). Essa anotação a respeito da pintura revela a natureza não radicalmente realista da estética dramática diderotiana, porém, voltada para a verossimilhança, e não para o naturalismo cronicístico. A escolha de um estilo médio, da *pièce bien faite*, responde a regras e convenções de tipo artificial: a arte imaginada e sustentada por Diderot então aparece próxima à pintura.

Após explicar o conceito de teatro burguês, vale a pena retomar a análise de *A mulher sem pecado*, situando-a dentro do contexto do teatro burguês praticado também por Pirandello.

*A mulher sem pecado* constitui uma síntese da tradição do teatro burguês, corrigida em parte com inserções provenientes dos territórios da vanguarda e do experimentalismo, principalmente o alemão e o americano. O quê é, no fundo, *A mulher sem pecado*? Trata-se, na verdade, de uma obra ambientada no salão de uma casa elegante. E ainda mais: os temas tratados em cena – como na tradição dos vários Dumas, Sardou e Augier – são os dos ciúmes, do adultério e da família desagregada no íntimo. A estrutura dramática é densa, incisiva, de um compacto quase aristotélico: a ambientação não muda em todo o curso do texto, a sucessão dos fatos não supera às 24 horas, a ação é uma só.

Nada de vanguardístico, em suma. Aliás, nisso a rejeição da dramaturgia da vanguarda alemã dos anos 20 – que ao invés se situa, em boa parte, pelo menos em nível de poética explícita, decididamente além da estrutura dramaturgica burguesa, em uma dinâmica de choque frontal com a *pièce bien faite*, de ruptura aberta e sistemática em relação às formas herdadas através de convenções e modas, tanto na sintaxe como na semântica –, é profunda e essencial. Em *A mulher sem pecado*, os elementos perturbadores provenientes do equilíbrio do experimentalismo alemão e norte-americano, se inscrevem dentro de coordenadas ainda tradicionais. Se Rodrigues, em suma, realiza ações de terrorista, o faz desde a *rive droite*, não da *rive gauche*.

O Rodrigues de *A mulher sem pecado* fala à mente mais do que, ao contrário dos expressionistas, ao estômago, às entranhas. Quando Olegário revela ter fingido uma paralisia durante meses, o protagonista de *A mulher sem pecado* e o enredo em que está inserido se enquadram dentro de uma perspectiva inédita, segundo um ponto de vista novo e diverso daquele ao qual estávamos habituados até então: o efeito de alienação do qual Olegário é artífice não exprime tanto um envolvimento emotivo, determinado pela inconciliabilidade entre ideal e real, entre a percepção interior de uma pureza irremediavelmente perdida e a degradação do mundo de fora da consciência, entre a subjetividade e uma exterioridade angustiosa, como no caso do universo criativo expressionista: o envolvimento é jogado para o nível conceitual. O final de *A mulher sem pecado* apresenta um desfecho todo construído sobre o entender mais do que o sentir. E é num plano, por assim dizer, filosófico que a mola da inquietude dispara: ou seja, declarando mediante a figura de Olegário, uma incompreensibilidade inexorável, uma fatal incomunicabilidade entre a verdade profunda do íntimo ser do protagonista e o concretizar-se desta em uma realidade incapaz de colher as necessidades mais

autênticas daqueles que a vivem. Mas Olegário é um personagem que respeita os padrões do personagem do teatro burguês. A personalidade dele é construída para dar-lhe uma fisionomia coerente. Olegário é caracterizado como um homem ciumento: seu ciúme não tem contradições, a psicologia dele é retratada numa forma verossímil.

Além do fato de ser constante – para plasmar uma subjetividade bem definida e nítida –, o recurso, e à parte, até mesmo a expedientes – como aquele derivado da vanguarda, mas instrumentalizado pelas formas da tradição dramatúrgica da modernidade, presentes em *A mulher sem pecado*, para reforçar ainda mais a estrutura do teatro burguês – da expressão dos pensamentos interiores por meio de um microfone de fundo, o ponto de vista, a visão de mundo do personagem principal não é simplesmente deduzível dos comportamentos, das ações que ele pratica: é o caso do denso reticulado de aforismos pronunciados por Olegário. Os aforismos pontuam aos poucos, compactando um sistema amplo e articulado – o pensamento do protagonista – que se torna deste modo coerente e não contraditório. O ciúme, o sentimento de insegurança em relação à infidelidade da esposa se espalha como uma mancha de óleo por todo o texto, também graças a aforismos como: “Conhecer o amor, mesmo do próprio marido, é uma maldição. E aquela que tem a experiência do amor devia ser arrastada pelo cabelo” (RODRIGUES, 1981a, p. 71) ou metafísico, como em Pirandello. “Figuremos uma mulher que deixou de gostar do marido. O simples fato de não gostar implica um direito ou, mesmo, o dever – veja bem! – dever de adultério” (Op. cit., 1981a, p. 73).

Do mesmo modo em Pirandello é frequente nos depararmos com uma estratégia aforística. É semelhante o procedimento que o dramaturgo italiano emprega com frequência, sobretudo no caso do personagem do *raisonneur*, do qual a figura de Leone Gala em *Il giuoco delle parti* representa um testemunho icônico e o personagem de *Enrico IV* constitui uma versão refinada e sofisticada. Em *Il giuoco delle parti* Leone Gala encara – falando com a esposa Silia, que há tempo é amante de Guido Venanzi –, com o mesmo fôlego sucinto, aforisticamente conciso do último trecho rodriguesano acima transcrito, o tema – comum também à citação de *A mulher sem pecado* – da traição e do direito por parte da mulher de cometer adultério:

LEONE (*Pausa , depois, baixo*) De te matar. Não achas que mais de uma vez já me deste motivo para isso? Sim, adiante! Mas era um motivo que partia armado com um sentimento, antes de amor, depois



de rancor. Era preciso desarmar estes dois sentimentos. E eu me esvaziei para deixar passar aquele motivo, e deixar-te viver, não como queres, porque tu mesma não o sabes, como podes, como deves, dado que não te é possível fazer como eu (tradução nossa) (PIRANDELLO, 1993a, p. 192, 193).

Tanto no caso de Rodrigues quanto no de Pirandello se trata de aforismos de espessura filosófica, de declarações com sabor de sentenças. Dois exemplos tirados de *Enrico IV*: o protagonista define a vida como “uma mascarada contínua, de cada minuto, de que somos os palhaços involuntários” (tradução nossa) (PIRANDELLO, 1993b, p. 862), e mais adiante, a propósito da linguagem, assim exclama: “toda a vida é esmagada assim pelo peso das palavras! O peso dos mortos!” (tradução nossa) (PIRANDELLO, 1993b, p. 884). Um análogo tom sentencioso tornamos a encontrar em *A mulher sem pecado*, a propósito de questões não de tipo metafísico – como em Pirandello, a cujas últimas citações não deixa de faltar um eco shakespeariano, “A vida não é senão uma sombra que caminha, um pobre ator / que se exhibe e se agita pela sua hora em cena / e do qual depois não se ouve mais nada” (tradução nossa) (SHAKESPEARE, 1976, p. 1023) –, mas existencial: o adultério, a infidelidade: “Ninguém é fiel a ninguém. Cada mulher esconde uma infidelidade passada, presente ou futura” (RODRIGUES, 1981a, p. 76). E ainda: “Eu tenho um inferno dentro de mim. Um inferno particular. E se tivesse também um céu particular, uma eternidade minha, só minha, com tabuleta na porta proibindo a entrada de pessoas estranhas ao serviço?” (Op. cit., 1981a, p. 76). Referências como essas, a mundos, a universos interiores, evocadas assim em tal caso em forma aforística, sentenciosa, também não estão ausentes em Pirandello:

Ai! Se vos afundastes como eu a considerar esta coisa horrível que realmente faz enlouquecer: que se estais ao lado de um outro e olhai-o nos olhos – como eu fitava um dia certos olhos – vos podeis imaginar como um mendigo diante de uma porta pela qual nunca poderá entrar: quem lá entra, não sereis nunca vós, com o vosso mundo dentro, como o vedes e o tocais (tradução nossa) (PIRANDELLO, 1993b, p.848).

Mas há uma outra analogia com o teatro de Pirandello, relacionada a motivos bem precisos: a opção pelo artifício traduzida na aceitação de um papel, de uma função – a do paralítico – para se representar no palco da vida em direção conflitante com as insídias do real; um real manifestamente separado, dividido, que vê alinhados “de um

lado *o coro*”, isto é, o conjunto dos indivíduos que circundam o protagonista e pelos quais ele se sente ameaçado ou estranho aos mesmos, “e do outro *o homem só*”<sup>4</sup> (tradução nossa). A estes traços formais acrescenta-se a postura ambígua da mulher amada por Olegário, que aparentemente se mostra fiel, mas que as circunstâncias revelam pronta a deixar-se seduzir e envolver em uma relação adúltera. Todos estes elementos estilísticos: diante dos quais a memória de um leitor de Pirandello não pode ficar insensível e o pensamento de um conhecedor dos textos pirandellianos não pode deixar de correr direto ao *Henrique IV*, com sua elaborada rede de nós entre ficção e realidade; nem pode deixar de retornar entre os diversos personagens da tragédia (é assim mesmo que o dramaturgo de Agrigento chama a própria obra: tragédia em três atos) – do pseudo imperador alemão à figura de Matilde, amada por Henrique IV mas que acabou casando com outro homem. Tanto que a recordação de Pirandello torna-se viva em particulares até aparentemente laterais, como nos episódios dos quais se aviam os respectivos conflitos dramáticos: uma queda de cavalo, simulada, enlouquece Enrico IV e um acidente, este também simulado, torna Olegário paralítico.

Em confirmação de que a elite carioca dos anos 40 era composta, justamente, de conhecedores genuínos do dramaturgo siciliano, reportamos o seguinte testemunho – tirado da volumosa e detalhadíssima biografia rodrigueana de Ruy Castro, e relativa à reação, ao final da estréia de *A mulher sem pecado*, o poeta Manuel Bandeira: “Pode-se fingir uma loucura, como o ‘Henrique IV’ de Pirandello, mas uma paralisia!” (CASTRO, 2004, 159) Todavia foi o mesmo Manuel Bandeira a proclamar Nelson Rodrigues – a propósito da sucessiva obra dramática do autor, carioca de adoção, *Vestido de Noiva* – como uma verdadeira e própria revelação no âmbito do teatro brasileiro do século XX.

---

<sup>4</sup> Retomamos a fórmula de Alonge (1997, p. 36).

## CAPÍTULO II

### 2. VESTIDO DE NOIVA, UM SUCESSO DE “VANGUARDA”

#### 2.1 ARTE DE REGIME?

Com *Vestido de Noiva* Rodrigues tenta mesmo ultrapassar as formas do teatro burguês em grande estilo. E o Pirandello a quem se volta não é mais o Pirandello de *Il giuoco delle parti*, o Pirandello que ainda opera dentro dos esquemas do teatro produzido para uso e consumo da burguesia, para miná-los de dentro; que, pois, é também – ainda que incluído no gênero do drama histórico – o Pirandello de *Enrico IV*, um dos textos-ponte entre a fase humorístico-alegórica e a temporada do misticismo leigo-mundano, ligada ao experimentalismo formal<sup>5</sup>. O Pirandello com quem Rodrigues dialoga agora é o descamisado, radical, frontal, destrutivo dos *Sei personaggi in cerca d'autore*: e é assim que Rodrigues, da *rive droite* acaba lançado no coração palpitante e inconformado da *rive gauche*.

Penso que seja útil, antes das anotações sobre as convergências entre as *pièces* que estamos considerando, introduzir algumas páginas sobre a idéia de vanguarda, de modo a definir precisamente, no plano conceitual, o que pretendemos ao recorrermos a esta última categoria estética.

O termo vanguarda, de origem militar, foi já empregado nas primeiras décadas do século XIX em referência aos movimentos político-social-revolucionários.

---

<sup>5</sup> Romano Luperini indica entre os textos de Pirandello, nos quais começa a amadurecer uma mudança em relação à poética anterior, *Sei personaggi in cerca d'autore*, que já Livio tinha identificado como o trabalho depois do qual o teatro de Pirandello não tem mais história: ora o escárnio grotesco [...] deixa o campo ao pranto metafísico sobre a eterna condição humana” (tradução nossa) (1976, p. 156). Luperini, além disso, define, na mesma parte do seu livro, o primeiro tempo da produção pirandelliana como aquele do negativismo relativo, crítico e polemico, e o segundo tempo como aquele do relativismo “otimístico” (tradução nossa) (1999, p. 127). Roberto Alonge delinea, ao traçar um quadro da parábola criativa de Pirandello, uma articulação cronologicamente bem nítida: “uma primeira temporada dialetal nos anos 1915-1916, e uma segunda temporada centrada no salão burguês nos anos 1917-1924” (tradução nossa) (1997a, p.75); e depois aquela que “se estende de 1924 até a morte em 1936” (tradução nossa) (Op. cit., 1997a, p. 89), caracterizada esta última fase – como o próprio Alonge assinala pelo “multiplicar-se e adensar-se dos grandes temas-tabu da escritura pirandelliana: o eros, o sexo, a noite, o inconsciente, a morte” (tradução nossa) (1997b, p. 135). Nós, mesmo sem confiarmos nas rígidas divisões cronológicas, identificamos na passagem de 1921 a 1922, e portanto, de *Enrico IV* a *Vestire gli ignudi*, uma articulação cardinal no contexto da produção

Já na metade do século XIX começa a ser usado também em relação às tendências artísticas que, como aqueles, se propõem a ruptura com o passado e a transformação da sociedade. Mas é só pelo fim deste século (XIX) que o seu emprego em campo artístico-literário torna-se mais freqüente, e é só o século XX que ele passa a designar habitualmente aquelas tendências artísticas que agem como movimentos de inovação e ruptura, rejeitando a arte que os precede e propondo-se como pesquisa de novas formas e de uma diferente função social da arte.

São muitos os que reconhecem ser só no século XX a conhecer uma arte que possa ser definida de vanguarda, e que o próprio conceito de vanguarda resulte central para definição do moderno<sup>6</sup>. Não por acaso este século (XX) é o século dos triunfos, mas também dos insucessos revolucionários. O que revela a profunda ligação existente entre o conceito de vanguarda e o de ideologia.

Em estética, a vanguarda não é simplesmente um fato de estilo. Se assim fosse, a vanguarda se reduziria ao experimentalismo insípido. A experimentação formal é, sim, uma das características da vanguarda, mas não é a única. É uma sua condição necessária, mesmo que insuficiente para indicar a sua essência. É, sem dúvida, certo que a arte de vanguarda concentra a própria atenção e os próprios esforços nas formas. O artista que opera no âmbito das diretrizes vanguardistas está interessado em confrontar-se com todo o patrimônio de estilos pertinente à tradição artística, dentro da qual ele opera. Este olhar sobre as estruturas estéticas do passado tem por objetivo o querer manipular as formas elaboradas no decorrer da tradição, plasmando-as e replasmando-as na base de novos módulos: estas são decompostas e recompostas, deformadas, carregadas, e tão contaminadas entre si, como em formas inéditas; e, às vezes, tais

---

teatral pirandelliana, que investe, além do estilo, também a ideologia.

<sup>6</sup> Todavia há também aqueles, como o poeta e teórico da literatura Edoardo Sanguineti, que fazem remontar o conceito de vanguarda – corretamente ao nosso ver – até mesmo ao romantismo oitocentescos, justamente com base na lógica pela qual a vanguarda constitui uma ruptura tanto nas formas como na ideologia: “provavelmente é com a cultura romântica que se pode inaugurar a poética das vanguardas [...]. Os românticos são os primeiros a organizar, justamente, um movimento cultural em ruptura consciente com as tradições. O romantismo é o primeiro a dizer “bem, o que foi, se foi.” Não só todo o mundo (é uma posição tipicamente burguesa) do *ancien régime* cai. Isso é, o mundo viveu através de imagens de uma sociedade hierarquizada, dividida em castas, em destinos marcados por ter nascido nobre ou plebeu. Ao contrário, o advento da burguesia cria uma idéia diversa de nação: liberdade, igualdade e fraternidade. No mundo da arte isso comporta uma cisão igualmente forte, em relação ao mundo pré-burguês, como aquela que ocorre na vida social e na ideologia” (tradução nossa) (2005, p. 24).

formas são até anuladas. No caso em que, todavia, a arte de vanguarda consistisse unicamente nestas últimas dinâmicas, não seria nada mais que um processo experimental. O fazer criativo se reduziria a uma atividade de laboratório e decairia a formalismo vazio.

A experimentação, a fim de que se a delineie como uma operação autenticamente de vanguarda, deve encontrar-se com a ideologia. A fratura que se produz com a tradição, de tal modo, não se limita só à materialidade. O operar artístico não se esgota dentro da faceta do tangível. O pintor vanguardista, só para dar um exemplo, é algo mais que um mero executor de obras, que constrói as próprias criações espalhando as cores de modo inusitado, cortando de modo provocador as próprias telas ou combinando tintas com materiais pobres, de reciclagem. Não se trata somente de cores, de telas, de mármore, de bronze, de sons, de imagens. O que permite a passagem da experimentação à vanguarda é a concepção subentendida em cada obra. Ao lado do desenvolvimento das técnicas expressivas é necessário o fenômeno do progresso, ou do regresso, ideológico. A rachadura que a arte de vanguarda produz, na verdade, tem lugar em nível de ideologia: além de rejeitar as formas da tradição, se rejeita também a visão de mundo desta última, para afirmar uma outra nova e diferente, para contribuir a impor uma outra ideologia ou a reforçar aquela já existente.

Ao utilizarmos o termo ideologia, referimo-nos a este lema no seu mais alto significado: ideologia, justamente como concepção do mundo, que se manifesta implicitamente em todas as expressões de vida individuais e coletivas, que permeia, por assim dizer, todo o ser social, desde a linguagem até a arte, à cultura em sentido antropológico – a cultura entendida como modo de vida de uma comunidade – ao sistema filosófico mais sutil e complexo, pois este também, às vezes implicitamente, exprime uma concepção do mundo, manifesta uma filosofia com o objetivo de cimentar um bloco histórico<sup>7</sup>, vale dizer, de agregar grupos sociais diferentes em torno de um projeto comum de sociedade, que difere do precedente e constitui uma subjetividade, senão porque ele é unificado justamente por tal ideologia.

São duas as principais tendências subentendidas nas dinâmicas expressivas da vanguarda. Existe uma linha que podemos definir hegemônica e outra que pode ser

---

<sup>7</sup> Bloco histórico e bloco social são duas definições elaboradas por Antonio Gramsci, em *Quaderni del Carcere*: se entende por elas a aliança entre grupos sociais diferentes em vista da conquista ou da manutenção da supremacia econômica, ideológica e política dentro de uma

definida contra-hegemônica. Da primeira fazem parte as obras artísticas, experimentais, alinhadas também do ponto de vista estilístico com a tradição, e que se inscrevem dentro de uma ideologia que já se afirmou. Exemplo disso é a poesia pós-revolucionária de Maiakovski. As obras maiakovskianas sucessivas à Revolução de Outubro manifestam em nível estético, através do emprego do verso livre futurista, as idéias do novo bloco social dominante e dirigente na Rússia de Lenin, vale dizer, a aliança entre camponeses, soldados e operários guiada pelos últimos. A adoção de uma forma baseada na rejeição da ordem gramatical herdada do classicismo, e de períodos e ritmos simétricos e geometricamente articulados, como também na opção por uma sintaxe elíptica, rápida, interrompida contribuía a exaltar o princípio da velocidade e do progresso, aquele princípio que a Rússia bolchevista de Lênin – em perfeita sintonia com os ideais marxistas, na sua versão dogmática e ortodoxa do comunismo, como novo modo de produção a ser construído e alimentado mediante o desenvolvimento sempre maior e acelerado das forças produtivas, através de um processo de progressiva e crescente industrialização do país –, estava tentando pôr em prática. Maiakovski dialoga com a cultura dominante, mas não se confronta com ela mediante os instrumentos da dialética.

Existe, porém, ao lado desta linha que temos definido hegemônica, no sentido que contribui a reforçar o bloco histórico que domina a sociedade na qual a arte de vanguarda é produzida, uma outra tendência, à qual demos o nome, no rastro da hermenêutica gramsciana<sup>8</sup>, de contra-hegemônica. Estamos nos referindo àqueles artistas que com o seu operar exprimem, além de formas incompatíveis com aquelas até então contempladas pela tradição artística, uma ideologia em contra-tendência quanto à visão de mundo que compacta os grupos sociais hegemônicos na sociedade em que eles vivem. É o caso, só para dar um exemplo, do expressionismo alemão, que opõe à ideologia sobre a qual fundava o próprio poder da burguesia guilhermina, como escreve oportunamente Luigi Forte, um confronto “cerrado, grotesco, satírico” (tradução nossa)

---

sociedade.

<sup>8</sup> Evitando adentrar em nuances convencionais que alimentaram e continuam a alimentar os estudos gramscianos e deixando de reassumir a evolução que tal conceito conheceu no curso da atividade de Gramsci teórico, podemos dizer que, em linha de máxima, a hegemonia é, para Gramsci, a capacidade mostrada por um grupo social de dirigir outros deles sob o aspecto ideológico. De fato, uma classe é dominante em dois modos: é por assim dizer “dirigente” e “dominante”. É dirigente das classes aliadas, é dominante das classes adversárias. Por isso uma classe já antes de assumir o poder pode ser “dirigente”: quando está no poder torna-se

(FORTE, 2001, p. 489). Não é insignificante que o mesmo Forte observe que atrás do grito e da geometria expressionistas

se projeta a história do capitalismo alemão. Em todos os níveis, seja em poesia que em prosa e no teatro, a vanguarda entre Munique e Berlim nada é senão a defesa do espírito contra a alienação da sociedade moderna e a sua arrebatadora máquina de progresso. O *páthos* teatral é uma forma de impotência diante do extrapoder dos demônios da civilização mecânica (tradução nossa) (Op. cit, p. 489).

Dito isso, não podemos deixar de aproveitar as referências feitas à vanguarda hegemônica e àquela contra-hegemônica para, servindo-nos das categorias usadas pelo cientista político brasileiro Carlos Nelson Coutinho, enquadrar a atividade de Rodrigues na sociedade da sua época. Rodrigues opera dentro do “Estado varguista” que como Coutinho indica é “o Estado que, construído a partir da chamada Revolução de 30, conservou seus traços principais pelo menos até o governo Geisel” (2000, p. 119). Quais são essas características? Coutinho assim as resume:

Em 1930, repetiu-se um movimento que nos caracteriza desde a Independência: buscando evitar que as camadas populares tivessem um papel ativo nas transformações sociais que se faziam necessárias, as classes dominantes se valeram do Estado para promover mudanças que lhes permitissem perder o mínimo de anéis e conservar o máximo de dedos. Justificando o que ia ser feito, numa frase que resume a essência da atuação das “elites” no Brasil, o outro Antonio Carlos disse: “Façamos a revolução antes que o povo a faça”. O Estado pós-30 assumiu, assim, a tarefa de criar “pelo alto” os pressupostos da industrialização e da diversificação do setor agrário, fazendo com que o capitalismo se generalizasse no país [...]. Por outro lado, reconhecendo que a sociedade civil se tornara mais complexa e começava a se organizar, o “Estado varguista” buscou impedir que essa organização se desse autonomamente, de baixo para cima. (2000, p. 119, 120)

Coutinho então lê a Revolução de 30 como um exemplo de “Revolução passiva”, conceito gramsciano que indica, sucessivamente a um período de crise econômica, política e ideológica, a reconfiguração do bloco social que era hegemônico na fase anterior à crise, acolhendo na nova estratégia de alianças – orientada, observe-se

---

dominante, mas continua a ser também “dirigente”.

bem, pelos próprios grupos dirigentes – que inclua não mais as mesmas formações sociais de antes, mas também grupos sociais anteriormente subalternos. Isso acontece quando os grupos dominantes se mostram sensíveis – por motivos estritamente táticos e sem renunciar à substância da sua visão de mundo – a algumas instâncias dos dominados, obtendo assim o consentimento deles. Trata-se, todavia, de uma mudança concedida pelas classes dirigentes, e não conquistada “de baixo”, por parte dos subalternos<sup>9</sup>.

Mas Coutinho recorda como não só o Estado interveio na indústria e na economia, mas como também os sindicatos “foram submetidos ao controle do Estado por intermédio do Ministério do Trabalho” (Op. cit., 2000, p. 120) e, a propósito do Estado varguista, como “a intervenção econômica serviu sobretudo aos interesses de acumulação capitalista privada, o controle ‘pelo alto’ da sociedade civil revelou-se poderoso instrumento para obstaculizar o efetivo protagonismo das camadas populares na vida nacional” (Op. cit., 2000, p. 121). Responde a esta lógica também o intervencionismo público no campo do teatro, efetuado por um Estado que, como observa Marilena Chaui, estava se tornando expressão da burguesia industrial em crescimento aliada à oligarquia agrária.

Entre 1920 e 1930, se processa o primeiro momento da industrialização, em São Paulo, e se prepara o rearranjo da composição de forças das classes dominantes, com a entrada em cena da burguesia industrial. No entanto, não se pode também deixar de lembrar que, significativamente, um grupo modernista criará o verdeamarelismo como movimento cultural e político e dele sairá tanto o apoio ao nacionalismo da ditadura Vargas (é o caso da obra do poeta prosador Cassiano Ricardo) como a versão brasileira do fascismo, a Ação Integralista Brasileira, cujo expoente é o romancista Plínio Salgado (2000, p. 35).

A crescente modernização industrial – racionalizada pela intervenção pública – que estava investindo em setores diferentes da cultura e da sociedade carioca envolve também a cena teatral. A ideologia do bloco social capitalista que dirige o país é

---

<sup>9</sup> Utilizando mais uma vez as palavras de Coutinho: “Não se trata, essas transições, de meras contra-revoluções, mas são precisamente aquilo que Gramsci chamou de ‘Revoluções-restaurações’, ou ‘Revoluções passivas’, que, ao mesmo tempo em que introduzem novidades, conservam muitos elementos da velha ordem” (2006, p. 143, 144). Gramsci define “revolução passiva” a “reação das classes dominantes à subversividade esporádica, elementar, desorgânica das massas populares” (tradução nossa) (1975, p 1324, 1325).



sustentada por uma vanguarda intelectual, “um setor da intelectualidade ávido por detectar no Brasil sintomas de modernização cultural” (ADLER PEREIRA, 1998, p. 20), que vê no desenvolvimento econômico uma etapa fundamental para aquilo que muitos consideram o progresso cultural do país. Fazendo parte dessa elite, estão também numerosos daqueles que julgam *Vestido de noiva* uma obra prima absoluta.

Não passe despercebido um particular de fundamental importância: *Vestido de noiva* recebe subvenções do Estado para sua encenação. O Estado varguista apoiará economicamente a representação, dirigida por Ziembski, da *pièce* rodriguesiana. E será sempre o Estado burguês, privado ora da presença de Vargas e organizado segundo as modalidades de uma outra “revolução passiva” – aquela “nacional desenvolvimentista”<sup>10</sup> –, a impedir a realização cênica de *Álbum de família*. O Estado varguista pensou, organicamente e de maneira articulada, em um “projeto modernizador que muitos consideravam elitista e, por outro, somente poderiam continuar a ser representadas com o apoio dos organismos oficiais, já que não faziam concessões ao gosto do grande público” (ADLER PEREIRA, 1998, p. 21). *Vestido de noiva* faz parte dessa lógica. Rodrigues mesmo contará nas suas memórias:

Meu nome estava em todos os jornais. Por essa época, Getúlio, impressionado, perguntou ao então ministro Capanema: – “O que é que há com o teatro, que os jornais só falam em teatro?” Radiante, porque subvencionará a nossa temporada, Capanema respondeu: – São Os comediantes e é *Vestido de noiva*! (RODRIGUES, 1977, p. 143).

*Vestido de noiva*, portanto, se configura como uma obra que se inscreve, mesmo que no âmbito da produção teatral, dentro das coordenadas da ideologia dominante. Tal ideologia é a mesma dos grupos sociais em expansão graças ao desenvolvimento da economia industrial, e dialoga com aquele conjunto de idéias e interesses de formações sociais que vêm na burguesia urbana carioca a casta que domina e dirige o bloco histórico hegemônico. Do ponto de vista da concepção política, social e cultural, e naquele contexto que Rodrigues, conscientemente ou não, se situa: *Vestido de noiva* é uma obra, de vanguarda sim, mas se trata de uma vanguarda

---

<sup>10</sup> Com o desenvolvimentismo nacional “a burguesia tentou obter uma ‘hegemonia seletiva’ sobre alguns segmentos das classes subalternas, ou seja, os trabalhadores urbanos de carteira assinada, que foram envolvidos no projeto nacional desenvolvimentista” (COUTINHO, 2000, p. 121).

conciliada com a realidade da qual nasce. É esta uma das razões de tantas aprovações obtidas.

É talvez uma coincidência o fato que Rodrigues dará o próprio apoio ideológico à ditadura militar que, a partir de 64, e por um longo e dramático vicênio, oprimirá o Brasil? Reconhece-se uma ambigüidade obscura no pensamento político do dramaturgo recifense. Por toda a vida, Rodrigues oscilará como um pêndulo entre tensões reacionárias e ímpetos revolucionários. Nisso ele se assemelha a muitos de seus personagens, os quais dizem uma coisa e sentem outra, a mente ordena-lhes de comportar-se em uma determinada maneira e eis que os sentidos, as vísceras e o sangue gritam para fazer o exato contrário. E, de fato, depois de *Vestido de noiva*, eis que desponta *Álbum de família*, obra contra-hegemônica e violentamente dialética.

Antes de fazer algumas, necessárias considerações quanto ao nexos que estreita tensão contra-hegemônica e impulso dialético, não se pode deixar de notar um singular traço comum entre Rodrigues e Pirandello. Em termos de impulso ao desenvolvimento industrial, o Brasil do século passado é comparável à Itália do início do século XX: não tanto em termos percentuais e numéricos – os dois países tinham um interior econômico completamente diferente, e recursos, matérias primas, como também uma realidade de investimentos que os diferenciavam notavelmente – quanto pelo fato de terem sido ambos os países que, depois de ter fundado a própria economia em prevalência na agricultura, ora se viram em direção ao crescimento industrial. Nas primeiras décadas do século passado, a nação em que nasceu Pirandello estava conhecendo, sobretudo nas áreas urbanas setentrionais da Itália, um desenvolvimento da indústria sem precedentes. No final da primeira guerra mundial – e também graças a essa guerra que deu um impulso fortíssimo ao aumento da produtividade industrial com a maciça produção de armas – se delineou na Itália, com urgência sempre maior, uma questão industrial que se encaminhava do conflito aberto entre capital e trabalho. Nas eleições de 1919, os socialistas beiraram os dois milhões de votos. No ano seguinte teve lugar a ocupação de muitas fábricas, sobretudo no Norte da Itália, por parte de uma grande parcela da classe operária italiana. Dentre as fábricas ocupadas estava também a FIAT, que, tendo permanecido por algumas semanas nas mãos dos operários, conseguiu até mesmo aumentar a produção, testemunhando assim a inutilidade da burguesia no campo econômico, e conseqüentemente, naquele político e ideológico.

A resposta que uma parte dos italianos considerou mais adequada a um tal

momento de crise política, econômica e social foi a de um ajustamento, e não de uma superação, do capitalismo, adequando este último aos problemas nacionais e dando-lhe uma dimensão mais sólida sobretudo no plano das relações entre a economia e a sociedade política. Foi o partido fascista que concretizou tal resposta. Mussolini teorizava “o bloco dos produtores”, ou seja, uma aliança entre capital e trabalho, baseada na concessão à classe trabalhadora e assalariada de alguns direitos em troca da paz social: a proposta causou impressão sobre uma parte do mundo produtor italiano, encontrando também o favor das classes médias, as quais não só entraram na área do poder, mas puderam até iludir-se de ser o poder. Os valores tradicionais dos quais estas categorias se sentiam os puros detentores – enquanto a burguesia, segundo eles, os tinha traído – tornavam-se a moral do governo fascista.

A modernidade implícita no desenvolvimento industrial e no novo relacionamento entre capital e trabalho coexistiam com a descoberta de uma Itália camponesa, cujo conservadorismo, por um lado, era garantia da cautela com a qual o regime procederia nas reformas, e por outro, tornava a propor na sociedade em paz a superioridade hierárquica das categorias médias sobre as massas, experimentada pela pequena burguesia durante a guerra.

Entre os italianos que consideravam o programa do partido fascista a melhor solução praticável, naquele momento, para sanar os males que afligiam o país, e aplacar as agitações sindicais e políticas – os conflitos dramáticos que laceravam o corpo social italiano – estava também Luigi Pirandello. A sua obra refletia uma crise do Estado liberal: um Estado acusado pela esquerda e pela direita de ter atraído todos os ideais do Ressurgimento, e de viver inúteis conflitos entre partidos políticos diferentes; um Estado no qual a política parecia feita pelos ministros e pelos deputados, que repetiam os mesmos enganos. Pirandello ao comparar os representantes da administração estadual, corruptos e na maioria incompetentes, com a aparição de Mussolini, julgou encontrar neste último aquela mão forte que poderia finalmente movimentar a sociedade italiana. Em tal chave é possível ler o interesse de Pirandello pelo movimento fascista. Um interesse que se intensificou a partir de 23 de outubro de 23 no Palazzo Chigi, quando o dramaturgo encontrou o chefe do governo italiano: governo que na época tinha ainda feições democráticas, antes da virada ditatorial impressa por Mussolini dois anos mais tarde com as assim chamadas “leis fascistíssimas”.

Mas, há mais. Em 17 de setembro de 1924 Pirandello pediu filiação ao

partido fascista, três meses após o assassinato do parlamentar socialista Giacomo Matteotti. E não foi um fato de menor importância. Tratou-se de uma tomada de posição clamorosa, inesperada e absolutamente contrária. Era o período em que pesavam sobre Mussolini as acusações de ser o mandante do delito Matteotti. O chefe da polícia, Emilio De Bono, era formalmente acusado junto com Giovanni Marinelli, administrador do partido fascista e organizador da marcha sobre Roma, do levante das “camisas negras” que dois anos antes tinha levado Mussolini ao poder. Por franco desdém, muitos fascistas rasgaram publicamente a carteira do próprio partido. O fascismo estava vacilando e parecia iminente o seu fim. Num momento tão delicado, quando o protesto de um intelectual italiano de calibre europeu, como era Pirandello, poderia ter contribuído a acelerar a queda política de Mussolini, Pirandello não tomou partido, indignado, contra o poder fascista. Bem ao contrário, Pirandello ao invés, pedia a admissão no partido fascista. Sobre o porquê da adesão de Pirandello ao fascismo muito se escreveu. Por enquanto o que nos interessa observar é um dado sintomático. O momento da tomada de posição em favor do fascismo é justamente o momento em que, em torno da primeira metade dos anos 20 do século XIX, tem lugar a mudança de perspectiva no plano da ideologia e da poética da arte pirandelliana.

Excelente para ilustrar uma tal reviravolta em nível de idéias e valores é o confronto entre o *Sei personaggi in cerca d'autore*, composta entre 1920 e 1921, e uma obra como *Questa sera si recita a soggetto*, cuja redação se pode datar ao final de 28. Poderia assumir-se como testemunho da fase pós-1921 outras composições dramáticas pirandellianas, como *Vestire gli ignudi* de 1922, mas a comparação entre *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Questa sera si recita a soggetto* torna-se bem pertinente pelo fato que ambos os textos são exemplos de teatro no teatro. *Sei personaggi in cerca d'autore* se desenrola, de fato, no teatro, enquanto uma companhia dramática ensaia *Il giuoco delle parti* do mesmo Pirandello, e na cena aparecem misteriosamente seis personagens: O Pai, a Mãe, a Enteada, o Filho, duas crianças. Eles nascem, explica o Pai, da fantasia de um autor que, porém, não soube ou não quis fazê-los viver em uma obra de arte; mas os seis personagens anseiam por exprimir o seu drama e querem que os atores o representem. O drama deles é este: a Mãe, depois de ter dado à luz o Filho, se apaixonou pelo secretário do Pai. O Pai se afastou e da nova união nasceram três filhos. Depois de muitos anos, o Pai, sem saber, encontra a Filha em um bordel: evita-se uma relação incestuosa só porque aparece a Mãe. O Pai, todo

envergonhado, acolhe em casa toda a família, mas cria-se uma situação insustentável. O Filho se fecha em um mutismo hostil, a menina cai no tanque e o rapaz, que a espreitava ao morrer sem intervir, se mata com um tiro de revólver. O Diretor é, a contragosto, fascinado pela matéria teatral que lhe é proposta – mas aqui se cria o segundo drama dos personagens. Eles não se reconhecem na interpretação dos atores: só eles podem representar, ou melhor, viver a tragédia que é, pois, a sua única realidade.

Em *Questa sera si recita a soggetto* se está de novo em um teatro e, como em *Sei personaggi in cerca d'autore*, se realizam os ensaios da encenação de um texto: o diretor Hinkfuss propõe uma representação “de improviso” sobre a trama de uma novela pirandelliana, com divisão em “quadros” em vez de atos, intervalados por *intermezzos* interpretados. Esta é a história: Rico Verri faz a corte a Mommina, uma das quatro filhas de uma senhora provinciana, propensa demais a ignorar as convenções do local e a admitir em casa os oficiais do presídio local. Mas depois de ter-se casado com Mommina, Verri é tomado por um ciúme retrospectivo e reduz a esposa à larva da moça fútil que foi um tempo atrás. Um dia, chega à cidadezinha uma irmã de Mommina que se tornou cantora: Mommina, narrando às filhas a trama de *Forza del destino*, revive os dias alegres da juventude. E a dor do contraste daqueles tempos felizes com a cinzenta pena de hoje é tão veemente a ponto de ser-lhe fatal. O final de *Questa sera si recita a soggetto* tem um valor tudo menos que irrelevante: quando a personagem representada, abatida por um colapso, morre com as notas de “*Addio, Leonora addio*” é um momento de forte comoção em todo o teatro, os atores se aproximam da atriz principal para felicitá-la pela intensa representação, mas ela não se levanta. Chega também o diretor, que por detrás dos bastidores, discretamente, tinha continuado a dirigir os efeitos de luz, e se dá esta troca de falas:

A ATRIZ CARACTERÍSTICA (*mostrando a Primeira Atriz ainda no chão*) – Mas por que não se levanta, a senhorita? Ainda está ali...

O PRIMEIRO CÔMICO – Ué, não terá morrido de verdade?

*Todos inclinam-se preocupados sobre a Primeira Atriz.*

O PRIMEIRO ATOR (*chamando-a e sacudindo-a*) – Senhorita...  
Senhorita...

A ATRIZ CARACTERÍSTICA – Está se sentindo mal de verdade?

NENÉ – Oh meu Deus, desmaiou! Vamos levantá-la!

A PRIMEIRA ATRIZ (*erguendo-se sozinha*) – Não... obrigada... É o coração, verdade... Deixem-me, deixem-me respirar...

O PRIMEIRO CÔMICO – Claro! Querem que se viva... Eis as consequências! (PIRANDELLO, 1999b, p. 315)

*Questa sera si recita a soggetto* termina, em suma, com uma identificação intensíssima entre a atriz e a personagem que interpreta. A atriz principal arrisca morrer em cena, por causa da força com a qual consegue viver, encarnando-as, as angústias e as dores previstas pela parte interpretada.

*Sei personaggi in cerca d'autore* procede, ao invés, em sentido contrário. Os atores não conseguem exprimir a tragicidade do enredo que os personagens gostariam de vê-los representar. Por este motivo, a encenação tentada não tem sucesso e o Diretor, libertado enfim da *pièce* dos seis personagens, exclama “Ah, nunca tinha me acontecido uma coisa semelhante! Fizem-me perder um dia inteiro!” (PIRANDELLO, 1999c, p. 238, 239). Da declaração da total impotência da arte em *Sei personaggi in cerca d'autore* se passa em *Questa sera si recita a soggetto* à celebração da potência absoluta do meio artístico. Entre 1920 e 1921, o período da redação de *Sei personaggi in cerca d'autore* e de *Enrico IV*, o fascismo era, no plano político, pouco mais de uma caricatura quase extra-parlamentar: Mussolini não tinha ainda assumido o poder. A marcha sobre Roma – efetuada por 50 mil militantes fascistas provenientes de toda a Itália, em grande parte pertencentes à mais criminoso tropa do país, por meio da qual em 29 de outubro de 1922, Mussolini obteve a sua primeira nomeação a chefe do Estado – ainda não tinha acontecido. O governo italiano estava nas mãos dos liberais, primeiro Giolitti, depois Bonomi, e enfim Facta.

A atitude de Pirandello a respeito da realidade italiana, na época, era de rejeição em face do ordenamento político e da ideologia burguesa, e do liberalismo que era a expressão da cultura burguesa em campo econômico. Na ascensão do fascismo ao poder, Pirandello viu uma mudança radical quanto à situação político-social de pouco tempo antes. Declarou-o explicitamente ao final do colóquio que teve com Mussolini, em outubro de 23, em um breve aparte à revista “L’Idea creata”:

Mussolini não pode deixar de ser abençoado, por alguém que sempre sentiu esta tragédia imanente da vida, a qual para concretizar-se de qualquer modo precisa de uma forma; mas, logo, na forma em que consiste. Sente a morte; porque devendo e querendo continuamente mover-se e mudar, em toda forma se vê como aprisionada, e se insurge dentro e tumultua e a desgasta e afinal se evade: Mussolini que tão claramente mostra sentir esta dupla e trágica necessidade da forma e do movimento, e que com tanta potência quer que o movimento encontre numa forma ordenada o próprio freio, e que a

forma nunca seja vazia, um ídolo vazio, mas acolha dentro de si a vida pulsante e fremente, de modo que ela seja de momento em momento recreada e pronta sempre ao ato que a afirme a si mesma e a imponha aos outros. O impulso revolucionário por ele iniciado com a marcha sobre Roma e, agora, todos os modos do seu novo governo me parecem, em política, a atuação própria e necessária deste conceito da vida (tradução nossa) (PIRANDELLO, 2006, p. 1249).

Se é verdade que Pirandello, nos últimos anos da própria vida, mesmo não chegando a polemizar publicamente com o regime, modificará a própria opinião em relação à ditadura fascista<sup>11</sup>, a tal ponto de deixar escrito no próprio testamento a clara rejeição de um funeral oficial, é também verdade que, na época de *Questa sera si recita a soggetto*, a admiração por Mussolini era ainda determinada e nítida. Data de fato de 1929 a definição do líder do fascismo qual homem que “vê tudo, sabe de tudo” (tradução nossa) (Op. cit., 2006, p. 1359). Mas voltemos por um momento ao texto pirandelliano passado a “L’Idea creata” que acabamos de transcrever. A crítica não se deteve suficientemente, a nosso modo de ver, nesse trecho. E se o fez, foi para deplorar Pirandello. Poucos deram a justa importância àquilo que foi escrito pelo dramaturgo italiano em termos de poética e de estética. E isso aconteceu porque a relação de Pirandello com o fascismo foi sempre um escândalo para a cultura italiana do Pós-guerra. Com o fascismo superado e num país como a Itália – no qual ainda hoje o Código Penal prevê, e é justo, como delito a reconstituição do partido fascista – admitir que um dos maiores escritores italianos do século XIX tenha sido fascista, mesmo por um só período, foi sempre considerada uma infâmia a esconder-se e esquecer. E, ao invés, investigar até as escabrosas opções políticas de Pirandello pode ser útil para melhor entender as opções literárias, teatrais e artísticas deste controverso personagem.

O Pirandello das composições entre 1918 e 1921, até *Enrico IV*, frequenta uma poética voltada a desvelar toda a inconsistência e a desagregação do personagem, entendido como a função primária e o vetor de sentido da estética teatral da burguesia. Pirandello afirma o relativismo e a impossibilidade de colher a verdade através das

---

<sup>11</sup> A atitude de desapego dos ideais e das políticas do regime por parte de Pirandello nos últimos anos de sua vida é recordada e indagada por Arcangelo Leone de Castris (1992). De Castris menciona, entre os episódios de frieza em relação ao fascismo, o discurso feito por Pirandello (mas estamos já em 34, a dois anos da morte por pneumonia, ocorrida em 1936) por ocasião do congresso Volta sobre o teatro dramático, no qual Pirandello defendeu explicitamente a liberdade e a independência da arte em face da política atuante e da indiferença do Estado em relação aos problemas do teatro e da cultura.

formas herdadas da tradição do teatro burguês. O modo em que esta particular visão do teatro se explicita prevê num primeiro tempo – a fase que inclui *Il giuoco delle parti* – a revelação do personagem como eu fragmentado e dividido. A revelação é voltada a exprimir, junto com o desmascaramento, o ímpeto à recompor tal íntima laceração, na dialética entre a complexidade e a riqueza do ânimo humano que anela à completa expressão de si em uma forma modelada no senso comum triunfante na época do capitalismo em expansão. A tensão subversiva da interioridade anela realizar-se de dentro do arcabouço do teatro burguês. Em uma fase sucessiva, todavia, a de *Sei personaggi in cerca d'autore*, há total desagregação de tão desgastada estrutura dramaturgica, do teatro burguês.

Houve críticos e estudiosos que não interpretaram a divisão do sujeito entre pulsões inconscientes, racionalidade e senso comum como um fato devido a precisas contingências históricas, políticas e culturais, mas como uma dinâmica anistórica, como a eterna luta entre a forma e a vida. Esta tradição exegética foi inaugurada por um crítico muito influente nos anos Vinte, Adriano Tilgher, que num ensaio escrito poucos anos depois da estréia de *Enrico IV*, a propósito mesmo desta última produção, notou que ao protagonista, no final da *pièce*, os visitantes

arrancam a máscara do rosto, querem reconduzi-lo consigo, em uma vida que não pode mais ser a sua, mas só a deles. E entanto ei-la ali aquela vida debaixo dos seus olhos: a mulher que ele amou, com os seus cabelos tingidos e seus quarenta anos: a filha dela, retrato vivo da mãe, enfeitada como ela naquela famosa noite de carnaval; e entre uma e outra os vinte anos do seu exílio. É o tempo que para ele não passou, tornando-se visível debaixo de seus olhos. E ele se joga sobre a jovem para agarrá-la e trazê-la para si: daí somente pode verdadeiramente começar a viver, pois, por 20 anos ele ficou parado ali, onde vinte anos antes estava Matilde e onde está agora sua filha Frida. Seguram-no e ele, enfurecido, mata quem, depois de ter-lhe roubado a mãe, queria agora tirar-lhe a filha. Então nada mais lhe resta senão imobilizar-se para sempre na máscara de Enrico IV. Tendo saído do seu papel, regressado por um momento na vida verdadeira e real, dela é imediatamente expulso. A luta entre vida e forma se encerra com a derrota decisiva da vida (tradução nossa) (TILGHER, 1997, p. 147).

A longa citação de Tilgher, respeitado como o primeiro grande exegeta da dramaturgia pirandelliana, tornou-se necessária para colocar bem em foco aquilo que deu início a este lugar comum crítico sobre Pirandello, que consiste em conferir à



estética do dramaturgo italiano um alcance metafísico, que reduza os dissídios interiores e artísticos do autor de *Sei personaggi in cerca d'autore* ao contraste eterno entre vida e forma, ao contraste filosófico e inato na natureza humana entre forma e matéria. Ao ler atentamente as conclusões que Pirandello tirou no final do colóquio com Mussolini, ao invés, nada há de abstrato quanto à historicidade, nada há de eterno e imutável na concepção pirandelliana da existência. O que *Sei personaggi in cerca d'autore* afirma não é que a vida – no caso específico aquela do Pai, da Mãe, da Enteada, do Filho e das duas crianças – não possa ter expressão em uma forma: *Sei personaggi in cerca d'autore* sugere, ao contrário, que a estória que os seis personagens queriam fixar artisticamente através de uma experiência teatral não pode ser manifestada segundo as formas e os cânones do teatro burguês. Pirandello, de fato, opõe a esta tradição teatral uma nitidíssima rejeição.

A negação pirandelliana não consiste em um “não” perene e sem tempo: se trata de uma negação historicamente determinada. E na entrevista sobre Mussolini isso transparece muito bem. Pirandello, bendizendo Mussolini, transfere também para o campo político a sua rejeição da cultura burguesa, a qual, na economia e nas opções em matéria de políticas sociais, ele identificava com o liberalismo italiano da época, ao qual ele – desprovido de qualquer perspicácia na compreensão da política italiana e internacional – preferia a política fascista, considerando-a revolucionária: revolucionária tanto quanto a vanguarda teatral, que como autor de textos dramáticos estava praticando. Realmente, vimos que, se o fascismo foi uma revolução, o foi enquanto, para citar mais uma vez Gramsci, “revolução passiva”. Mas destas sutilezas de teoria da política Pirandello era completamente abstêmio, faminto como era de arte, arte e só de arte, semelhante nisso a maior parte dos literatos italianos ativos entre as duas guerras, os quais – se não eram doentes de idealismo e avessos ao fascismo em virtude de posições liberais, como o filósofo Benedetto Croce – professavam, dizendo-se revolucionários e não-liberais, uma arte marcada pelo mais grosseiro e provinciano irracionalismo e conservadorismo, como os vários literatos de pseudo-vanguarda Giuseppe Prezzolini, Ardengo Soffici ou Giovanni Papini: inimigos do sistema burguês em palavras, mas no fundo, alguns até inconscientemente, prontos logo a chamar alarmados polícia e camisas pretas – e isso em uníssono com a pequena e grande burguesia da península –, quando se anunciava a possibilidade mesmo remota da hipótese de um propagar-se também na Itália da única, autêntica – na substância e na

forma – revolução “não-passiva” européia do início do século XX: aquela bolchevista.

No seu escrito publicado por “L’Idea Creativa” Pirandello exalta Mussolini, o qual “tão claramente mostra sentir esta dupla e trágica necessidade da forma e do movimento”. Para depois acrescentar que o líder do fascismo quer que “o movimento encontre numa forma ordenada o seu freio, e que a forma nunca seja vazia”, mas acolha “pulsante e fremente a vida”. A concepção da vida e da arte em Pirandello contém marcas do idealismo e abstrata metafísica? Nada disso. A revolta pirandelliana nada tem de metafísico: existe uma forma adequada para capturar e exprimir a vida em todas as suas facetas. Só que não é aquela tradicional. Deve ser uma forma nova, plasmada em base a parâmetros inéditos. Seja em arte, como em política.

No âmbito da linguagem da cena, a estrutura estilística capaz de capturar tal “movimento” irá coincidir com “uma nova ótica deflagrante, de respiro europeu, que enquanto desintegra os estatutos do teatro tradicional desnudando seus limites e desmistificando seus códigos, os recupera depois tão *sugados e deformados*, como elementos de um inédito devir teatral” (tradução nossa) (CORSINOVI, 1986, p. 105, 106), materializando-se na intensidade “dos efeitos expressivos organizados em torno de um cruzamento vertiginoso de planos e de uma calibradíssima mescla de gêneros artísticos (ensaio-narrativa-lírica-música-filme)” (tradução nossa) (Op. cit., 1986, p. 106), ou seja, na “nova credibilidade atribuída ao palco e aos seus elementos mais específicos” (tradução nossa) (Op. cit., 1986, p. 107). Será na base destes novos princípios estéticos, e só graças a eles – e não estamos nos referindo agora às problemáticas estritamente teatrais, todavia mais amplamente a questões relativas à estética pirandelliana –, que se dará a conciliação entre vida e forma, entre matéria e substância, entre o íntimo sentir e a manifestação objetiva dos mais recônditos motos do profundo.

O que de novo se verifica na ideologia de Pirandello em torno de 1921 è, assim, bastante claro: a tensão à revolta deixa espaço à percepção de que uma saída do mal de viver é possível, pode ser enveredada; aliás, que esta saída já foi enveredada. E aqui entra em jogo *Questa sera si recita a soggetto*. Mas tentemos enfocar melhor o problema. *Questa sera si recita a soggetto* pertence a um estágio sucessivo em relação a *Sei personaggi in cerca d'autore*. A *pièce* se inscreve em um quadro que, em relação ao precedente, apresenta delineamentos novos, correspondentes à renovada concepção da vida e da arte pirandelliana: não há mais (através do abismo de reviravolta do teatro

burguês ou o apocalipse descentrado da anti-tradição) a assunção, por um lado, de uma condenação à ruína da reificação capitalista, e por outro lado, o impulso para a libertação que, às vezes, como em *Sei personaggi in cerca d'autore*, assume aparência rebelde e contra-hegemônica quanto a formas e valores dominantes na civilização burguesa; desponta, ao invés, a possibilidade de evitar a *catabasi* graças à arte e o seu corresponder ao fluir imperceptível da alma das coisas. Qual arte? A resposta que a produção pirandelliana fornece é de um reacionarismo desconfortante: os estilos tradicionais contaminados e atualizados através do recurso aos meios do experimentalismo vanguardista.

De uma posição, em suma, de subversão revolucionária se passa a um ponto de vista que coloca as conquistas da vanguarda teatral a serviço de uma poética colorida de misticismo, por causa da ânsia sempre mais marcada pelas sensações espirituais e líricas, presente na maior parte dos textos de Pirandello posteriores ao *Enrico IV*. Como Pirandello adapta e subordina à estética idealista – um idealismo usado pela ideologia burguesa em função estetizante e de exaltação dos próprios valores econômicos, tais como a racionalização e valorização do patrimônio e da propriedade, e espirituais, como a sacralidade e a indissolubilidade da família; a estética que era hegemônica na cultura teatral italiana sua contemporânea – as invenções da vanguarda teatral européia, também o fascismo adequa, combina e assim consegue submeter aspectos das conquistas revolucionárias comunistas (experiências de planejamento público da economia) à lógica capitalista (a propriedade privada dos meios de produção, a conservação das hierarquias sociais tradicionais). *Questa sera si recita a soggetto* se configura como um texto-ponte rumo àquela celebração dos valores absolutos da arte, da poesia, que constituirá o núcleo da extrema produção teatral pirandelliana – a da última década de atividade do dramaturgo italiano – e que já em 1922 em *Vestire gli ignudi* tinha encontrado a sua *pièce* pioneira.

Aproximando a última temporada de arte de Pirandello à adesão do dramaturgo ao fascismo, não pretendemos instituir entre os dois eventos uma relação de causa e efeito. A mudança substancial na ideologia de Pirandello não se deve certamente ao fascismo. Pirandello não abandona a subversividade estética anti-burguesa porque Mussolini isso lhe ordene: assim como ninguém obriga Rodrigues, ao passar de *Vestido de noiva* a *Álbum de família*, a mudar seu ponto de vista sobre a realidade e sobre a arte. Indagar sobre os motivos das alterações de rota efetuadas por

Pirandello e por Rodrigues não é, além disso, nem a nossa intenção. O que podemos afirmar sem receio de sermos desmentidos é que a visão de mundo presente no teatro de Pirandello depois de 1921<sup>12</sup>, concilia-se perfeitamente com a concepção da realidade própria do fascismo, do mesmo modo que a tensão estilisticamente modernizadora de *Vestido de noiva* desposa-se de modo maravilhoso com valores e ideais de modernização do Estado Novo de Vargas<sup>13</sup>. O teatro de Pirandello – seja no plano das formas resolvidas nos modos da expressividade experimentalista, seja naquele das idéias, indicando soluções estetizantes para a precedente poética pirandelliana da crise (o poder e a força libertadora e mágica, da arte) – se delineia como um exemplo de vanguarda hegemônica: uma vanguarda que despedaça a tradição, dispondo, porém, os seus fragmentos segundo um desenho que reforça a arquitetura ideológica difundida pelo bloco histórico dominante, neste caso aquele que se reconhecia no fascismo já

---

<sup>12</sup>Aos anos 1922 remonta a redação de *Vestire gli ignudi*, um texto escrito por Pirandello para repropor o tema da dialética entre vida e forma. A trama é esta: o escritor Ludovico Nota ficou bastante perturbado por uma história que leu entre as notícias da crônica de um jornal; sentia que naquele caso humano se continha o germe de um magnífico romance. Por isso se dirigira ao hospital e tinha proposto à infeliz moça que o ajudasse, com as suas recordações, a imaginar aquele caso patético. Depois de ter escapado milagrosamente a uma tentativa de suicídio, ela tinha contado a sua estória a um jornalista: a sua atividade de coordenadora junto ao consulado italiano de Smirna, o engano que sofrera por parte de um tenente naval que tinha desaparecido depois da promessa de casamento, a morte desgraçada da menina de que devia cuidar, a fúria da mãe da menina que a tinha demitido, o retorno a casa sem um tostão, o desespero. Uma estória triste mas bela que, porém, tinha que tocar não só o interesse de Nota, mas também a sensibilidade de quantos estavam diretamente envolvidos. E, de fato, Ersilia não tem quase tempo de chegar à casa do escritor que chega também Franco Laspiga, o tenente do barco, arrependido ao ponto de renunciar a um vantajoso casamento para reparar o mal que tinha provocado. Ela não quer mais saber dele. Mas não é só Laspiga: o cônsul Grotti chega ao apartamento de Nota, já cheio de gente, e pede que o deixem a sós com Ersilia. E assim se vem a saber que a moça era amante do cônsul e que a menina tinha sim morrido acidentalmente, caindo do terraço, mas porque mal vigiada pelos dois que a mãe colheu em flagrante. Ersilia não tinha desejado tudo isso: ela esperava morrer e morrendo, deixar de si não a imagem de uma mulher desnudada, mas ornada com uma roupa decente; não tendo morrido, queria só ser aquela que a fantasia de Nota tinha imaginado que pudesse ser. Ora, diante daquele passado que reemerge decide atuar a primeira resolução, desta vez até o fim: pede para ir ao hotel retirar as suas coisas e engolir de novo as pastilhas mortais de veneno. Morrerá nua. Há neste final, depois da constatação que na arte, como afirma o escritor Nota, “há sempre modo de imaginar um final conclusivo, mesmo se um fato na vida não se conclui” (tradução nossa) (PIRANDELLO, 2004, p. 213), está presente a tentativa – bem sucedida – por parte da vida de alcançar a plenitude da arte. E, enquanto em *Sei personaggi in cerca d'autore*, tragédia da existência, encontrando o meio estético, é representável, em *Vestire gli ignudi* o drama da vida consegue conjugar-se com o trágico artístico. A vida pode copiar a arte: entre os dois pólos da vida e da forma – diversamente do que acontecia –, além de em *Sei personaggi in cerca d'autore*, também em *Enrico IV*, há correspondência, e como!

<sup>13</sup> Wladimir Pomar definiu, corretamente, a política de Vargas como “modernização conservadora” (POMAR, 1999).

então no poder. A virada de Pirandello em campo estético acompanha a virada autoritária – a marcha sobre Roma, o prepotente e arrogante discurso de investidura no Parlamento, em 1922, recordado como o “discurso dos bivaques”<sup>14</sup> – impressa pelo fundador do fascismo à política nacional. Não é, claro, uma sua consequência mas caminha na mesma direção. Mussolini disso sabe muito bem. Tanto que em 25 deseja oferecer ao dramaturgo um auxílio concreto quando este funda, naquele mesmo ano, com outros escritores e homens de teatro, o Teatro d’Arte em Roma<sup>15</sup>. E quando Pirandello, para solicitar uma subvenção do Estado se dirige ao chefe do fascismo, é recebido amigavelmente. Mussolini o escuta, aprova o projeto e quando sabe que o orçamento financeiro prevê uma despesa de trezentas mil liras, não só aceita arcar com as despesas, mas libera logo cinquenta mil liras para o início imediato dos trabalhos. É pois tão surpreendente que Mussolini chegue a declarar em 32 que – parecer dado ao jornalista alemão Emil Ludwig, por ocasião de uma entrevista que depois se tornará um livro – Pirandello faça, “em substância, sem querer, um teatro fascista?” (tradução nossa) (LUDWIG, 1932, p. 205, 206). A partir de 1925, então, o teatro de Pirandello recebe financiamentos públicos, assim como, em 1943, a estréia teatral de *Vestido de noiva*.

Rodrigues executa um trajeto inverso no decorrer das suas três primeiras produções: *A mulher sem pecado* e, sobretudo, *Vestido de noiva* alimentam e contribuem a consolidar o gosto dominante entre os grupos sociais dirigentes da então capital do Brasil. Rodrigues se alinhava, escrevendo para o teatro, a uma estética refinada, europeizante, no sentido que olhava para a Europa buscando, em competição

---

<sup>14</sup> Sem recorrer nem a eleições livres nem a uma consulta parlamentar, o Rei da Itália – na época a Itália era uma monarquia – designou Mussolini, em seguida à marcha sobre Roma, chefe do governo, o qual assim começou – com a arrogância que sempre o caracterizou –, o próprio discurso de posse: “Agora aconteceu pela segunda vez, no breve desenrolar-se de uma década, que o povo italiano, na sua melhor parte, passou por cima de um ministério e se deu um governo de fora, acima e contra qualquer designação do parlamento. Eu podia fazer deste salão surdo e cinzento um bivaque de pelotões, podia trancar o parlamento e constituir um governo exclusivamente de fascistas. Podia: mas não quis, ao menos neste primeiro tempo” (tradução nossa). Parte do discurso mussoliniano consta em ORTOLEVA; REVELLI, 1998, p. 119.

<sup>15</sup> O Teatro d’Arte foi inaugurado em 2 de abril de 1925 em Roma na sala Odescalchi. O Teatro d’Arte tinha uma companhia própria dirigida pelo próprio Pirandello. Não conseguindo arcar com as despesas necessárias para adiantar as atividades de representação, o grupo teatral se dissolveu em Udine aos 15 de agosto de 28. No decorrer dos seus três anos de vida, a companhia abandonou logo o teatro Odescalchi para tornar-se de um grupo estável, um grupo nômade: nunca conseguiu ser reconhecida como companhia oficial, condição que Pirandello ambicionava desde a fundação do Teatro d’Arte.

mesmo com o velho continente, uma “via carioca” ao experimentalismo modernizante. Com *Álbum de família* o jogo muda. O teatro de Rodrigues adquire as colorações da contra-hegemonia.

Se nos limitássemos a empregar esta repartição, ou seja, a subdivisão das obras de Pirandello e Rodrigues que estamos examinando em hegemônicas e contra-hegemônicas, sem melhor precisar a questão, correríamos sem dúvida o risco de cair na esquematização. E, para evitar semelhante perigo, parece-nos necessário pôr ao lado da referência a Gramsci a de um outro grande pensador, Walter Benjamin.

## 2.2 EXPERIMENTAÇÃO E IDEOLOGIA

Anteriormente nos referimos às duas categorias de linguagem e ideologia. Vimos como elas são distintas, mas também entrelaçadas entre si. As observações sobre estes pontos de contato entre linguagem e ideologia merecem um aprofundamento, para poder aclarar aquilo que, tanto por parte de Rodrigues como de Pirandello, em momentos diversos da produção deles, representou um modo diferente de operar em nível de técnicas lingüísticas.

Aqui é preciso integrar aquilo que dissemos antes com algumas reflexões sobre a linguagem na arte. É mesmo Benjamin em dos seus escritos menos conhecidos – mas não por isso secundários (1973) – a acentuar a questão da técnica. A tese de partida do seu raciocínio é clara. A técnica, na arte, está em contínuo progresso: tal progresso técnico-estilístico é assimilável àquele das forças produtivas no âmbito da sociedade na qual o artista opera. O título do escrito benjaminiano é, justamente, *L'autore come produttore*, no qual ele teoriza, entre outros, que o artista é um produtor, e o meio com que produz é constituído também – não só, obviamente, mas *também* – das técnicas de criação artísticas por ele empregadas. Um dos meios para se realizarem poesias, dando um exemplo banal, é o modo em que as palavras são dispostas na página, e não somente a caneta ou a tinta. Cada época tem as próprias maneiras de colocar pensamentos e palavras no papel. E o estilo, como a tinta e a caneta, é um veículo – do mesmo modo em que o tear e as técnicas para manobrá-lo o eram há dois séculos no âmbito da produção têxtil – para produzir arte lírica. Ao fazer essa constatação Benjamin se demonstra um marxista rigoroso.

Foi Marx, com extrema lucidez, a definir as forças produtivas como o

conjunto das correlações existentes entre trabalho humano e meios de produção. Façamos um exemplo concreto que servirá a esclarecer mais as coisas. Em *O capital* Marx relaciona o progresso das técnicas da produção mecânica com o evoluir das formas produzidas. “A primeira locomotiva realizada”, recorda Marx, “possuía na realidade dois pedais que se levantavam um depois do outro, à guisa de um cavalo” e a atual locomotiva foi inventada “só em seguida a um desenvolvimento posterior da mecânica e à aquisição de uma certa experiência prática” (tradução nossa) (1996, p. 285). Para que venham à luz produtos novos, em suma, é oportuna uma inovação nas técnicas de produção. E produto é tanto uma locomotiva – para empregar de novo uma imagem marxiana, ausente em Benjamin – quanto uma poesia ou um texto teatral. O intento de Benjamin é, portanto demonstrar que a obra de arte não pertence só ao reino da estética mas também àquele da produção teatral. Daí o papel determinante atribuído ao experimentalismo e à evolução das técnicas artísticas<sup>16</sup>. Benjamin intuiu perfeitamente que “por mais revolucionária que uma tendência possa aparecer, ela todavia tem uma função contra-revolucionária enquanto o escritor se limita a ser solidário com o proletário no plano da fé política, mas não como produtor” (tradução nossa) (BENJAMIN, 1973, p. 205). Desponta aqui o motivo da impossibilidade de contribuir para a edificação de uma sociedade que tenha bases novas, recorrendo – por mais que se lancem mensagens revolucionárias – a formas velhas.

Também compreendeu isso perfeitamente, com o intuito excepcional que o caracterizava, Ernesto “Che” Guevara, quando escreveu, a propósito do realismo socialista imposto por Zdanov aos artistas soviéticos durante o stalinismo, quer dizer um estilo que se baseava nos pressupostos expressivos da “velha” arte burguesa e que portanto testemunhava como a “velha” civilização pudesse ainda – com o consenso de um Estado que com palavras se dizia socialista – dirigir ainda culturalmente a nova:

Procura-se então simplificar; buscar o que todos possam compreender, que é pois aquilo que compreendem os funcionários.

---

<sup>16</sup> No pensamento de Marx a idéia que o progredir das forças produtivas tenha uma potencialidade revolucionária se delineia como uma constante. Tome-se por exemplo um escrito como a introdução a *Per la critica dell'economia politica*, datada 1859: “A um certo ponto do seu desenvolvimento, as forças produtivas materiais da sociedade entram em contradição com as relações de produção existentes, isto é, com as relações de propriedade (que são somente sua expressão jurídica) dentro dos quais tais forças no passado se tinham movimentado. Estas relações, de formas de desenvolvimento das forças produtivas, se convertem em cadeias destas. E então segue-se uma época de revolução social” (tradução nossa) (MARX, 1998, p. 130).

Anula-se a autêntica pesquisa artística e se reduz o problema da cultura geral a uma pura e simples aquisição do presente e do passado morto (e portanto não mais perigoso). Assim nasce o realismo socialista, sobre as bases da arte do século passado (tradução nossa) (GUEVARA, 1996, p. 20).

As mesmas problemáticas se encontram, de forma esteticamente mais imponente e incisiva, nas palavras de um outro teórico da literatura, como também poeta, Vladimir Maiakovski, que – desta vez, em maneira contra-hegemônica como bolchevista ainda fora do poder – três anos antes da Revolução de Outubro, se questionava:

Mas quem erigirá novamente das cinzas as cidades, quem cumulará novamente de alegria a alma árida do mundo, quem será este homem novo? Talvez o homem de ontem, com a coluna vertebral curvada pelo tango em voga há uns dois anos? Talvez aquele mesmo que, bocejando ia ver *Gelosia* ou ouvir uma conferência sobre o aborto, para depois cochilar até o novo, insípido dia em tabernas de todo tipo, com um resto de repolho grudado na barba e o bigode molhado de vodka? (tradução nossa) (MAIAKOVSKI, 1998a, p. 17).

As formas com que a sensibilidade, o gosto e os comportamentos do “homem de ontem” se formaram não podem conviver com o homem novo; o qual necessita, ao invés, de uma nova cultura tanto quanto os pulmões têm necessidade de oxigênio. Voltando ao exemplo marxista da locomotiva e detendo-nos por um instante só em Maiakovski, desta vez o pós-revolucionário, mais uma citação rápida, datada de 1921, ano em que *Sei personaggi in cerca d'autore* estriam no teatro:

Todo este vulcão, esta explosão que a Revolução de Outubro arrastou consigo, exige novas formas na arte. A cada instante da nossa propaganda devemos dizer-nos: onde estão então as formas artísticas? Vemos palavras de ordem, segundo as quais todos os cento e cinquenta milhões de habitantes da Rússia devem proceder à eletrificação. Temos necessidade de dar impulso ao trabalho, não por medo mais em nome do futuro que está às portas. Tudo isso se possa talvez obter com a *Foresta* de Ostrovskij ou com *Zio Vania*? Nada disso: pode obter-se com a instrumentação de toda a multidão no sentido pregado por nós futuristas. Viva o Outubro na arte, que iniciou o seu caminho sob a bandeira do futurismo e o prosseguirá sob a do comunismo! (tradução nossa) (MAIAKOVSKI, 1998b, p. 38)

São duas as coisas a se relevarem nesse trecho, dois elementos que vão na



direção indicada por Marx, na passagem de *Il capitale* citada,<sup>17</sup> e na direção que indicará sucessivamente Benjamin (*L'autore come produttore* é o texto de uma conferência proferida em Paris em 1934).

A primeira: se as modernas locomotivas não são mais comboios a vapor, mas são maquinários elétricos é o desenvolvimento das forças produtivas (entre cujas etapas está também o processo de “eletrificação” da Rússia leninista) que o permite, assim como as novas formas na arte são o fruto da experimentação estilística. E eis – nos aqui ao segundo elemento significativo do fragmento maiakovskiano referido acima, mais estreitamente vinculado à questão da ideologia. O comunismo é uma estrutura social, sustentada e atravessada por um modo de produção radicalmente diferente daquele capitalista. E, como Maiakovski, também Benjamin augura que a aceleração técnica conduza diretamente ao modo de produção comunista e que o escritor, em vez de “suprir o aparato de produção”, torne-se um engenheiro “que considera como tarefa própria a de adaptar este aparato aos objetivos da revolução proletária” (tradução nossa) (1973, p. 216).

A expressão “suprir o aparato de produção” sinaliza um risco. O perigo que do desenvolvimento técnico-artístico assuma forma um experimentalismo assimilável pela ideologia capitalista, ideologia hegemônica e dominante, tanto na sociedade de Benjamin quanto naquela de Pirandello de *Sei personaggi in cerca d'autore*, assim como, enfim, naquela de Rodrigues de *Vestido de noiva*; aliás, um experimentalismo que seja até promovido pela ideologia capitalista, fazendo de tal modo que esta última consiga renovar-se na forma e permanecer na substância aquela que sempre foi, ou seja, a expressão de um sistema político caracterizado pela competição selvagem e desenfreada – em lugar da cooperação que distingue, ao invés o comunismo – e portanto da exploração do homem pelo homem: “suprir um aparato produtivo sem transformá-lo (na medida do possível) representa um procedimento extremamente impugnável até quando os conteúdos com os quais é suprido este aparato parecem de natureza revolucionária” (tradução nossa) (Op. cit, 1973, p. 207).

É, ao contrário, a inovação técnica, com a sua unicidade e originalidade, a oferecer as bases materiais, os instrumentos necessários ao concretizar-se de uma

---

<sup>17</sup> O fato, pois, que Marx e Engels tenham elaborado, durante a sua atividade de especulação teórica, idéias às vezes também contraditórias em relação à estética, é um tema que este não nos parece o lugar mais propício para tratarmos.

cultura igualmente inédita. Pode criar-se um gosto novo, um novo senso comum, terreno fértil para a construção de uma outra mentalidade, de uma visão de mundo inconciliável com a precedente. Todavia, também pode ter lugar a dinâmica oposta, como já acenamos: que a ideologia dominante se aproprie da inovação, dobrando-a aos próprios objetivos e tirando das novas estruturas estéticas e culturais, nova linfa para regenerar-se. E eis que uma inovação oferecida ao nascimento e crescimento de um “homem renovado”, renovado também ideologicamente, dá lugar a um simples e superficial mudar de pele do “homem de ontem”. É a este ponto que Benjamin dá um exemplo que assenta perfeitamente tanto ao Pirandello de *Questa sera si recita a soggetto*, com a sua rutilante pirotecnia de invenções cenográficas, musicais e dramáticas quanto ao Rodrigues de *Vestido de noiva*, *pièce* baseada em um roteiro para o teatro com sofisticadas aberturas a soluções cênicas surpreendentes e singulares:

Este teatro caracterizado por complicado maquinário, por uma enorme profusão de figurantes, com efeitos refinados tornou-se um meio contra os produtores não como último, pelo fato que ele procura granjear o seu favor na luta sem esperança em que o envolveu a concorrência do cinema e do rádio (tradução nossa) (Op. cit., 1973, p. 212, 213)

Um teatro perfeitamente inserido no mercado, portanto, competitivo ao desafiar o cinema e o rádio quanto a “efeitos especiais”, e por estar artisticamente em consonância com os tempos: um teatro que, ao final das contas, o mercado não transforma de jeito nenhum, mas acaba por alimentá-lo.

Detenhamo-nos, porém, um instante a desocupar o campo de possíveis equívocos. Não teria nenhum sentido reprovar a *Vestido de noiva*, assim como as obras pirandellianas posteriores a 1922, não ter contribuído à transformação em sentido socialista da sociedade. Nem Pirandello, como vimos, nem Rodrigues eram comunistas. Rodrigues, ao contrário, sempre se declarou visceralmente anticomunista, até chegar a apoiar publicamente a ditadura militar no Brasil em função bem anticomunista.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Stella Rodrigues irmã de Nelson, relata a seguinte declaração de Rodrigues, a propósito do golpe de 64: “Veja o Brasil. Isso estava caminhando para uma fulminante cubanização. E, então os militares tiveram uma função histórica. Evidentemente, não vai ser toda a vida. Um dia, será tudo normalizado. Isso aqui ia virar o caos, ia ser um mar de sangue” (1986, p. 221). Stella narra também a amizade que ligava o irmão ao presidente Médici: “Após o Brasil haver conquistado o campeonato mundial em 1970, o Presidente Médici apressou-se a telefonar para Nelson: – Nelson, linda a nossa vitória. Exatamente como eu previ. – Presidente, seu palpite foi

Entretanto, nem sempre as tomadas de posição, as opções políticas dos artistas refletem fielmente o significado profundo das obras por eles criadas. São muitíssimos os exemplos encontráveis na história da modernidade de artistas reacionários que acabaram por tornar-se, inconscientemente, autores de obras politicamente revolucionárias, ou seja que, ainda que idealizadores de realizações estéticas frontalmente hostis à cultura, à arte e à ideologia dominantes, simpatizavam com ou apoiavam os governos que eram sustentados pelas classes dirigentes tradicionais. Basta pensar no poeta americano Ezra Pound, que se transferiu para a Itália porque atraído pelo fascismo, no romancista francês Louis-Ferdinand Céline, próximo aos colaboracionistas franceses. Pensar uma coisa mas sobre a mesma ter, às vezes inconscientemente, no mais profundo da alma, sentimentos ambíguos e contrastantes faz parte das contradições próprias de todo ser humano. E também daquelas que afligiram seja Pirandello que Rodrigues. Em 17, Pirandello não tomou posição publicamente sobre a Revolução de Outubro. A tomar partido foi, ao invés, o então militante e jornalista do Partido Socialista Italiano – o Partido Comunista da Itália não existia ainda – Antonio Gramsci, que das páginas do diário do seu movimento político, *L'Avanti*, em muitas ocasiões exaltou a revolução conduzida por Lênin ao sucesso. Já então o marxismo de Gramsci era um marxismo em que a subjetividade desempenhava um papel decisivo, diferentemente do socialismo tercinacionalista, então dominante nos movimentos e nos partidos que se declaravam seguidores da doutrina de Marx e que identificava na economia a causa primeira de toda revolução do modo de produção vigente em uma determinada civilização. E é na chave de um despertar da vontade da classe operária e camponesa – a qual agia autonomamente, guiada pela própria e consciente subjetividade e não por abstratas dinâmicas materiais – que Gramsci interpretava a tomada do *Palácio de Inverno*.

Em 1917, Gramsci, que desempenhava também a atividade de crítico teatral, fez a resenha de um espetáculo tirado de *Il piacere dell'onestà*, texto pirandelliano anterior a *Il giuoco delle parti*, isto é, a comédia que a companhia de *Sei personaggi in cerca d'autore* está ensaiando no palco antes da chegada dos seis personagens. *Il giuoco*

---

espetacular. Para o povo tem a grandeza de uma profecia” (Op. cit., 1986, p. 93). Esta amizade é confirmada também por Ruy Castro, o qual conta que Nelson “era um dos poucos a declarar a sua amizade pelo militar que iria representar a pior fase do endurecimento do regime: o presidente Médici. Desde a posse deste, os dois namoravam a distância no Maracanã (Médici na tribuna de honra; Nelson na da imprensa)” (CASTRO, 1992, p. 389).

*delle parti* que – como o próprio Pirandello declara em *Sei personaggi in cerca d'autore* – aquela linha de revolta em face do teatro burguês prossegue e aprofunda, “é feita de propósito para que nem atores nem críticos nem público jamais fiquem satisfeitos”. Gigi Livio explica as razões da infeliz acolhida de *Il giuoco delle parti* junto ao público e critica, por causa da carga inquietante que detinha a obra, e que consistia na liquidação do teatro burguês e dos mitos que aquele teatro propugnava; a qual liquidação “não podia ser mais radical nesta reviravolta conturbada e paródica do que aquela que, com a linguagem de Propp, poderemos definir a estrutura da comédia burguesa” (tradução nossa) (LIVIO, 1976, p. 112). O caso de *Il piacere dell'onestà* era análogo. O próprio Livio atribui a *Il piacere dell'onestà* as mesmas características de *Il giuoco delle parti*, sustentando que:

Em *Il piacere dell'onestà*, através da paródia da comédia burguesa que aqui é decalcada na sua essência triangular, achamos o elemento essencial do grotesco: uma risada contida e amarga, não da condição humana entendida em sentido metafísico e absoluto (como tinha acontecido em *Così è (se vi pare)*), mas sim de uma particular condição humana gotejando, justamente através da referência à comédia burguesa, história e tipicidade (tradução nossa) (Op. cit., 1976, p. 103)

No mesmo ano de 1917, ano da Revolução de Outubro, Gramsci assiste a *Il piacere dell'onestà* e escreve também a revisão da mesma, que nestes termos define o Pirandello da fase grotesca, aquela imediatamente anterior a *Sei personaggi in cerca d'autore* – em que o dramaturgo procura corroer as estruturas do teatro burguês de dentro: “Luigi Pirandello è um ‘ousado’ do teatro. As suas comédias são como tantas granadas que explodem nos cérebros dos espectadores e produzem desabamentos de banalidade, ruínas de sentimentos, de pensamento” (tradução nossa) (GRAMSCI, 1952, p. 307). A metáfora dos desabamentos e das ruínas, usada para descrever a produção dramática de Pirandello no seu período contra-hegemônico, adquire um significado forte. Mas ganha um valor ainda mais decisivo, se compararmos a opinião gramsciana com aquela que o mesmo Gramsci, em 1921, o período de *Sei personaggi in cerca d'autore*, dá sobre a arte futurista, em particular a de Filippo Tommaso Marinetti. Vale a pena transcrever um amplo excerto do texto de Gramsci, nunca traduzido até agora em português, pela sua tangência, por assim dizer, que clarifica as temáticas até agora afrontadas. Gramsci trata da questão do nascimento e do desenvolvimento de uma

sociedade socialista, econômico, político e cultural, logo depois da revolução:

É relativamente fácil delinear, já desde hoje, a configuração do novo Estado e da nova estrutura econômica. Estamos persuadidos que neste campo, absolutamente prático, por um certo período de tempo não se poderá fazer outra coisa senão exercitar um poder férreo sobre a organização existente, sobre a organização construída pela burguesia: desta persuasão nasce o estímulo à luta para a conquista do poder e nasce a fórmula com a qual Lênin caracterizou o Estado operário: 'O Estado operário não pode ser, por um certo tempo outro senão o Estado burguês *sem a burguesia*'. O campo da luta para a criação de uma nova civilização é, ao invés, absolutamente misterioso, absolutamente caracterizado pelo imprevisível e pelo impensado. Uma fábrica, passada do poder capitalista ao poder operário, continuará a produzir as mesmas coisas materiais que hoje produz. Mas em qual modo e em quais formas nascerão as obras de poesia, do drama, do romance, da música da pintura do figurino, da linguagem? Não é uma fábrica material a que produz estas obras: ela não pode ser reorganizada por um poder operário segundo um plano, a sua produção não pode ser fixada para a satisfação de necessidades imediatas, controláveis e fixáveis pela estatística. Neste campo nada é previsível a não ser esta hipótese geral: existirá uma cultura (uma civilização proletária) totalmente diversa daquela burguesa; também neste campo serão despedaçadas as distinções de classe, será despedaçado o carreirismo burguês; existirá uma poesia, um romance, um teatro, um figurino, uma língua, uma pintura, uma música característicos da civilização proletária, florescência e ornamento da organização social proletária. O quê resta a fazer? Nada mais senão destruir a forma presente de civilização. Neste campo destruir não tem o mesmo significado que no campo econômico: destruir não significa privar a humanidade de produtos materiais necessários à sua subsistência e ao seu desenvolvimento; significa destruir hierarquias espirituais, preconceitos, ídolos, tradições enrijecidas, significa não ter medo das novidades e das audácias, não ter medo dos monstros não acreditar que o mundo desmorone se um operário faz erros de gramática, se uma poesia coxeia, se um quadro parece um pôster, se a juventude deixa frustrada a senilidade acadêmica e caduca. Os futuristas desempenharam esta função no campo da cultura burguesa: destruíram, destruíram, destruíram, sem preocupar-se se as novas criações, produzidas pela sua atividade, fossem no conjunto uma obra superior àquela destruída: tiveram confiança em si mesmos, no ímpeto das energias jovens, *tiveram a concepção nítida e clara de que a época nossa, a época da grande indústria, da grande cidade operária, da vida intensa e tumultuosa, devia ter novas formas de arte, de filosofia, de figurino, de linguagem*: tiveram esta concepção nitidamente revolucionária, absolutamente *marxista*, quando os socialistas não se ocupavam nem de longe de tal questão, quando os socialistas certamente não tinham uma concepção assim tão precisa no campo da política e da economia, quando os socialistas se teriam espantado (e se vê do espanto atual de muitos desses) com a idéia de que era preciso despedaçar a máquina do poder burguês no Estado e na fábrica. Os futuristas, no próprio campo – no campo da cultura –,

são revolucionários; neste campo, como obra criativa, é provável que a classe operária não conseguirá por muito tempo fazer mais de quanto fizeram os futuristas: quando apoiavam os futuristas, os grupos de operários demonstravam não espantar-se com a destruição, seguros de poderem, eles operários, fazer poesia, pintura, drama, como os futuristas; esses operários sustentavam a historicidade, a possibilidade de uma cultura proletária, criada pelos próprios operários (tradução nossa) (GRAMSCI, 1966, p. 21, 22).

Nessa leitura do movimento marinettiano que Gramsci fornece tornam a ecoar elementos que já se encontravam no juízo por este emitido sobre *Il piacere dell'onestà*. As imagens das bombas de mão, das ruínas e dos desabamentos são justamente emblemas de destruição. E *Il piacere dell'onestà* é um texto que mina, desde os fundamentos e respeitando os seus cânones, o teatro burguês, fazendo saltar em mil pedaços as suas estruturas. Impostado assim o problema, Marinetti pareceria aderir à civilização dominante em época capitalista, como Pirandello adere ao teatro burguês. E, ao invés, a realidade das coisas é mais complexa.

Se é verdade que Gramsci sustenta a imprevisibilidade das manifestações artísticas, assumidas do ponto de vista da estética e do estilo, dentro de um novo modo de produção, é também verdade que uma tal afirmação Gramsci a faz seja referindo-se à ideologia burguesa – e não nos podemos eximir de observar que nos encontramos em uma época de consolidação sempre mais autoritária do capitalismo, quando, a saber, a era mussoliniana está quase às portas – seja, indício ainda mais sintomático, a propósito de Marinetti.

Detenhamos-nos um momento a considerar este último aspecto da questão, vale dizer, o futurismo marinettiano e a sua natureza. Gramsci acredita de verdade que o plano ideológico, cultural e estético não se reflita naquele econômico e político do real e por ele não seja refletido? Sim, acredita. Mas em relação ao futurismo, não em relação a todos os fenômenos estéticos e a todas as correntes artísticas, as quais, ao invés – o mais das vezes – participam criativamente na constituição daquilo que o próprio Gramsci, alguns anos depois, em *Quaderni*, chamará de bloco social. É lógico que através do futurismo não seja possível entrever “de qual modo e em quais formas nascerão as obras de poesia, do drama, do romance, da música, da pintura, do figurino, da linguagem”: nunca se relevará bastante quanto o futurismo de Marinetti seja um fenômeno não dialético. Afirmando isso, estamos bem cientes de adentrar em um terreno cheio de insídias.

A palavra dialética se presta de fato a numerosos mal-entendidos. Dialética, no âmbito da história do pensamento, é um dos termos mormente inflacionados e controversos. Convém precisar desde agora que não existe um só significado de dialética, mas a história da lógica formal fornece múltiplos deles, dos quais tomaremos três em consideração. O primeiro é a dialética na sua versão não-antagônicas, concebida como simples oposição entre tese e antítese. A segunda versão da dialética que examinaremos é “a inversão da dominância.” A última será aquele tipo particular de dialética que vê a tese absorver a antítese na síntese.

O futurismo marinettiano faz parte da primeira dessas três categorias. A arte futurista constitui uma antítese oposta à tese, mas ainda não envolvida no conflito dialético, ou melhor, que ainda não superou – no sentido da *Aufhebung* hegeliana – o desencontro com a antítese. Por isso nos referimos anteriormente à idéia de uma dialética não-antagônica. A tensão do futurista – assim como concebia Marinetti – estava voltada, como escreve Gramsci, a destruir, destruir, destruir, “sem preocupar-se se as novas criações produzidas [...] fossem no conjunto uma obra superior àquela destruída”; o futurista tinha confiança em si mesmo, “no ímpeto das energias juvenis”, com a concepção nítida e clara que “a época nossa, a época da grande indústria, da grande cidade operária, da vida intensa e tumultuosa, devia ter novas formas de arte, de filosofia, de costume, de linguagem”.

O futurismo marinettiano era, no plano estético, auto-referencial. Ser futurista significava deixar-se impelir pelo impulso das próprias energias juvenis: era uma condição principalmente emotiva, de dobrar-se sobre si mesmo, que não acolhia nada da alteridade, mas – de maneira a-histórica, fechando-se em uma subjetividade marcada pela eternidade e pela imutabilidade – não deixava contaminar, de nenhum modo, pelo próprio ingresso dialético na história, uma pureza originária de características salvíficas e emancipadoras. O marinettismo é, portanto, revolucionário sim, mas segundo os parâmetros do mais férreo autoritarismo. O futurista só pode e só sabe submeter, submeter e submeter, mudando do outro corpo, cabeça e alma e transformando-o em um ser humano idêntico a ele em tudo e por tudo.

Do futurismo pré-fascista dos jovens que aos olhos de Gramsci mostravam-se enérgicos e despreocupados “se as novas criações produzidas pela sua atividade fossem no conjunto uma obra superior àquela destruída” queremos passar a fenômenos de arte como *Il piacere dell'onestà*, *Il giuoco delle parti* ou *Sei personaggi in cerca d'autore*.

As coisas estão, como perceberemos imediatamente, de modo bem diverso. O destruir, destruir e destruir de Pirandello é permeado de historicidade, o dramaturgo italiano está dentro do presente até o pescoço. Discurso análogo para *Álbum de família*, que de *Sei personaggi in cerca d'autore* compartilha a mesma visão de fundo. *Sei personaggi in cerca d'autore* termina, na sua versão definitiva, com uma rubrica – situada logo depois que o Diretor desistiu de encenar o drama dos personagens – na qual vale a pena concentrarmos, por um momento, a nossa atenção:

*De pronto, por trás do pano de fundo branco, como por erro de ligação, acender-se-á um refletor verde, que projetará, grandes e destacadas, as sombras das personagens, menos a do Rapazinho e da Menina. O Diretor, ao vê-las, saltará fora do palco, aterrorizado. Ao mesmo tempo, apagar-se-á o refletor atrás do fundo, e no palco voltará o azul noturno de antes. Lentamente, do lado direito do pano adiantar-se-ão no meio do palco, permanecendo aí como formas desvairadas. Sairá, por último, da esquerda, a Enteada, que correrá em direção de uma das escadinhas; no primeiro degrau estacará por um instante para olhar os outros três e explodirá numa risada estridula, precipitando-se pela escadinha abaixo; correrá através do corredor, entre as poltronas, parará mais uma vez e rirá novamente, olhando para os três que ficaram lá em cima; desaparecerá pela sala, e ainda, do foyer, ouvir-se-á sua risada. Pouco depois descerá o pano (PIRANDELLO, 1999c, p. 239).*

Nas repetidas risadas achamos o explodir do remorso, o afirmar-se dos impulsos profundos que se desvinculam da gaiola do senso comum, do qual formas e estilos da arte burguesa acham-se permeados. Neste gesto sem preconceitos e impertinente, como sucedia com a arte futurista de Marinetti alguns anos antes, está toda a violência sem rédeas da antítese. A Enteada desafia a ficção hipócrita da cena da modernidade capitalista, desafia o Diretor, guardião noturno e diurno do senso comum. Mas são risadas, faz questão de precisar Pirandello, estridulas, das quais o Diretor foge cheio de terror. A fúria devastadora da antítese não possui o impulso liberatório, em sentido pleno e definitivo, da catarse. E isso porque a antítese aparece implacavelmente cerrada no círculo dialético: não pode estar fora dele, como sucedia, ao invés, no caso de Marinetti. A antítese não vive de uma autonomia desrelacionada, mas conjugada com a tese.

Trocamos agora por um momento as cartas na mesa. Experimentamos substituir provisoriamente a terminologia filosófica usada até agora por um léxico mais pertinente ao específico dramaturgício. Assim falamos não de tese, mas de situação de



partida, não de antítese, mas de conflito, não de síntese, mas de solução dos contrastes. *Sei personaggi in cerca d'autore* não conhece uma subdivisão em atos. São, porém, três as partes em que se articula a obra. A primeira parte vai desde a troca inicial de falas entre o diretor de cena e o operador, no momento em que os atores discutem entre si o absurdo da decisão assumida pelo Diretor de querer representar a estória dos seis personagens; a segunda parte, desde quando os atores começam a ensaiar a chegada imprevista da Mãe nos fundos do ateliê de Madama Pace; a terceira parte, desde o começo dos ensaios no segundo ato até as descaradas risadas da Enteadada. No início da *pièce*, uma companhia italiana à antiga, cujo repertório era constituído por dramas burgueses e *vaudeville* provenientes da França, e que portanto se achava em dificuldade de entender um texto – se relacionado aos próprios cânones estéticos – de tão difícil decifração também cênica como *Il giuoco delle parti*, se propõe a montar a *pièce* pirandelliana, na falta de produções melhores.

De um momento a outro se apresentam no teatro os seis personagens, explicando que o seu autor não pode dar forma completa à estória que eles tinham vivido, e pedindo que tal drama seja encenado no palco. Daqui se vai desenvolvendo o conflito dramaturgico que faz progredir a ação. E é o embate entre duas realidades inconciliáveis. Por um lado temos uma estória de todo inaceitável segundo qualquer ética de derivação, mesmo timidamente, burguesa: uma família que se desagrega consensualmente; um pai que ciente, com o beneplácito da esposa além do mais, leva o seu filho recém nascido para o campo, entregando-o a uma camponesa para que cresça longe da casa na qual moram os legítimos pais, e justifica a escolha sustentando que assim o filho será educado na base de princípios de “sólida sanidade moral” (como se a vida dentro de uma família burguesa patriarcal não tivesse nada a partilhar, parafraseando Pirandello, com a higiene moral); um chefe de família que à sacralidade do matrimônio prefere a liberdade de poder satisfazer os próprios impulsos eróticos em âmbito extra conjugal e com mulheres duvidosas; uma filha que para remediar as dificuldades econômicas por que ela e os seus parentes estão passando vende o próprio corpo nos fundos de um ateliê de costura. O quadro, em suma, é marcadamente subversivo quanto à ordem moral em que se funda a cultura burguesa.

Do outro lado há uma companhia que tenta adaptar às próprias exigências estéticas e ideológicas – exigências intimamente burguesas, tendo por fulcro a compreensibilidade e o sucesso comercial da encenação – a visão de mundo e da arte

expressa pelo roteiro que o Diretor está tentando traduzir cenicamente. E eis que este recomenda ao primeiro Ator: “E veja lá, fique sempre de três quartos, porque senão, entre o diálogo abstruso e o senhor, que não se fará ouvir pelo público, adeus a tudo” (Op. cit., 1999c, p. 187). O confronto entre estes dois, opostos e contrastantes, pontos de vista se resolverá a vantagem do primeiro dos dois pólos: aquele dos personagens. São eles que, representando os fatos acontecidos, emocionam o Diretor com a dor provada pela Mãe ao irromper nos fundos do ateliê, são eles que farão os atores exclamar que, desta vez, e com gosto, eles de protagonistas se transformaram em espectadores.

Os profissionais da cena burguesa, ao invés são, no seu agir no tablado do palco, simplesmente ridículos. Serão estes últimos a serem expulsos pela risada da enteada. Resolvendo-se deste modo o conflito dramático, a dominância inicial das formas expressivas burguesas se inverte. Desembocar do embate dialético é a síntese. E “a inversão da dominância” vê a antítese absorver na síntese elementos da tese, submetendo-os ao próprio desenho. Em *Sei personaggi in cerca d'autore* a civilização burguesa não é simplesmente destruída, como acontecia com os futuristas. Traços desta, dialeticamente, permanecem: mas reviradas, ridicularizadas e tornando-se funcionais, com a sua comicidade plástica e aleatória., no explodir final da vida contra a forma expressa pelo modo de produção dominante. Uma vida que, por sua vez, é historicamente determinada. De fato, a risada da Enteada não pode ser conciliada consigo mesma e com os outros, não pode ser resolvida e plena até o fundo: a tensão de que é portadora a zombeteira personagem feminina deve atravessar a estória, entrar em conflito com as idéias e os valores do presente em que se acha lutando. O grotesco de *Sei personaggi in cerca d'autore* não tem uma valência negativa, mas positiva: baixada a cortina, se transforma em uma nova tese à procura de uma síntese diversa, desprovida esta vez de todo resíduo burguês.

Uma síntese que não mais o teatro e a arte devem fornecer, mas o agir político de homens capazes de inserir a ideologia de uma obra capital como *Sei personaggi in cerca d'autore* dentro de uma concepção do real voltada a edificar uma civilização desprovida das contradições do mundo burguês e libertada uma vez por todas da exploração do homem pelo homem. Se depois esta síntese calçará as botas e usará o na cabeça o fez, é um problema que não diz respeito à historiografia teatral, mas às contradições dramáticas da história.

### 2.3 “PIRANDELLIANO NATO E HEREDITÁRIO”

Rodrigues, com *Vestido de Noiva*, continua a dar-se um tom de “pirandelliano nato e hereditário”, mesmo se em um tom muito mais “desgrenhado”. A peça apresenta uma quantidade maciça de elementos que se encontram também na comédia sistematizada pelo autor siciliano em 1921. Quais? Considere-se a construção e a articulação da ação. A peça, centrada nas últimas horas de vida de Alaíde – atropelada por um automóvel e moribunda, entre delírios alucinações e recordações, num leito de hospital – se desenvolve através da representação simultânea de acontecimentos que remontam a momentos e tempos diferentes.

Estórias todas essas que serão depois decompostas em planos heterogêneos: plano da realidade, plano da memória e plano da alucinação. O que não é de surpreender. Se na obra de Pirandello não existe o plano da alucinação – e existe, ao contrário, o plano da representação –, não estão menos presentes o plano da realidade e da memória. Mencionou-se a dimensão da recordação, nem se pode deixar de notar em Rodrigues a presença de um outro recurso estilístico partilhado com Pirandello: o *flashback*, ou seja, a interrupção da sucessão linear e sucessiva de uma ação devido ao evocar de acontecimentos ocorridos em precedência. Em suma, trata-se de soluções técnicas que dizem respeito muito mais a particulares ligados à *organização* da ação dramática, do que a temas e motivos da ação teatral mesma. E na primeira metade dos anos Quarenta do século passado, entre os intelectuais e os artistas da cidade do Rio culturalmente sofisticada, quando se falava de inovações na engenharia dramaturgica, de revolução na mecânica do léxico e sintaxe teatrais, era automático e implícito remeter-se a Pirandello. Tanto que – recorda-o a estudiosa Adriana Facina, no seu artigo no Correio da Manhã de 9 de janeiro de 1944 – “Álvaro Lins compara *Vestido de noiva* a *Sei personaggi in cerca d'autore*, paradigma da dramaturgia moderna para a crítica de então” (FACINA, 2004, p. 38).

Claro, o diálogo entre *Vestido de noiva* e *Sei personaggi in cerca d'autore* se desenrola também em outros planos: a ambientação de parte da obra em um prostíbulo associa os dois textos, assim como a personagem da cafetina, que Rodrigues chama de Madame Clessi, enquanto em *Sei personaggi in cerca d'autore* tem o nome de Madama Pace. E ambas as meretrizes, durante a ação dramática de *Vestido de noiva* e de *Sei*

*personaggi in cerca d'autore*, estão no centro de um processo de evocação. Com uma diferença: em um caso a evocação é efetuada por meio de uma alucinação (Rodrigues), no outro brota de uma representação (Pirandello). Ainda, o plano da representação é entendido como inconciliável com a alucinação rodriguesiana. Ambos são fruto da fantasia criadora:

Assim nasce Madama Pace entre os seis personagens, e parece um milagre, aliás, um truque naquele palco realizado realisticamente. Mas não é um truque. O nascimento é real, e o novo personagem está vivo, não porque estivesse já vivo, mas porque felizmente nascido [...]. Aconteceu, porém, um corte, uma imprevista mudança da realidade da cena, porque um personagem pode nascer daquele modo só na fantasia do poeta, não certamente no tablado de um palco. [...] Quando eu concebi Madama Pace ali mesmo naquele palco, senti que podia fazê-lo e o fiz; se tivesse advertido que este nascimento desmantelava e reconstruía, silenciosamente e quase inadvertidamente, em um momento, o plano de realidade da cena, não o teria feito certamente, abismado pela sua aparente ilogicidade. E teria cometido uma infausta mortificação da beleza da minha obra (tradução nossa) (PIRANDELLO, 1993c, p. 664-665).

É Pirandello quem fala. A referência à ilogicidade requer, porém, um esclarecimento. Não se confunda a falta de logicidade aqui evocada por Pirandello – aliás por *este* Pirandello que, embora a premissa acima transcrita tenha sido publicada em janeiro de 1925 na revista *Comoedia*, está comentando um texto seu de 1921, isto é, da fase humorístico–revolucionária – com o irracionalismo expressionista. Uma das diversidades mais significativas em relação aos expressionistas do Pirandello de *Sei personaggi in cerca d'autore*, de *Enrico IV* e das produções de salão burguês está nisto: o expressionismo, como deixou bem claro Paolo Chiarini, é sempre atravessado por um sopro místico, do momento que para os expressionistas a *secura formal*, a tensão para a essência:

aparecia como algo de metafísico e transcendente que era possível colher só mediante um tipo de ‘*Wesensschau*’ (“o homem, afirmava Carl Sternheim em 1914, renova continuamente a posse deste mundo contemporâneo e momentâneo de modo novo e independente da razão, por meio da visão”), de modo que Kasimir Edshmid, no seu ensaio fundamental *Über den dichterischen Expressionismus* (1919) poderá dizer que os fatos têm valor só enquanto através deles a mão do artista procura aferrar o que está por trás deles”: e está bem claro o que ele entendesse por tal meta-realidade ou metempíria, que para ele a arte era soma etapa no

caminho para Deus” [...] Esta atitude é comum indistintamente a todos os expressionistas, e foi bem compendiada por Lothar Schreyer, quando notava que a arte do ‘*Sturm*’ é sempre animada por espírito religioso, ‘mesmo quando ela [...] é atéia (tradução nossa) (CHIARINI, 1983, p. 116, 117).

Do lado dos expressionistas, a rejeição da razão é peremptória e as suas premissas de partida manifestam-se claramente nesta passagem de Felix Emel:

O novo teatro, se quiser viver, deverá subtrair-se ao domínio do intelecto despótico e omnidestruidor. Isso, por outro lado, só é possível através da *eliminação da psicologia*, cujo jogo científico-intelectual pesa gravemente em qualquer criação cênica. O presente livro combate, portanto, o teatro da aparência psicológica. Este quer dar à arte dramática um novo fundamento superintelectual: *o êxtase do sangue* (tradução nossa) (Op. cit., 1983, p. 116, 117)

Chiarini conclui relevando a tensão metafísica e religiosa que substancializa a arte expressionista, desdobramento que se mostra ligado à utopia: a ideologia expressionista nasce “entregue ao mito do homem ‘novo’ e de uma nova comunidade social, ao esforço violento de declinar no plural o seu sempre reemergente e exasperado subjetivismo [...], confiada enfim à vontade de fundar uma nova religião” (tradução nossa) (Op. cit., 1983, p. 128, 129). Uma religião mesmo leiga, mas sempre uma religião: no sentido etimológico de *religio*, vale dizer, a exigência de encontrar uma ligação autêntica entre os indivíduos. No escrito de Chiarini, para confirmar o que foi afirmado, se recordam os dramas de Ernst Toller *Die Maschinenstürmer* e *Masse-Mensch* com a sua elaborada dialética entre Eu, Tu e Nós, “o misticismo nietzscheano de Heym, passando pelo evangelismo franciscano de Sorge, até a inserção da linguagem cristológica na tensão anárquico-revolucionária de Becher” (tradução nossa) (Op. cit., 1983, p. 128, 129). A produção teatral pirandelliana anterior a 1924 se mostra orientada na direção oposta: a do ceticismo utópico, sim, mas dentro duma visão terrestre e não místico-espiritual. A ilogicidade do primeiro Pirandello se manifesta, então, dentro de uma materialidade castradora e castrada, enquanto os expressionistas remetem a um alhures metafísico.

Rodrigues de dentro para fora do teatro burguês, dizia-se. Mas por que o autor de *A mulher sem pecado* muda tão energicamente os meios usados até há pouco para dialogar com o teatro e a tradição dramática? É o autor brasileiro a declarar, em um

texto autobiográfico, que compusera o *Vestido de noiva* com o objetivo de agredir o público. Como negar a amarga irritação que está na origem da peça? Depois da estréia de *A Mulher sem Pecado*, Rodrigues revela

ao tomar o bonde, eu já pensava em *Vestido de Noiva*. Mais dois ou três dias, e tinha tudo na cabeça. Ressentido com o público, estava disposto a agredi-lo [...] Escrevera *Vestido de Noiva* com uma coragem desesperada, suicida. Mas sonhava com o elogio (RODRIGUES, 1977, p. 128, 129).

Aquele elogio que – como revela a opinião de Manuel Bandeira sobre *A mulher sem pecado*, em grande parte positiva mas com as reservas que antes analisamos – a crítica e os espectadores não lhe tinham tributado. A agressão que Rodrigues almeja, não obstante, è voltada não a inquietar o espectador; a agressão de *Vestido de Noiva* é do tipo intelectual. Com o atrevimento de um fogo de artifício multicolorido, a obra é concebida para surpreender o público, para chamar sua atenção e ganhar o elogio dos críticos: a apreciação dos expoentes da elite cultural carioca é o que mais importa ao autor. Sobre a reação positiva de Manuel Bandeira, escreve Rodrigues num artigo dedicado a *Vestido de noiva*:

E fiquei assim, até a alta madrugada, ou relendo a peça, ou relendo o artigo. Antes de mais nada, o poeta influiu na minha auto-estima. Ah, se eu morresse naqueles dias, alguém poderia gravar no meu túmulo: - “aqui jaz Nelson Rodrigues, elogiado por Manuel Bandeira”. Não sei se me entendem. Mas o artigo do poeta passava a ser mais importante e vital do que *Vestido de Noiva* (Op. cit., 1977, p. 131).

Palavras essas que dizem muitíssimo. Palavras que traem a atitude ideológica e artística assumida por Rodrigues àquela altura cronológica. No livro de memórias *A menina sem estrela*, é o próprio Rodrigues a esclarecer o seu ponto de vista de então:

Eis a amarga verdade: – durante algum tempo, eu só escrevia para o Bandeira, o Drummond, o Pompeu, o Santa Rosa, o Prudente, o Tristão, o Gilberto Freyre, o Schmidt. Não fazia uma linha sem pensar neles. Eu, a minha obra, o meu sofrimento, a minha visão do amor e da morte. Tudo, tudo passou para um plano secundário ou nulo. Só os admiradores existiam. Só me interessava o elogio; e o elogio era o tóxico, o vício muito doce e muito vil. Pouco a pouco, os que me admiravam se tornaram meus irresistíveis co-autores (RODRIGUES, 1993, p. 151).

Com *Vestido de noiva* Rodrigues se apropria de alguns dos elementos formalmente mais inovadores do estilo pirandelliano – as novidades de estrutura referentes à construção dramática –, e procura dar vida a uma obra de movimentos sofisticados, elaborados: uma *pièce* que se mostre bem acima do gosto do público médio que frequenta os teatros brasileiros dos anos Quarenta; uma obra capaz de deliciar o paladar do espectador habituado ao refinamento do teatro europeu e norte-americano. Rodrigues quer ser admirado pelo *connaisseur* da aristocracia intelectual, deixá-lo de boca aberta diante das surpreendentes acrobacias estilísticas de cunho vanguardista. Só que desta vez a pirotecnia é toda verde-ouro. E isso constitui um outro fator de surpresa para o senso comum do círculo de intelectuais eurocêntricos. O Brasil tem finalmente uma vanguarda também teatral, visto que o Modernismo – que se constituiu em movimento em São Paulo, em 1922, no curso de uma série de manifestações ‘arquivadas’ como Semana de Arte Moderna – até então não havia ainda achado a própria expressão adequada à produção dramática. Não por acaso o crítico e literato Álvaro Lins, como recorda Ruy Castro, acolheu a representação de *Vestido de noiva* afirmando que

a Semana de Arte Moderna de 22 chegara ao palco e que Nelson estava para o teatro como Carlos Drummond de Andrade para a poesia, Villa Lobos para a música, Portinari para a pintura e Niemeyer para a arquitetura” (CASTRO, 2004, p. 176).

Entretanto, nem todos os intelectuais e artistas brasileiros de ponta pensavam do mesmo modo. De fato, um dos protagonistas da Semana de Arte Moderna, Oswald de Andrade, denunciou a presença de um versante reacionário na produção pirandelliana, ou seja, o experimentalismo por si mesmo; o que frisava, entre outros, a ênfase indireta – e Andrade na época era um militante comunista – da acolhida reformista, e não revolucionária de Pirandello, que estava acontecendo no Brasil. E quem no Brasil, com maior autoridade que Andrade, podia examinar o argumento Pirandello? Quem melhor do que aquele Andrade que – com uma resenha publicada em 29 de junho de 1923 no *Correio Paulistano* das representações parisienses de *Sei personaggi*<sup>19</sup> – esteve entre aqueles que fez conhecer o autor italiano aos brasileiros<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Um excerto da crônica teatral de Andrade se acha em PIRANDELLO, 1999a, p. 386.

<sup>20</sup> Também Antonio de Alcântara Machado em 1923 escreveu sobre *Sei personaggi in cerca d'autore* de Pirandello, como também sobre *Così è (se vi pare)* (LARA, 1987, p. 78-80).

Andrade, em 1943, ano do *Vestido de noiva*, falou nestes termos do vanguardismo dramaturgico pirandelliano:

Não vou negar, nem ao próprio Bragaglia e nem ao próprio Pirandello, o valor dessas pesquisas nos dois campos, da plástica cênica e da ótica psíquica... Mas, isso não corresponde mais aos anseios do povo, que quer saber, que tem direito de conhecer e de ver... Essas experiências intelectualistas são uma degenerescência da própria arte teatral, da própria finalidade do teatro que tem a sua grande linha dos gregos a Goldoni, à *Commedia dell'Arte*, e ao teatro de Molière e Shakespeare (DE ANDRADE, 1971, p. 87).

O teatro de Pirandello, portanto, “não corresponde mais à ânsia do povo”. Vinte anos depois da embriaguez parisiense, dezesseis anos depois da chegada de Pirandello ao Brasil – para algumas etapas de uma turnê sul-americana com a Compagnia del Teatro d’Arte di Roma<sup>21</sup> –, o impacto da arte pirandelliana não era mais aquele de um tempo, a força da tensão experimental de *Sei personaggi*, aos olhos de Andrade, estava esgotada: o teatro de Pirandello já se tinha tornado moda, jogo refinado para espectadores de profunda cultura, incapaz de abrir-se ao povo, de envolver e cimentar na ideologia, no querer, no imaginário, no agir político as classes subalternas. As jogadas de Pirandello aparecem como as superfinas de alguém superior: só que com efeito fora da partida. Como os golpes de surpresa disparados por Rodrigues: todos com efeito, sem dúvida, mas o revólver tem balas de festim.

Já vimos como entre *Sei personaggi in cerca d’autore* e *Vestido de noiva* há mais de uma convergência. Todavia não faltam também analogias entre a composição rodrigueana e o *Enrico IV*, evocação que já vimos operante – como agudamente observou Manuel Bandeira – dentro de *A mulher sem pecado*. Os pontos de contato, desta vez, mais que relacionar-se com as soluções técnico-expressivas, se concentram mormente naquilo que na retórica antiga era chamado *inventio*, vale dizer, na parte da projeção conteudística, das imagens, dos temas e dos motivos tratados, mais que na sua distribuição e ordenamento dentro da obra. Observemos estas dinâmicas detalhadamente.

Seja em *Enrico IV* seja em *Vestido de noiva* a ação se inicia por causa de um infortúnio: no texto de Pirandello é uma queda do cavalo, no de Rodrigues é um

---

<sup>21</sup> Sobre a etapa brasileira (São Paulo e Rio de Janeiro) da viagem sul-americana realizada por Pirandello em 1927, confrontar PIRANDELLO, 1999a, p. 395 e JACOBBI, 1967, p. 215-222.



acidente de carro. Em ambas as *pièces* o desnodo dramaturgico que consegue manter a atenção do leitor ou do público é aquele recolhido em torno das tentativas de salvar os personagens no centro dos respectivos efeitos da desgraça que lhes ocorreu: no caso de Enrico IV, a loucura, no de Alaíde, a iminência da morte. Tentativas operadas em ambos os casos por médicos, um médico do profundo em *Enrico IV* e por cirurgiões em *Vestido de noiva*. Não faltam em *Enrico IV* referências que remetem a *Álbum de família*, como Jonas, mediante a servidão de tia Rute, desabafa os próprios impulsos incestuosos em relação à filha tendo relações eróticas a pagamento com menores, assim, também Enrico IV por sua vez, recorre à ajuda daqueles que ele pensa serem os seus súditos, para conseguir encontros com prostitutas. É Landolfo que relata:

LANDOLFO Segundo. Muitas vezes manda que lhe apresentem este ou aquele personagem. E então é preciso procurar alguém que se preste. Também mulheres...

DONNA MATILDE (*ferida, e querendo escondê-lo*) Ah! Também mulheres?

LANDOLFO Eh, antes, sim... Muitas.

BELCREDI (*rindo*) Oh que lindo! Com que roupas?

*Indicando a Marquesa:*

Assim?

LANDOLFO Mas, sabe: mulheres, daquelas que ...

BELCREDI Que se prestam, entendi!

(tradução nossa) (PIRANDELLO, 1993b, p. 140)

Ocupando-se de *Enrico IV*, Alonge avança uma hipótese sobre o protagonista da *pièce* que aproxima ainda mais a obra de Pirandello a *Álbum de família*. Escreve o estudioso italiano a propósito de Matilde, a mulher desejada por Enrico IV: “uma variante degradada nas muitas prostitutas de profissão que vêm alegrar Enrico IV nas roupas de Berta de Susa” (tradução nossa) (ALONGE, 1997, p. 61). Que é pois o mesmo mecanismo de transferência que Jonas aplica em relação à filha desejada: arranjar menores, imaginando de si para consigo, no momento em que as possui carnalmente, que sejam Glorinha.

### 3. O GROTESCO EM CENA: *ÁLBUM DE FAMÍLIA*

#### 3.1 RODRIGUES, 1946: A INCURSÃO DO *VAUDEVILLE*

*Álbum de família*, texto proibido pela censura em março de 1946, representa uma considerável novidade no âmbito da evolução da dramaturgia rodrigueana. Em relação a *Vestido de noiva*, se produz uma cisão muito nítida, sob todos os pontos de vista: formas, temas, motivos, ideologia. É um elemento novo que se impõe. Se com *A mulher sem pecado* as inquietudes da vanguarda se insinuam dentro dos estilemas do teatro burguês, se em *Vestido de noiva* tal vanguardismo torna-se a estrutura dramatúrgica que domina integralmente o texto teatral, *Álbum de família* se sustenta em uma forma fechada que remete ao teatro burguês, distanciando-se, todavia, do mesmo desde o momento que representa uma sua evolução em sentido francamente comercial. E esta forma fechada, o elemento novo a que se acenava, tem o nome de *vaudeville*. É o próprio Rodrigues a sublinhar a decisiva relevância que constituiu o ingresso de um tal gênero dramatúrgico na sua produção:

Vamos imaginar uma missa cômica. Todos os fiéis de joelhos. E, de repente, o padre começa a virar cambalhotas; o coroinha começa a equilibrar laranja no focinho como focas amestradas; e os santos engoliriam espadas. [...] O *vaudeville* deu-me, exatamente, a sensação de tal missa de gafeira. Saí do Feydeau com todo um novo projeto dramático (digo “novo” para mim). O que teria eu de fazer, até o fim da vida, era o “teatro desagradável” (RODRIGUES, 1977, p. 147).

É significativo que Rodrigues, que no início da própria carreira de dramaturgo havia explorado as possibilidades oferecidas pela dramaturgia burguesa, enfatize no trecho acima, com tanta insistência, a natureza radicalmente diversa do *vaudeville*, em relação a tudo quanto ele tinha praticado até então – incluído mesmo o teatro burguês – e se delongue sobre a incompatibilidade dos dois gêneros. A diversidade entre *vaudeville* e teatro burguês oferece a Rodrigues a oportunidade de efetuar um jogo livre de criação, combinando motivos e sugestões provenientes, alternativamente, da primeira e da segunda destas duas categorias dramatúrgicas.

Embora entre *vaudeville* e teatro burguês haja uma relação muito estreita – e o primeiro se configure como uma vertente do teatro burguês –, a constante e

progressiva proliferação de inovações quanto ao modelo de origem, acabou produzindo uma mudança substancial, tornando o *vaudeville* algo marcadamente distinto e autônomo. Pode-se afirmar que o *vaudeville* se alimenta da transposição do teatro burguês para os territórios da comicidade abertamente comercial.

O primeiro aspecto distintivo do *vaudeville* é, portanto, o fato de apresentar-se como um prolongamento, um protraír-se do teatro burguês. No *vaudeville* permanece, de fato, o interesse pelos homens considerados exclusivamente do ponto de vista da sua vida privada – interesse típico do teatro burguês, concentrado que era sobre cada indivíduo e quanto este soubera produzir e criar. Conserva-se ainda um outro particular: a ambientação familiar concebida como espaço privilegiado para a ocorrência dos fatos representados. Os acontecimentos – citando só dois exemplos ilustres, imaginados por Labiche e Feydeau, os dois maiores protagonistas da temporada do *vaudeville* –, se desenrolam principalmente entre as paredes domésticas, em grande parte dentro das quatro paredes da sala da casa. Os argumentos tratados não mudam: adultérios, dívidas de jogo, as novidades do grande mundo, a escalada para o sucesso e assim por diante. O mesmo repertório, em suma, de eventos e acontecimentos ligados com duplo fio à esfera da propriedade. O que muda é um fato mais quantitativo que qualitativo: mais marcada é a frequência de situações prosaicas, como a miséria moral, a mesquinharia, a vilania – solucionadas, porém, em chave cômica –, e mais raros se tornam os casos idealizadores, as provas de nobreza ética de que se revela capaz o membro da classe dirigente, no quadro do modo de produção que se estava expandindo na França oitocentista, o capitalismo industrial.

Como foi dito, seria todavia um erro considerar o *vaudeville* uma simples continuação do teatro burguês, nem teria sentido senão considerá-lo uma categoria em si, com uma estrutura própria, com as suas especificidades. O *vaudeville* é, sim, uma continuação, mas é também uma metamorfose da dramaturgia florescida com o impulso do capitalismo iniciante. Observemos o caso da *pièce bien faite*, que representa uma das constantes do teatro burguês. No *vaudeville* esta forma dramática, este artifício estilístico persiste. Pavis define a *pièce bien faite* como um protótipo de dramaturgia pós-aristotélica, que recorda o drama de estrutura fechada, isto é, uma *pièce* na qual “domina o desenvolvimento contínuo, cerrado e progressivo dos motivos da ação [...]. O *suspense* deve ser mantido sempre vivo. A curva da ação tem altos e baixos, apresenta uma série de equívocos, de efeitos a golpes de cena” (1998, p. 296). Tem

articulação formal, linear, coerente e organizada em torno a uma exposição da situação, ou seja, um conto ou uma troca de informações necessárias para se conhecer e entender em qual contexto a ação teatral está para ter início e qual tipo de ação está para acontecer. Segue, então, o conflito entre duas ou mais tensões opostas, que se constitui pouco a pouco no curso da composição em um crescente de tensões. O momento seguinte, que se encontra na *pièce bien faite*, é o desenlace de tal conflito, que se verifica usualmente no final de um episódio crucial, caracterizado por um evento significativo, de efeito, como pode ser a virada de cena.

Em que coisa a *pièce bien faite* se modifica na passagem do âmbito da dramaturgia burguesa para aquela do *vaudeville*? O que muda é o fato que a *pièce bien faite* se conjuga com o virtuosismo. O que significa que os equívocos, os efeitos teatrais e os golpes de cena se multiplicam. O historiador de teatro Marco Consolini, falando de Labiche e Feydeau – este último explicitamente citado por Rodrigues nas suas memórias pessoais –, observa que: “Se Labiche tinha construído o seu sucesso, sobretudo a partir do *Chapeau de paille d’Italie* [...], forçando o esquema entrelaçado de complicações, quiproquós e desenlaces, levando-o à exasperação, Feydeau completou a obra” (tradução nossa) (2001, p. 339).

Consolini acrescenta, então, uma outra observação, extremamente útil para se elaborarem sucessivas considerações. Escreve:

Feydeau conseguiu concentrar todo o seu gênio no movimento, empurrando-o até a hipérbole. Os seus personagens nunca têm réquiem: não só devem correr (literalmente) de uma situação a outra, mas são submetidos a um tipo de ginástica das emoções que os faz passar continuamente do terror pânico ao alívio, num corre-corre sempre mais frenético (tradução nossa) (Op. cit., 2001, p. 339).

O relevo dado ao enredo constitui, assim, um dos marcos da dramaturgia *vaudeville*. Parece, portanto, bem óbvio que à atenção focada na mecânica textual corresponda uma certa negligência quanto ao aprofundamento psicológico e à verossimilhança, dois dos pilares da arquitetura do teatro burguês.

Para a maior parte dos autores relacionados com a órbita do *vaudeville* não interessa nem a verossimilhança nem a interioridade dos protagonistas das suas obras: eles parecem mais atraídos pelas exasperações em sentido cômico, obtidas com recursos à caricatura e à paródia. Não há mais espaço para o estilo médio. O *vaudeville*, escreve

Roubine, se apresenta como “uma dramaturgia lúdica e irônica que se converte em caricaturas *à la Monnier*” (2003, p. 100). E a caricatura, solução que brota da predileção por uma estratégia de tipo paródico, não pode inserir-se dentro de um estilo caracterizado pela moderação. Caricaturar a realidade quer dizer distorcê-la, deformá-la. O caricaturista é aquele que tira inspiração do semblante do real para conduzi-lo, alterando e exagerando suas dimensões. Se as *dramatis personae* do *vaudeville* não têm psicologia, é porque os seus sentimentos não se reportam à esfera afetiva, mas são funções dramáticas.

E eis que se apresenta o problema da identificação, componente constante no teatro burguês. É talvez possível que o espectador, diante de um texto de Feydeau, se encontre a si mesmo em personagens tão pouco plausíveis, neles se espelhe, compartilhe a sua visão de mundo, a ideologia, a postura em face do real? Obviamente não. Mas a questão, no tempo do *vaudeville*, não é mais aquela de idealizar os valores da burguesia, de conferir-lhes uma dimensão esteticamente autorizada, mediante o recurso à forma fechada e harmônica, a um estilo modelado no cotidiano, mas equilibrado como se fosse uma composição pictórica. Trata-se, ao invés, de zombar de quem faz referência a ideais diferentes. A burguesia não é mais uma classe emergente, mas um grupo social que há tempo se encontra solidamente no poder, capaz de exercitar uma hegemonia cultural sobre boa parte da sociedade; e os ideais da burguesia já se tornaram senso comum na França, assim como em outros países europeus em expansão.

A operação ideológica que permeia a produção teatral do *vaudeville* é agora a de denegrir quem pensa de modo diferente a respeito do burguês, que dirige e domina a sociedade, de ridicularizar comportamentos, atitudes referentes à cultura dos subalternos ou daqueles burgueses que, involuntariamente, escolhem uma conduta e seguem escolhas não-alinhadas com aquela que deveria ser a própria cultura de origem, vale dizer, a do capitalismo triunfante. Considere-se um dos motivos recorrentes do *vaudeville*, o adultério. Aquilo de que se ri não é o fato que o adultério faça rir: dá-se risada porque parece ridículo quem sofre o adultério. Nasce o tipo do marido ridículo, que é tal porque não sabe proteger o que é seu.

Sai de cabeça alta quem se conforma de maneira integral com a cultura dominante, quem abraça a ética capitalista, é a moral daquele que é bastante astuto para acrescentar, no decorrer da própria vida, rendas e lucros e colocá-los seguros na família. E tudo isso com aquela fleuma e elegante distinção ora perdida por uma aristocracia

irrevogavelmente ferida de morte. É esse que, com o maior prazer, paga o bilhete para morrer de rir de quem é menos esperto, e para gozar intimamente da própria superioridade, enquanto é parte de uma elite – a de quem domina. O leitor modelo das *pièces* do *vaudeville* é o paladino farto do senso comum.

O caso de *Álbum de família* se insere em outra moldura. O mercado teatral do Rio dos anos 40 tem características bem diferentes das de Paris na segunda metade do século XVIII. Os grupos sociais, econômica e culturalmente dominantes, os que constituíam a elite parisiense do século XIX, dispunham de indiscutível autoridade intelectual sobre o resto da Europa, e é óbvio, dentro da própria França. Quanto à elite econômica carioca, as coisas eram diferentes. As classes econômica e politicamente dominantes no Brasil da época tinham que operar em um país descolonizado há pouco mais de um século, o que, no âmbito do progredir universal da história, significa quase nada. O domínio político e econômico estava garantido, mas a ele não se acompanhava um prestígio cultural, moral, intelectual igualmente forte. Sob este último aspecto, apesar da descolonização, a hegemonia continuava ainda nas mãos da Europa. Isso quer dizer que, se a exaltação dos valores burgueses ocorria nos teatros do Rio, isto acontecia sobretudo através de obras provenientes da Europa ou de inspiração européia. Traduzindo em termos ideológicos: idealizavam-se em cena os valores, sim, da burguesia, mas da burguesia européia.

A entrada de *Vestido de noiva* na cena brasileira teve justamente a função de revirar este quadro. O alcance vanguardista da obra rodrigueana, com seu experimentalismo formal, demonstrou como os progressos, mesmo técnicos, efetuados pelas classes dominantes cariocas, pudessem ser idealizados também por meio da dramaturgia. Uma escritura para o teatro de matriz autóctona, que com seu tom de tragédia doméstica defende os valores da família, é o melhor modo para celebrar a visão de mundo da burguesia. E desta vez, não da burguesia européia, mas – tratando-se de uma obra original e tão profundamente enraizada, tanto na forma quanto no conteúdo, na realidade brasileira e, especificamente, do Rio de Janeiro – daquela ativa no Brasil. *Vestido de noiva* contribuiu para vencer o senso de insuficiência de que era vítima a burguesia brasileira na primeira metade do século passado. O que obcecava os grupos sociais dominantes na então capital era o seguinte paradoxo: ao controle político e econômico não correspondia uma hegemonia cultural plena. Para resolver tal contradição, no sentido de criar uma identidade cultural dotada de uma adequada

respeitabilidade para conseguir a necessária independência da Europa, também cultural, concorreram fenômenos como o modernismo, que todavia não interessou ao teatro.

Se a elite cultural parisiense, diante de Labiche e Feydeau, podia comprazer-se em zombar dos burgueses que não estivessem à altura dos ideais nobres da burguesia, a elite carioca, das primeiras décadas do século XX, considerava o *vaudeville*, como os outros fenômenos de teatro popular – a brasileiríssima *chanchada*, por exemplo – com horror: era um dos fenômenos artísticos que remarcava a impossibilidade por parte dos grupos dirigentes e dominantes de serem plenamente hegemônicos. O *vaudeville* ridicularizava, quando ao invés a necessidade da burguesia carioca era de refletir os próprios fastos, também no fazer artístico. Tripudiar sobre os burgueses desajeitados, ou sobre os não-burgueses que povoavam a sociedade carioca do tempo, poderia ser feito no futuro: o que interessava a elite cultural do Rio era justamente o contrário: convencer a si mesma e os outros, principalmente no além mar, da própria independência e distinção cultural. A burguesia brasileira queria, em suma, mostrar-se respeitável também do ponto de vista intelectual e moral, e se podia pensar em tudo no campo teatral para alcançar tal propósito, menos que realizar espetáculos de *vaudeville*. Estes, na verdade, desmistificavam justamente quando havia necessidade de mitos, vulgarizavam quando era necessário enobrecer, de certo modo obrigavam todos a pôr os pés no chão, quando era preciso mostrar que se sabia levitar. Na França, para os grupos sociais no poder o *vaudeville* era um recurso: do ponto de vista do consumo, provocando hilaridade e bom humor no público burguês, assim como do ponto de vista da produção e da distribuição, enquanto fonte de lucro e ganho para o mercado teatral e para a burguesia empresarial, que se enriquecia também com as trocas de produtos para espetáculos. No Rio da primeira metade do século XX, o *vaudeville* era considerado inconveniente, configurando-se como uma atividade baixamente mercantil, como um modo um pouco sujo de ganhar dinheiro. Para se relacionar sem mais preconceitos ao *vaudeville*, a elite teria que libertar-se de modo definitivo e convicto de todos os seus complexos de inferioridade, senão o *vaudeville* teria sido destinado a permanecer uma ferida aberta.

Entende-se então porque *Álbum de família* foi um escândalo. Não se tratou unicamente de uma questão de conteúdo, não foram só os incestos, as perversões em cena a deixar incrédulos os refinados literatos. No fundo, também *Vestido de noiva* deu espaço a uma temática incestuosa, ainda que se tratasse de um incesto um pouco

heterodoxo, ao qual faltava o laço de sangue direto, esgotando-se a temática no desejo que duas irmãs provavam pelo mesmo homem, e na mútua atração sexual entre um homem casado e a cunhada. O que suscitou celeuma em *Álbum de família* foi sobretudo o modo com que estes argumentos são tratados no texto: o tom parodístico difuso, a presença maciça de um registro grotesco, o uso abundante da estratégia do estranhamento. E a originar um tal curto circuito estilístico foi a cintila do *vaudeville*, que para a elite cultural carioca assume conotações escandalosas. Para a intelectualidade da então capital do Brasil, se apresenta o paradoxo de um autor consagrado – há poucos meses, graças a *Vestido de noiva* – como o artista capaz de imprimir um novo curso à dramaturgia, subtraindo-a ao predomínio das *chanchadas*, do teatro de *boulevard*, das composições de comicidade vulgar e populares, o qual artista na sua nova obra contamina a refinada experimentalidade do trabalho anterior com o tão detestado estilo de *vaudeville*, que ele mesmo parecia ter conseguido ultrapassar de uma vez por todas<sup>22</sup>.

A elite eurocêntrica do Rio – depois de ter reconhecido em Rodrigues a pessoa capaz de conduzir a cultura carioca, por meio do teatro, a níveis tais que não estaria em condição de invejar nada a Berlim, Roma ou a Paris – aponta-o agora como indivíduo que, em uma espécie de *raptus* irracional, quis estragar conquistas tão preciosas, indo buscar baús e máscaras, trazendo-os todos de uma vez, novamente para o lado de cá do Oceano; diretamente para a Praça Tiradentes. No fundo, o conhecimento direto que tinha Rodrigues do teatro de *boulevard* e do teatro de variedade é amplamente demonstrado: basta pensar que em diferentes entrevistas ele se gabava de ter avizinhado a escritura teatral, respaldado apenas pelo conhecimento de experiências que gravitavam na órbita da *chanchada*. Rodrigues declarava que, antes de começar a escrever teatro, sua única experiência com o assunto fora assistir a burletas de Freire Jr. e ter lido Maria Cachuca de Joracy Camargo (CASTRO, 2004, p. 142). Só isso e nada mais<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Guilherme Figueiredo comentou a estréia de *Vestido de noiva* contrapondo o teatro rodriguesano justamente à vulgaridade das *chanchadas* (apud FACINA, 2004, p. 38).

<sup>23</sup> Quanto à veracidade de algumas declarações feitas por Rodrigues acerca do próprio trabalho existem razoáveis dúvidas. Contando os próprios exórdios dramaturgicos, Rodrigues amava construir e dar uma imagem de si como artista inculto, mas de gênio. Eis como Ruy Castro examina a questão: “De concreto mesmo, sabe-se que, entre ‘*A mulher sem pecado*’ e ‘*Vestido de noiva*’, Nelson leu peças como ‘*Ricardo III*’ (1592), de Shakespeare; ‘*O inimigo do povo*’ (1882), de Ibsen; e ‘*O luto assenta a Electra*’, de O’Neill. [...] E como se sabe disso? Porque Nelson, certamente cansado de brincar de ‘*Maria Cachuca*’ e de passar por inculto, deixou escapar essa revelação numa entrevista. É claro que leu Pirandello: seu irmão Milton, que em



*Álbum de família* – que recupera a linearidade da ação e utiliza só o plano da realidade, abandonando a estrutura formal radicalmente vanguardista de *Vestido de noiva* – trata, entre muitas outras coisas, de uma relação lésbica entre Glória, uma adolescente de quinze anos, e uma colega de escola, como também do desejo do pai da jovem pela filha, sublimado mediante a obsessiva repetição de atos sexuais com menores; trata ainda da relação incestuosa da mãe de Glória com o filho Nonô, da atração irracional que prova Guilherme, irmão de Nonô, pela própria mãe, e transformada em desejo pela irmã Glória. Um dilúvio de fatos, situações, acontecimentos, de dispositivos de encaixe dignos do melhor Feydeau, resolvidos em chave obscena: os personagens são desprovidos de uma psicologia compacta tridimensional, verossímil, são caricaturas dos personagens da tradição teatral burguesa. O texto foi proibido, acusado de obscenidade pela Censura Federal, posto em circulação por Nelson Rodrigues entre artistas e intelectuais da elite carioca<sup>24</sup> – muitos dos quais tinham exaltado *Vestido de noiva* – e em grande parte duramente criticado. Formas e conteúdos tornaram-se irritantes, seja pela sua morbidez seja pela sua excentricidade. Estas, pelo menos, foram as motivações na base da maioria das críticas hostis. O próprio Rodrigues não hesitou em revelar quanto a busca anterior de consenso entre poetas, artistas e intelectuais do tipo caviar e champanhe não o interessasse mais:

Sim, a partir de *Álbum de família*, a minha vida teatral tem sido uma batalha entre um autor e seus admiradores. É uma fúria recíproca e total. Os admiradores querem me destruir, com a sua incompreensão apoteótica e homicida; e eu reagindo, como um possesso [...] Se quisesse, faria com os nomes dos meus ex-admiradores uma lista telefônica. E eu não movia uma palha para reconquistá-los. Pelo contrário: – antes, delirara com o sucesso; e, agora, agia e reagia, como se preferisse, inversamente, o fracasso (RODRIGUES, 1993, p. 216).

Ao confrontar-se *Álbum de família* com *A mulher sem pecado*, a influência do *vaudeville* na dramaturgia rodrigueana torna-se evidente. Comparando o modo com que a ação se desenrola nos dois textos, as diferenças saltam logo aos olhos. *A mulher sem pecado* é construída em torno de uma situação bastante simples, o foco da ação é

---

certa época exerceu influência em suas leituras, era perito no dramaturgo italiano desde 1926, quando publicou um enorme artigo sobre ele em ‘A Manhã’ (2004, p. 178).

<sup>24</sup> A intenção de Rodrigues era de obter a solidariedade de artistas e intelectuais, a fim de conseguir que a censura liberasse a obra.

concentrado em três personagens: Olegário o protagonista, Lídia sua mulher e Umberto, motorista da família, e também amante, no final, de Lídia. O clássico triângulo amoroso: a típica estrutura do teatro burguês e o tema habitual do adultério. A troca de falas das duas cenas iniciais, aquela entre Olegário e a doméstica Inézia, e aquela entre o protagonista e Humberto, antes da entrada de Lídia, expõem as premissas da situação: Olegário, que vive numa cadeira de rodas por causa de uma paralisia nas pernas, padece de violentíssimo ciúme em relação à esposa. A ação se inicia com os pedidos obsessivos feitos pelo protagonista a Inézia e Umberto: Olegário quer que eles sigam a esposa e lhe tragam provas da infidelidade desta. Um tal contraste entre marido e mulher, que mantém viva a situação em todo o decorrer da obra, é articulada através das repetidas e insistentes perguntas feitas por Olegário a Lídia sobre a sinceridade dos seus sentimentos, das brigas entre os dois cônjuges, das revelações de um dependente do protagonista, o qual se declara seguro de que Lídia trai o esposo, e daquelas de Umberto que confessa ser impotente e não poder assim assediar Lídia. O desenlace do conflito é antecipado por uma virada de cena: Olegário revela não ser paralítico e ter simulado a deficiência com a única finalidade de pôr à prova a fidelidade da esposa. Tal desfecho adquire, no final, tintas trágicas: Lídia foge com Umberto, o qual por sua vez tinha mentido em relação à própria impotência, e o protagonista acaba com sua vida dando um golpe de pistola na frente.

Os nós dramaturgicos que animam *Álbum de família*, articulados, ao invés, de modo muito mais complicado e, ainda que calibrados na dicotomia matrimônio *versus* adultério, mostram-se desequilibrados e assimétricos. E é também por isso que *Álbum de família* representa uma agressão, assim como o precedente texto, *Vestido de noiva* que constituiu, por sua vez, uma agressão. Uma agressão, todavia, de um gênero um pouco diferente. *Álbum de família* não é *Vestido de noiva*, não se limita a comprazer ao ego dos espectadores que se consideram culturalmente eleitos, não se limita a fornecer, aperfeiçoar e reforçar uma visão do mundo já existente – a da elite cultural carioca. *Álbum de família* apresenta uma concepção da vida e da arte contrastante com o gosto hegemônico no ambiente do teatro brasileiro dos anos 40. Ouçamos o que diz o autor:

*Álbum de família*, a tragédia que se seguiu a *Vestido de Noiva*, inicia meu ciclo do “teatro desagradável”. Quando escrevi a última linha, percebi uma outra verdade. As peças se dividem em “interessantes” e “vitais”. Giraudoux faz, justamente, textos “interessantes”. A melodia

de sua prosa é um luminoso disfarce de sua impotência criadora. Ao passo que todas as peças “vitais” pertencem ao teatro “desagradável”. A partir de *Álbum de família*, tornei-me um abominável autor (RODRIGUES, 1977, p. 148)

As analogias com o teatro pirandelliano surgem agora de um outro tipo. *Álbum de família* converge com *Sei personaggi in cerca d'autore* (mas também com outros textos como *Enrico IV*) em temas fortemente perturbadores, como o do incesto. E, do ponto de vista da construção formal, Rodrigues compartilha com Pirandello, não mais as ações simultâneas em tempos diferentes ou a divisão em planos, mas um outro elemento, vale dizer, a paródia.

### 3. 2 O TEATRO E SUA PARÓDIA

A paródia, recorda o semiólogo Gérard Genette, remete etimologicamente a dois termos, e a dois conceitos: “*ode* é o canto; *para* significa ‘longo’, ‘a alto’; *parodein*, de que deriva *paródia*, seria (em conseqüência?) o fato de cantar ao lado, portanto de cantar destoando, ou em uma outra voz, em contracanto – em contraponto – ou também em um outro tom” (tradução nossa) (1997, p. 14). Genette identifica na dissociação entre conteúdo e forma uma das soluções empregadas com mais freqüência pela paródia no curso da sua história e no seu desenvolvimento. Distingue assim três modalidades na cisão parodística entre letra e espírito: a primeira forma deriva da aplicação de um texto nobre, modificado ou não, a um outro tema; a segunda da transposição de um texto nobre para um estilo vulgar e a terceira da aplicação de um estilo alto [...] a um tema baixo ou não-heróico (tradução nossa) (Op. cit., 1997, p. 16). Se bem que em todos os três casos se possa continuar a falar de paródia (como continuaremos também nós a fazê-lo nas páginas seguintes deste trabalho), Genette reconduz à primeira dessas categorias a paródia no sentido pleno do termo, à segunda uma operação que ele chama de “travestimento” (tradução nossa) (Op. cit., 1997, p. 29) e à terceira “o pastiche” (tradução nossa) (Op. cit., 1997, p. 29). *Álbum de família* na sua tensão subversiva contra o teatro burguês, insere-se sem dificuldade na segunda dessas tipologias classificatórias; que não por acaso o mesmo Genette qualifica como a versão mais agressiva da paródia, pois assume o texto de partida como objeto de “um tratamento estilístico comprometedor” (tradução nossa) (Op. cit., 1997, p. 32). A

particularidade do trabalho realizado por Rodrigues com *Álbum de família* é que o ímpeto profanador não é dirigido contra um texto da dramaturgia burguesa, mas à inteira tradição do teatro burguês, da qual são alvos dois elementos fundamentais: a coerência do personagem e a linearidade da ação.

Nada disso acontecia no caso de *A mulher sem pecado*, em que Rodrigues tinha recorrido até mesmo à solução do monólogo interior para conferir maior densidade à subjetividade do protagonista. Em uma estrutura análoga de perlustração do Eu – análoga ainda que bem mais insistente – se sustentava também *Vestido de noiva*. Nestas duas composições o material dramático era organizado de modo que aos poucos a obra permitisse ao usuário reconstruir uma personalidade na sua profundidade. De tal trajeto no coração da interioridade *A mulher sem pecado* se configura como um exemplo emblemático.

Em *A mulher sem pecado* – assim como, mesmo se de uma perspectiva estilisticamente modernista, em *Vestido de noiva* – sentimentos como o ciúme, o enamoramento e o desespero servem para dar corpo a uma individualidade. A psicologia de Olegário tem traços de coerência: é compacta e verossímil. Para melhor desenvolver o nosso raciocínio, podem servir de ajuda as distinções teóricas feitas no âmbito formalista. Tomasevskij quando define o texto dramático como um sistema de acontecimentos que derivam um do outro, faz referência a dois elementos, principalmente à situação e à colisão. O primeiro vocábulo diz respeito às “relações mútuas entre personagens” (tradução nossa) (TOMASEVSKIJ, 2003, p. 312), enquanto o segundo, aos contrastes que brotam do entrelaçar-se dessas relações: a presença de um obstáculo que gera a colisão.

Se nos detivermos a analisar a natureza do desencontro do qual se desprende a ação dramática de *A mulher sem pecado*, torna-se evidente que o obstáculo que, produzindo o conflito, desencadeia a ação é todo interno ao protagonista: a dúvida a respeito da fidelidade da mulher. A primeira situação – no sentido atribuído por Tomasevskij a este termo – que se vem a criar, vê Olegário e Lídia contrapostos. E eis que, através de intrigas<sup>25</sup> que o protagonista põe em prática, se passa a uma situação

---

<sup>25</sup> Tomasevskij define de maneira bastante precisa a intriga, colocando-a ao lado da situação, do conflito e da solução deste último – entre os elementos de apoio do enredo – e reconhecendo-lhe o papel de motor do contraste dialético que conduz a uma nova situação. “Ao contraste dos interesses e à luta entre os personagens corresponde a repartição destes em grupos, cada um dos quais leva adiante contra os outros uma própria tática particular. A colisão assim conduzida

nova.

As estratégias que Olegário – desde a primeira fala, imobilizado em uma cadeira de rodas – pratica para testar a honestidade da esposa são diversas. Começam quando Olegário pede à doméstica Inézia e ao motorista Umberto para seguirem a esposa. Sucede a investigação direta realizada com uma série de perguntas, quase um interrogatório feito a Lídia. Passa-se depois pela acusação do dependente de Olegário, Joel, que refere ao seu patrão as numerosas vezes que circulam a respeito da infidelidade de Lídia. Chega-se então ao momento da armadilha preparada por Olegário, que informa à esposa a chegada de um telegrama, na realidade inexistente, o qual comunicaria que o suposto amante dela teria sido vítima de um acidente. De tal modo, Olegário pretende observar o tipo de reação suscitado pela notícia.. E é com este episódio que se encerra o primeiro ato e se abre a primeira cena do segundo ato, em cuja segunda cena o protagonista discute com Maurício, irmão de Lídia, para descobrir sua índole secreta e entender se existem nele estímulos à luxúria, e sobretudo se prova atração pela irmã. Mas há mais. Uma vez revelado que Umberto é impotente (pelo próprio Umberto, o qual todavia está mentindo), pretende aproveitar-se da inocuidade sexual deste último para ele vigiar a esposa também nos momentos mais íntimos. Olegário revela então a Maurício que é vítima de alucinações: a ex-esposa lhe aparece, durante uma delas, pondo-o em guarda sobre a conduta de Lídia. O ato se conclui com Umberto que, ficando a sós com a esposa de Olegário, beija-a com paixão.

Até aqui a situação de partida que se prolonga por uns dois atos. Uma medida bastante ampla, mas que Rodrigues desfruta para traçar e depois consolidar o perfil psicológico de Olegário. O que implica um uso insistente do mecanismo de repetição. Cada nova intriga não conduz a uma volta na ação, a uma inversão da situação, e as relações entre os personagens ficam quase que as mesmas em relação à partida: Olegário tem ciúme de Lídia e essa não suporta as suspeitas obsessivas do marido. Os acontecimentos que têm lugar nos dois primeiros atos não mudam as relações entre os personagens, não criam novas situações: o sistema dentro do qual estes se movem diverge aos poucos em quantidade mas não em qualidade. Isso permite que o ciúme de Olegário consiga uma espessura sempre maior, uma consistência sempre mais concreta.

---

chama-se *intriga*, e é típica do gênero dramático. O desenvolvimento da intriga (ou das intrigas paralelas, no caso de uma complexa distribuição dos personagens em grupos) leva a eliminar a contradição ou a criar outras novas” (tradução nossa) (2003, p. 312).

O obstáculo ao desatamento do nó dramático permanece, porém, sempre o mesmo: a suspeita que a esposa o traia. A colisão dramatúrgica portanto, dando-se dentro da consciência do protagonista, confere à personalidade deste uma dimensão progressivamente mais compacta. O que Olegário faz conscientemente e o que sente inconscientemente chegam a coincidir. Os fatos que se verificam em nível racional (as intrigas urdidas pelo protagonista), e em nível inconsciente (como nos casos das alucinações que sofre) conduzem na mesma direção: a resolução da dúvida que o aflige. O sentir e o compreender não prosseguem em dois binários paralelos e distintos, mas vão de braços dados. Olegário adverte um conflito e pretende, conscientemente, eliminar as razões objetivas deste conflito. O protagonista transcorre os dois primeiros atos organizando racionalmente o próprio ciúme: administra, ordena, assim que a sua consciência não chega mais a extrapolar os limites de um Eu plausível.

O beijo entre Lúdia e Umberto, que conclui o segundo ato, abre o terceiro. Nas relações entre os personagens se produzem alterações significativas. Trata-se de mudanças que acontecem em dois planos não-ligados por recíproca determinação, em dois planos independentes. Umberto deseja Lúdia e esta descobre que retribui tal sentimento, provando ora repugnância pelo marido obcecado. Como a primeira situação termina com uma virada de cena, o beijo do motorista, assim a segunda situação tem como saída uma nova virada de cena, vale dizer, Olegário que admite, durante uma troca de falas com Mauricio, ter fingido até então a paralisia para poder averiguar de maneira mais eficaz a índole real da esposa.

Se a primeira virada de cena tinha como efeito alimentar a tensão, em um contexto que, no plano dramático já se tornara estático, atarraxado como estava no Eu do protagonista, esta segunda virada de cena afrouxa a tensão, configurando-se como um falso final, depois do qual o nó da colisão dramatúrgica deve extinguir-se. Mas ao invés, com uma inversão posterior das relações entre personagens e com o configurar-se da última situação, eis que chegam as notícias da fuga de Lúdia e Umberto, à qual Olegário reage com o suicídio, verdadeira conclusão da obra que – ao propor-se como uma surpresa aos olhos do espectador cujas expectativas estavam todas centradas no outro final, aquele fictício – torna ainda mais incisivo o surgimento da catarse. A decisão desesperada por parte do protagonista resolve as contradições emersas ao longo do texto com o impor-se da antítese (a infidelidade de Lúdia) sobre a tese (a sua inocência) e o harmonizar-se dos interesses de Umberto e Lúdia. Na segunda e na

terceira situação, introduzidas pelas duas respectivas viradas de cena – o beijo de Umberto e a falsa paralisia do protagonista –, se repropõe a dinâmica do irromper de uma paixão em nível interior e da sua racionalização: o ânimo de Olegário deixa espaço a dois sentimentos diversos, um por situação. Quando Lídia está se apaixonando por Umberto e Olegário se convence da inocência da esposa, este – uma vez resolvido o conflito que lhe tinha envenenado o ânimo até aquele momento – pode dar livre vazão a um encantado amor por Lídia; quando esta foge de casa com Umberto, surge um desespero fatal. A explosão do amor antes e depois do desespero ocorre de maneira bem mais elíptica, em um espaço bem mais restrito do que os dois atos de que pode dispor o ciúme inicial: os contextos nos quais as novas relações entre os personagens se articulam, desenvolvendo-se dentro de um único ato, são bem mais restritos: ocupam meio ato cada um: meio para o amor e meio para o desespero.

Observando a *pièce* no seu conjunto, podemos dizer que Rodrigues, no seu percurso de escavação na interioridade do personagem principal, traça o Eu do protagonista segundo as normas geometricamente ordenadas da *pièce bien faite*, típica do teatro burguês. Referindo-se ao teatro antigo, mas também ao moderno, Hegel na sua *Estética*, ao ocupar-se da divisão da composição dramática em atos, segundo uma disposição o mais racional possível, ilustra o modelo em que *A mulher sem pecado* se insere perfeitamente:

Quanto ao número, cada drama possui muito apropriadamente três destes atos, dos quais o *primeiro* expõe o aparecimento da colisão que, no *segundo*, apresenta de modo vivo como choque dos interesses, como diferença, luta e trama, até que afinal, alcançando no *terceiro* o cume da contradição, tem a necessária conclusão (tradução nossa) (HEGEL, 1997, p. 1308).

Os sentimentos que dominam o ânimo do protagonista se sucedem em perfeita ordem, um depois do outro: ciúme, amor, desespero. Cada um tem o próprio espaço, simetricamente retalhado dentro da *pièce*: dois atos, o primeiro, e meio ato, os últimos dois. O seu alternar-se é rigoroso, ordenado, preciso como um desfile militar. A atenção meticulosa dada à construção de uma obra que se sustenta em uma sólida racionalidade formal é o contexto mais oportuno para a presença de um personagem diferenciado por uma íntima unidade entre o que vive, o que pensa e o que inconscientemente sente: de um personagem para o qual até uma paralisia é o fruto de

um cálculo frio.

Em *Álbum de família* as coisas tomam um rumo totalmente diverso. Superado o parêntese estilisticamente experimental de *Vestido de noiva*, a volta à forma fechada se dá pelas portas do *vaudeville*, o qual assume uma valência parodística que percorre todo o texto. Todavia, não se trata da retomada de um estilo finalizada a dar um tom mais sofisticado e literário à própria obra. Não, a estratégia de Rodrigues consiste em inverter o teatro burguês e a sua visão de mundo.

Reflitamos um pouco sobre a construção do enredo. Em *Álbum de família* o mecanismo de exposição, conflito e desenlace ainda está presente, como acontecia em *A mulher sem pecado*. Observe-se a situação de partida: Jonas é casado com Dona Senhorina e é um marido fiel. Um dia descobre que a mulher o trai. As relações em que se estrutura a situação inicial são simples: entre os cônjuges, o ódio é recíproco. Jonas, para satisfazer as próprias necessidades eróticas, costuma convidar em casa meninas menores. Uma destas fica grávida, o que desencadeia o conflito dramático. O desenlace coincide com o homicídio de Jonas perpetrado por Dona Senhorina.

Continuando com a análise do texto, apresenta-se todavia uma questão. A essa primeira seqüência de exposição do problema, colisão do conflito e desenlace se sobrepõe uma outra seqüência bem semelhante do ponto de vista da estrutura, ou seja, o caso de Dona Senhorina. A mulher é acusada de infidelidade pelo marido, as discussões se multiplicam. O desenlace chega com a virada de cena final, quando se descobre que Dona Senhorina era mesmo infiel e traía Jonas incestuosamente com o filho Nonô, em companhia do qual, então, depois de ter matado o marido, foge. Dois fatos, em suma, que considerados do ponto de vista da fábula podem ser sobrepostos, merecendo ambos uma obra por si só.

Mas há ainda outros acontecimentos. Para outros quatro episódios é bem válido o mesmo discurso: cada um destes poderia ter lugar, sozinho, dentro de três ou de cinco atos de um drama. As peripécias de Glória não são delineadas em modo tal a fornecer as bases para uma composição independente? Glória tem uma relação lésbica com uma colega de escola e é eliminada do instituto. O irmão Guilherme, diante da rejeição feita por Glória a sua proposta de fugir com ele, mata-a. E a estória de Guilherme? O qual entra no convento porque sente atração pela irmã e para fugir desta tentação mórbida, terminando por castrar-se de modo a não poder cometer atos incestuosos. E ao saber que Glória foi expulsa do colégio, quer salvá-la das insídias do



pai: quando, ‘todavia,’ se dá conta que Glória ‘por sua vez’ sente atração por Jonas, mata-a.

O mesmo vale para Edmundo, que se casa mas sem ter relações eróticas com a esposa porque, com ímpetos secretos, deseja a mãe. Quando descobre que Dona Senhorina, que tinha idealizado qual emblema da pureza, não era tão virtuosa como acreditava, se suicida. E ainda para o caso de tia Rute. Esta sempre sofreu por causa da própria feiúra, e o esplendor físico de Dona Senhorina causa-lhe tanta inveja. O único homem que teve coragem de amá-la, ainda que por uma só noite e porque inebriado pelo álcool, foi Jonas. Daquele momento em diante, tia Rute se mostrou devotamente fiel ao cunhado, satisfazendo-o em tudo, apoiando-o em qualquer circunstância e arranjando menores para satisfazerem os desejos de Jonas. Quando uma dessas meninas morre de parto, tia Rute decide abandonar a casa. Há, enfim, a estória da jovem parturiente: procurada por tia Rute, aceita passar uma noite de prazer com Jonas e acaba engravidando. No final da *pièce*, sem ter tido a assistência de um médico, morre de parto.

As estórias não são sempre articuladas nesses termos, isto é, conforme uma seqüência linear, mas são de vez em quando construídas no plano dramaturgico de modo contorcido: é ao espectador que, quando necessário, cumpre a tarefa de recompô-las. Não nos encontramos, portanto, diante de um acontecimento unitário, que progride linearmente até alcançar uma conclusão. A trama não se sustenta em uma só ação, mas em ações diferentes que se entrelaçam reciprocamente.

O espaço dos três atos que em a *Mulher sem pecado* permitia o desenvolver-se harmônico da trama, favorecendo o estender-se linear dos diferentes momentos da exposição do problema, da colisão e do desenlace, no caso de *Álbum de família* constitui uma medida bastante limitativa para aquilo que não é mais um único enredo, mas o combinar-se de bem seis enredos diferentes. E cada um destes seis episódios tem como resultado comprimir o outro, dentro da tradicional forma fechada dos três atos, mostrando-se elíptico, inverossímil e caricatural.

Não surpreenderá certamente, a partir de tais premissas, que em *Álbum de família* os personagens não tenham profundidade psicológica. Se em *A mulher sem pecado* – para não falar de *Vestido de noiva*, todo dobrado sobre as dinâmicas internas do Eu da protagonista – o processo de perlustração da interioridade tinha um peso na verdade não-secundário, no terceiro drama rodriguesano, ao invés, a psicologia das

*dramatis personae* é tratada de modo insólito e bizarro. Enquanto em *A mulher sem pecado* – para conferir compacidade e profundidade à consciência atormentada do protagonista –, chegava-se, em alguns momentos da *pièce*, a usar a articulação da interioridade nos dois planos de voz do dito e do pensado, em *Álbum de família* não só não se acha vestígio disso, mas está sempre ausente, por toda a duração do texto, a solução compositora que, na escritura teatral, tradicionalmente e com eficácia maior, dá consistência às mais íntimas dobras da subjetividade: o monólogo. A escavação interior não acha espaço algum em *Álbum de família*.

O Olegário de *A mulher sem pecado* tem uma identidade. E é uma identidade coerente: a sua racionalidade, o seu senso comum – impondo que as esposas sejam fiéis – e o inconsciente coincidem. Ele sabe que é ciumento e quer ser ciumento. Dona Senhorina, Jonas, Glória, Edmundo, tia Rute e Guilherme, ao invés, não são verossímeis como personagens, não gozam de uma identidade compacta: em *Álbum de família* razão, senso comum e inconsciente não coincidem. Guilherme escolhe a via do cristianismo e da abstinência sexual, mesmo continuando a provar uma fortíssima atração erótica, uma verdadeira e própria obsessão pela irmã. Uma dissociação do íntimo que afeta a própria irmã, Glória.

Glória, de fato, no início do primeiro ato, jura à colega de escola Teresa fidelidade eterna. Repete, várias vezes, conscientemente:

TERESA – Você jura?

GLÓRIA – Juro.

TERESA – Por Deus?

GLÓRIA – Claro!

[...]

TERESA – Então, quero ver. Mas, depressa, que a irmã pode vir.

GLÓRIA – (*erguendo a cabeça*) – Juro que...

TERESA – (*retificando*) – Juro por Deus...

GLÓRIA – Juro por Deus...

TERESA – ...que não me casarei nunca...

GLÓRIA – ...que não me casarei nunca...

TERESA – ...que serei fiel a você até à morte...

GLÓRIA – ...que serei fiel a você até à morte... (RODRIGUES, 2004, p. 34)

Todavia, no final do segundo ato se descobre que Glória, pouco antes de morrer pela mão do irmão, atrás deste sentimento aparentemente tão puro e sincero, essas declarações de exclusividade quanto à paixão provada por Teresa, esconde outra

coisa: um interesse mórbido pelo pai. Antes de ser ferida a morte, Glória declara com alusiva malícia: “Papai não tem nenhum cabelo no peito, nenhum!”. E em seguida, agonizante:

GLÓRIA (*contorcendo-se de dor*) – Quando eu era menina... pensava que mamãe podia morrer... Ou então que papai podia fugir comigo... QUE DOR AQUI! (Op. cit., 2004, p. 65)

Glória, mesmo tendo jurado fidelidade eterna e ter sido eliminada do colégio onde estudava por causa dessa relação lésbica, no momento mesmo em que declara a imortalidade do próprio amor à companheira, tem o coração atravessado por outro: o que a percorre em profundidade, em meio a tantas promessas, é o germe de um amor incestuoso: aquele por Jonas. Vê-se este sentimento secreto e racional irromper apaixonadamente em ponto de morte, nas palavras que a jovem pronuncia, despedindo-se do mundo.

Edmundo é um outro exemplo de laceração do Eu, de subjetividade ferida pela divisão entre opções individuais e pulsões recônditas. Quando Edmundo se casa com Heloísa, faz isso para fugir de uma mulher, “uma fulana aí”. E escolhe não ter experiências sexuais com a esposa, porque atraído no íntimo por essa “fulana”, que é pois a mãe. E é assim que a sua mente age numa direção: o casamento, a convivência com uma pessoa que lhe garanta, pelo menos na superfície, aquele mínimo limiar de segurança que advém quando se é inserido num contexto burguês patriarcal. Contemporaneamente, porém, o seu ânimo impele em sentido todo contrário e, quando diz: “Eu sou homem de uma só mulher! Até hoje, só gostei de uma mulher” Não pensa em Heloísa, mas na mãe.

É o que sucede também com tia Rute, que por todo o tempo da peça só faz atender a todos desejos de Jonas e defender este dos ataques e das acusações da esposa e dos filhos, com a motivação que: “para mim, é um santo, está acabado!” O amor que tia Rute mostra por este “santo” nasce, todavia, como ela mesma confessou, do fato que ele a possuiu sexualmente quando embriagado.

Não é, pois, difícil argüir que aquilo que tia Rute qualifica como amor é na realidade gratidão, um sentimento bem mais fraco que o amor (outra defasagem entre o que se diz e o que se sente) e assim não brota de uma dinâmica de atração, admiração e afeto pelo amado, mas de ter se sentido mulher por meio de Jonas. O objeto amado por

tia Rute, em suma, não é Jonas, mas ela mesma. Jonas foi simplesmente um meio para alimentar a auto-estima de tia Rute. Basta o simples repúdio daquele episódio por parte de Jonas, e o que tia Rute chama de amor se transforma em ódio:

TIA RUTE – Você uma vez também me quis!

JONAS (*implacável*) – Eu estava bêbado, completamente bêbado!

TIA RUTE (*recuando*) – Eu sei o que vocês querem – que eu me mate! Que eu me atire na lagoinha. (*histérica*) Mas se eu morrer, vou lançar uma maldição para vocês todos, para toda a família!(Op. cit., 2004, p. 56)

A devoção, como tudo neste *Álbum de família*, esconde outra coisa: cobre um hiato profundo entre a percepção de si que ela tem ao lado de Jonas – isto é, perceber-se uma mulher completa – e a impressão que tem longe de Jonas: ser um indivíduo completamente indesejável por parte dos homens. Tia Rute carrega dentro uma carência que Jonas preenche, enquanto é possível. Se tia Rute se declara resolutamente devotada a Jonas, que ela define “o santo” Jonas, na realidade, na profundidade do seu ânimo, o único objeto de devoção é ela mesma.

O caso de Jonas e de Dona Senhorinha pode recordar o de Guilherme. A desafinação aqui não é somente – dizendo em termos psicanalíticos –, entre o *Es* e o *Eu*, entre os instintos mais recônditos e a parte racional. Entra em jogo um elemento que é tudo menos que secundário: o senso comum. Com esta expressão nos referimos a uma elaboração racional que não tem um alcance unicamente individual. A submissão, consciente e intencional, de tia Rute às vontades de Jonas responde a motivações estritamente pessoais, responde, por assim dizer, a necessidades de natureza privada e não social. A do senso comum é, ao invés, uma esfera intersubjetiva, ligada às necessidades dos grupos sociais dominantes de reproduzir as relações de força que permitiram a estes últimos de condicionar e decidir sobre o destino da comunidade. O senso comum é, portanto, a visão de mundo que ocupa uma posição de supremacia dentro do panorama social: é o ponto de vista socialmente dominante que as classes dirigentes conseguiram difundir e manter hegemônico. Guilherme adere ao senso comum quando acolhe a ideologia da Igreja e escolhe tornar-se padre. O seu dissídio é assim jogado em três planos, e não mais em dois: é dividido entre o que considera justo (fugir da família e portanto de Glória, para não correr o risco de praticar atos incestuosos), o que sente (o desejo de Glória), e o que a ideologia dominante indica

como escolha eticamente nobre (o refúgio na espiritualidade).

Assim também Dona Senhorinha: a qual se vê dividida entre instintos inconscientes (a atração pelo filho Nonô) e a satisfação consciente da própria beleza e da própria dignidade de mulher<sup>26</sup>: que, porém, ao lado destas duas tensões percebe uma terceira, ligada à visão de mundo dominante, outrossim, a unidade da família em torno da rígida hierarquia patriarcal. É dentro desta visão de mundo que se inscreve parte do seu operar, como num momento em que pede a Edmundo de tomar a bênção paterna:

D. SENHORINHA (*doce*) – Edmundo, atende a um pedido meu?

EDMUNDO – Estão fazendo com você o que não se faz com a última das mulheres

(*D. Senhorinha abraça-se com Edmundo, sacode-o, como para despertá-lo.*)

D. SENHORINHA – Faz o que eu lhe pedir? Diga – faz?

(*Pausa de Edmundo, que parece desorientado*)

EDMUNDO (*num súbito transporte*) – Faço!

D: SENHORINHA (*doce,, olhando-o bem nos olhos*) Lembre-se de quando era criança: vá tomar a bênção do seu pai! (RODRIGUES, 2004, p. 46)

O olhar burguês sobre a realidade é aquele que experimenta, nas palavras e no comportamento de Dona Senhorinha, mascarar os contrastes obtendo, porém, como resultado uma situação que sinaliza certamente o contrário, ou seja, a fragmentação do sujeito. É o que se vê, por exemplo, quando no início do drama a mulher, conversando com a irmã tia Rute, tenta justificar o próprio apego ao filho não como um interesse erótico mas com uma motivação ética – ética seguramente no âmbito da concepção moral característica do capitalismo, que reconhece nos pilares de Deus, da Pátria e da família a própria tríade axiológica –, vale dizer, a coesão da família: “O meu consolo é que ele não se esquece da família” (Op. cit., 2004, p. 36).

O episódio da bênção que Jonas concede a Edmundo, no fim do primeiro ato, é indicativo também da postura do marido de Dona Senhorinha. Jonas reproduz, com alguns dos seus gestos, a ideologia patriarcal. Uma ideologia que encontra, porém, um

---

<sup>26</sup> Na frente da parturiente, Dona Senhorinha afirma: “não tem bacia – quase não tem bacia”. E o texto assim continua: “JONAS: (*Olhando na direção do quarto*) – Como é que com você nunca houve nada? / D. SENHORINHA (*com espécie de vaidade*) – Graças a Deus sempre fui feliz nos meus partos... / JONAS (*agitado*) - Pois é! / D. SENHORINHA (*transportando-se ao passado*) - Muitas rasgam, levam pontos. Eu, nunca! / (*Novo grito.*) / D. SENHORINHA (*para si mesma, com orgulho, acariciando o próprio ventre*) – O medico disse que as minhas medidas eram formidáveis... Que eu tinha bacia ótima...” (RODRIGUES, 2004, p. 66, 67).

empecilho na prática aberta e consciente da libertinagem. Também Jonas é um homem dividido no íntimo. Ele é, justamente, arrastado pelos valores na base da visão do mundo burguês. Não se faz referência à pátria, mas as remissões a Deus são numerosas, além do fato que até da parte do autor se chega à ostentação – ainda que em chave parodística –, da semelhança entre Jonas e o Eterno Pai. Um exemplo: irritado com Guilherme e Edmundo, Jonas explode:

JONAS (*gritando*) Mas ELES estão enganados comigo. Eu sou o PAI! O pai é sagrado, o pai é o SENHOR! (*fora de si*) Agora eu vou ler a Bíblia, todos os dias, antes de jantar, principalmente os versículos que falam da família! (Op. cit., 2004, p. 41)

Ao lado da encarnação dos valores patriarcais burgueses, Jonas é expressão de uma forte tensão à licenciosidade, mesmo se a libertinagem serve a cobri-la; e assim se chega ao terceiro elemento presente nesta dinâmica, centrífuga, de desmantelamento e desarticulação do Eu – o interesse mórbido pela filha Glória.

Há só um componente desta obra em grau de conferir unidade a uma construção formalmente tão desagregada: o tema do incesto. É constante a presença deste motivo: Jonas é atraído por Glória, assim como o é Guilherme, enquanto tia Rute experimenta o desejo por Jonas, do mesmo modo que Glória. Dona Senhorinha é seduzida por Nonô e vice-versa; Guilherme, por seu lado, não resiste ao fascínio de Glória. Pode-se dizer que o verdadeiro protagonista seja uma pulsão inconsciente, a perturbação do incesto que fala através de corpos diversos. Os personagens se reduzem a funções desta pulsão.

Além disso, todavia, o que tira a profundidade das *dramatis personae* é o cômico, que deforma em chave caricatural os seus caracteres e faz deles um esboço de personagem, mais que um personagem de verdade. *Álbum de família* é uma rutilante seqüela de ações, personagens descentrados e destituídos de uma identidade fixa e coerente: o texto não dispõe de uma estrutura estável e no decorrer do tempo a sua configuração muda, pedaço a pedaço. A forma dramática herdada do teatro burguês é assim esvaziada do seu conteúdo e a sua arquitetura estilística é deformada em sentido caricatural. E é impossível para o espectador espelhar-se em uma criação artística tão lacerada, não é assim praticável a identificação em personagens com o Eu tão dissociado. Na raiz desta subversão da forma está a passagem do esquema formal do

teatro burguês ao do *vaudeville*.

Até se poderia ser induzido a pensar que ao efeito metástase produzido pelo *vaudeville* no tecido do teatro burguês corresponda uma contaminação do cômico, gênero em que tal forma de teatro se insere plenamente. E ao invés, a risada liberatória e os efeitos da catarse cômica não têm espaço em *Álbum de família*. Talvez se possam achar os vestígios do trágico. Rodrigues não pisca para a elite cultural do Rio e nem para o público popular da *chanchada*. *Álbum de família* é uma obra que se torna desagradável ao paladar de todos, também e sobretudo porque não é possível identificar-se com nenhum dos personagens que povoam o texto. Além disso, *Álbum de família*, no plano da visão de mundo expressa, renega quanto foi afirmado em *Vestido de noiva*. Os respectivos finais dos dois textos se apresentam como outros tantos indícios ideológicos. *Vestido de noiva* termina com a celebração da família e dos valores burgueses vistos como conciliadores e não dialéticos: o conflito entre as duas irmãs tem como síntese o casamento de Pedro e Lúcia e a conciliação, de Alaíde, à morte, com si mesma, que num outro mundo, num além consegue dar consistência ao próprio desejo de sentir-se como Madame Clessi: sexualmente realizada, ideologicamente livre dos vínculos impostos pela moral comum.

*Álbum de família* inverte a mensagem veiculada por *Vestido de noiva*. A trama apresenta pontos de contato, principalmente na parte conclusiva: Dona Senhorinha e Nonô, mãe e filho, escolhem viver juntos. Para alcançar tal objetivo, Dona Senhorinha comete um crime, atirando e matando o marido. O quadro não é análogo ao de *Vestido de noiva*, em que Lúcia e Pedro preparam um plano para eliminar fisicamente Alaíde, e quando a morte desta última – que é mulher de Pedro, como Dona Senhorinha é de Jonas – acontece, resolvem viver unidos para sempre? Mesmo assim, algo separa *Álbum de família* e *Vestido de noiva*: e é exatamente o panorama ideológico no qual acontecimentos tão semelhantes se retalham. Se *Vestido de noiva* exalta uma sociedade burguesa harmônica – harmônica enquanto a sua pureza ficar incontaminada por fatores perturbadores como a lascívia subversiva de Alaíde –, *Álbum de família* mostra todo o alcance destoante do universo familiar: Dona Senhorinha unindo-se a um indivíduo mentalmente perturbado, não vai ao encontro da própria felicidade, mas satisfaz unicamente a própria libido. Jonas, por seu lado, morrendo não se desvincula da alienação que o impedia de ser o que a sua mais íntima natureza o impelia a ser, o amante da filha: aliás, ao morrer, grita o nome de Glória, de modo a invocá-la

desesperadamente uma última vez, antes de ser anulado pelo abismo do nada, e como acontecia em *Vestido de noiva*, antes de ser acolhido em uma dimensão extraterrena caracterizada pela plenitude e pela liberdade.

Um último particular: tanto *Vestido de noiva* como *Álbum de família* terminam com um funeral. As exéquias de Alaíde se concluem com duas referências à arte, a marcha fúnebre e a imagem plástica e escultural do sepulcro. As de Jonas, não. A oração fúnebre não tem forma acabada, é interrompida ao cair da cortina. As palavras que constituem a oração têm por objeto a súplica a Deus a fim de que liberte o defunto das penas e dos perigos do inferno. Morrendo, Jonas leva consigo os sigilos do pecado e o seu subtrair-se ao mundo não ocorre, como a morte de Alaíde, no sulco da plenitude, mas no surdo e não-conciliado vazio. O falecimento não libera Jonas, não há catarse alguma: Jonas viveu prisioneiro das próprias contradições, e assim morre.

No teatro de Pirandello, a obra que mediante o expediente do teatro no teatro incorpora o *vaudeville*, declinando-o em modo tal até privá-lo da catarse libertadora, é *Sei personaggi in cerca d'autore*. A visão de mundo que está na base de *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Álbum de família* é semelhante em muitos aspectos. Tem a mesma tensão crítica em relação à estética burguesa, a mesma agressividade demolidora para as formas (teatro do personagem, comédia e drama “domésticos”, *vaudeville*) que subentendem aquela estética.

*Sei personaggi in cerca d'autore* trata do tema da relação entre ficção e realidade. A realidade é aquela do encontro semi-incestuoso entre o Pai e a Enteada, ou seja, a estória que os seis personagens propõem ao Diretor para encenação. A ficção é constituída pelos meios com os quais a estória deve ser narrada. Sintetizada assim a questão, até se poderia pensar que Pirandello coloque o conflito entre essas duas tensões em um plano metafísico: há a vida, que a forma não é capaz de capturar enquanto a essência do primeiro desses dois elementos, a vida, é o eterno e contínuo devir e a substância do segundo, a forma, é a imutabilidade. Êxtase e movimento são duas dimensões inconciliáveis de um ponto de vista ontológico, e portanto a primeira exclui a segunda. A perspectiva pareceria tão anistórica: qual tratar-se de um problema que se esgota na esfera das essências.

Realmente, em *Sei personaggi in cerca d'autore* o contraste entre vida e forma é jogado em um plano que não é nem um pouco metafísico, mas histórico. Não é, na verdade, a forma que se demonstra incapaz de reproduzir em termos de consistência



e de materialidade toda a complexidade da vida. É, ao contrário, uma forma bem precisa e historicamente determinada: o teatro burguês. É a dramaturgia burguesa, e mais amplamente, a cena burguesa – dado que a polêmica de Pirandello não mira só a textualidade, ataca o espetáculo burguês entendido em seu todo, num conjunto de palavras, certamente, mas também de representação, músicas de cena, cenografia iluminação etc. – que se revela incapaz de traduzir por meio de seus cânones e das suas convenções, as contradições e a dialética a respeito da vida no âmago da civilização burguesa.

É oportuno deter-se sobre alguns detalhes aparentes, cujo significado todavia, em termos de poética, se mostram muito mais que marginal. Quando, na *pièce*, o Pai e a Enteada se desentendem diante do Diretor ao expor as suas razões, a um certo ponto, a uma fala do Pai que pede ao Diretor de impor “um pouco de ordem” para dar-lhe “as devidas explicações”, a Enteada prorromperá gritando: “Aqui não se conta nada! Não se conta nada!”, recebendo do pai a resposta: “Mas eu não estou contando! Quero explicar-lhe” (PIRANDELLO, 1999c, p. 197). Não é portanto verdade que a exigência dos personagens de viver a sua estória não possa ter satisfação, porque não existe uma forma adequada para exprimir o seu drama. A seqüência de fatos, comentários e situações psicológicas que constituem o núcleo da estória não pode achar espaço dentro da cena burguesa: as convenções, as configurações estilísticas as organizações formais desse tipo de dramaturgia, como também a ideologia que a percorre, não se adaptam a uma vivência tão densa e perturbadora, como a da família dos seis personagens. A dimensão narrativa, todavia, aparece mais congruente. Não é por acaso que dali a pouco o próprio Diretor, em uma enésima retomada da exposição dos fatos, interromperá dizendo: “Mas tudo isso é história, meus senhores” (Op. cit., 1999c, p. 201) e, apesar das falas sucessivas do Pai e do Filho que reportam a discussão ao tema entre realidade e ficção, o Diretor queria mesmo significar que a matéria do drama deles era narrativa e não entrava nos esquemas da dramaturgia burguesa.

É o Diretor mesmo a manifestar a própria orientação estilística. As conotações que contempla a escritura para o teatro por ele praticada são aquelas da *pièce bien faite*. Às pretensões avançadas pela Enteada, o Diretor reprova uma excessiva desarmonia, quando a ação, segundo ele, deve proceder de maneira equilibrada, para não deformar a curva desta e não perturbar a identificação do expectador:

Não é possível que uma personagem se coloque, assim, tão na frente, e se sobreponha às outras, tomando conta da cena. É preciso conter todas num quadro harmônico, e representar aquilo que é representável! Eu também sei muito bem que cada um tem toda uma vida própria, por dentro de si, e que gostaria de pô-la pra fora. Mas o difícil é justamente isto – fazer vir para fora só aquele tanto que é necessário, em relação aos outros; e mesmo naquele pouco dar a entender toda a outra vida que permanece dentro! (*em tom bonachão, conciliatório*) – Precisa conter-se, senhorita. E creia-me, em seu próprio interesse; porque pode mesmo causar uma má impressão, estou lhe avisando, toda essa fúria dilacerante, esse desgosto exasperado (Op. cit., 1999c, p. 224).

Em uma outra troca de frases entre a Enteadada e o Diretor, este último reafirma a necessidade do caráter unitário e da linearidade da ação, outras duas características essenciais da *pièce bien faite*. A Enteadada observa que fatos “tem até demais, com a nossa entrada na casa dele! (*Apontará o Pai*) O senhor dizia que não podia pendurar letreiros ou trocar de cenário a cada 5 min!” (Op. cit., 1999c, p. 231). E o Diretor assim comenta: “Pois é justamente! Combiná-los, agrupá-los numa ação simultânea e cerrada; e não como a senhora pretende, querendo ver primeiro o seu irmãozinho que volta da escola e vagueia feito sombra pelos cômodos” (Op. cit., 1999c, p. 231).

Há ainda um outro particular. Uma das primeiras cenas de *Sei personaggi in cerca d'autore* se desenrola em um palco no qual se está ensaiando um texto do próprio Pirandello chamado *Il giuoco delle parti*. São muito interessantes as falas iniciais que Pirandello compõe para esta sua última obra. O Diretor assim replica ao Primeiro ator, o qual avalia algumas soluções de *Il giuoco delle parti* como incompreensíveis e até ridículas:

O PRIMEIRO ATOR: Mas é ridículo, desculpe-me!

O DIRETOR (*erguendo-se de um salto, furioso*) – “Ridículo! ridículo!” O que o senhor quer que eu faça, se da França não nos chega mais uma boa peça, e nós somos obrigados a encenar peças de Pirandello – que quem as entender, salve ele! – feitas de propósito para que nem atores nem críticos nem público jamais fiquem satisfeitos? (Op. cit., 1999c, p. 186)

*Il Giuoco delle parti* é um texto de 1918, o ano que assinala o fim do primeiro conflito mundial, evento dramático com o qual se conclui a *belle époque*, isso é, a época em que o *vaudeville* conheceu os seus fastos seja na cena francesa seja na italiana. A

companhia teatral encarregada de encenar *Il giuoco delle parti* é uma daquelas “empresas” que animavam a cena italiana do início do século XX: um daqueles grupos, cujo repertório era composto na maior parte por textos franceses, de moda também na Itália, firmados pelos vários Victorien Sardou, Eugene Labiche, Georges Feydeau, Sacha Guitry, Henry Bernstein, e assim por diante. O tipo de companhia imaginado por Pirandello para a encenação de *Il giuoco delle parti*, era aquele efetivamente operante na época no teatro da Itália pré-fascista: o sistema assim chamado de *capocomicale*. O *Capocomico* (que era diretor, mas também ator) era o proprietário da companhia, administrada como uma verdadeira empresa comercial, do mesmo modo em que era o ator principal no espetáculo e o responsável das escolhas estéticas e teatrais da representação. Este tipo de companhia era fundada na divisão em papéis, o que queria dizer que os atores eram contratados em base às partes que deveriam representar e na companhia teriam operado em papéis pertencentes às mesmas tipologias. As quais não eram pois tão numerosas, se reduziam a algumas dezenas de papéis fixos. Os mais importantes eram o primeiro ator e a primeira atriz, aos quais correspondiam as partes mais importantes de qualquer peça encenada; os menos trabalhosos eram constituídos pelos *genéricos*, aos quais eram confiadas só poucas falas. Entre os outros papéis, em uma posição hierarquicamente intermediária, se colocavam o ator jovem e a atriz jovem, assim como a segunda mulher, que encarnava geralmente uma figura feminina sedutora, muitas vezes uma amante, que tinha a função de rivalizar com a *Prima Donna*.

Não passará despercebido como uma companhia assim estruturada se mostre funcional à dramaturgia burguesa, fundada sobre o triângulo marido-mulher-amante – que se reflete na estrutura de atores: primeiro ator, primeira atriz, segunda mulher, e vice-versa –, consiga alimentar efetivamente este tipo de mercado teatral. Como a estória proposta pelos seis personagens, assim *Il Giuoco delle parti* – avaliado como ridículo incompreensível seja para o público que para a crítica, como também incompreendido pelos próprios artistas que deveriam encená-lo – torna-se incompatível tanto com as formas da dramaturgia burguesa quanto com o mercado teatral italiano do início do século XX. A particularidade de *Il giuoco delle parti* é de ser uma obra que, embora respeitando muitos dos cânones típicos do *vaudeville* e da *pièce bien faite*, funde os estereótipos da comédia de *boulevard* com o trágico – segundo a fórmula do

humorismo tão cara a Pirandello – e gera uma mistura grotesca<sup>27</sup>.

Mesmo inscrevendo-se também dentro das formas do teatro burguês e do *vaudeville*, *Álbum de família* se avizinha mais a *Sei personaggi in cerca d'autore* que a *Il giuoco delle parti*, em que é somente a dimensão do personagem a ser subvertida, enquanto *Álbum de família*, além de ter em mira os personagens, agride a forma inteira da *pièce bien faite*. O que não significa não haver diferenças, e até grandes, entre *Álbum de família* e *Sei personaggi in cerca d'autore*. O que distingue a obra de Pirandello da de Rodrigues são os modos da contestação, a qual nos *Sei personaggi in cerca d'autore* adquire os lineamentos de um novo gênero, a alegoria metateatral de vanguarda, enquanto em *Álbum de família* percorre as vias da dissonância e da deformação cacofônica dos estilemas do teatro burguês, tanto em nível de personagens quanto em um plano mais geral, de estrutura formal.

Se nos detemos a analisar *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Álbum de família*, é possível se encontrarem interessantíssimas pontes interdiscursivas. Um primeiro elemento que associa as duas obras é a centralidade do incesto. Em ambos os textos, o que não é decifrável com os instrumentos da cena burguesa, são as dinâmicas profundas do *Es*. De fato, olhando bem, o modo com que os seis personagens se propõem ao Diretor deveria até favorecer a criação de uma *pièce* nos sulcos da dramaturgia burguesa. Basta pensar aos próprios nomes dos personagens. Chamam-se

---

<sup>27</sup> Este é o enredo de *Il Giuoco delle parti*: Sílvia Gala, senhora burguesa separada do marido Leone, recebe em visita noturna o amante Guido Venanzi. Irrompem sucessivamente quatro jovens, um pouco bêbados, que confundem a casa de Sílvia com a de uma prostituta espanhola. Sílvia fecha Guido à chave, no seu quarto para tirar vantagem da ofensa fatal. Pretende, na verdade, obrigar o marido, que detesta, a desafiar em duelo um dos quatro, o Marquês Miglioriti, que lhe deu o seu cartão de visita. Recusa portanto aceitar as desculpas dos jovens, que afinal se dão conta do equívoco. Na cena final Guido, finalmente libertado, tenta inutilmente fazer Sílvia desistir do seu projeto homicida. Leone recebe em casa antes Guido, que é também seu amigo, e depois Sílvia. Aceita desafiar em duelo Miglioriti, mesmo não sabendo manejar nem uma espada nem uma pistola, mas pretende que Guido seja o primeiro padrinho. Sílvia fica surpresa com a docilidade do marido e parece fascinada, quase comovida, pelo seu espírito cavalheiresco. Na manhã seguinte, Guido, o segundo padrinho e o médico vêm para conduzir Leone ao duelo, mas este recusa a bater-se. Segundo o jogo das partes, mandou o desafio enquanto marido formal; mas deverá ser Guido a bater-se, enquanto marido substancial. O drama se encerra com um áspero confronto dialógico entre Leone e Sílvia, selado pela morte de Guido durante o duelo. Quando Sílvia fica sabendo que Guido morreu, deixa o marido sozinho, o qual – Pirandello o expressa em uma didascália – avisado de que o almoço está pronto, “como se não ouvisse, não se move”. O final que assinala a inversão total de uma estória que poderia ter sido uma graciosa comédia de fundo sobre-humano – com o homem acima das partes – mas que se torna ao invés a própria paródia do modo burguês de escrever para o teatro, ao mostrar-nos os pedaços e os fragmentos de uma subjetividade, a de Leone Gala, que se

simplesmente o Pai, a Mãe, o Filho, a Enteada, o Rapaz, a Menina: são, por assim dizer, indicações de relações familiares. É a típica família burguesa, o Pai tem uma posição indefinida de trabalho, mas todavia gerencial, tendo como dependente um secretário; e reproduz esta posição de predomínio dentro da família, que se caracteriza assim segundo os módulos típicos do patriarcalismo: a esposa é uma pobre, humilde mulher, sem direitos sobre o filho, que, portanto, é arrancado ao seu peito e criado na base das convicções pedagógicas do Pai. Não é certamente uma sutileza que também a de Jonas seja uma família patriarcal: o marido, uma esposa e quatro filhos. Bem como nos *Sei personaggi in cerca d'autore*: marido, mulher e quatro filhos.

No texto pirandelliano, desde o princípio, as dinâmicas perturbadoras do profundo entram em contradição com as formas em que elas poderiam exprimir-se, assim como ocorre na composição de Rodrigues. O personagem pirandelliano do Pai e o rodriguesano Jonas são atraídos sexualmente por suas filhas. O pai de *Sei personaggi in cerca d'autore* está interessado em espiar a filha à saída da escola: “ia ver aquela menina à saída da escola”, conta no primeiro ato. Réplica da Enteada:

A ENTEADA – Pois é! Seguia-me pela rua – sorria para mim, e quando eu chegava a casa, cumprimentava-me assim, com a mão. Olhava espantada para ele, arisca. Não sabia quem era! Contei para mamãe. E ela deve ter logo compreendido que era ele (*a Mãe fará um sinal de assentimento com a cabeça*). De início não quis mais que eu fosse à escola, por vários dias. Quando voltei, tornei a vê-lo novamente à saída – engraçado! - com um grande embrulho nas mãos. Aproximou-se de mim, afagou-me; e tirou daquele embrulho um belo e enorme chapéu, de palha de Florença, com uma guirlandazinha de pequenas rosas de maio – para mim! (Op. cit., 1999c, p. 200, 201)

Vagamente fala, a respeito de “fantasia voyeurística” (tradução nossa) (ALONGE, 1993, p. XI) do Pai. O interesse do Pai pela Enteada, no local em que esta freqüentava a escola, não era simplesmente devido a um sentimento “de ternura inacreditável pela nova família que crescia” (tradução nossa) (PIRANDELLO, 1999c, p. 200), citando o argumento aduzido pelo próprio Pai a fim de justificar o estranho apego a uma filha que não era sua. E a própria Enteada a perceber e revê-lo com sarcasmo, respondendo ao Pai que afirmava

---

descobre lacerada no intimo.

Como vê, de fato, ela (*apontando a Enteada*) não é mais aquela garotinha de trancinhas pelos ombros...  
A ENTEADA ...e as calcinhas fora da saia! (Op. cit., 1999c, p. 201)

E depois o fato do chapéu. Na saída da escola, o Pai lhe dá “um belo e enorme chapéu de palha de Florença, com uma guirlandazinha de pequenas rosas de maio”. Que presente dará o pai depois de anos, nos fundos do estabelecimento de Madama Pace, a Enteada que não o tinha reconhecido? Prestemos atenção às falas com as quais a Enteada e o Pai revocam o quase-incesto.

O PAI – [...] Permite que lhe tire este chapeuzinho?  
A ENTEADA (*de pronto, para antecipar-se, não contendo a repulsa*)  
– Não, senhor, vou tirá-lo eu mesma! [...]  
O PAI - [...] Pronto, me dê, eu vou colocá-lo ali. (Tirar-lhe-á o chapéu das mãos.) Mas numa linda, adorável cabecinha como a sua, gostaria que houvesse um chapéu mais digno. Vai querer me ajudar a escolher algum, depois, entres estes aqui da Madame, não?  
[...]  
A ENTEADA (*retomando*) – Não, obrigada, senhor.  
O PAI – Vamos lá, não me diga de não! Vai me dar o prazer de aceitar. Ficarei sentido... Há alguns bem bonitos, veja! E depois deixaremos Madame contente. Ela os põe à mostra de propósito! (Op. cit., 1999c, p. 218)

Como em *Sei personaggi in cerca d'autore* também em *Álbum de família* está presente o tema do incesto. Especular àquela entre o Pai e a Filha, é também uma atração incestuosa a que liga Jonas e Glória. E poderia ainda não ser por acaso, que falando do próprio impulso ao incesto, Jonas cite a escola e o faça para admitir de ter sido vítima de uma tentação semelhante à do Pai, quer dizer, reentrar em contato com Glória: “JONAS – Eu podia mandar buscar Gloria no colégio, mas ia adiando, tinha medo” (RODRIGUES, 2004, p. 85). Só que na *pièce* pirandelliana, a Enteada não é seduzida pelo fascínio do Pai, enquanto em *Álbum de família* existe uma correspondência perfeita entre os desejos eróticos de Jonas e os de Glória. Mas justo quando os caminhos seguidos por *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Álbum de família* parecem divergir, pouco depois se cruzam novamente. Os dois textos revelam ainda a afinidade num daqueles momentos no qual um evento imprevisto, conforme diz Tomasevskij, modifica as relações existentes entre os personagens, dando vida a uma nova situação. O crítico russo atribuía esta função de transformação no proceder da ação à entrada de um personagem em cena. O que se verifica pontualmente seja na *pièce*

rodrigueana seja na pirandelliana. Quando o Pai está para consumir uma relação erótica com a Enteada, é a mãe que intervém, impedindo-o; quando Glória decidiu retribuir o interesse sexual que Jonas tem por ela, é Guilherme que a mata, evitando que pai e filha se unam carnalmente. Nos dois casos, tanto em *Álbum de família* como em *Sei personaggi in cerca d'autore*, a inesperada intervenção é de alguém que pertence à família: em *Álbum de família*, o filho de Jonas, em *Sei personaggi in cerca d'autore*, a Mãe, já ex-esposa do Pai. Trata-se de uma convergência importante, que tem reflexos na poética das duas obras: Pirandello e Rodrigues nos dizem quanto seja castradora e limitativa a instituição fundamental da sociedade burguesa.

É ainda de Alonge uma intuição determinante ao acertar as relações mais ou menos escondidas que ligam *Álbum de família* a *Sei personaggi in cerca d'autore*. Na *pièce* pirandelliana existe um outro vínculo incestuoso, não menos significativo que o primeiro, ou seja aquele que une a Mãe ao Filho:

O tema incestuoso é então reduplicado pela ligação que une a mãe ao filho, ainda que velada, enlanguescida, resolvida em forma de amor-remorso por parte da Mãe por ter abandonado o Filho, que ora não pode em modo nenhum retribuir o seu afeto (tradução nossa) (ALONGE, 1997, p. 77).

O texto parece confirmar tal intuição crítica<sup>28</sup>. A ambientação é de um jardim, reconstruído no palco, à imitação do jardim autêntico no qual a Mãe, toda empenhada nas atenções que costumava dedicar ao Filho, se esqueceu de cuidar da Menina, que se afoga na água de um tanque ao ar livre. Depois da representação deste episódio, o Diretor, imaginando que também a cena sucessiva se deveria desenvolver no mesmo espaço, o jardim, afirma:

O DIRETOR – Ótimo! (Dirigindo-se ao filho) – e ao mesmo tempo...  
O FILHO (*com desdém*) – Que ao mesmo tempo, o quê? Não é verdade, senhor! Não houve cena alguma entre mim e ela (*Indicará a mãe.*) Faça que ela mesma lhe conte como foi!  
[...]

---

<sup>28</sup> Sem esquecer que atrás da insistência por parte de Pirandello sobre o tema do incesto há um episódio de natureza privada. No fim da década, a esposa de Pirandello acusou várias vezes o escritor de ímpetos incestuosos em relação à filha, a qual, por seu lado, chegou a tentar o suicídio. Em 1919, Pirandello viu-se obrigado a internar a esposa em um sanatório. Sobre o internamento de Antonietta Portolano, este é o nome da esposa de Pirandello, sugere-se a leitura de *Album Pirandello* (D'AMICO, 1992, p. 162-168).

A MÃE – Sim, é verdade, senhor! Eu tinha entrado no quarto dele.  
 O FILHO – No meu quarto, ouviu? Não no jardim!  
 [...]  
 O DIRETOR [...] (*Para a mãe*) Então? Tinha entrado?  
 A MÃE – Sim, senhor, no quarto dele, pois não agüentava mais. Para esvaziar o meu coração de toda a angústia que me oprime. Mas assim que ele me viu entrando...  
 O FILHO – Nada de cenas! Fui-me embora; fui-me embora para não fazer uma cena. Por que eu nunca fiz cenas, compreendeu?  
 A MÃE – É verdade! É assim! É assim!  
 O DIRETOR – Mas agora precisamos fazer de algum modo esta cena entre a senhora e ele! É indispensável!  
 A MÃE – Por mim, senhor, eu estou aqui! Oxalá o senhor me desse o modo de poder falar-lhe um instante, de poder lhe dizer tudo o que está no meu coração.  
 O PAI (*aproximando-se do Filho, muito violento*) – Você vai fazê-lo! Por sua mãe, por sua mãe!  
 [...]  
 O FILHO [...] – Mas o que foi, que frenesi é este que lhe deu? Não tem discrição de trazer diante de todos a sua vergonha e a nossa? (PIRANDELLO, 1999c, p. 235, 236)

A referência à vergonha, como juízo moral a ser atribuído a “tudo aquilo que está no coração” da Mãe torna possível como hipótese de leitura aquela de um interesse incestuoso da Mãe, conforme nota Alonge, mesmo que não seja uma circunstância incontroversa, como a relação entre o Pai e a Enteada. “Vergonha” é por outro lado o que a Mãe exclama, quando a filha invoca o quase-incesto acontecido com o Pai:

A FILHA – Eh, mas nós estivemos mesmo por um triz, viu?  
 A MÃE (*insurgindo-se*) – Que vergonha, minha filha, uma vergonha! (PIRANDELLO, 1999c, p. 196-197)

O que suscita interesse é que a definição que tia Rute – que se diz ao corrente dos segredos de família (“EU CONHEÇO OS SEGREDOS DA FAMILIA! SEI por que Guilherme e Edmundo voltarão – SEI! Sei por que Nonô enlouqueceu – porque mandaram Glória para o colégio interno”, RODRIGUES, 2004, p. 55), utiliza para definir os instintos e as paixões de Dona Senhorinha, a qual deveria sentir vergonha do próprio afeto por Nonô e ainda, sentindo-se atraída por Nonô, é oportuno que seja definida “sem vergonha” (Op. cit., 2004, p. 43), sempre por tia Rute.

Não só: há um outro elemento mediante o qual *Álbum de família*, e *Sei personaggi in cerca d'autore* redescobrem analogias recíprocas. Não é sem significado que tanto a Mãe quanto Dona Senhorinha sejam reconhecidas frígidas, por causa da cisão da sua personalidade, que impede a Dona Senhorinha, submissa – como já se viu



– às regras da sociedade burguesa patriarcal, de deixar campo livre aos próprios instintos eróticos, sem ter que ocultar uma parte de si. Dirigindo-se a Edmundo, durante uma discussão com Dona Senhorinha, Jonas confessa a frieza da esposa: “JONAS – O que mais me admira é que ela sempre foi FRIA! Nunca teve uma reação, nada. Parecia morta!” (Op. cit., 2004, p. 74). Que é pois o que faz também o Pai em *Sei personaggi in cerca d'autore*, ou seja, confessar – o que acontece durante uma conversa com o Diretor –, que a esposa era frígida:

O PAI – [...] O seu drama não poderia consistir no amor de dois homens, pelos quais ela, incapaz, nada podia sentir – a não ser talvez um pouco de gratidão (não por mim – pelo outro) Não é uma mulher; é uma mãe! (PIRANDELLO, 1999c, p. 195)

Ser mãe dentro de uma sociedade de modelo patriarcal tem como consequência sufocar a articulada complexidade do Eu, reduzindo-a dentro dos parâmetros de um papel, aquele materno, socialmente estabelecido. O ponto de contato entre esses dois personagens femininos não se enquadra, portanto, só dentro das margens de analogias esporádicas e vagas entre os dois caracteres, mas revela semelhanças entre *Álbum de família* e *Sei personaggi in cerca d'autore* no plano da percepção e da concepção do real. A maioria dos nexos entre os dois textos tem recaídas, até bem relevantes, como neste último caso, em nível de poética.

Não é, todavia, sempre assim. Existem convergências de natureza até simplesmente lexical. Quando o Pai, no início da peça, reprova o filho por tê-lo interrompido com o comentário depreciativo, apostrofa-o deste modo: “O PAI – Você é um cínico imbecil e já lhe isso disse mais de cem vezes” (Op. cit., 1999c, p. 196). E Jonas no primeiro ato, interrompido por Edmundo assim se dirige ao filho:

JONAS (*berrando*) – Eu estou falando. (*novo tom*) Considero falta de caráter, de vergonha, que um sujeito expulso de uma casa, CORRIDO, apareça, de novo, e com O AR MAIS CÍNICO DO MUNDO! (RODRIGUES, 2004, p. 46)

Entretanto merecem realce as correspondências situadas no plano do significado profundo. Como a predileção pelas mulheres da vida. Tanto o Pai era um cliente habitual do ateliê de Madama Pace quanto Jonas compra o próprio prazer pagando menores submissas e chegando a freqüentar, no terceiro ato, até o prostíbulo de

Marianinha Bexiga. Os seus desejos incestuosos se debatem com o senso comum dominante e os dois não acham nada melhor que manifestar às escondidas os próprios impulsos mais recônditos ou na privacidade dos fundos de um ateliê ou comprando o segredo com o dinheiro.

Não de pouca conta é, pois, a correspondência de um motivo como o suicídio. O Jovem de *Sei personaggi in cerca d'autore* tira a própria vida. Assim também Edmundo. Mas voltemos por um momento a Pirandello. A estratégia parodística dos *Sei personaggi in cerca d'autore* se reencontra, a cada passo, como vimos, em obras como *Il giuoco delle parti* ou *Così è (se vi pare)*, também *L'uomo, la bestia e la virtù*, ou seja, nas composições dramáticas em que Pirandello faz uma mescla de teatro burguês e *vaudeville*. A propósito da mistura destes dois gêneros, Rodrigues, tratando do próprio teatro, assim comenta com o seu habitual estilo expressivo e vívido:

Brecht inventou a distância crítica entre o espectador e a peça. Era uma maneira de isolar a emoção. [...] Eu, na minha infinita modéstia, queria anular qualquer distância. A platéia sofreria tanto quanto o personagem e como se fosse também personagem. A partir do momento em que a platéia deixa de existir como platéia – está realizado o mistério teatral (RODRIGUES, 1977, p. 147)

Não por acaso o *vaudeville*, expresso em forma parodística, é associado ao “desagradável”. A paródia, representação cômica de algo trágico, em Rodrigues como em Pirandello, possui uma forte carga de estranhamento.

### 3.3 O ESTRANHAMENTO (OU: ALÉM DO VALOR DE TROCA)

Na arte rodrigueana, o estranhamento forma uma constante. As soluções formais de *Vestido de noiva* podem ser classificadas como exemplos de estranhamento voltado a intensificar o trágico; podem, isso é, ser colocadas na diretriz sklovskiana. Era, realmente, este o significado que ao estranhamento, a *ostranenie*, conferia Sklovskij, que foi seu primeiro teórico coerente e sistemático. O crítico russo afirmava que o fim “da atividade imaginativa é a transposição do objeto da sua percepção habitual para a esfera de uma nova percepção” (tradução nossa) (SKLOVSKIJ, 2003, p. 91), afirmava que o signo da artisticidade é criado intencionalmente para uma “percepção abstrata do automatismo” (Op. cit., 2003, p. 91), e que a sua visão é o

objetivo mesmo do autor, e é criada artificialmente, de modo que nela se demore e alcance a sua força e duração “a mais alta possível” (tradução nossa) (Op. cit., 2001, p. 92). Na concepção de Sklovskij, a *ostranenie* (o estranhamento) se configura como uma ruptura do automatismo da percepção, através de um elemento insólito, cuja estranheza intensifica o sentimento na acolhida por parte do destinatário da mensagem artística: a percepção obtém assim a força e duração mais alta possível<sup>29</sup>.

*Vestido de Noiva* é uma obra com um tom predominantemente trágico e a *ostranenie* confere à tragédia uma intensidade maior. Constatação que pode ser convalidada pelas palavras de um dos mais prestigiosos críticos e históricos do teatro brasileiro, Sabato Magaldi, ao escrever sobre alguns momentos da passagem do plano da memória ao plano da alucinação em *Vestido de noiva*, isto é, a propósito de um fenômeno de estranhamento: representar uma situação conhecida segundo uma perspectiva desconhecida, neste caso a subjetividade de Alaíde, inesperada provoca uma intensificação lírica, poética

Acidentada, na alucinação; Alaíde vai à procura, em primeiro lugar, da meretriz. Percorre estradas imaginárias até finalmente encontrá-la. Os diálogos alcançam alguns dos mais belos momentos da mitologia personalíssima do dramaturgo (MAGALDI, 2004, p. 20)<sup>30</sup>.

Em *Álbum de família* não se acha a *ostranenie* sklovskiana, mas a *ostranenie* que Pirandello chama de humorismo<sup>31</sup>, que é um fenômeno bem diferente. A direção do estranhamento teorizado e praticado por Pirandello em muitas de suas obras é contrário à de Sklovski, assim como não está perfeitamente em linha nem com o tipo de *ostranenie* adotado por muitos expressionistas, os quais também recorriam à paródia. Só que, em linha de máxima, a poética expressionista postulava – mesmo com recurso ao parodístico, ao grotesco – a empatia. Se movia, assim, em direção nem sempre simétrica

---

<sup>29</sup> Gillo Dorfles, com fineza exegetica, institui um paralelo entre a teoria da *ostranenie* e a teoria da informação: “Assim se poderá afirmar que o emprego de um fenômeno de *ostranenie*, em definitivo, mira a obter aquele acréscimo de informação (estética, neste caso) por parte da mensagem, que pode ser realizada em modos diversíssimos, mas que com este artifício [...] certamente se alcança, o mais das vezes, com a máxima eficácia” (tradução nossa) (DORFLES, 2006, p. 7).

<sup>30</sup> Magaldi faz referência à alucinatória aparição, na imaginação delirante de Alaíde, da prostituta Madame Clessi.

<sup>31</sup> Também *A mulher sem pecado* apresenta traços do tema do incesto, além de traços paródicos. O mesmo vale para *Vestido de noiva*: mas se trata de simples manchas estilísticas; em *Álbum de família* há, entretanto, muito mais: estes elementos formais se mostram dominantes,

em relação a Pirandello. Assaz corretamente Graziella Corsinovi, quando remonta o expressionismo à raízes românticas. Esta autora releva uma disposição particular e exclusiva dos termos empatia e abstração por parte de Pirandello e por parte do expressionismo, desde o momento que

O *Sentimento del contrario* na concepção pirandelliana deriva de um ato de reflexão; o *grito* expressionista brota de um *pathos* que traduz em termos filosóficos e fisionômicos uma descoberta, que é essencialmente gnosiológica (tradução nossa) (CORSINOVI, 1984, p. 403, 404).

Mesmo partindo de posições que se aproximam ao expressionismo, também o estranhamento brechtiano – sucessivo de alguns anos tanto em relação àquele de Sklovskij quanto ao de Pirandello – relaciona-se mais à órbita da abstração do que à da empatia. Observa-o bem sutilmente Umberto Eco

O humorismo pode reintroduzir o distanciamento e o senso de superioridade, fazendo com que, de um fato presente, que suportamos como trágico, se possa falar como se tivesse já acontecido ou devesse ainda acontecer – e de qualquer maneira como se não nos envolvesse. Isso Pirandello – no ensaio – *não o diz*. Mas é curioso que na sua obra *o faça*. O teórico deste processo pirandelliano não foi Pirandello, mas Brecht: é um problema de *estranhamento* ou de *Verfremdung* (tradução nossa) (ECO, 2001, p. 266).

O ensaio pirandelliano evocado por Eco neste trecho é obviamente *L'umorismo*, no qual todavia comparecem referências explícitas ao “não-envolvimento” pelo menos emotivo: basta somente mencionar a referência de Pirandello ao efeito de estranhamento, isto é, ao efeito humorístico enquanto fenômeno vivido como um desapaixonar-se<sup>32</sup>.

O grotesco de *Álbum de família* – retomado de *A mulher sem pecado* e ampliado, que já apresentava traços parodísticos – não se propõe mais como uma intensificação das paixões, mas como um sentir todo permeado de reflexão, voltado e tenso a compreender<sup>33</sup>. Se quiséssemos dizer, com a linguagem de Roman Jakobson, e

---

principalmente a paródia, a qual confere o tom e caráter prevalente ao texto inteiro.

<sup>32</sup> Ao dizer isso, não são obviamente omitidas as diferenças entre o estranhamento brechtiano e aquele pirandelliano, para cujo exame remetemos a CHIARINI, 1967, p. 317-341.

<sup>33</sup> Pirandello explica a diferença entre a advertência do contrário e o sentimento do contrário através de um texto do poeta Giusti; nesta lírica, uma prece que recorda um lamento “determina

quiséssemos, portanto, ludicamente improvisar-nos estruturalistas, observaríamos que a linguagem dominante em *Álbum de família* não é aquela poética, mas a metalingüística. Como acontece às vezes em Pirandello e como ocorre muitas vezes em Brecht<sup>34</sup>.

A intromissão da tragédia na comédia e do cômico – representado sobretudo pelo gênero *vaudeville* – no trágico cria um choque no público, um mecanismo de *ostraneneie*: em *Vestido de noiva*, o estranhamento estava – no mais das vezes – dentro dos limites de um só gênero teatral, o dramático, intensificando assim a sua força trágica, evocativa, poética e favorecendo a identificação do público com os fatos representados; o estranhamento de *Álbum de família* é, ao contrário, a incursão de um gênero em um outro gênero, dinâmica que rompe o sentimento de identificação emotiva, inquietando o espectador. Neste mesmo sentido, se situa a confluência do trágico, “o sentimento do contrário”, na cômica “advertência do contrário” descrita por Pirandello.

A ridicularização de fatos da psicologia do profundo – como a morte, a religiosidade, o incesto e o eros – a sua redução a caricatura, a atração de teatro de revista, assim como a deformação paroxística, às vezes irrespirável, sufocante, impede que o espectador se espelhe naquilo que a ação cênica representa. O locutor que acompanha o desenrolar dos fatos – épica voz de fundo retomada de *A mulher sem pecado* mas esvaziada de toda conotação de monólogo interior –, desempenha a mesma função do *raisonneur* no teatro burguês do século XIX, porém, em chave paródica. As declarações sentenciosas do locutor, em *Álbum de família*, são, na verdade, lidas em negativo. A visão negativa daquilo que acontece sobre o tablado do palco mostra como o moralismo do locutor deva ser decifrado em senso oposto: como, isto é, seja revirado, invertido. Tanto quanto o “contrário” pirandelliano. O que já implica, da parte do espectador, o esforço de reconstruir uma visão de mundo, decompondo e recompondo as pedras de um mosaico conceitual: um deter-se mais na reflexão que na emotividade, um refletir gerado pela dificuldade de compreensão automática e imediata por parte do

---

de repente uma disposição insólita no poeta [...]: determina nele a disposição propriamente humorística: isto é, o dispõe àquela particular reflexão que, desapaixonando-se do primeiro sentimento [...] gera precisamente o sentimento do contrário” (PIRANDELLO, 1999d, p. 148).

<sup>34</sup> A semióloga Lucrecia d’Alessio Ferrara distingue entre a alienação de Sklovskij e a de Brecht justamente em base à função dominante: “Entre Sklovskij e Brecht temos uma hierarquia entre a função estética e a função metalingüística; é claro que, em muitos momentos, se sobrepõem ou até se confundem, todavia, em Sklovski, a função estética se comporta como a função decisiva da obra, tudo é plasmado por esta dominante. Em Brecht, emerge a função metalingüística”

público.

E justamente na dificuldade se encontra o alcance revolucionário de *Álbum de família*; no seu complicar a compreensão com o estranhamento, ou seja, desnordeando o público e forçando-o ao afastamento da emotividade imediata: para dizer com Benjamin, o modo com que se colocava defronte da arte o Rodrigues de *Álbum de família* subtrai à arte “ao desgaste da moda e lhe confere um valor de uso revolucionário” (tradução nossa) (BENJAMIN, 1973, p. 209). A troca não é mais a dinâmica predominante na abordagem ao destinatário da mensagem estética, falar a uma elite literária não é mais, aos olhos de Rodrigues, um valor. O valor não é trocar emoções com o público de *Vestido de noiva*, reconhecer-se reciprocamente, mas sim transformar aquele público, propondo uma arte ainda não-desgastada pela lógica do valor de troca.

E o próprio distanciamento crítico, porquanto nas declarações de poética feitas por Rodrigues em mérito – mas sabemos como, muitas vezes, o autor não seja o melhor crítico de si mesmo (RODRIGUES, 1977, p. 147) – o quadro traçado parece diferente, impele o autor de *Álbum de família* a dialogar de modo estreito com alguns protagonistas da vanguarda teatral do século XX, embora a sua distância dos mesmos, a um primeiro olhar superficial, possa parecer considerável. Um deles tinha o nome de Luigi Pirandello.

---

(D’ALESSIO FERRARA, 1981, p. 40).

## CONCLUSÃO

Nosso estudo quis indagar a originalidade de Nelson Rodrigues. Não se pretendeu afirmar ao longo da pesquisa, no entanto, que Rodrigues foi influenciado por Pirandello, caso, por influência, se entenda a recepção passiva de uma sugestão artística. Examinando os três primeiros textos rodriguesanos, em momento algum, foi possível perceber a existência de plágio ou réplicas estereis das obras de Pirandello. O autor italiano foi para Rodrigues uma – e não a única – das fontes de inspiração, da qual tira estímulos e sugestões. Conforme buscamos demonstrar várias vezes, Rodrigues recorreu, diretamente e indiretamente, tanto à dramaturgia de Pirandello quanto à atmosferas estéticas e culturais, das quais a arte pirandelliana é impregnada. A operação que Rodrigues realizou em relação à arte de Pirandello foi, de fato, a nova elaboração original e autônoma das coisas tiradas do dramaturgo italiano.

O que capturou a nossa atenção foi o modo em que tal nova elaboração aconteceu. Parece-nos evidente a postura dialética de Rodrigues em relação a Pirandello. No seu primeiro texto, *A mulher sem pecado*, que em muitos momentos observa os cânones da dramaturgia burguesa, Rodrigues aproveita as sugestões de obras pirandellianas pertencentes aos esquemas da dramaturgia burguesa, como *Il giuoco delle parti* e *Enrico IV*. Quando Rodrigues, ao invés, em *Vestido de noiva*, busca mudar de estilo e se aproximar do experimentalismo, se faz mais densa a rede de referências à *Sei personaggi in cerca d'autore*, o primeiro texto de vanguarda composto por Pirandello.

A relação entre a dramaturgia rodriguesana da primeira metade da década de 40 do século passado e *Sei personaggi in cerca d'autore* é aquela que nos apareceu mais fecunda. *Vestido de noiva* é rica de referências pirandellianas. Também o texto seguinte o é, mas de forma diferente. Uma diversidade que tentamos explicar através das análises comparativas tanto de *Vestido de noiva* como de *Álbum de família* com os textos pirandellianos que nós examinamos no curso do presente estudo.

Nós avaliamos ser extremamente interessante o fato de – para realizar com *Vestido de noiva*, como ele mesmo declarou, um texto que conquistasse o consenso dos representantes da elite intelectual carioca – Rodrigues ter captado as inovações de *Sei personaggi in cerca d'autore* num nível principalmente formal, elaborando-as diferentemente e incluindo-as dentro do projeto estético e ideológico de *Vestido de*

*noiva*, desnaturando-as assim dum jeito extremamente criativo.

*Vestido de noiva*, de fato, do ponto de vista da visão do mundo e da arte, não coincide com *Sei personaggi in cerca d'autore*, cuja ruptura no âmbito de poética e de ideologia têm caracteres fortemente revolucionários, ou seja, virados à criação de uma nova estética e de uma outra sociedade, contrastante com a cultura dominante e das classes dominantes na Itália de 1921. É diferente o caso de *Vestido de noiva*: o texto rodriguesano contribui para a consolidação da cultura difundida pelas classes dominantes no Brasil de 1943.

A diversidade de *Álbum de família* consiste no fato que esta peça se distancia do círculo hegemônico da cultura da elite da então capital do Brasil. Nisso, *Álbum de família* se diferencia profundamente de *Vestido de noiva*. O uso que Rodrigues faz das sugestões de Pirandello representa uma confirmação dessa diversidade. Desta vez, Rodrigues não retira mais da obra *Sei personaggi in cerca d'autore* elementos conceituais, idéias, atmosferas, num nível simplesmente estilístico. Em *Álbum de família*, Rodrigues reutiliza e elabora diferentemente elementos da peça *Sei personaggi in cerca d'autore*, que têm forte conotação de conteúdo, de idéias, de valores: elementos ligados a uma visão de sociedade.

É muito importante ressaltar na parábola artística dos dois autores a direção oposta seguida por cada um. Ao longo dos seis anos que separam o primeiro texto dramático relevante de Pirandello, *Pensaci, Giacomino*, de 1916, da obra *Vestire gli ignudi*, de 1922, o dramaturgo italiano passou da posição de crítica radical ao pensamento dominante a uma postura de conivência com a ideologia das classes hegemônicas. Rodrigues, pelo contrário, de 1941 a 1946, percorre o caminho oposto: da tentativa das primeiras duas obras de obter o prestígio e crédito entre intelectuais burgueses cariocas, o artista brasileiro muda de rota. Sua arte transforma-se em revolucionária.



## REFERÊNCIAS

- ALLEGRI, L. **La drammaturgia da Diderot a Beckett**. Roma-Bari: Laterza, 1993. 206 p.
- ALONGE, R. **Madri, baldracche, amanti**: La figura femminile nel teatro di Pirandello. Milano: Costa & Nolan, 1997a. 137 p.
- \_\_\_\_\_. **Pirandello**. Roma-Bari, Laterza, 1997b. 180 p.
- \_\_\_\_\_. **Introduzione**. In PIRANDELLO, L. **Sei personaggi in cerca d'autore**, Enrico IV. Milano: Mondadori, 1993, p. VII-XXXX
- BENJAMIN, **L'autore come produttore**, In ID. **Avanguardia e rivoluzione**, Torino, Einaudi, 1973, pp. 217.
- BRAIT, B. (org.). **Bakhtin. Outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006. 263 p.
- CANEVACCI (org.). **Dialética da família**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- CARLSON, M. **Teorias do Teatro**, São Paulo: Unesp, 1993. 538 p.
- CASTRO, R. **O anjo pornográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 457 p.
- CHAUI, M. **Brasil**. Mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000. 103 p.
- CHIARINI, P. **Brecht, Lukács e il realismo**. Roma-Bari: Laterza, 1983. 186 p.
- \_\_\_\_\_. **Brecht e Pirandello**. In **Atti del congresso internazionale di studi pirandelliani**, Firenze: Le Monnier, 1967. p. 317-341
- CONSOLINI, M., **Rivolte, utopie e tradizione nel teatro francese**. In **Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro**. Torino: Einaudi, vol. III, 2001, p. 331-433
- CORSINOVI, G. **Questa sera si recita a soggetto: il testo, tra progettazione vitalistica e partitura musicale**, In **Testo e messa in scena in Pirandello**. Roma: La Nuova Italia, 1986. 105-132 p.
- \_\_\_\_\_. **Un meridiano siculo-tedesco: l'Espressionismo**. In PENNICA, G. (org.). **Pirandello e la Germania**. Palermo: Palumbo, 1984. p. 75-95
- COUTINHO, C. N. **Contra a corrente**, São Paulo: Cortez, 2000. 176 p.
- \_\_\_\_\_. **Intervenções**. São Paulo: Cortez, 2006. 191 p.
- D'ALÉSSIO FERRARA, L. **A estratégia dos signos**. San Paolo: Perspectiva, 1981. 197 p.
- D'AMICO A. (org.). **Álbum Pirandello**. Milano: Mondadori, 1992. 342 p.
- DASAI M., **Capitalismo**, In **Dicionário do pensamento marxista**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. p. 51-54
- DE ANDRADE, O. **Ponta de lança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. 110 p.
- DE CASTRIS, A. L. **Pirandello e il fascismo**. In **Pirandello e la politica**. Milano: Mursia, 1992. p. 175-186
- DIDEROT, D. **Dorval et moi, ou Entretiens sur le fils naturel**, In ID. **Oeuvres complètes**. Paris: Club Français du Livre, 1970, v.3, p. 121-132
- DORFLES, G. **L'intervallo perduto**. Milano: Skira, 2006. 175 p.
- DUMAS, F. **Le père prodigue**. In ID. **Theatre complet**. Paris: Calmann Lévy, 1896, v.3, p. 201-220.
- ECO, U. **Sugli specchi e altri saggi**. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine. Milano: Bompiani, 2001. 371 p.
- FACINA, A. **Santos e Canalhas**. Uma análise antropológica da obra de Nelson

Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, 332 p.

FORTE, L. **Il teatro di lingua tedesca, ovvero l'universo della contraddizione. In Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro.** Torino: Einaudi, 2001, v. III. p. 435-565

FIORIN, J. L. **Interdiscursividade e intertextualidade, In BRAIT, B (org.). Bakhtin. Outros conceitos-chave.** São Paulo, Contexto, 2006. p.161-193.

FRAGA, E. **Nelson Rodrigues expressionista.** São Paulo: Ateliê Editorial, 1998. 214 p.

GENETTE, G. **Palinsesti.** Torino: Einaudi, 1997. 488 p.

GRAMSCI, A. **Quaderni del carcere.** Torino: Einaudi, 1975. p. 3370

\_\_\_\_\_. **Il "Piacere dell'onestà" di Pirandello al Carignano, In ID. Letteratura e vita nazionale.** Torino: Einaudi, 1952. p. 370-372

\_\_\_\_\_. **Marinetti "rivoluzionario". In ID. Socialismo e fascismo.** Torino: Einaudi, 1966. p. 20-22

GUEVARA, E. **Il socialismo e l'uomo a Cuba,** Milano: Baldini e Castoldi, 1996, 40 p.

HAUSER, A. **Storia sociale dell'arte.** Torino: Einaudi, 2001, v. 3. 231 p.

HEGEL, **Estetica.** Torino: Einaudi, 1967, v. 2, 1426 p.

JACOBBI, R. **Il teatro di Pirandello in Brasile. In Atti del congresso internazionale di studi pirandelliani.** Firenze: Le Monnier, 1967, p. 215-222.

LARA, C. **De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o teatro no modernismo.** Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987. 153 p.

LIVIO, G. **Il teatro in rivolta.** Milano: Mursia, 1976. 221 p.

LUDWIG, E. **Colloqui con Mussolini.** Milano: Mondadori, 1932, 221 p.

LUPERINI, R. **Pirandello,** Roma-Bari: Laterza, 1999. 214 p.

MAGALDI, S. **Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues.** São Paulo: Global Editora, 2004. 191 p.

MAIAKOVSKI, I **Budetljane. In ID. Compagno governo. Gli scritti politici.** Milano: Ponte alle Grazie, 1998a. p. 17-22

\_\_\_\_\_. **Intervento nel dibattito "Il pittore nel teatro contemporaneo". In ID. Compagno governo. Gli scritti politici.** Milano: Ponte alle Grazie, 1998b. p. 33-38

MARX, K. **Il capitale.** Roma: Newton Compton, 1996. 1528 p.

MARX, K.; ENGELS, F. **O manifesto comunista.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. 131 p.

MARX, K. **Per la critica dell'economia politica.** Prefazione, In ID. **La concezione materialistica della storia.** Roma: Editori Riuniti, 1998. 128-133 p.

ORTOLEVA, P; REVELLI, M. **L'età contemporanea.** Milano: Bruno Mondadori, 1998. 724 p.

PAVIS, P. **Dizionario del teatro.** Bologna: Zanichelli, 2002. 591 p.

PEREIRA, V. H. A. **A musa carrancuda.** Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1998. 219 p.

PIRANDELLO, L. **Do teatro no teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999a

\_\_\_\_\_. **Esta noite se representa de improviso, In ID. Do teatro no teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999b. p. 241-315

\_\_\_\_\_. **Seis personagens à procura de um autor, In ID. Do teatro no teatro,** São Paulo: Perspectiva, 1999c. p. 179-239

\_\_\_\_\_. **O humorismo. ID. Do teatro no teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999d. p. 41-177

\_\_\_\_\_. **Vestire gli ignudi. In ID. Maschere nude.** Milano: Mondadori, vol. III, 2004. p. 139-221

- \_\_\_\_\_. **Saggi e interventi**. Milano: Mondadori, 2006. 1648 p.
- \_\_\_\_\_. **Il giuoco delle parti**. Milano: Mondadori, vol. II, 1993a, p. 111-206
- \_\_\_\_\_. **Enrico IV**. Milano: Mondadori, vol. II, 1993b, p. 779-866.
- \_\_\_\_\_. **Prefazione a Sei personaggi in cerca d'autore**. Milano: Mondadori, vol. II, 1993c. p. 653-667
- POMAR, W. **Era Vargas**. A modernização conservadora. São Paulo: Ática, 1999. 56 p.
- RODRIGUES, N. **O reacionário**. Memórias e confissões. Rio de Janeiro: Record, 1977. 526 p.
- \_\_\_\_\_. **A menina sem estrela**: Memórias. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 279 p.
- \_\_\_\_\_. **Álbum de família**. In ID. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, vol. II, 2004. p. 27-86
- \_\_\_\_\_. **A mulher sem pecado**. In ID. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, vol. I, 1981a. p. 41-103
- \_\_\_\_\_. **Vestido de noiva**. In ID. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, vol. I, 1981b. p. 105-167
- RODRIGUES, S. **Nelson Rodrigues, meu irmão**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986. 323 p.
- ROUBINE, J. J. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editar, 2000. p. 226 p.
- SANGUINETI, E. **Sanguineti/Novecento**. Genova: Il Melangolo, 2005. 122 p.
- SEGRE, C. **Avviamento all'analisi del testo letterario**. Torino: Einaudi, 1985. 405 p.
- SHAKESPEARE, W. **Macbeth**. In ID. **Le tragedie**. Milano: Mondadori, 1976, p. 837-1037
- SKLOVSKIJ, V. **L'arte come procedimento**. In TODOROV, T (org.). **I formalisti russi**. Torino: Einaudi, 2003. p. 73-94
- TILGHER, A. **Il teatro di Luigi Pirandello**. In ALONGE, R. **Luigi Pirandello**. Roma-Bari: Laterza, 1997. p. 147
- TOMASEVSKIJ, B. **La costruzione dell'intreccio**. In TODOROV, T (org.). **I formalisti russi**. Torino: Einaudi, 2003. p. 305-350
- WILDE, O. **A alma do homem sob o socialismo**. Porto Alegre: L&PM, 2003. 92 p.