



<http://dx.doi.org/10.30681/issn23163933v28n01/2020p02-18>

**FORMAS DO DRAMA ANALÍTICO NA REPRESENTAÇÃO DO
 HOMEM MODERNO: LEITURA SOBRE *SEIS PERSONAGENS À
 PROCURA DE UM AUTOR*, DE LUIGI PIRANDELLO**

**FORMS OF ANALYTICAL DRAMA IN THE REPRESENTATION
 OF MODERN MAN: READING ABOUT *SEIS PERSONAGENS À
 PROCURA DE UM AUTOR*, BY LUIGI PIRANDELLO**

Dimas Evangelista Barbosa Junior¹
 Agnaldo Rodrigues da Silva²

Recebimento do texto: 05/12/2010

Data de aceite: 04/01/2020

RESUMO: O problema norteador deste artigo é compreender e demonstrar a representação do homem moderno na análise da construção das personagens do texto dramático *Seis personagens à procura de um autor* (1921), de Luigi Pirandello. Neste sentido, buscaremos investigar as relações dialéticas das formas dramáticas utilizadas, a saber, a técnica do drama analítico, com as personagens, que são, a um só tempo, origem e destino do entretcho dramático. Utilizaremos, como embasamento teórico e crítico, obras de Peter Szondi, Anatol Rosenfeld e Víctor Viviescas.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro moderno; Drama analítico; Pirandello; Sujeito fragmentado.

ABSTRACT: The guiding problem of this article is to understand and demonstrate the representation of modern man in the analysis of the construction of the characters of the dramatic text *Seis personagens à procura de um autor* (1921), by Luigi Pirandello. In this sense, we will seek to investigate the dialectical relations of the dramatic forms used, namely, the technique of analytical drama, with the characters, who are, at the same time, the origin and destination of the dramatic context. We will use, as a theoretical and critical basis, works by Peter Szondi, Anatol Rosenfeld and Víctor Viviescas.

KEYWORDS: Modern theater; Analytical drama; Pirandello; Fragmented Person.

¹ Doutor em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT. E-mail: cba18junior@hotmail.com.

² Professor Adjunto da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT/BRASIL. Doutor em Estudos Comparados/ Literatura pela Universidade de São Paulo e Pós-doutor pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: agnaldosilva2001@uol.com.br.



Introdução

O objetivo deste artigo é analisar a representação do homem moderno em *Seis personagens à procura de um autor* (1921), do dramaturgo italiano Luigi Pirandello, à luz da teoria do drama analítico. Datada do começo do século XX, esta obra possui bastante influência de Nietzsche e de Freud. Ela também é vista por muitos críticos como um dos prenúncios do Teatro do Absurdo. A representação do homem, que ela engendra, expressa a noção de ser humano como alguém nunca idêntico a si mesmo, fragmentado, alienado de si mesmo e das pessoas mais próximas. O ser humano, aqui, também é múltiplo, na medida em que papéis sociais são-lhe atribuídos. Sendo múltiplo, não tem substância fixa. As convicções morais sob as quais se assentam o cotidiano destes tipos de personagens são tornadas ilusões ora trágicas, ora absurdas. Por isso, estas formas dramáticas “pausam” a ação e criam uma ponte entre o presente e o passado: o acento significativo não recai no presente da cena, mas sim na análise dos relatos do passado, na busca de se compreender esse novo homem da modernidade.

Fomos motivados a escolher este corpus tanto por causa da técnica dramaturgica nele empregada quanto pela problemática suscitada pelo tema: será que aquilo que eu quero vem de uma vontade própria individual e autônoma ou de uma construção social e histórica? Se cada pessoa deposita o sentido pessoal e particular no ato da comunicação, como posso transmitir, por meio da palavra, o sentido exato daquilo que desejo informar? Se os meus atos falhos e causadores da minha catástrofe não são





totalmente motivados pela minha vontade autônoma, como posso ser culpado pelos meus erros? Se posso assumir diferentes maneiras de ser dependendo da pessoa com quem eu me relaciono, onde reside o elemento imutável que caracteriza minha personalidade?

Para além destas questões, o traço estético fundamental é a apreensão que a obra faz da noção de verdade. Aqui, não se trata mais de verdades objetivas absolutas, mas sim de verdades subjetivas relativizadas. Os parâmetros estéticos do drama clássico e os seus fundamentos baseados numa racionalidade segura de si são contestados. No drama clássico, especialmente na estética Neoclássica, de acordo com Renata Pallotini (1989), a personagem deveria conter um pathos sempre igual a si mesmo, e apresentar dilemas que fossem além das circunstâncias locais e nacionais, fossem universais. No Melodrama, por sua vez, segundo Thomasseau (2005), o personagem era construído sob esquemas tipificados, maniqueístas. Neste subgênero, o que importa são os golpes de teatro, as reviravoltas, revelações, quiproquós, etc., pois este modelo dramaturgico baseia-se em pressupostos morais bem definidos. A personagem, assim, será, ou moralmente boa, ou moralmente má.

De acordo com Víctor Viviescas (2005), de Aristóteles à Hegel a tradição ocidental empreendeu um grande projeto para encontrar as melhores maneiras de representar a realidade no teatro. Graças à formalização que se opera sobre o real mediante a assunção de um princípio orgânico de unidade que o real se torna disponível para o espectador. Não importa se é uma reviravolta na fortuna do herói, como em Aristóteles, ou um conflito unitário e dinâmico, como em Hegel. O que importa é que, nesse sistema



artístico, existe o ponto em comum de que o teatro precisa dramatizar uma ação que se desenvolva no tempo e no espaço do começo ao fim, de maneira orgânica e causal.

O resultado desta operação é a realidade, caótica e irregular, a expressar a ação, os personagens e os diálogos de maneira organizada e regular, num teatro de base racionalista. Esta estrutura clássica possui quatro condições que a caracterizam: a fundição numa única entidade do ator, personagem e texto; a invisibilidade da estrutura; a progressão dinâmica por meio do conflito; e, em quarto lugar a identidade e unidade da personagem. O Neoclassicismo francês é o melhor exemplo de paradigma histórico da dramaturgia clássica, pois ele visava a atingir, por meio de regras bem sistematizadas, o maior grau de inteligibilidade para o espectador. Seus principais aspectos são a verossimilhança, a persuasão, o decoro, a idealização e a identificação.

Viviescas (2005), ao fazer uma revisão da dramaturgia europeia que muitos críticos reconhecem como os principais protagonistas da crise do drama no final do séc. XIX até meados do séc. XX, observa um abandono ou postergação dos pressupostos do drama clássico. Ele denomina esse repúdio pelo conceito de “fuga” do espaço formal e conceitual do drama clássico. A autoconsciência que tem de si a modernidade começa a tomar corpo desde o século XVI até sistematizar-se na filosofia histórica de Hegel, no século XIX. Esta autoconsciência determina o espaço formal e conceitual em que é possível o drama do homem moderno. O crítico considera que esse problema de representação condiz com a crise da cultura europeia daquele período.



Neste artigo, procuraremos demonstrar como a maneira de representar o homem no corpus acompanha uma tendência da dramaturgia moderna ocidental: um teatro que começa a refletir sobre suas próprias técnicas e meios de representação, a desconstruir estruturas poéticas cristalizadas, a hibridizar-se, a suspender o princípio de ilusão, a relativizar valores morais, a tematizar o próprio diálogo e os “lugares-comuns” da fala cotidiana e a fragmentar e desdobrar os personagens numa maneira de buscar caminhos alternativos a fim de representar tanto tematicamente quanto formalmente novos paradigmas sobre o ser humano e a sua relação com a realidade.

VERDADES RELATIVAS:

LEITURA DE LUIGI PIRANDELLO

DIRETOR: “Se hoje em dia os senhores teatrólogos modernos só nos dão peças cretinas para representar, e fantoches em vez de homens, saiba que nos gloriamos de ter dado vida, aqui, sobre estas tábuas, a obras imortais!” (PIRANDELLO, 1978, p. 362).

No prefácio de *Seis personagens à procura de um autor* (1921), o dramaturgo conta que, por obra da fantasia, uma família de seis personagens apareceu na sua casa um dia. Elas foram solicitar que seus dramas fossem concluídos. O autor, no entanto, recusou a história delas, pois achou-a desinteressante. Ele, contudo, aceitou dramatizar aquelas figuras, acatou-as na condição de organismos vivos: seres com afincos de viver. Então, ao libertá-las da situação dramática de origem, o autor as fez



invadir um ensaio de atores que se preparavam para encenar a peça “A cada qual seu papel”, de Pirandello. Os personagens tinham esperança de que o diretor daquele espetáculo pudesse ser o autor tão procurado por elas, aquele que finalmente finalizasse seus dramas. Pirandello, aqui, usa a técnica do *mise en abyme* para fazer o teatro espelhar-se e refletir sobre seus componentes cênicos e dramáticos.

Atônito, ao vislumbrar aquelas figuras que surgem inexplicavelmente no ensaio, o diretor passa a lhes perguntar quais foram os dilemas e as motivações que as levaram até ali. Então elas contam suas histórias: o Pai, que havia casado com a Mãe por pena, porque ela era pobre, tem com ela um filho. Como não queria permanecer casado, ele a aproxima do seu secretário, com quem ela, posteriormente, casa-se e vai morar no exterior. Em seguida, o Pai deixa o Filho aos cuidados de uma ama de leite. Depois de anos e na miséria, a Mãe e os três filhos que tivera com o secretário retornam do exterior, depois que este morre. Para sustentar seus filhos, a mãe costura para sobreviver, e sua filha, a personagem Enteadada, entrega as roupas à Madame Pace, dona de um prostíbulo disfarçado, onde a Enteadada se deita com homens em troca de dinheiro, sem que a Mãe o soubesse. Por ironia do destino, o pai frequenta este mesmo local e quase se deita, num dia fatídico, com sua Enteadada sem o saber. Antes que isso ocorresse, a Mãe interrompe a cena com um grito.

O diretor, interessado por esse ponto da história, quer dramatizá-la. Para isso, pede que as personagens simulem a situação que elas mesmas viveram, pois depois os atores a reproduziriam. O cenário da cena do encontro entre o Pai e a Enteadada, na Loja de Madame Pace, evoca a



presença desta, que surge na porta ao fundo do palco. Ao vê-la, a Mãe tem um acesso de raiva, mas é acalmada pelo Diretor e pelo Pai. Depois, inicia-se a encenação do encontro entre o Pai e a Enteada: aquele entra no quarto, pergunta por que a moça misteriosa traja um vestido preto, ela diz que está de luto. O diretor interrompe a cena e pede que os atores a reproduzam. As personagens deixam claro a insatisfação com a atuação do elenco.

Apesar de o Diretor interessar-se pela história das personagens, ele quer que os atores a representem. Isso gera um conflito, pois as personagens não aceitam que outras pessoas representem sua história. Para o Diretor, o drama relatado pelas seis personagens, ainda que interessante, é tão pequeno em relação a outros que foram, magistralmente, representadas pelo elenco da sua companhia. Em vista disso, acredita ele, que se a peça tiver sucesso, o mérito pertencerá apenas aos atores.

Depois de várias interrupções e risadas das personagens, chega o momento da cena em que o Pai descobre que a mulher misteriosa (Enteada) está de luto. O diretor sugere que o ator pergunte a atriz o motivo do luto; porém, a Enteada corrige-o e diz que quando o Pai descobriu o luto da moça, pediu que ela retirasse rapidamente seu vestido, sem o menor pudor ou compaixão. Contudo, o Diretor quer suavizar essa cena. Não aceita representá-la tal e qual, pois considera a atitude do Pai muito vulgar para o teatro: “DIRETOR: Diz isso para mandar o teatro pelos ares? ENTEADA: Mas é a verdade! DIRETOR: Que verdade, faça-me o favor! Aqui estamos no teatro! A verdade, até certo ponto!” (PIRANDELLO, 1978, p. 431).



Peter Szondi (2001) e Anatol Rosenfeld (2009) têm a mesma opinião de que a peça *Seis personagens à procura de um autor* possui ecos dos últimos dramas de Henrik Ibsen, a saber, os dramas modernos. Figurando na Teoria do drama moderno, de Peter Szondi, as últimas peças de Henrik Ibsen são consideradas “peças em crise”, no sentido de apresentarem uma tensão entre a forma e fundo. De acordo com o teórico, essas obras sustentam, problematicamente, temas épicos em bases dramáticas, e este dramaturgo o faz geralmente utilizando a técnica do drama analítico.

Segundo Patrice Pavis, o drama analítico é a “técnica dramatúrgica que consiste em introduzir na ação presente o relato dos fatos que ocorreram antes do início da peça.” (1999, p. 14). Este procedimento de construção é tão antigo quanto o próprio teatro e o seu mais célebre exemplo é a tragédia *Édipo rei*, de Sófocles. Para compor seu espetáculo, o dramaturgo grego se preocupou mais em desenvolver a gradativa revelação dos “crimes inocentes” de Édipo, o juiz culpado, do que em dramatizar a vida dele. Segundo Szondi (2001), nesta Tragédia Ática, o passado está em função do presente, pois neste se dramatiza o evento mais importante da peça: o efeito trágico provindo anagnorisis com a peripeteia.

Ainda em conformidade com Szondi (2001), diferentemente do Édipo de Sófocles, o passado não está em função do presente em Ibsen. Neste, o presente torna-se pretexto para evocar o passado. Outra diferença entre Sófocles e Ibsen é a natureza da verdade, pois enquanto naquele ela é objetiva, exterior; neste, ela é subjetiva, interior. Em Pirandello, por sua vez, a verdade dos fatos é sempre perspectivada pelos discursos



apologéticos das personagens, assim como um tribunal onde cada personagem defenderá sua inocência, valendo-se do bom uso da retórica. A verdade, pois, passa a ser relativizada ao sabor das argumentações: a Mãe argumenta que o Pai havia lhe mandado ir embora com o empregado dele: “MÃE: Tem coragem de dizer que fui eu que os tive, como se fosse por mim, por minha própria vontade? Foi ele, senhor! Foi ele que me deu o outro, à força! Obrigou-me, sim, obrigou-me a ir embora, com o outro!” (PIRANDELLO, 1978, p. 372).

A personagem Mãe se adequa completamente ao seu “papel”, vive numa “continuidade de sentimento sem solução” e não possui consciência de si enquanto personagem, pois não vive enquanto espírito. Ela é passiva e acredita que toda sua infelicidade lhe foi infligida pelos outros, sem nunca saber explicar como foi movida a tomar certas decisões: “MÃE: Você sabe falar: eu não sei...”. (PIRANDELLO, 1978, p. 337). Ela alega que o Pai assim a mandou embora para que ele pudesse alcançar a liberdade de relacionar-se com outras mulheres. O Pai se defende dessa denúncia, ao dizer que só fez o que fez para livrá-la dos “tormentos do espírito dele”; porém, essa separação o deixou infeliz, sentiu-se como uma “mosca sem cabeça” a voar pela casa vazia, por isso, argumenta, sempre acompanhava sua Enteadada a crescer, vendo-a e presenteando-a nas saídas da escola.

A Enteadada, por sua vez, acusa-o de persegui-la desde pequena. O Pai então replica a esta acusação dizendo que a seguia para saber se os entes da família, que outrora negligenciara, estavam em paz. O discurso dela apresenta um arguto manejo de réplicas à falsa pretensão de



benevolência alegada pelo pai. Ela geralmente usa as ideias dele para desqualificar seu discurso:

PAI: Pois não! Veja, senhor: eu tinha um subalterno, meu secretário, um pobre homem, devotadíssimo, que andava, em tudo e por tudo, de acordo com ela (indica a mãe), sem sombra de mal – note bem! – um homem bom, humilde e tão incapaz quanto ela – já não digo de fazer mas de pensar no mal! ... ENTEADA: E, em vista disso, ele o pensou, por eles – e o fez! (PIRANDELLO, 1978, p. 379).

A enteada quer fixar o ato cruel do Pai para toda a eternidade, anseia que a cena na Loja da Madame Pace seja muito terrível, para que o remorso do Pai também o seja. Os atos e as circunstâncias que envolvem o Pai e a Enteada se tornam elementos fixados e inflexíveis, crava nas personagens uma essência imutável: o castigo e a vingança, respectivamente: “ENTEADA: Para quem vai a culpa, senhor, o responsável por todas as culpas não é sempre o que causou a primeira queda? E, para mim, é ele, mesmo antes de eu nascer. Olhe-o e veja se não é verdade!” (PIRANDELLO, 1978, p. 433). Neste fragmento, a personagem justifica os erros que cometeu no passado (ter se deitado com outros homens na loja de Madama Pace) como erros sucedidos e causados pelo erro inicial (o erro do Pai negligente). Ela transfere sua carga de culpa toda para o personagem do Pai:

ENTEADA: E como – permita-me que lhe diga – como poderia representar todos os seus “nobres” remorsos, todos os seus tormentos “morais”, se o senhor quer



poupar-lhe o horror de ter encontrado, num belo dia, em seus braços, depois de tê-la convidado a tirar a roupa de seu luto recente, mulher e já caída, aquela menina, senhor, aquela menina que ele ia ver sair da escola? ... (Diz estas últimas palavras com trêmula emoção.). (PIRANDELLO, 1978, p. 433).

A tarefa de libertar essas personagens das situações que as condenaram não obteve sucesso, pois elas ficaram eternamente marcadas pelos crimes cometidos. Por outro lado, se as seis personagens não se desvinculam das situações dramáticas de origem, elas, no entanto, ao menos no discurso do Pai, são mais coerentes do que os atores:

PAI: É isso mesmo! Exatamente! Dar vida a seres vivos, mais vivos que aqueles que respiram e vestem roupas! Menos reais, talvez, porém mais verdadeiros”. Neste fragmento, observamos um discurso que confronta as noções de realidade e verdade. A realidade, imperfeita, está sujeito aos acidentes da Natureza, à morte e ao esquecimento; a verdade, perfeita, possui o germe da eternidade. A verdade da obra de arte é eterna, ideal, por isso mais nobre que a vida. (PIRANDELLO, 1978, p. 363).

Outro aspecto que é interessante observar na obra é o de que nenhum personagem possui nome, apenas denominações referentes ao papel na companhia de teatro ou no seio familiar. A falta do nome pode ser interpretada como enfraquecimento da personalidade e fortalecimento da categoria social típica representada, como se as ações de cada personagem estivesse determinada pela sua função na peça:



DIDASCÁLIA: As personagens não deverão aparecer como “fantasmas”, porém como ‘realidades criadas’, construções imutáveis da fantasia e, por conseguinte, mais reais e consistentes do que a volúvel naturalidade dos Atores. As máscaras ajudarão a dar a impressão de rostos construídos artisticamente e cada qual fixado imutavelmente na expressão do próprio sentimento fundamental, que é, para o Pai, o remorso; para o Filho, o desdém; para a Mãe, a dor, com lágrimas fixas, de cera, na lividez das olheiras e ao longo da face, conforme veem, nas igrejas, em imagens esculpidas e pintadas da Mater Dolorosa”. (PIRANDELLO, 1978, p. 358). (O grifo é meu).

O Pai expressa a ideia de que, na vida cotidiana, somos forçados a assumir certas máscaras sociais para lidar com pessoas diferentes. Por isso, nunca somos íntegros e verdadeiros, nunca mostramos nossa “verdadeira” face. Assim, quando erramos, somos, injustamente, condenados pelo ato que não o fizemos sendo integralmente nós mesmos, apenas uma das nossas facetas.

De acordo com nossa interpretação sobre a visão de mundo da obra, o ser humano age de acordo com máscaras sociais que coloca para cada situação do nosso dia-a-dia. Nossos erros não são resultados da nossa vontade verdadeira, mas sim equívocos dos papéis sociais que interpretamos. Contudo, somos julgados por nossos atos, que, por sua vez, determinam, em certo grau, nossos destinos. Os atos são, no discurso do pai, como calcificações do impulso vital: para agir, temos de decidir-nos diante das imensas possibilidades de escolhas e potências. Ao escolhermos, rejeitamos as possibilidades, e fixamos (ou asfixiamos) nosso caráter num único modo de ser:



PAI: o drama para mim está todo nisto: na convicção que tenho de que cada um de nós julga ser “um”, o que não é verdade, por é “muitos”; tantos quantas as possibilidades de ser existem em nós: “um” com este; “um” com aquele. [...] Percebemos bem isso quando, em qualquer de nossos atos, por um acontecimento infeliz, ficamos como que enganchados e suspensos e nos damos conta de não estarmos por inteiro naquele ato e que seria, portanto, uma injustiça atroz julgar-nos só por isso, manter-nos enganchados e suspensos no pelourinho durante uma existência inteira, como se toda ela se resumisse naquele ato! (PIRANDELLO, 1978, p. 389).

O Pai discerne níveis de existência no mundo real e ficcional. O personagem, ao viver no mundo da ilusão ficcional, não é mutável, fixo que está num dado modo de ser, preso nos valores e nos atos para sempre grifados pelo seu autor. O homem, ao viver no mundo real, é mutável, sempre muda suas filosofias de vida, seus hábitos, por isso, na visão do Pai, nunca é, ao longo do tempo, idêntico a si mesmo. Nessa ótica, o homem não possui um centro fixo idêntico a si mesmo, está sempre mudando, e o que ele é hoje é diferente do que era ontem e do que ele será amanhã. Essa visão expressa a suspeita sobre a noção de personalidade individual, tornando o homem um ser tão volúvel em contraste com o personagem, tão fixo.

É importante observar que a noção de verdade, realidade, expressa no discurso do Pai tem a ver com perenidade, eternidade. É uma visão de raiz idealista. No discurso do Pai, as experiências de vida do homem não se acumulam e tornam o homem sábio, mas sim se substituem umas às



outras, na medida em que o homem descobre que o que ele acreditava anteriormente não era verdade, e assim sucessivamente, como se a vida fosse um fluxo ininterrupto de experiências e sensações descartáveis e voláteis:

O pai – fazê-lo ver que, se nós (indica-se e às outras personagens), a não ser a ilusão, não temos outra realidade, é conveniente que o senhor também desconfie da sua realidade, desta que o senhor hoje respira e toca em si, porque – com a de ontem – está destinada a que amanhã descubra que não passa de ilusão! (PIRANDELLO, 1978, p. 445).

O pai, afligido pela palavra “ilusão” proferida pelo diretor de teatro, passa a discorrer sobre a noção de existência entre a pessoa e a personagem. Ele acredita que não pode haver comunicação autêntica por meio das palavras, pois todos depositam o sentido pessoal naquilo que ouve e fala: “PAI: Mas, se todo o mal está nisto! ... Nas palavras. Todos trazemos dentro de nós um mundo de coisas: cada qual tem o seu mundo de coisas!” (PIRANDELLO, 1978, p. 377). O personagem critica a ilusão de comunicação criada pelas palavras, a impossibilidade de estabelecer comunicação autêntica entre os indivíduos. Depois dos longos monólogos existencialistas do Pai, a Enteadada revela querer representar outra cena na vida daquela família. Então, o diretor faz um cenário de um jardim ao luar.

Um dia a mãe queria encontrar-se com o filho, mas este fora passear pelo jardim e, de repente, encontra a sua irmãzinha afogada na fonte e o irmão mais novo com olhos de louco ao se suicidar com um tiro. O menino é carregado para trás do palco. Os atores começam a gritar



desesperados, uns acreditando que tudo aquilo não passava de uma ficção; outros, da mais pura realidade.

O diretor, consternado, manda que projetem luzes no palco. Por um instante, todos, como que inebriados pela vivíssima luz, sentem-se como tivessem acordado de um pesadelo. Depois disso, o Diretor pede que se apaguem as luzes e decide que ele e os atores retornarão ao ensaio no dia seguinte. Já sozinho no palco, o diretor pede que se apaguem todas as luzes, mas como tudo fica breu, ele pede que se deixem ao menos um foco de luz para que ele saiba onde está a pisar. A luz verde que surge então revela as sombras das personagens fantásticas de outrora, exceto a do menino e a da menina. Assustado, o diretor sai em disparada do palco. Ao mesmo tempo, todas as luzes se apagam. Com um azul noturno a inundar o espaço dramático, surgem as personagens. A enteada solta várias gargalhadas e depois desaparece.

A poética dramática de Pirandello possui matiz idealista, platônica, por julgar que o pensamento se antepõe à realidade tangível e material. Além dessa visão de mundo idealista, notamos um tom de ceticismo. Entretanto, essa noção ideológica de que o pensamento se antepõe a realidade material e “artificialmente construída” é posta em cheque na construção das suas peças, porque toda a realidade engendrada por elas não surge *ex nihilo*, mas sim de uma materialidade e de um jogo dramático já estabelecido na cultura: para se fazer ouvido é preciso falar uma linguagem que todos entendem, nem que o assunto da conversa seja a própria linguagem. Para expressar sua poética, ele se vale (como ponto de partida) de uma forma já cristalizada: o drama analítico. Ele demonstrará a



visão tensiva entre Natureza e Cultura em diferentes esferas: Pessoa versus Personagem; Mundo real incoerente, ilusório, caótico e absurdo versus Mundo ficcional coerente, objetivo, significado e organização. Por isso, para ele o teatro é mais real que a ficção.

Referências

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção da personagem. São Paulo: Ática, 1989.

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

PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. In: PIRANDELLO, Luigi. **O falecido Mattia Pascal; Seis personagens à procura de um autor**. Trad. Mário da Silva, Brutus Pedreira e Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro**: aulas de Anatol Rosenfeld (1968). São Paulo: Publifolha, 2009.

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

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIVIESCAS, Víctor. La crisis de la representación y de la forma dramática. **Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico, Colômbia**, p.437-465, ago. 2005. Disponível em:





REVISTA ECOS

Programa de Pós-graduação em Estudos Literários/ UNEMAT

Programa de Pós-graduação em Linguística/ UNEMAT

Centro de Estudos e Pesquisas em Literatura

Centro de Estudos e Pesquisas em Linguagem

<<http://cidc.udistrital.edu.co/investigaciones/documentos/revistacientifica/rev7/Unidad 21 pags 437-465.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

