

O PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO E AS PROPOSTAS ARTÍSTICAS DE LUIGI PIRANDELLO: INTERCÂMBIOS ENTRE BRASIL E ITÁLIA

Rodrigo de Freitas Costa¹

Resumo

Este artigo tem por pressuposto apontar alguns questionamentos sobre o processo de recepção do dramaturgo italiano Luigi Pirandello no Brasil. Para tanto, focamos o período das primeiras encenações profissionais de textos do dramaturgo no Brasil, buscando refletir sobre a forma como foram construídas as primeiras interpretações sobre Pirandello entre nós. Nesse contexto, destacam-se no meio acadêmico e artístico as discussões em torno da modernização das artes brasileiras. No caso do teatro, essa ação toma proporções nada desprezíveis e que influenciam fortemente a leitura e encenação de dramaturgos estrangeiros, entre eles Pirandello. À luz dessas questões, buscamos refletir sobre as convergências entre os teatros brasileiro e italiano.

Palavras-chave: Luigi Pirandello; modernização; recepção.

THE PROCESS OF MODERNIZATION OF THE BRAZILIAN THEATER AND THE ARTISTIC PROPOSALS OF LUIGI PIRANDELLO: EXCHANGES BETWEEN BRAZIL AND ITALY

Abstract

This article has as assumption to address some common questionings about the process of receiving the Italian playwright Luigi Pirandello in Brazil. Therefore, we focus on the period of the first professional scenarios of texts by the playwright in Brazil, in order to reflect how the first interpretations on Pirandello among us were built. In this context, we highlight the academic and artistic discussions about the modernization of Brazilian arts. In the case of theatre, this action takes nothing despicable and influences strongly the reading and the staging of foreign dramatists, including Pirandello. In light of these issues, we will reflect on the convergences between the Brazilian and the Italian theater.

Keywords: Luigi Pirandello; Modernization; Reception

As obras não têm sentido estável, universal, imóvel. São investidas de significações plurais e móveis, construídas na negociação entre uma proposição e uma recepção, no

¹ Professor Adjunto do curso de História da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM - Uberaba-MG), Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (2012), Mestre em História pela Universidade Federal de Uberlândia (2006) e graduado em História pela Universidade Federal de Uberlândia (2003). <rfreitascosta@hotmail.com>

encontro entre as formas e os motivos que lhes são sua estrutura e as competências ou as expectativas dos públicos que delas se apropriam. É certo que os criadores, ou as autoridades, ou os “clérigos” (quer pertençam ou não à Igreja), sempre aspiram a fixar o sentido e a enunciar a correta interpretação que deve restringir a leitura (ou o olhar). Mas sempre, também, a recepção inventa, desloca, distorce. Produzidas em uma esfera específica, em um campo que tem suas regras, suas convenções, suas hierarquias, as obras escapam delas e assumem densidade, peregrinando, às vezes, na longuíssima duração, através do mundo social. Decifradas a partir dos esquemas mentais e afetivos que constituem a cultura própria (no sentido antropológico) das comunidades que as recebem, elas tornam-se em retorno um recurso para pensar o essencial: a construção do laço social, a consciência de si, a relação com o sagrado.

Roger Chartier

Ao se preocupar com os meandros da pesquisa em história, o pesquisador Roger Chartier permite aos seus leitores reflexões bastante significativas do ponto de vista do ofício do historiador. Para aqueles que se interessam pelas aproximações entre história e teatro, existem desafios diversos que vão desde o debate entre áreas do conhecimento diferentes até as dificuldades que envolvem a reflexão sobre a historicidade da forma e do conteúdo dramático. Nesse ambiente, Chartier é capaz sustentar, do ponto de vista historiográfico, alguns de nossos desafios. Se as obras não possuem sentido único e os historiadores possuem conhecimento sobre a dificuldade que é recuperar obras e autores, talvez a complexidade desse procedimento possa ser alterada quando tratamos de obras produzidas em espaços diferentes de sua recepção.

Este artigo tem como foco pontuar questões sobre o teatro produzido por Luigi Pirandello e sua recepção no Brasil. Certamente esse tema não se encerra em poucas páginas e, muito menos, em uma única reflexão. Assim como as obras de arte não possuem sentido fixo, o trabalho do historiador não carrega versões definitivas, pois também são “investidos de significações plurais e móveis”. Acreditando nas possibilidades que a pesquisa acadêmica em história carrega, assim como valorizando as interconexões entre esta área do conhecimento e a área do teatro, passado e presente, política e cultura, esta proposta tem como finalidade pontuar algumas questões que dizem respeito ao processo de recepção de Pirandello nos palcos brasileiros.

Pirandello (1867-1936) é um conhecido escritor italiano, autor de romances, poemas, contos e peças de teatro. Nascido em Agrigento, região da Sicília, extremo sul da Itália, realizou estudos universitários sobre filologia em Palermo, Roma e Bonn. Muito conhecido no campo literário, recebeu em 1934 o prêmio Nobel de Literatura. No Brasil, suas obras literárias mais conhecidas são *O falecido Mattia Pascal* e *Um, nenhum e cem mil*. Já no campo teatral tornou-se conhecido por ser um grande questionador dos limites da arte dramática; com isso escreveu peças extremamente importantes para o teatro italiano e mundial, sendo capaz, do ponto de vista da teoria do drama, de repensar as formas da produção teatral. Suas peças mais conhecidas entre nós fazem parte do ciclo “o teatro no teatro”, em que o dramaturgo coloca em cena o próprio fazer teatral, são elas: *Seis personagens em busca de um autor* (1921); *Esta noite se representa de improviso* (1930) e *Cada um a seu modo* (1924). Além dos escritos literários e dramáticos, Pirandello refletiu sobre o fazer artístico e teatral por meio do conhecido texto teórico *O humorismo*.

No ensaio *O humorismo*, escrito pelo dramaturgo em 1908, o autor teoriza sobre a estética teatral e a dramaturgia, sendo que uma de suas grandes preocupações era refletir a respeito das possibilidades da arte cênica. Como profundo conhecedor da estética e das transformações políticas de seu próprio tempo, Pirandello se lançou no desafio de discutir os limites da arte dramática frente às transformações de uma época cada vez mais veloz. Com isso recuperou com cuidado os apontamentos da *Poética* de Aristóteles e legou aos leitores e interessados na arte cênica um ensaio instigante de onde emerge um dramaturgo profundo conhecedor do teatro do início do século XX. Para Szondi (2001, p. 149-150), “os pressupostos existenciais do drama quase nunca foram colocados em questão com tal acuidade como na filosofia de vida subjetivista de Pirandello.” Ao reconhecer também a importância das proposições teóricas de Pirandello, Magaldi (2009, p. 22) reforça que o dramaturgo “ao enfrentar o problema da estética teatral, na dramaturgia, já havia elaborado um sistema, de que as peças são uma resultante.” Tal sistema pode ser percebido por meio da leitura atenta do ensaio de 1908.

É somente após *O humorismo* que Pirandello publica as peças que têm como temática o teatro e a própria ação teatral: *Seis personagens em busca de um autor*, *Esta noite se representa de improviso* e *Cada um a seu modo*. Se, num primeiro momento, o dramaturgo teorizou sobre o fazer teatral no início do século XX, em outro ele escreveu peças que tinham como temática a própria arte dramática. Assim, ao utilizar o recurso metateatral, o dramaturgo construiu personagens que discutiam sobre seu próprio estatuto e a relação entre personagem e intérprete, personagem e diretor, autor e personagem, atores e autor. Sobre esse assunto, Magaldi (2009, p. 22) assim avaliou:

Depois da desabalada inspiração ou do absurdo do naturalismo do século XIX, a ficção, voltando-se sobre si mesma, discutiu os próprios processos e objetivos. O romance não se contentou em narrar e fez teoria ensaística da narrativa. O poema tornou-se também veículo de poética. Com Pirandello, a peça pôde ser uma súplica do fenômeno do teatro. Falta de inspiração verdadeira? O romance deveria bastar-se como romance, o poema como poema e o teatro como teatro? De qualquer forma, têm sido extremamente sedutoras as tentativas feitas pelo criador de teorizar sobre a criação. O espectador se sente mais íntimo dele. E Pirandello teve o dom de escrever, com essas obras, não apenas peças sobre teatro: elas são, principalmente, fascinantes peças de teatro.

Dada a importância desses escritos frente à poética teatral do século XX, cabe-nos questionar: De que forma as ideias de Luigi Pirandello se aproximaram do teatro brasileiro? Em que medida o autor de *O humorismo* influenciou a arte cênica contemporânea e como esse debate se aproximou do Brasil? Devido à relevância dispensada pelos críticos e estudiosos de teatro de todo mundo às configurações intelectuais de Luigi Pirandello, cabe o questionamento sobre como esse diálogo se realizou no Brasil e em que medida a nossa realidade cênica sofreu as interferências de uma dada leitura pirandelliana da constituição dramática do século XX. Essas rápidas questões são profundas e dizem respeito a um plano de trabalho amplo, uma vez que é preciso considerar todo o processo de historicidade que envolve a recepção de Pirandello no Brasil. Sendo assim, precisamos levar em conta os elementos realçados por Chartier: o sentido de uma obra, incluído o texto teatral, não está dado em suas páginas. Caminhamos no sentido de pensar que o texto dramático, uma vez escrito, adquire significados múltiplos, tanto no processo de tradução como – e principalmente – no de montagem. Com isso, é possível constatar que tratar de Pirandello no Brasil não é um empreendimento simples, que geraria respostas singulares. A leitura das obras e proposições artísticas desse dramaturgo em solo brasileiro adquiriu sentidos diferentes conforme os agentes sociais, o espaço e

o tempo em que foram retomadas.

À luz desses apontamentos acreditamos que não exista apenas um Pirandello a ser recuperado na história do teatro brasileiro, muito menos esperamos que esse dramaturgo tenha oferecido aos profissionais do nosso teatro as características básicas e inquestionáveis do “teatro moderno”. Partir do princípio de que o gesto criador é efetivado por um processo constante de diálogo social, significa olhar para a recepção de Pirandello tendo por princípio a historicidade. Ou seja, cada leitura e encenação das peças do dramaturgo italiano no Brasil possuem o seu tempo, o que significa dizer que elas carregam a marca do momento e dos agentes envolvidos nesse processo. Frente a isso podemos questionar: Como atua o historiador diante do amplo leque de possibilidades e trabalhos já realizados nos palcos? Certamente quando se busca a valorização da historicidade, o ideal seria explorar de maneira intensa as encenações de Pirandello no país, o que certamente resultaria em uma pesquisa bastante ampla e que envolveria uma série de agentes sociais. Assim, poderíamos perceber de maneira bastante efetiva o fato de obras não terem um “sentido estável, universal e imóvel”. A partir daí seria possível chegar a convergências e divergências interpretativas a respeito do dramaturgo italiano. No entanto, sem dispor aqui do espaço de que uma pesquisa dessa envergadura necessita, gostaríamos de elaborar breves considerações que poderão, em outras ocasiões, serem desdobradas e, portanto, aprofundadas. Porém, é preciso considerar que Pirandello deve ser visto no campo da pesquisa em história como um dramaturgo, escritor e intelectual que estabeleceu intercâmbios artísticos, culturais e políticos diversos. Assim, produziu uma vasta obra, fruto de um processo de interpretação da realidade e que, por isso mesmo, possibilita outras interpretações e análises. Reside nesse espaço a peregrinação que a obra realiza no mundo social, como nos chama a atenção o historiador Roger Chartier.

O crítico e pesquisador teatral Bernard Dort, ao analisar o processo de recepção de Pirandello nos palcos franceses, nos oferece algumas pistas sobre a releitura do dramaturgo em um espaço social diferente daquele em que as obras foram produzidas. É a partir da década de 1920 que Pirandello deixa de ser um desconhecido na França ganhando, com o tempo, maiores dimensões. Foram várias as encenações de suas peças no período entre guerras. Seguindo um caminho parecido, é também a partir dos anos 1920 que intelectuais e artistas brasileiros começam a se interessar por Pirandello. Data de 1925 a primeira publicação de textos do escritor italiano entre nós. Já no teatro, a primeira montagem de um texto de Pirandello é de 1924, *Pois é isso...* encenado pela Companhia Brasileira de Comédias Jaime Costa, na capital e no interior do estado de São Paulo. Em 1927 destaca-se o fato de que a Compagnia del Teatro d’Arte di Roma, dirigida pelo próprio Pirandello, traz para São Paulo e Rio de Janeiro algumas encenações (*L’amica delle mogli*, *Come tu mi vuoi*, *Come prima*, *Meglio di prima*), entre elas *Seis personagens em busca de um autor* e *Henrique IV*.

Sabe-se que nessa mesma época Oswald de Andrade entra em contato com a cena pirandelliana em Paris e, em 1923, publica no Correio Paulistano uma análise da montagem de *Seis personagens* que assistira na capital francesa. Nesse contexto, certamente o dramaturgo é visto como um grande renovador da cena moderna. Nos anos de 1940 e 1950, Pirandello passa a ser interpretado como um importante elemento para a elaboração de uma nova estética teatral. Não por acaso, o Teatro Brasileiro de Comédia, fortemente influenciado por diretores e cenógrafos italianos, leva a público na década de 1950 a montagem de *Seis personagens em busca de um autor*, *Assim É (se lhes parece)* e *Vestir os nus*.

É notável que exista um eficiente contato entre a cena brasileira e a francesa, sem contar que a dé-

cada de 1920, momento em que Pirandello passa a ser conhecido no exterior, carrega uma série de significados do ponto de vista da inovação artística. Sob esse aspecto, Dort (2010, p. 197-198) preocupado em refletir sobre a cena de seu país ressalta:

Pode-se mesmo considerar 1922 como um ano simbólico, pois é o ano da morte de Henri Bataille e da entrada de Pirandello no palco parisiense. Copeau substitui Antoine. A ruptura com o naturalismo está consumada. O teatro está à procura de um novo estilo de interpretação: sonha-se com a *commedia dell'arte*. A “teatralidade” vence a imitação estrita da realidade. A gratuidade é a moda da época. Tem livre curso um apetite de experimentação formal. Assim a descoberta de Pirandello se inscreve num clima “vanguardista” e esse clima leva a reter de sua obra o que é mais abstrato e mais geral: o jogo do teatro dentro do teatro – enfim, privilegiar o pirandellismo em detrimento do próprio Pirandello.

Apesar das possíveis aproximações, é evidente que a cena francesa se diferencia bastante da cena brasileira. Não é possível estabelecer comparações diretas entre realidades distintas o que, entre outras coisas, fere o princípio da historicidade aqui ressaltado. No entanto, há que se perceber que o clima de renovação artística e social levou Dort a afirmar que o mais abstrato e geral da obra de Pirandello foi valorizado: o jogo do teatro no teatro. Enfim, pela ótica do autor criou-se o pirandellismo em vez de se recuperar o próprio dramaturgo, as razões de sua obra e, principalmente, os diálogos artísticos que dela emergem. Pirandello tornou-se, assim, uma referência sobre o jogo teatral, ou melhor, um autor que colocou no palco as incertezas do próprio edifício teatral e do fazer artístico. De acordo com Dort, poucos são os que aprofundaram nos escritos do dramaturgo e intelectual italiano com o escopo de perceber a amplitude dos temas que aborda, a maneira como a tessitura do enredo de suas peças é urdida e, sobretudo, os desafios que ele tenta superar do ponto de vista artístico e da relação entre homem e sociedade, arte e realidade. Assim, o pirandellismo torna-se uma expressão que diz respeito ao jogo do teatro no teatro, sem levar em conta aspectos mais circunstanciais da obra do dramaturgo.

De fato, o trabalho de recepção possui o seu próprio tempo. Se Bernard Dort afirma que há um sentido na recuperação de Pirandello pelos franceses do período entre guerras, tal sentido é construído socialmente. Portanto, se existe um pirandellismo em detrimento do próprio Pirandello, temos que considerar que esse empreendimento diz respeito ao seu tempo e espaço. Ele foi possível para aquele momento, permitiu diálogos sociais e práticas de representação; sendo assim ele se torna válido do ponto de vista da recepção do dramaturgo italiano em solo francês. É lógico que o processo de recepção adquire nuances variadas. Desse ponto de vista, temos que levar em conta suas especificidades. A partir das considerações de Dort é possível realçar alguns elementos sobre Pirandello no Brasil? Estaria também entre nós o pirandellismo?

Sem desconsiderarmos o fato de que a Compagnia del Teatro d'Arte di Roma, dirigida pelo próprio Pirandello, se apresentou no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1927, podemos destacar as encenações do Teatro Brasileiro de Comédia como as primeiras de maiores repercussões do ponto de vista da crítica especializada e das discussões sobre a renovação do teatro nacional. De acordo com Fabris e Fabris (2009, p. 395),

de vislumbre de novas possibilidades para a arte teatral no início da década de [19]20, Pirandello passa a ser, entre os anos [19]40 e [19]50, um elemento determinante na elaboração de uma nova estética. Para confirmar isso basta lembrar as montagens de *Seis per-*

sonagens à procura de um autor, Assim É (se lhes Parece) [Così è (se vi pare)] e Vestir os Nus, realizadas pelo Teatro Brasileiro de Comédia, o qual estava renovando o conceito de teatro, graças à escolha de um repertório nacional e internacional qualificado, à presença de novos diretores e cenógrafos (entre os quais os italianos Adolfo Celi, Luciano Salce, Ruggero Jacobbi e Aldo Calvo), a um melhor preparo dos intérpretes.

Pelas palavras das autoras, o nome de Pirandello aparece diretamente ligado a uma “nova estética” teatral inaugurada no Brasil pelas condições de trabalho e produção do Teatro Brasileiro de Comédia. O intercâmbio entre o repertório nacional e internacional, os diretores italianos e o preparo dos intérpretes marcam o momento de renovação teatral favorecido até pela releitura de Pirandello. Sendo assim, é frequente a ligação do tema da modernização do teatro brasileiro com o Teatro Brasileiro de Comédia. Já no interior desta proposta teatral, destacam-se as encenações de importantes nomes da dramaturgia nacional, entre eles o de Pirandello e o conhecido espetáculo *Seis personagens em busca de um autor*, de 1951, sob direção de Adolfo Celi e elenco formado por Sérgio Cardoso, Cacilda Becker, Paulo Autran, Nydia Licia, Eugênio Kusnet, Cleyde Yaconis, entre outros.

Sob esse aspecto é válido retomar a maneira como sujeitos que participaram das experiências do TBC e das encenações de Pirandello naquele teatro tratam essa experiência. Em seu livro de memórias, *Eu vivi o TBC*, Licia (2007, p. 222-230) oferece uma dada noção interpretativa sobre o espetáculo realizado naquele teatro:

A peça seguinte seria o grande espetáculo do TBC. *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Luigi Pirandello, um dos escritores mais herméticos e menos representados no Brasil até então. Marcou também a volta de Paulo Autran à Rua Major Diogo. Bom filho à casa torna! Elenco enorme, quase 30 atores, serviu de início de carreira para alguns alunos recém-formados da EAD. Entre eles, Leonardo Villar, José Renato, Xandó Batista e Maria Lúcia. Direção de Adolfo Celi, cenário de Bassano Vaccarini e figurinos de Aldo Calvo. A tradução, a cargo do poeta e escritor Menotti Del Picchia. Pirandello, a quem se deve a renovação do teatro italiano, não era fácil de ser compreendido e, muito menos, representado. Daí a celeuma que despertou em toda a Itália a apresentação de suas peças. Rapidamente ficou patente que elas não poderiam ser representadas à velha maneira, o que deixou os atores mais antigos desorientados. Se isso aconteceu com intérpretes experimentados, o que iria acontecer com um elenco tão novo quanto o do TBC? Era um grande desafio para o diretor. Deixar as personagens pirandellianas entrar no palco para expor seus problemas mais íntimos era um desafio para os atores também. *Onde está a Verdade?* No entanto, depois de ensaios exaustivos, o texto, que parecia tão complicado, se revelou simples. Linguagem de todo dia. *A palavra escrita precisava da palavra falada, precisava, em suma, do Teatro*. O resultado foi muito bom. Os intérpretes principais estiveram à altura da confiança depositada neles. Aliás, chegaram a superá-la. Sérgio, Cacilda, Raquel Moacyr, Carlos Vergueiro e mais duas crianças formavam a família que procura uma companhia teatral, para expor seu drama. Querem recitá-lo como o sentem, como creem que seja. Paulo Autran, o diretor da Companhia, e Célia Biar e Maurício Barroso, como primeiras figuras, naturalíssimos. Marina Freire, como dona do bordel, excelente. A interpretação de Sérgio, o velho Pai, superou tudo o que ele havia feito até então. Até a maneira de falar mudara, a postura, os gestos. Nenhum vislumbre de juventude. Cacilda, vibrante; parecia uma bomba prestes a explodir. Raquel, a Mãe, era a imagem da dor.

As palavras da atriz são bastante sugestivas do ponto de vista do olhar construído sobre Pirandello.

O dramaturgo surge como uma figura hermética, pouca encenada e conhecida no Brasil, renovadora do teatro italiano e que exigia de seus intérpretes novos parâmetros no que se refere à postura cênica. Em contrapartida, o grupo de atores do TBC teria o desafio de conseguir colocar em cena todos os aspectos que a obra carregaria, o que foi alcançado, de acordo com a atriz, devido ao intenso trabalho desenvolvido no interior do grupo. Com isso, deduzimos que o espetáculo *Seis personagens em busca de um autor*, no Teatro Brasileiro de Comédia, em 1951, representa, do ponto de vista da discussão sobre o teatro brasileiro, um importante momento de renovação dos nossos palcos. Pirandello sedimenta não somente a ponte entre o teatro brasileiro e o italiano, já estabelecida por diretores e cenógrafos como Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Alberto D'Aversa, entre outros, mas também como uma proposta modernizadora, em especial no que diz respeito à arte da encenação, já que o jogo do teatro no teatro trazia desafios singulares para todo o grupo da rua Major Diogo. Aqui percebemos que o processo interpretativo que envolve a primeira encenação mais conhecida de Pirandello no Brasil muito se aproxima da ideia de renovação e modernidade do nosso teatro. Muito próximo do que ocorreu na França, Pirandello é retomado no Brasil em um momento de rupturas teatrais e, certamente, desse ponto de vista, há o grande foco interpretativo no fato de se encenar um autor estrangeiro de onde se recorta principalmente o elemento do jogo no teatro.

Levando em conta esse momento de rupturas e renovação no interior do teatro brasileiro e ressaltando o trabalho desenvolvido pelo Teatro Brasileiro de Comédia, é preciso ter em mente que não existem projetos renovadores que não carreguem interesses e que não dialoguem com as questões de seu próprio período. Guinsburg e Patriota, ao discutirem as ideias que foram capazes de organizar a interpretação da história do teatro brasileiro, fazem ressalvas significativas sobre a modernização do nosso teatro, principalmente a partir do surgimento do TBC. Desse ponto de vista, é importante dar voz aos autores com o escopo de perceber que o momento em que Pirandello foi encenado profissionalmente pela primeira vez no Brasil faz parte de uma época em que o tema “modernização” era constante, seja do ponto de vista da produção, seja da crítica teatral:

[...] o processo de modernização e a própria modernidade não se configuraram como uma ideia propriamente teatral, mas como uma etapa, em termos de aprendizagem e conquista de recursos, que deveria estar em consonância com o desenvolvimento histórico das sociedades e do Brasil. Nesse contexto, a modernidade e a modernização consolidaram seu lugar na cultura e na vida política, econômica e social do país à medida que propiciaram os acontecimentos em curso entrarem em sintonia com o próprio processo histórico, que desde o século XVII estava sendo identificado com a própria noção de progresso e de desenvolvimento técnico e tecnológico. Contudo, não se deve esquecer que, sob esse manto, o teatro brasileiro estabeleceu interlocuções com diversas correntes artísticas: os exercícios de aproximação com o realismo através da comédia de costumes que visavam apreender artisticamente situações e acontecimentos contemporâneos, ao lado de incorporações, pela dramaturgia, de várias instâncias narrativas. Para que essa produção pudesse ganhar os palcos, foi necessário o diálogo efetivo com correntes artísticas, em especial com o expressionismo. O teatro começou a *teatralizar-se* no sentido dado pelos novos recursos e pelos novos olhares trazidos para o palco. A cena brasileira, mais uma vez, cumpria uma vocação histórica anunciada desde o fim do século XIX: assumir junto à sociedade a tarefa de participar do processo civilizatório pelo estabelecimento de valores culturais, artísticos, morais e sociais. As conquistas técnicas, e conseqüentemente formais, do teatro brasileiro satisfizeram plenamente todos que clamaram em favor da sintonia do mesmo

com as praças artísticas no exterior, mas esse esforço traduziu-se também em uma internacionalização do repertório levado à cena (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 130-131).

O nome de Pirandello se aproxima de maneira bastante pertinente de todos os elementos realçados por Guinsburg e Patriota. Além de ser um dramaturgo que proporciona uma sintonia dos palcos brasileiros com a cena do exterior, ele permite também colocar em prova as conquistas técnicas e formais do nosso teatro, sobretudo por meio da teatralização. No ambiente de renovação que era representado pelo TBC, Pirandello tornou-se uma referência importante.

Do ponto de vista do processo de recepção da dramaturgia e dos dados teóricos elaborados por Luigi Pirandello, certamente os anos 1950, assim como todo o debate que envolvia o processo de modernização de nossa arte, marcaram a maneira de se olhar para o dramaturgo. Podemos afirmar, portanto, que a recepção de Pirandello entre nós foi inicialmente marcada por aquilo que Bernard Dort avaliou como *pirandellismo*. Ou seja, o dramaturgo entrou nos nossos palcos como um artista e teórico capaz de renovar nossa cena por meio das discussões em torno do jogo teatral. Nos seus primeiros anos no Brasil, Pirandello não foi analisado de um ponto de vista mais profundo, ligado ao vanguardismo da cena europeia e, conseqüentemente, da necessidade de nossa modernização; o dramaturgo foi inicialmente interpretado a partir apenas de um ponto de vista. Um estudo mais focado na dramaturgia pirandelliana e sua possível influência sobre a dramaturgia brasileira ainda está por ser feito. No entanto, pode-se dizer que o marco inicial da recepção de Pirandello no Brasil passa em grande parte pelo *pirandellismo*.

Assim, como historiadores podemos retomar Chartier no sentido de afirmar que os primeiros significados sobre a obra de Pirandello no Brasil se construíram por meio de proposições e negociações. Cabe lembrar que estas não são neutras e dizem respeito a um processo que abarca toda a sociedade. Não é por acaso que alguém que discute os próprios limites da arte teatral por meio dos palcos apareça com tanta força e carregado de significados no momento em que se pensava a modernização de nossa cena. Ao olhar para essas questões, afirmamos a importância da história e suas convergências com as linguagens artísticas, pois “todo gesto criador inscreve em suas formas e seus temas uma relação com as estruturas fundamentais que, em um momento e um lugar dados, modelam a distribuição do poder, a organização da sociedade, a economia da personalidade.” (CHARTIER, 2002, p. 93). Diante disso podemos afirmar: Pirandello foi um artista italiano cuja obra tornou-se sujeito no processo de formação teatral brasileiro. As relações entre Itália e Brasil são muitas e são estabelecidas por um processo de negociação. No caso do teatro de Pirandello, os aspectos aqui ressaltados são apenas alguns diante da multiplicidade que a história carrega. No entanto, eles nos dão noção do processo de constituição histórica e cultural brasileiro.

REFERÊNCIAS

- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Tradução de Fernando Peixoto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosaria. Presença de Pirandello no Brasil. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 385-396.
- GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LICIA, Nydia. *Eu vivi o TBC*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.
- MAGALDI, Sábato. Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre teatro. In: GUINSBURG, Jacó. *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 15-34.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Tradução de Patricia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

