

CARLOS FELIPE DA SILVA DOS SANTOS

**DOIS CISNES À PROCURA DE UM PERSONAGEM:
uma leitura pirandelliana do filme *Cisne Negro***

**ASSIS
2014**

CARLOS FELIPE DA SILVA DOS SANTOS

**DOIS CISNES À PROCURA DE UM PERSONAGEM: uma leitura
pirandelliana do filme *Cisne Negro***

Dissertação apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras de Assis – UNESP –
Universidade Estadual Paulista para a
obtenção do título de Mestre em Letras
(Área de Conhecimento: Literatura e Vida
Social)

Orientador(a): Profa. Dra. Gabriela Kvacek
Betella

ASSIS
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

S237d Santos, Carlos Felipe da Silva dos
Dois cisnes à procura de um personagem: uma leitura
pirandelliana do filme *Cisne Negro* / Carlos Felipe da Silva
dos Santos. Assis, 2014
106 f. : il.

Dissertação de Mestrado - Faculdade de Ciências e Letras
de Assis - Universidade Estadual Paulista.
Orientadora: Dra. Gabriela Kvacek Betella

1. Pirandello, Luigi, 1867 – 1936. 2. Literatura italiana. 3.
Literatura comparada. 4. Tragédia. 5. Cinema e literatura. 6.
Teatro (Literatura). I. Título.

CDD 791.43
852

*Aos meus avós José e Derenice,
eternos em minha memória e coração*

Agradeço à minha mãe Mara Sueli pela educação, carinho e ter feito de tudo para que eu seguisse meus sonhos independentemente de quais seriam.

À minha irmã Marcela Santos por toda cumplicidade, amizade e ajuda durante todo o caminho e vida.

Ao meu irmão Fabrício por saber que se eu precisasse, estaria pronto para me ajudar.

Com grande estima, admiração e coração, agradeço à minha orientador Profa. Dra. Gabriela Kvacek Betella pela dedicação e por ter me ajudado a tornar esse trabalho possível. Acredito que sem seu apoio e orientação minha chegada a esse momento seria muito mais complexa.

À Profa. Dra. Ana Maria Carlos por ter me dado a oportunidade de seguir meus estudos e me orientado no início da pesquisa.

À Roberta Donega, deixo um agradecimento especial pela amizade adquirida e confiada nesses últimos anos. Pelos momentos de desesperos, aflições, confissões e felicidade.

Agradeço à Mariana Burin, pelos anos de amizade e pelo compartilhamento de estudos. Pelas confidências e experiências trocadas. Por ser alguém em que possa confiar meus mais sinceros sentimentos.

Com muito carinho e afeto, agradeço ao meu amigo e companheiro Emiliano Bossio pelo apoio e compreensão nas horas difíceis e finais dessa etapa. Obrigado por estar ao meu lado.

Aos meus amigos, Karen Almeida, Renan Genaro, Danieli Corrêa, Vitor Hatos, Cinthia Cardoso, Renata Santana, Natália Fuoco, Aline Perissinotto, Jean Roveri, Gabriel Trevisan, Pedro Macedo, Muryel Papeschi, Márcio Celeri e tantos outros pelo apoio desde sempre e felicidade que passamos juntos em todos esses anos. Vocês são e serão inesquecíveis.

Por fim, agradeço aos grandes amigos da Associação Acadêmica Atlética XVI de agosto por terem me ajudado no que eu precisasse mesmo nas horas de sufoco da rotina. Obrigado Marcelo Leite, Fernanda Creres, Neto Campos, Beatriz Leme, Rafaela Marçal, Maria Rita, Fillipi Valadares, Mariana Cabeça, Victor Travalon, Hugo Couto e Danilo Maciel.

Um grande obrigado de todo o meu coração a todos.

"Não sou um autor de farsas, mas um autor de tragédias. E a vida não é uma farsa, é uma tragédia. O aspecto trágico da vida está precisamente nessa lei a que o homem é forçado a obedecer, a lei que o obriga a ser um. Cada qual pode ser um, nenhum, cem mil, mas a escolha é um imperativo necessário"

Luigi Pirandello

SANTOS, Carlos Felipe da Silva dos. **Dois cisnes à procura de um personagem: uma leitura pirandelliana do filme *Cisne Negro***. 2014. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2014.

RESUMO

Baseado em *O lago dos cisnes*, de Piotr Ilyich Tchaikovsky em 1877, o longa metragem *Cisne negro* (2010), dirigido por Darren Aronofsky, é a combinação de um drama psicológico com a dramaturgia que atuam reciprocamente na vida da protagonista. *O lago dos cisnes*, conto escrito pelo alemão Johan Karl August Musäus no século XVIII, ganha vida e potencialidade no filme em uma estrutura que mescla subjetividade e estranhamento, produzindo no espectador os mais variados sentimentos. No que concerne aos estudos literários, o filme é pouco explorado visto que seu maior foco versa sobre a presença psicanalítica à ele empregada. Desse modo, isolando parcialmente a carga psicológica, percebemos a presença de traços literários que se encaixam pertinentemente, construindo uma trama complexa entre os planos da realidade e do psicológico. Tendo como base a literatura do escritor italiano Luigi Pirandello (1867-1936), considerado um dos maiores dramaturgos da literatura mundial, usaremos as obras *Seis personagens à procura de um autor* (1921) e *Assim é (se lhes parece)* (1917) para discutir os seguintes pontos: 1) a personagem dramaturgicamente pirandelliana e cinematográfica voltando-se para a protagonista Nina; 2) o teatro pirandelliano focado no drama moderno e no conceito de ‘teatro no teatro’ e como se dão no filme e 3) *Cisne negro* como tragédia moderna valendo-se de pressupostos teóricos de Aristóteles, Arnold Hauser, Raymond Williams e Luigi Pirandello para exemplificações. No campo teórico, nos apoiaremos também em Antonio Candido, Peter Szondi, Sergei Eisenstein entre outros para a construção de um estudo conciso e objetivo do *corpus* proposto.

Palavras-chave: *Cisne negro*; Luigi Pirandello; Literatura italiana; Literatura comparada; Literatura e audiovisual.

SANTOS, Carlos Felipe da Silva dos. **Due cigni in cerca di personaggio: una lettura pirandelliana del film *Cigno Nero***. 2014. 106 f. Tese di Master. (Master in Lettere). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2014.

RIASSUNTO

Basato su *Il lago dei cigni*, da Piotr Ilyich Tchaikovsky nel 1877, il lungometraggio *Cigno nero* (2010), sulla regia di Darren Aronofsky, è la combinazione di un drama psicologico con la drammaturgia che, allo stesso tempo, fanno parte della vita della protagonista. *Il lago dei cigni*, racconto scritto dal tedesco Johan Karl August Musäus nel secolo XVIII, acquista vita e potenza nel film componendo una struttura che mescola soggettività e stranezza, provocando molteplici sentieri nello spettatore. Al rispetto degli studi letterari, il film è poco esplorato giacché il suo fuoco maggiore si trova nella presenza psicoanalitica esistente. Così, allontanando parzialmente l'aspetto psicologico, rendiamo conto della presenza di tracce letterari che s'incastrano con pertinenza, costruendo una trama complessa tra le atmosfere della realtà e dello psicologico. Con la conoscenza della letteratura dello scrittore italiano Luigi Pirandello (1867-1936), così detto uno dei maggiori drammaturghi della letteratura mondiale, useremo le opere *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) e *Così è (se vi pare)* (1917) per discutere i punti che seguono: 1) il personaggio della drammaturgia pirandelliana e cinematografica volgendo alla protagonista Nina; 2) il teatro pirandelliano mettendo a fuoco il drama moderno e il concetto di teatro nel teatro' e come si trova nel film e 3) *Cigno nero* come tragedia moderna, utilizzando le teorie di Aristotele, Arnold Hauser, Raymond Williams e Pirandello per gli esempi. Nel campo teorico, ci baseremo anche in Antonio Candido, Peter Szondi, Sergei Eisenstein tra gli altri che costruiranno uno studio conciso e oggettivo del *corpus* proposto.

Parole chiavi: *Cigno nero*; Luigi Pirandello; Letteratura Italiana; Letteratura Comparata; Letteratura e audiovisivo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
Luigi Pirandello (1867-1936): literatura, cinema e representação	10
Darren Aronofsky e o cinema feito do que não queremos admitir.....	16
Breve síntese da literatura comparada	18
 CAPÍTULO 1: PERSONAGENS EM BUSCA DE SI MESMOS: A PERSONAGEM FICTÍCIA E SUA RELAÇÃO COM O AUTOR	 24
1.1. <i>Personae</i> : aspectos teóricos sobre a construção da personagem	25
1.2. “Nascidas vivas, queriam viver”: a personagem pirandelliana	32
1.3. Dois cisnes à procura de um personagem	38
 CAPÍTULO 2: O TEATRO NO TEATRO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O DRAMA MODERNO E O PIRANDELLISMO	 50
2.1. O século XX e o drama moderno	51
2.2. O Teatro no teatro na dramaturgia moderna.....	56
2.3. A estrutura dramática e dramatúrgica em <i>Cisne Negro</i>	63
 CAPÍTULO 3: DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA À MODERNIDADE: TRAGÉDIA E MÍMESIS EM <i>CISNE NEGRO</i>	 68
3.1. Primeiro ato ou Aspectos da tragédia clássica e moderna	69
3.2. Segundo ato ou Realidades dissolvidas: máscaras, seres e pareceres	74
3.3. Terceiro ato ou A fábula da bailarina que queria ser perfeita.....	89
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 98
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 103

INTRODUÇÃO

Luigi Pirandello (1867-1936): literatura, cinema e representação

Filho do caos. Assim se considerava Pirandello justamente por ter nascido em Chaos, aldeia perdida em Agrigento, Sicília, em 28 de junho de 1867.

Pirandello era filho de Stefano Pirandello – que lutou ao lado de Garibaldi na unificação italiana – e de Caterina Gramitto. Passou sua infância em Agrigento e sua juventude em Palermo, onde fez seus estudos universitários em filologia.

Casa-se com Maria Antonietta Portulano em 1894 a fim de expandir o patrimônio de seu pai, visto que ela era filha de um milionário, seu sócio. Com ela tem três filhos: Stefano, Lietta e Fausto e, até o momento, devido aos bens do pai, pode se dedicar à família e à produção literária.

Sua sorte muda durante um terremoto que destruiu a mina do pai e prejudicou o dote de sua esposa. Tal fato abala as estruturas da família refletindo nos primeiros sintomas de desequilíbrio mental de Antonietta. Pirandello então começa a lecionar em uma instituição de ensino médio e aulas particulares. A doença de sua mulher agrava e Pirandello, além de cuidar dos ofícios domésticos, aguenta o ciúme da esposa por acusá-lo de infidelidade e fantasiar uma relação incestuosa com sua filha Lietta.

Com o passar dos anos Pirandello vinha ganhando cada vez mais prestígio e crítica como escritor e dramaturgo. Em 1924, Pirandello adere ao movimento fascista de Mussolini que em seu início se apresentava como movimento popular, mas no momento já se encaminhava para sua fase mais consolidada como hoje a conhecemos. O fato é que a adesão do escritor ao regime se devia à crença de que o fascismo seria um novo instrumento para criar um mundo novo. Sua relação com o movimento foi problemática sofrendo desilusões percebendo que não era o que pensava. Ademais, Pirandello recebia muitas críticas dos jornais e revistas que favoreciam o regime, pois suas peças não abordavam temas fascistas.

Em 1934, o escritor ganha o Prêmio Nobel de Literatura que repercutiu no mundo todo por causa de sua revolução e audácia dramática no teatro. Nesse

momento, Pirandello “temia que a sociedade o transformasse em estátua petrificado na fama – forma de imobilidade e morte do criador”. (SILVEIRA, 2009, p.35).

Pirandello falece em 10 de dezembro de 1936.

*

A literatura pirandelliana apresenta características articuladas tanto no teatro como nos romances e novelas. Tais aspectos são frutos da inovação literária proposta pelo escritor.

Para um estudo de *I malavoglia*, de Verga, Asor Rosa apresenta vários princípios ou categorias que julga ter sido usados para a composição da obra e que também facilita a tarefa de quem a analisa. Para Pirandello, podemos destacar alguns princípios de igual forma e alguns que aqui serão utilizados:

Il principio di vicinanza: Tal princípio surge do embate da literatura pirandelliana com a verghiana. O escrito verista nos apresenta o *principio de lontananza* (ROSA, 1997, p.439)¹ em que o cotidiano do homem siciliano era visto de longe, com certo afastamento psicológico e geográfico em vez da posição social de aristocrata de Verga. Percebemos que em Pirandello há uma evolução desses princípios, tudo se dá a partir de um olhar mais próximo, tudo é visto e assistido de perto, razão pela qual a representação se dava com uma carga psicológica acentuada, ao lado de uma abordagem social mais introspectiva.

O princípio de realidade subjetiva: Aqui se encontra um dos fatos que levou Pirandello a se afastar dos ideais veristas: a realidade. Para o autor, a realidade é subjetiva e não pode ser representada tal como Verga fazia. A realidade para Pirandello é diferente para cada um, assim como a verdade, cada um possui a sua.

¹ Asor Rosa encaixa o *principio di lontananza* dentro da categoria dos *principi dell'ottica verghiana*. Nesses princípios, o autor traça, explica e exemplifica os diversos raciocínios teóricos dentro da obra de Giovanni Verga, possibilitando um estudo detalhado e tornando-se referência para outros teóricos, pois permite que se aplique a mesma técnica em outras obras e escritores. Rosa diz que Verga “não conseguiria escrever o romance daquela forma, sem elaborar e colocar em campo uma série de instrumentos psíquicos e cognitivos, que apresentam grande quociente de originalidade pessoal que, de algum modo, possam ser ocultos às temáticas dominantes no verismo italiano contemporâneo e que, substancialmente, sintetizam no escritor uma surpreendente capacidade – absolutamente solitária no seu tempo – de se introduzir sem estranhamento na misteriosa antropologia das classes sicilianas subalternas” (1997, p.438. Tradução nossa).

O princípio relacional entre autor e obra: Pirandello crê na relação próxima entre autor e obra. O autor tem que se mostrar, deve aparecer, por isso, em muitas obras percebemos a voz de Pirandello através de seus personagens.

O princípio das máscaras: Trata-se do indivíduo frente às suas múltiplas faces. A cada momento, situação, assumimos uma máscara diferente e quem nos vê, nos percebe com uma máscara diversa da que imaginamos, de acordo com seu olhar.

O princípio relacional entre palco e plateia: Há em Pirandello a quebra desse muro que os separa. Os espectadores são convidados a interagir e interpretar a obra como lhes convém. Em algumas peças, sempre se tem o espectador que ri, critica, se revela a cada cena, como em *Esta noite se representa de improviso*.

O princípio dicotômico ficção/realidade: Na literatura pirandelliana esse princípio caminha de mãos dadas a tal ponto que se dilui e não sabemos se o que vemos ou lemos no palco é real ou ficção.

O princípio do humorismo: Dado pelo ensaio do próprio autor intitulado de “O humorismo”. Aqui percebemos muitas vezes a tragicomédia da vida humana. Em linhas gerais, o humorismo se caracteriza por um humor que, à primeira leitura é cômico, mas por trás há sempre uma tragédia ou fato contrário à ação final.

O princípio do teatro no teatro: Enquadramento feito pelo autor, se configura como um metateatro onde há uma peça dentro de outra usada como artifício teórico para falar do próprio teatro e de sua relação com a personagem, autor, ator e plateia.

Aqui tratamos apenas alguns exemplos de categorias que podem ser encontradas nas obras pirandellianas. Com um estudo mais profundo e dedicado à isso, pode-se encontrar várias outras dada a extensão da produção literária do autor.

*

Que Pirandello foi um dos maiores nomes não somente da literatura italiana mas também da literatura ocidental, é fato, mas o que chega ao conhecimento de poucos é a relação do autor com o cinema. “Pirandello parece ser um dos poucos

se dar conta das diferenças e das exigências narrativas e estilísticas dos dois meios expressivos: a literatura e o cinema”. (TAGLIABUE, 1990, p. 35) ².

Pode-se dizer que o escritor italiano, talvez, fosse o único a intuir e a compreender profundamente a especificidade da linguagem cinematográfica. Algumas das novelas de Pirandello foram adaptadas para o cinema, adaptações que, de certo modo, causaram uma espécie de desapontamento no escritor, pois ele acreditava que mesmo a filmagem não sendo fiel à obra literária, era importante manifestar características linguísticas e estilísticas próprias, o que, segundo ele, nem sempre ocorria na transposição de suas novelas para as telas do cinema. Em uma entrevista à Revista *Nouvelles Littéraires* em 1924, Pirandello afirma crer que o cinema, mais facilmente e mais completamente que qualquer outro meio de expressão artística, possa nos dar uma representação do pensamento. O autor via no cinema o sonho, a lembrança, a alucinação, a loucura da personalidade, visualizava na tela o mesmo que enxergava em um palco de teatro: representação. Diretamente somos submetidos ao pensamento platônico sobre Mundo das ideias e mundo dos sentidos, que será melhor abordado no terceiro capítulo.

Walter Benjamin, ao elaborar sua tese sobre o drama barroco alemão, entende que as ideias de Platão são “atualizadas” pela relação entre as ideias e os fenômenos, afirmando a tensão entre seus correspondentes forma e conteúdo na obra de arte. Para o pensador alemão, tais categorias estabelecem uma relação de complementaridade: enquanto as ideias (relacionadas à forma) são a-históricas, os fenômenos (relacionados ao conteúdo) atualizam as ideias, pois são marcadamente históricos, ao mesmo tempo em que precisam do tratamento objetivo que as ideias podem oferecer. As categorias devem coexistir no estudo da obra, pois uma pode revelar a outra, e ambas jamais se anulam. Ao seguir os propósitos de Benjamin e toda uma tradição de historicização dos conceitos relativos aos gêneros de arte (elaborados desde G. W. F. Hegel e György Lukács, até Walter Benjamin e Peter

² Tradução nossa de “Pirandello sembra essere, tra i pochi, a rendersi conto delle differenze e delle esigenze narrative e stilistiche dei due mezzi espressivi: la letteratura e il cinema”. As citações de textos cuja tradução não foi encontrada ou não existe em publicação em português terão nossa tradução.

Sobre o assunto, é importante ter conhecimento de que para alguém da consciência da expressão em cada forma de linguagem, a obra de Pirandello permitiu várias formas de diálogo com o cinema, conforme explora, por exemplo, Sergio Micheli (1989) em estudo pioneiro das produções cinematográficas que guardam conexões com o teatro e com a narrativa em referências diretas à obra do escritor siciliano.

Szondi), este trabalho leva em conta a tentativa de análise formal historicamente comprometida com o conteúdo.

O desenvolvimento da literatura comparada permite que hoje se estabeleçam paralelos também entre a literatura e outras artes, assim como com outras disciplinas do conhecimento humano, como a história, a psicanálise, a filosofia, etc. A literatura, por ser polissêmica, é plural, ligada que está ao mundo. Cada uma das perspectivas através da qual ela passa a ser examinada nos dá uma contribuição diferente. Porém, o mais importante desses estudos é saber qual a sua importância para a sociedade, em termos de representar os seus problemas e influir decisivamente na consciência destes e na modificação das atitudes.

Mais especificamente na segunda metade do séc. XX, as obras de arte, de modo geral, sofreram mudanças e, por conseguinte, assumiram novas características. Uma dessas mudanças foi interpretada decisivamente pela estética da recepção, que possibilitou ao leitor ou espectador participar de forma mais direta na fruição da arte³. A relação que antes existia somente entre autor e texto passou a se efetivar por meio de autor, texto e leitor, sendo esse último uma chave essencial para a identificação do sentido da obra.

Na Literatura Italiana, um dos nomes mais conhecidos na modernidade, entre muitos que podemos destacar é Luigi Pirandello. A bibliografia pirandelliana é extensa, uma vez que o escritor escreveu novelas, contos, peças de teatro, entre elas uma das mais conhecidas mundialmente, *Seis personagens à procura de um autor*. No célebre texto da peça encenada pela primeira vez em 1921, o real e a ficção se misturam no palco onde ocorre um ensaio teatral, que é interrompido pelos personagens de outra peça, pois eles querem ganhar voz e passam a contar a sua história. O fato é que a trama burguesa em si, contada pelos personagens, não importa, e sim o modo como Pirandello usa certos artifícios para narrá-la, sobretudo o fato de que, a certo ponto, é rompida a barreira que separa o palco da plateia, que é 'convidada' a participar, a tentar entender o que se passa.

Tal identificação entre a realidade e ficção, que foi uma das características maiores da obra de Pirandello, passa a ser um dos temas mais explorados na modernidade e na pós-modernidade. Se nos lembrarmos do último romance do

³ Importante pensar a Estética da recepção no contexto do *corpus* do trabalho. O tipo de público das obras de Pirandello difere do público de *Cisne negro*, além do espaço temporal existente entre as duas obras.

escritor, *Um, nenhum, cem mil* (1926) e do conflito do sujeito na experiência da modernidade, manifestado no embate entre os *papéis* sociais e as diversas *personae*, temos mais um poderoso exemplo da narrativa pirandelliana e do seu alcance ao questionar as oposições e distâncias entre o ser e o parecer, entre unidade e pluralidade do sujeito, entre sanidade e loucura. Na representação pirandelliana estão as bases da tensão dramática na contemporaneidade, bastante difusa em manifestações da literatura, do teatro e do cinema durante o século XX.

Ao trazer Pirandello, pode parecer, à primeira vista, apenas mais um trabalho entre os muitos sobre o escritor. Assim como suas obras, a produção acadêmica sobre o autor se desdobra em inúmeras pesquisas no Brasil e no mundo. Contudo, por mais que analisemos algumas de suas obras, o intuito aqui é abordá-lo como uma base para o filme, ressaltando a importância de sua literatura na contemporaneidade.

Para essa abordagem comparatista, usaremos como base *Seis personagens à procura de um autor* (1921) em que Pirandello reflete e critica sobre a dramaturgia e criação da personagem em uma linguagem e estética metateatral. A segunda peça base é *Assim é (se lhes parece)* (1917) em que o próprio autor a definiu como sendo uma farsa filosófica. Como ocorre na maior parte do seu teatro, o autor desenvolve a obra a partir de um relato. A obra trata o tema da verdade, o contraste entre realidade e aparência, entre verdadeiro e falso. Pirandello põe em xeque a ideia de uma realidade objetiva que possa ser interpretada de modo unívoco através dos instrumentos da racionalidade.

O momento histórico da obra e sua ambientação estão magistralmente delineados pelo autor. Os fatos transcorrem numa pequena capital de província, o que permite ao autor refletir suas ideias sobre a sociedade pequeno-burguesa, a qual vê como uma jaula, que impõe uma vida miserável e frustrante. Quanto aos personagens, Pirandello os coloca numa situação paradoxal para demonstrar o contraditório da existência. Para o autor, o homem, apesar de seus esforços, não consegue penetrar até o fim do labirinto das aparências, nem conhecer o que está encerrado nas formas pelas quais é responsável e por sua vez, prisioneiro.

A trama conta a história de uma família que vive em um tipo de pensão. O senhor Ponza mora em um quarto no terceiro andar com a esposa, filha da senhora Frola, que vive em outro quarto alugado pelo genro. O fato é que não se sabe qual dos dois é louco. Ele diz que sua esposa morreu há quatro anos e que vive com a

segunda esposa. Ela, ao contrário, diz que sua filha não está morta e que o senhor Ponza a deixa trancada no quarto a impedindo de vê-la. Assim vive cada um com sua 'verdade'.

O filme *Cisne Negro* (Darren Aronofsky, 2010) pode ser uma obra de contraponto interessante aos conteúdos pirandellianos que dizem respeito ao alcance da representação dos dilemas do sujeito levados a extremos dramáticos. A protagonista tem dúvidas sobre sua própria identidade, passando gradativamente a assumir a personalidade da personagem que interpreta. Por meio de uma história que resvala no terror psicológico e flerta com a crítica à indústria do espetáculo, à ditadura da perfeição e à degradação das relações humanas, a trama nos exige pelo menos a familiaridade com os limites sensíveis representados na obra de Pirandello. Além disso, dada a complexidade presente na era atual, na fruição de qualquer tipo de arte e sua capacidade de nos instigar a perceber os conflitos, é necessário o auxílio de conceitos de vários ramos do conhecimento para se conseguir uma interpretação mais abrangente, para que se possa distinguir, na representação, a crise do homem contemporâneo, as pressões às quais ele está sujeito e as formas de enfrentamento ou de disfarce.

Por pertencerem a origens e épocas diferentes, as obras que compõem o *corpus* deste trabalho deverão ser analisadas por diferentes planos. É preciso destacar as concessões e incorporações teóricas necessárias, pois, de um lado, temos obras literárias de origem italiana, do outro, se contrapondo, um filme americano. Temos então um hibridismo não somente de gêneros, mas também entre fronteiras geográficas e culturais.

Darren Aronofsky e o cinema feito do que não queremos admitir

Em declaração famosa, o diretor Darren Aronofsky confessou ter pensado por um bom tempo que *O lago dos cisnes* era apenas um amontoado de moças vestindo *tutus*. Em geral, não podemos negar que esse é o pensamento da maioria das pessoas quando se fala em *ballet*, primeiro se pensa na beleza estética da dança e suas coreografias, para então, caso percebam, identificar que há algo

subjetivo nela. Saber o que há por trás dos *pas de deux* e *pliés*, o ballet, tanto quando as outras artes, também carrega sua significação.

A reação provocada pelo filme em quem o assiste pela primeira vez pode se multiplicar. Acreditamos que o estranhamento pode ser provocado pelo jogo de imagens que mostram a protagonista Nina se transformando fisicamente em um cisne, porém muitos encaram o filme como estranho e outros preferem rir. Exatamente, rir. Talvez o riso aqui seja a única reação capaz de expressar um sentimento indefinido, de uma opinião indefinida e visivelmente incomodada.

O histórico audiovisual do diretor americano não é conhecido por provocar risos em um espectador. Desde *Pi* (1998), seu primeiro longa caracterizado por ser em preto e branco e quase não possuir falas, percebemos o caráter perturbador e agonizante que suas obras podem manter. Na mesma linha, seus filmes seguintes, como *Réquiem para um sonho* (2000), possuem certa carga de influência do cinema europeu, um tanto “alternativo” para um cinema hollywoodiano. Entre seus outros trabalhos podemos encontrar *Fonte da vida* (2006) e *O lutador* (2008). Recentemente, reconstruindo uma passagem bíblica, Aronofsky dirigiu *Noé* (2014) que também se difere de seus primeiros filmes, mas possui uma discussão teológica que provoca as bases da crença dos religiosos. Em entrevista, o diretor diz que o filme foi um de seus primeiros projetos, e que sabia dos rumores que surgiriam a partir da estreia. Para ele, fazer a transição de um texto de quatro capítulos para o cinema requer uma interpretação, visto que na *Bíblia* a narrativa é diferente e Noé não possui falas. Não é possível uma interpretação literal do Antigo Testamento.

Com *Cisne Negro*, em 2010, a estética cinematográfica do diretor já havia mudado, porém a essência de seu cinema continua a mesma, a saber, a exposição do íntimo do ser humano, suas dificuldades, fraquezas, o teor psicológico, atingidos com maestria quando oferece uma nova feição para *O lago dos cisnes*. Contudo, as obras cinematográficas de Aronofsky falam de sonhos e é possível enxergar em cada personagem traços e desejos do diretor. De qualquer modo, as leituras do teor psicológico de *Cisne negro* proliferaram em todas as instâncias, da academia aos blogs.

A genialidade de Aronofsky no filme se dá pelo conjunto da cenografia, imagens e ações que permitem que o espectador viaje no psicológico de Nina. A poeticidade se dá pelo jogo de câmeras e fotografias. A personagem vive em um entrelugar, entre o cisne branco e o negro, entre a infância e a fase adulta, entre o *id*

e o *ego*, ou seja, na tentativa de ser, não se define. A ausência paterna faz com que Erica rejeite qualquer presença masculina em sua vida e da filha, fazendo com que a personalidade de Nina seja retraída e oprimida. Qualquer indício de mudança e evolução no comportamento da personagem é imediatamente podado pela mãe.

Breve síntese da literatura comparada

Comparar. Seu significado, de acordo com dicionários da língua portuguesa, seria “examinar em conjunto”; “estabelecer paralelo entre” ou mesmo “comparar ideias”, mas será que quando transportamos tal vocábulo para a literatura, esses significados ainda são válidos? A título de conhecimento prévio das temáticas que serão abordadas nesse trabalho, comentaremos brevemente sobre o conceito de Literatura Comparada.

Tânia Franco Carvalhal diz que

Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, onde o exemplo dos provérbios ilustra a frequência de emprego do recurso. (CARVALHAL, 1986, p. 06).

Basicamente, a Literatura Comparada seria uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas, porém, quanto mais estudos evoluem e novas experiências são realizadas, mais elementos são descobertos, fazendo com que a malha da análise comparativa se expanda gradativamente.

Carvalhal aponta que a origem da Literatura Comparada data do final século XVIII, “época em que comparar estruturas ou fenômenos análogos, com finalidade de extrair leis gerais, foi dominante nas ciências naturais” (CARVALHAL, 1986, p.08). Contudo, foi no século XIX que ocorreu sua difusão, inspirada nas *Lições de anatomia comparada*, de Cuvier (1800), na *História comparada dos sistemas de filosofia*, de Degérand (1804), e na *Fisiologia comparada* (1833), de Blainville.

Os Estudos Comparados então se dividiram em escolas, cada uma com suas características de acordo com cada país. São elas: a escola francesa, a americana,

a soviética e a alemã. A francesa é a mais tradicional e diz respeito a diversas literaturas em situações recíprocas. Ela atua em três âmbitos: 1) no estudo das literaturas nacionais; 2) no estudo entre literaturas de diferentes nacionalidades e 3) no estudo de literatura geral/teoria da literatura. A escola americana é mais eclética e permite os estudos comparados dentro de uma única fronteira. Já a soviética vincula a literatura ao contexto social e tem como precursor o comparatista Victor Zhirmunsky. No caso da Alemanha, os estudos comparatistas direcionaram-se à análise de temas, motivos e personagens literários, e posteriormente, à imagologia.

Segundo Eduardo Coutinho, a direção americana da Literatura Comparada propõe uma sua divisão em cinco áreas: 1) Estudos dos gêneros ou formas; 2) Estudos de movimentos ou eras; 3) Estudos de temas ou livros; 4) Estudos das inter-relações da literatura comparada com outras artes e/ou culturas; e 5) Estudo da relação com os discursos da teoria, da crítica e da historiografia.

Obviamente, o *corpus* principal que será explorado nos capítulos que seguem fundamenta uma análise comparativa, de outra forma, não haveria necessidade desse singelo “panorama”, sobretudo considerando a complexidade dos assuntos envolvidos na temática e a extensão das subáreas da Literatura Comparada. Contudo, nos limitaríamos demasiado se nos debruçássemos sobre uma simples comparação, e portanto ela nos servirá como veículo para uma interpretação teórico-literária das obras aqui propostas. Utilizando seus mecanismos de aproximação e análise, aproveitaremos muito da metodologia e da nomenclatura, o que nos facilita muito, especialmente por este trabalho pertencer a um programa da área de Letras.

Além de comparar as literaturas entre si, independentemente de serem nacionais ou internacionais, elas passaram a ser comparadas também a outras áreas, artes, culturas, gerando um estudo interdisciplinar que preocupava os intelectuais do momento – no caso a Escola Francesa de Literatura Comparada – justamente por ser uma “ousadia que demandava cuidados” (COUTINHO, 2011, p.21). Contudo, a segunda fase nessa área de estudo, a Escola Americana, utilizou-se desse artifício para reforçar seu caráter interdisciplinar e torná-lo fundamental para o estudo. Owen Aldridge em uma de suas publicações declara:

Atualmente há um certo consenso sobre o fato de que a Literatura Comparada não compara literaturas nacionais no sentido de puramente contrastá-las umas com as outras. Em vez disso, ela fornece um método de ampliação da perspectiva do indivíduo na abordagem de obras isoladas de literatura – uma forma de voltar-se para além dos limites estreitos das

fronteiras nacionais, com o fim de discernir tendências e movimentos em várias culturas nacionais e observar as relações entre a literatura e outras esferas da atividade humana... Em suma, a Literatura Comparada pode ser considerada o estudo de qualquer fenômeno literário do ponto de vista de mais de uma literatura nacional ou em conjunto com outra disciplina intelectual, ou até mesmo várias. (ALDRIDGE apud COUTINHO, 2011, p.22).

Entre as disciplinas que se relacionavam com a Literatura permitindo a comparação, podemos destacar a Música, Artes Plásticas, Cinema, História, Política, Sociologia, Filosofia, Psicologia entre outras. Tal simbiose não só resultava, mas como resulta ainda em novos gêneros. A exemplo,

da associação da literatura com a história resultaram a própria poesia épica, o romance histórico e a biografia ficcionalizada; de sua combinação com a música resultaram a ópera, as odes e as baladas; do acoplamento com a religião, ou, melhor, com a música religiosa, surgiram os hinos; da relação com a dança, os ballets narrativos; e, com a astronomia, a ficção científica. (COUTINHO, 2011, p.24).

Quanto ao enlace entre literatura e cinema, pode-se dizer que entre as abordagens apresentadas, essa é uma das mais frequentes. Por excelência, seu prestígio pode ser notado pela vasta oferta de cursos universitários tanto no campo da literatura quanto do audiovisual, e também pelo grande número de pesquisas acadêmicas nesse sentido comparativo. Um dos principais propósitos é traçar paralelos entre os dois campos e, sendo os objetos adaptados de uma obra literária ou não, utilizam-se mutuamente dos recursos dos estudos literários para melhor compreensão de ambos os campos. O teórico ainda afirma que

Desde a invenção do cinema, em finais do século XIX, que as aproximações entre esta manifestação estética e a literatura vem-se tornando cada vez mais estreitas, e é curioso observar que, embora o cinema seja visto por muitos como um desenvolvimento do teatro legítimo, há na verdade muito mais filmes baseados em romances, ou outras obras narrativas, do que no teatro. Além disso, muitos são os ficcionistas que escreveram roteiros para filmes e roteiristas que se aventuraram na elaboração de obras narrativas, e chegou-se, inclusive, em meados do século XIX, a experiência do tipo das de Pasolini ou de Robbe-Grillet, que criaram uma ficção que se situa numa linha fronteira entre o romance e o cinema, o cinéroman. (COUTINHO, 2011, p.25).

Já se aproximando dos dias atuais e com a presença marcante dos Estudos Culturais, a Literatura Comparada passa a se diferenciar do que significava antes. O que Eduardo Coutinho esclarece é que anteriormente, mesmo com os estudos

interdisciplinares, havia uma linha divisória que delimitava a fronteira entre as matérias, ou seja, mesmo em uma comparação entre uma obra literária e a psicanálise, por exemplo, a primeira não perdia a sua literariedade, dando ênfase ao outro campo comparado; pelo contrário, o caráter literário sempre prevalecia. Atualmente, já não existe mais esse limite separatista, talvez pela noção de identidade vinda com os Estudos Culturais, como sugere Coutinho, assim, “destituída de sua aura de esteticidade, a obra literária passa a ser vista como um produto da cultura e a literatura como uma prática discursiva intersubjetiva como muitas outras”. (COUTINHO, 2011, p.30).

Logo, com as observações discorridas acima acerca da Literatura Comparada por Carvalhal, Nitrini e Coutinho, percebemos melhor a relevância desse trabalho, sobretudo direcionarmos nosso foco às palavras proferidas por Coutinho sobre a relação entre literatura e cinema, dado os objetos que aqui serão analisados.

O campo dos Estudos Culturais surge na década de 1950 sob a ótica de um debate na época em que o modelo de pensamento que se seguia em determinado momento não era suficiente para contemplar novas características sociais que surgiam. Dessa forma, passou-se a valorizar o estudo da cultura, consciência e experiência, a partir da tese de que

concentradas na palavra ‘cultura’, existem questões diretamente propostas pelas grandes mudanças históricas que as modificações na indústria, na democracia e nas classes sociais representam de maneira própria e às quais a arte responde, também, de forma semelhante. (HALL, 2003, p.133).

É um campo de estudos em que diversas disciplinas se interseccionam no estudo de aspectos culturais da sociedade contemporânea e a partir de tal campo, desenvolve-se um conceito ampliado de cultura que supera a noção marxista que vê uma superestrutura econômica determinante, e visando acreditar em uma maior autonomia das práticas sociais diante dos comportamentos do sistema capitalista. Dessa forma, a cultura perde seu aspecto monolítico e se apropria de práticas e rituais da vida cotidiana. Busca-se, também, abarcar a diversidade de comportamentos dos mais distintos grupos sociais para compor a amplitude desse estudo, visando compreender ainda mais a cultura como produto das relações humanas.

Dessa forma, nos valendo dos pressupostos comparativos acima descritos, refletiremos tanto sobre as obras pirandellianas quanto *Cisne negro*, também sob o olhar da crítica de Raymond Williams, sobretudo a que consta em *Tragédia moderna* (2002). Aqui, o crítico percorre os caminhos da tragédia clássica e sua transição para a tragédia moderna, considerando os *Impasses e aporia trágicos* em Tchekhov, Pirandello, Ionesco e Beckett. O autor também nos explica que a ideia que temos de tragédia “chega a nós a partir da longa tradição da civilização europeia” (WILLIAMS, 2002, p.33), ou seja, a interpretação é concatenada, disseminada e estabelecida como “verdade” a partir de pensamentos de diferentes povos. Entretanto, deve-se dobrar a atenção no que diz respeito as ideias que se relacionam com a história, é preciso observar o lugar em que foram produzidas, e especialmente a função que exercem em relação à diversidade e multiplicidade da experiência atual.

*

Os estudos realizados sobre *Cisne negro* versam a respeito do campo psicanalítico, porém não são voltados para os estudos literários ou sociais, sobretudo os acadêmicos, que ainda são poucos. Trazer a cinematografia de Aronofsky e contextualizá-la no âmbito dos princípios pirandellianos, reforça a originalidade dessa pesquisa.

O texto desta dissertação foi dividido em três capítulos, e esses, por sua vez, subdivididos em três tópicos cada que abordam teorias e análises de ambos objetos-chaves da pesquisa: Pirandello e *Cisne negro*. Dessa forma os capítulos abordarão os seguintes temas:

CAPÍTULO 1: Aqui propomos uma análise acerca das personagens pirandellianas e da protagonista do filme, Nina Sayers. O intuito, assim como de todo o trabalho, é o de usar as categorias pirandellianas como base para a interpretação de *Cisne Negro*. O primeiro tópico faz um breve panorama sobre a fortuna crítica do personagem para que melhor analisemos as obras que virão a seguir. Já em análise, a segunda parte trata da personagem pirandelliana, sobretudo as que formam parte de *Seis personagens à procura de um autor*. Por último, procuramos analisar a personagem do filme em relação às personagens do escritor italiano e também quanto ao seu caráter cinematográfico e psicológico.

CAPÍTULO 2: Nesse capítulo, a proposta é analisar “o teatro no teatro”. Para isso, usamos as teorias sobre o drama moderno e o teatro dialético, ambas apresentadas no primeiro tópico. O segundo trata do teatro pirandelliano mais especificamente, ou seja, como e por que se define o teatro inserido no teatro em suas obras dramáticas. O que seria essa técnica? Aqui ainda usamos *Seis personagens à procura de um autor*, além de expor brevemente as outras obras que compõem a trilogia: *Esta noite se representa de improviso* e *Cada um a seu modo*. Sobre o filme, o terceiro tópico mostra como se dá a mesma técnica, tendo em vista a trama de *O lago dos cisnes* como obra base para que o enquadramento aconteça, explorando a estrutura do filme como um todo.

CAPÍTULO 3: O último capítulo do trabalho tratará da dicotomia ser/parecer, muito presente nas obras do dramaturgo italiano e que permite a exploração dos seguintes temas: 1) Tragédia clássica e moderna: propomos algumas considerações para analisar tanto a dramaturgia pirandelliana quanto o filme em questão; 2) O ser e o parecer quanto ao seu caráter mimético, caracterizando também a dicotomia ficção/realidade. Aqui a obra referência muda, usaremos *Assim é (se lhes parece)*. Também abordaremos o conceito de máscara e multiplicidade do ser presente em ambas obras e 3) Trataremos de aspectos que compõem a tragédia, como *ágon*, *páthos* e *anagnórisis* e vamos relacioná-los com o filme.

CAPÍTULO 1

PERSONAGENS EM BUSCA DE SI MESMOS: A PERSONAGEM FICTÍCIA E SUA RELAÇÃO COM O AUTOR

1.1. *Personae*: aspectos teóricos sobre a construção da personagem

O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. (CANDIDO, 2011, p. 53-54).

Imaginemos uma obra de ficção como um quebra-cabeça. Temos então várias peças que somente juntas formarão o texto por completo. Entre essas peças podemos destacar como uma das mais importantes, senão a mais significativa, a personagem. Não obstante, sua presença na narrativa é evidente, pois, na maioria das vezes, “se revela logo nas primeiras páginas” (CANDIDO, 2011).

Ao decorrer dos anos e séculos, bem como ao longo da evolução dos estudos literários, evoluem também inúmeras técnicas de análises de personagens conhecidas atualmente. Desde os primórdios, há entre as personagens características que as diferem umas das outras. No século XVII, por exemplo, havia as chamadas personagens de “temperamentos”, que posteriormente no século XVIII foram denominadas “personagens de costumes” em contraposição às “personagens de natureza”. O primeiro grupo compreenderia as personagens que apresentam traços marcados que são prontamente reconhecidos sempre que surgem na ação. São também chamadas de personagens tipos. Já o segundo grupo, das “personagens de natureza”, se refere às que se mostram existencialmente complexas, se diferenciam das demais pelo seu modo íntimo de ser. É a personagem que sempre surpreende. (JOHNSON apud CANDIDO, 2011, p. 61-62).

Quanto ao leitor, é fato que as técnicas acima citadas são fundamentais para as primeiras aproximações, mas é necessário que esse leitor primário ultrapasse os limites formais e se torne um leitor secundário, aquele capaz de ler nas entrelinhas do texto o seu real significado, desmascarar o que o autor quis nos dizer por meio de alusões e alegorias, ele é capaz de descrever todo o processo do tecido, desde sua obra-prima, enquanto o outro só afirmaria que o tecido é de seda, por exemplo. Assim, ainda sobre as personagens de costumes e de natureza, é preciso dizer que as de costumes carregam em si a diversão, elas entretêm, logo são mais compreendidas pelo leitor superficial. Por outro lado, as de natureza requerem uma profunda busca no íntimo do ser.

Em seu ensaio *A personagem de romance*, Antonio Candido traz ao nosso conhecimento teorias sobre a personagem, como a do britânico E. M. Forster⁴ que, em *Aspects of the novel* (1927), retoma tais denominações teóricas nomeando-as como “personagens planas” e “personagens esféricas”. Além de apresentar a distinção entre os diversos tipos de personagens, Forster nos estabelece também a distinção entre pessoa e personagem de ficção, temática também recuperada por Candido. O fio central que conduz o pensamento de ambos os autores nesse cerne teórico, é o mesmo que nos levará a um dos objetos desse estudo: Luigi Pirandello e a existência da personagem.

Com a evolução dos estudos literários e a necessidade de se compreender de modo mais profundo o que de modo geral consideramos representação da realidade, ou *mimesis*, sabemos de antemão que toda obra de arte é uma representação do mundo empírico, criando então um caráter verossímil, em que a ficção se parece com a realidade. Hipoteticamente, representariam as personagens seres desse mundo empírico dado o momento histórico e social em que a obra foi escrita. São muitas as questões a rodear tais relações entre ficção e realidade, que aumentam paralelamente na medida em que os estudos teóricos literários progridem.

Devemos ter em mente a densidade teórica que circunda a criação ficcional e, por conseguinte, da personagem em si, enquanto ser inexistente, a quem é dado um sopro de vida empírico ou não. Afinal, uma personagem é sempre feita à imagem e semelhança, retirada da costela de um ser vivo? Qual o processo de sua criação e existência? A esse ponto afirmamos seguramente que a personagem é um ser fictício por excelência, porém Antonio Candido nos alerta sobre um paradoxo: “(...) como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe?” (CANDIDO, 2011, p. 55). Aqui, mais uma vez, somos lançados ao problema da verossimilhança que permitirá que uma criação abstrata, imaginária, se concretize e nos dê a impressão de uma realidade, uma verdade. Percebemos então que há nesse processo uma ligação entre o ser, o autor e a personagem. Basicamente, seria como se o ser fosse a base, a idealização da realidade captada pelo autor, porém expressa pela personagem que assumiria autonomia sobre si, excluindo o autor do seu processo de criação.

⁴ Edward Morgan Forster (1879 – 1970): romancista e teórico britânico. Tornou-se famoso por sua obra *Aspects of the novel* (1927) em que teoriza tanto sobre a obra literária quanto ficção e personagem.

São múltiplas as relações entre personagem e pessoa. Diante da ideia de fragmentação das personagens de Forster e do não conhecimento completo do ser, Candido diz quem um homem só poderia ser conhecido, supostamente, dada a sua morte, encarando-a assim como uma chave que encerraria seus atos, pensamentos e nos dando total conhecimento para que uma interpretação fosse elaborada. Seria como se chegássemos ao final de um livro: só assim poderíamos exprimir nossa opinião e chegaríamos a compreendê-lo como um todo. E mais, para Forster, a personagem deve dar a impressão de que vive, de que realmente se caracteriza como um ser vivo, o que a manteria em contato com a realidade do mundo, fazendo com que nossa atenção recaia sobre a relação autor/personagem.

Fundado na realidade, o autor a utiliza para criar a ficção. Seria então a personagem uma reprodução dessa verdade ou algo inventado pelo autor? Obviamente a experiência, tanto literária – suas leituras, estudos, conhecimentos, etc – quanto a de vida – crenças, caráter, idealizações – tornam-se dados importantes que o autor pode ou não levar em conta em sua criação ficcional. Para o francês François Mauriac⁵,

(...) o grande arsenal do romancista é a memória, de onde extrai os elementos da invenção, e isto confere acentuada ambiguidade às personagens, pois elas não correspondem a pessoas vivas, mas nascem delas. Cada escritor possui as suas 'fixações da memória', que preponderam nos elementos transpostos da vida'. (MAURIAC apud CANDIDO, 2011, p. 67).

Mauriac ainda afirma que às personagens – em relação ao ser vivo – lhes são atribuídas apenas elementos circunstanciais como profissão, gostos, modos, nomes, porém o essencial sempre seria inventado. A partir disso, a obra de ficção seria um fracasso caso quisesse ser idêntica à realidade, o que afasta o autor dela e lhe permite criar um mundo à parte.

Mesmo que a realidade na obra literária não seja representada como tal, não podemos negar a existência da literatura e, muito menos, sua relação direta ou indireta com a sociedade. Esse fato influi na caracterização das personagens, sobretudo e com mais potência a partir da segunda metade do século XIX. Para

⁵ François Mauriac (1885 – 1970). Escritor francês ganhador do prêmio Nobel de Literatura em 1952. O excerto citado se encontra em sua obra *Le romancier et ses personnages* (1952).

exemplificarmos, recorremos a partir daqui a algumas obras do Realismo brasileiro, e à escola italiana conhecida como *Verismo* e a outros exemplos, a título de apresentar um panorama da variedade de personagens mobilizadas pela literatura num intervalo menor que cem anos. A amostra, que não se preocupa com escolas literárias ou nacionalidades, pode revelar uma incursão da criação literária, especificamente da composição das personagens, pelos terrenos das ciências humanas, como a história, a sociologia, a psicologia e a psicanálise.

Evidentemente, nossa premissa é de que os fatores externos possuem significados para a estrutura da obra. Tais elementos não só possibilitam a realização do valor estético, mas também podem determiná-lo. No ensaio basilar *Crítica e sociologia*, Antonio Candido expôs essa complexa questão resolvendo-a para facilitar o trabalho da crítica:

É o que vem sendo percebido ou intuído por vários estudiosos contemporâneos, que, ao se interessarem pelos fatores sociais e psíquicos, procuram vê-los como agentes da estrutura, não como enquadramento nem como matéria registrada pelo trabalho criador; e isto permite alinhá-los entre os fatores estéticos. A análise crítica, de fato, pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel, do qual se pode dizer, como Fausto do Macrocosmos, que tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra [...]. (CANDIDO, 2006, p. 14).

Giovanni Verga, para muitos o maior escritor *verista* da segunda metade do século XIX, transpunha em suas novelas o momento vivido pelos habitantes da Sicília naquele período de transição. Os trabalhadores rurais, grande massa popular habitante dali, presenciavam a chegada das máquinas que os substituiriam, além de estarem diante do *Novecento*. Essa nova realidade por eles vivida nos é revelada por meio das linhas dos textos de Verga. Os personagens representavam desde os mais simples dos habitantes até os donos de terras, mas que sofriam por medo de perder os seus bens. Dessa forma, muito do panorama social do sul da Itália, pouco considerado no restante do país, passava a integrar o universo literário com a possibilidade de manifestar a consciência dos problemas do homem meridional.

Nessa perspectiva, a literatura de Pirandello amadureceu com o passar dos anos, se afastando então dos traços veristas, assumindo características próprias com ideais que se perpetuariam na teoria literária chegando até nossos dias. Mesmo ambos sendo sicilianos, a visão de Pirandello era diferente da de Verga e podemos

dizer que sua atitude literária foi completamente revolucionária. Ora, fato é que o *Verismo* se baseava na realidade objetiva, representava o real e o autor deveria se manter afastado de sua criação, ele não deveria aparecer. Pirandello recusava não só a realidade objetiva, mas também a subjetiva, do *Romanticismo*. Como veremos mais adiante, realidade para Pirandello não é *una* e, portanto, não pode ser objetivamente representada.

Dentro da extensão bibliográfica do autor, encontramos sete romances, número relativamente se compararmos à quantidade de novelas. Pirandello segue a mesma estrutura de *Mil e uma noites* – em que Sheherazade contava uma história a cada noite para garantir sua vida – e a do *Decamerão*. Assim, sob o título de *Novelle per un anno*, podemos encontrar as novelas pirandellianas dispostas em vinte e quatro volumes. As características mais evidentes das novelas pirandellianas são a brevidade da narração, o tom iminente e a essência nelas contidas. Suas obras nasciam para serem publicadas em jornais e revistas, objetivo que exigia forte concisão expressiva. O gênero novela requer concentração em um caso singular, excêntrico que chame atenção do leitor de imediato. Mais que o romance, por sua estrutura longa e mais articulada, as novelas permitiam captar os fragmentos da vida, gestos e destinos múltiplos, frequentemente casuais e incoerentes. Interessante lembrar que muitas novelas serviram de base para que o próprio escritor compusesse suas peças teatrais. Entre elas podemos citar: *Pense nisso*, *Giacomino!*, *A senhora Frola e o senhor Ponza, seu genro*, *A morta e a viva*, *O outro filho*, *A tragédia de um personagem*, entre outras.

O outro filho faz parte de uma fase do escritor logo após romper com as estéticas veristas. Nesse momento, Pirandello imerge na profundidade da vida siciliana. Então que várias novelas dessa fase são situadas na Sicília, porém divergem do estilo verista, dado o pensamento pirandelliano. Aqui se encontram os temas da maternidade e da emigração meridional nos primeiros anos do século XX.

O conto gira em torno a Maragrazia, uma mulher já envelhecida que vive na miséria e exposta aos altos e baixos dos outros. Sua dor consiste no fato de seus dois filhos terem ido embora para a América em busca de uma vida melhor e nunca deram notícia à mãe. Esperançosa e aflita por notícias de seus filhos, porém analfabeta, sempre pedia para a senhora Ninfarosa que lhe escrevesse uma carta para que lhes enviasse por intermédio dos emigrantes. A verdade é que Maragrazia é enganada pela velha que finge escrever as cartas, mas não as

escreve, até que um médico percebe a farsa e intervém. Ademais, a trama consiste no outro filho que vive com Maragrazia, fruto de um estupro pelo homem que matou seu marido. Mesmo bondoso, contrário aos filhos emigrados, a personagem é incapaz de amá-lo, mesmo sendo rejeitada pelos filhos devido ao sentimento de repulsa pelo homem que a violentou.

No Modernismo brasileiro, no final da década de 1920 e início da década de 1930, inúmeras foram as obras em que personagens expressavam momentos marcantes como a queda da bolsa de 1929 e a decadência da aristocracia brasileira. Oswald de Andrade produz uma peça teatral que será encenada pela primeira vez somente em 1968, integrando o movimento tropicalista: *O rei da vela*. É importante ressaltar que o momento histórico em que o Brasil se encontrava e a biografia do escritor, são de extrema importância para a análise e compreensão da peça como um todo, seu enredo, estrutura e também personagens. Como cenário histórico brasileiro, tem-se o período pós-crise mundial de 1929 - como já mencionado - Revolução de 30 e Revolução Constitucionalista de 32. Biograficamente, o texto manifesta a imensa amargura de Oswald, forçado a percorrer infindáveis escritórios de agiotagem para equilibrar-se financeiramente. Esse contato forçado com especuladores foi, provavelmente, a causa da caracterização de um agiota como Rei da Vela. Mas o texto supera a experiência pessoal de Oswald, fornecendo também os mecanismos da estrutura em que se baseia o esquema socioeconômico do país.

O personagem central é a representação concreta de um fascista. Seu intuito é o de organizar uma "milícia patriótica" para conter os colonos descontentes. Para Abelardo I, a ideia é válida desde que ela possa ser utilizada para a manutenção da ordem social de que depende sua riqueza, garantindo seu *status* burguês. Ainda no primeiro ato, surge um intelectual, Pinote. O fato é que o personagem representa Menotti del Picchia, escritor também modernista. Oswald então aproveita para mostrar não só a relação dos intelectuais e artistas com o poder, mas também a posição do intelectual diante de uma série de movimentos políticos sociais, que o fazia pensar sobre seu papel na sociedade: ou o artista aceita seu compromisso social ou, como Pinote, decide servir à burguesia. Exemplo de arrogância, Abelardo I possui negócios diversificados, sendo sua especialidade os empréstimos. Aproveitando-se da crise econômica que flagela o país, Abelardo empresta dinheiro e cobra juros muito altos de seus devedores. E aí daquele que se atrever a chamá-lo de usurário. Reforma os títulos, até o dia em que cobra tudo e deixa liso o devedor.

Pode-se perceber que o seu discurso é comprado. Ele tem poder sobre seus clientes, porém não o tem sobre Mr. Jones, que representa o capital estrangeiro. No mesmo sentido da peça brasileira, podemos refletir brevemente sobre *Assim é (se lhes parece)* e já introduzir aspectos sobre o que será analisado adiante.

Quase que contemporânea a *O rei da vela*, salvo alguns anos a menos, a peça pirandelliana se enquadra na fase do teatro burguês do escritor. Aqui se mostra a personagem inserida em seu cotidiano e na sociedade, mas os problemas enfrentados por essas personagens dão um ar cômico à peça, pois mostra o conflito do ser humano com o real e consigo mesmo. Nada melhor seria que falar sobre a sociedade, vida pública que colocar personagens representantes desse meio social. Tanto que o senhor Ponza e o Conselheiro Agazzi trabalham na prefeitura, são funcionários públicos, nos mostrando a pertinência temporal da obra.

Para Roland Barthes, quando se profere uma fala, um discurso, deliberadamente ou não, deixa-se transparecer uma imagem. A essa imagem dá-se o nome de *ethos*, definido como os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importante sua sinceridade) para causar boa impressão: é o seu jeito. O orador enuncia uma informação e ao mesmo tempo diz: sou isto, não sou aquilo. Por uma vertente de Dominique Maingueneau, o *ethos* é a encarnação da literatura. Ele nos mostra o tom, a voz, o corpo do personagem.

Os exemplos citados podem nos servir como base para o que se seguirá nessa análise. Contudo, podemos verificar certa ligação entre literatura e sociedade, mas paralelamente, a ligação entre personagem e representação literária do mundo empírico. Por outro lado, não podemos nos deter somente nessas ligações, em análises unilaterais, pois além de serem perigosas, podem empobrecer o texto e sua literariedade.

Ao se caracterizar como fator integrante dentro de uma estrutura literária, a personagem passa a representar o sentido completo do texto, como por exemplo, no caso de *A consciência de Zeno*, de Italo Svevo. Temos aqui uma obra completamente voltada para questões diretamente relacionadas à psicanálise e capazes de tocar problemas sociais, familiares e pessoais de Zeno, mesmo porque Svevo já conhecia e estabelecia contato com Freud. Assim, a personagem é marcada pela sua psique, e se faz representante de uma forma de análise do sujeito contemporâneo, mormente representada pela psicanálise. Mas não precisamos recorrer à literatura estrangeira, se voltarmos nossos olhares para a literatura

nacional, encontramos um exemplo no fim do século XIX. Em *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, as personagens mostram o homem tal como ele é, em sua realidade, no seu natural. Consequentemente, tais personagens não só se representam como parte da trama e a caracterizam como ficção, mas expressam objetivos e propostas de uma escola literária.

Em *A personagem de ficção*, Anatol Rosenfeld diz que “é porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (ROSENFELD, 2011, p. 21). Ela é responsável por todas as ações ocorrentes na trama e assim, se configura como um dos componentes mais importantes dela. O crítico ainda afirma um pouco mais adiante:

Como indicadora mais manifesta da ficção é por isso bem mais marcante a função da personagem na literatura narrativa (épica). Há numerosos romances que se iniciam com a descrição de um ambiente ou paisagem. Como tal poderiam possivelmente constar de uma carta, um diário, uma obra histórica. É geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não-fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma *situação concreta* em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária. (ROSENFELD, 2011, p.23).

Em suma, a personagem é um ser criado por outro ser, uma criação da imaginação e fantasia, mas como um ser fictício pode ser considerado um ser? Há uma ligação entre o ser (criador) e o ser (personagem) devido à percepção de mundo e recepção de diversas personalidades que são projetadas posteriormente na personagem. Contudo, por se tratar de uma cópia, um ente verossímil em outro plano de existência, a personagem é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial.

1.2. “Nascidas vivas, queriam viver”: a personagem pirandelliana

Dadas as primeiras impressões acerca da construção da personagem, focaremos a partir de então nos objetos-base dessa dissertação.

É fato que a diferença entre gêneros faz com que as personagens também se diferenciem. Mesmo sendo ficção, a personagem da narrativa difere da personagem da dramaturgia. Ao lermos a descrição de uma personagem em um

romance, por exemplo, não fazemos ideia de como ela seja fisicamente a não ser por algum detalhe que o autor nos revela. Ela pode ser loira ou morena, alta ou baixa, nossa imaginação atribui características a ela, fazendo com que cada leitor a recrie como lhe convém. No teatro, onde se tem uma representação viva, uma ação, interpretação do texto escrito, temos um modelo pronto, interpretado por um ator ou uma atriz que são parecidos com a descrição da obra original, caso seja uma reprodução de um texto literário ou narrativo, ou não, desconstruindo assim a imagem feita pelo leitor.

Contudo, uma peça teatral narra uma história. A princípio, certas características do modo narrativo propiciam relações entre o drama e o romance, ou mesmo entre o drama e o filme. A especificidade do drama teatral se dá, prioritariamente, pelas personagens. Nas palavras de Décio de Almeida Prado, no teatro, as personagens “constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas.” (PRADO, 2011, p. 81). Muitas propostas contemporâneas baseiam-se na redução dos elementos do cenário para destacar ainda mais a personagem e sua ação, bases do drama.

Dispensando a mediação de um narrador, de modo geral, o teatro é mais insistente para provocar os efeitos no espectador. O que pode ser descrito como estado de semiconsciência ou investigação da interioridade da personagem num romance precisa vir em palavras, de preferência em forma de diálogo ou monólogo no teatro. Toda a interioridade deve aparecer exteriorizada, pois a ação deve envolver o espectador.

Sabemos que uma das características que acentuam a obra de Luigi Pirandello é a “complexidade” presente em seus textos. Dizemos serem textos complexos, muitas vezes, não por questões hermenêuticas, mas por estarem relacionadas ao social e ao psicológico. O fato de posicionar criticamente o ser humano frente aos seus limites, ações e fraquezas, faz com que sua literatura desassossegue o leitor, ao mesmo tempo em que se distancia de uma simples narrativa composta para simples entretenimento. Devido a essa “complexidade”, diferentemente de um senso comum, o leitor pirandelliano é forçado a fazer uma leitura mais atenta, buscando o real significado que as entrelinhas de seus textos revelam. Percebemos tal aspecto desde suas novelas, passando assim por seus romances como *O falecido Mattia Pascal* (1904) e *Um, nenhum, cem mil* (1926) e obras dramatúrgicas, como *Seis personagens à procura de um autor* (1921) e *Assim*

é (*se lhes parece*) (1917). Logo, se as obras de Pirandello carregam essa “complexidade”, por conseguinte, também suas personagens estão impregnadas dela. Classificá-las como meras personagens redondas seria um equívoco.

Em *Seis personagens à procura de um autor* estamos então diante de seis personagens que, como já relatado anteriormente, surgem como fantasmas em um ensaio de uma companhia de teatro e reclamam autonomia como personagens. Elas afirmam serem únicas, autênticas e independentes. Criadas na fantasia do autor, já viviam uma vida própria e, na tentativa de não molestar seus leitores, Pirandello não via sentido em dar-lhes vida, em representá-las, afastando-as de si. As seis personagens que sempre voltavam à mente do autor, já carregavam um drama e queriam ser ouvidas, porém rejeitadas, permanecem seis personagens sem autor. Exatamente, um drama.

Recorrendo aqui mais uma vez às palavras do crítico inglês E. M. Forster, tomamos consciência que além das personagens planas e redondas, ainda há uma, tão pouco explorada, personagem livre que, de todos os tipos aqui já apresentados, é o que mais se encaixa com a personagem pirandelliana. Sobre essa categoria de personagem, Forster diz:

As personagens apresentam-se quando solicitadas, porém cheias de espírito de insubordinação. Pois têm numerosas analogias com as pessoas como nós. Tentam viver suas próprias vidas e, com frequência, atraíam o esquema fundamental do livro. “Fogem”, “escapam do nosso controle”: são criações dentro de uma criação e, em relação a esta, muitas vezes desarmoniosas. Se lhes é dada completa liberdade, fazem o livro em pedaços; caso mantidas sob controle muito rigoroso, vingam-se morrendo, e destroem-no por decomposição interna. (FORSTER, 1974, 52).

Para Pirandello, há certa distinção entre os autores. Há aqueles que apenas descrevem um homem ou uma mulher como são, uma paisagem, apenas relatam uma experiência. Em contrapartida, há os escritores que se lançam no fundo da existência humana e as trazem em seus textos, são escritores de natureza filosófica, grupo em que estaria incluso. Frente a essa autonomia das personagens somos levados ao processo de criação de Pirandello que teoriza sobre a relação autor/personagem. Para Sábato Magaldi,

O procedimento pirandelliano funda-se em algumas crenças, assumidas até as últimas consequências. Em primeiro lugar, eu posso crer-me alguém, mas sou tantos quantas são as pessoas que me contemplam, já que as imagens não se igualam. A personagem, dessa forma, se enriquece pelas

diferentes visões que sugere, abrindo-se a uma gama imensa de exegeses. Por outro lado, se eu me creio hoje um, essa pessoa não é a mesma de ontem e não será igual à de amanhã. O fluxo da vida pode acumular imagens parecidas, numa mesma linha direcional, mas ninguém estará fixado numa realidade única e imutável. Pode-se concluir que essa premissa psicológica resultará em extraordinária riqueza estética. (MAGALDI, 2009, p. 16).

Quanto ao autor, temos consciência de que o elo existente entre ele e sua obra é rompido logo após concluí-la, ou seja, assim que o escritor a finaliza e torna a obra pública, ele não exercerá sobre sua criação nenhum poder. Sem saber sua intenção, a obra passa a ser polissêmica, podendo ser interpretada de várias maneiras, de acordo com quem a lê: o leitor, obviamente. No mesmo sentido, porém considerando o caráter não interpretativo de uma personagem, seria possível que ela, posta aqui como ser criado da mente do autor, se emancipe e ganhe autonomia e se represente?

Em seu prefácio a *Seis personagens*⁶, na tentativa de se livrar dessas personagens que sempre lhe apareciam, o autor decide lançá-las ao palco. Para o dramaturgo, o palco, o teatro, é o espaço onde os dramas são encenados. Por conseguinte, se compreendemos a obra como um drama representado, uma peça dramática, devemos ter a percepção de que estamos diante de personagens dramáticas também. Seis personagens conscientes de sua natureza dramática. Simples seria se as classificássemos somente como personagens dramáticas. Além de possuírem essa característica, elas são consideradas também personagens metateatrais realizadas dentro do plano ficcional. Se temos aqui o embate entre ficção e realidade, a família que busca um autor seria a identidade fictícia enquanto os atores da companhia representam a identidade real.

Sabemos que a personagem é fruto da imaginação do autor, mas que também, em certo momento, passa a ser construída na mente do leitor. Diferentemente do romance, a personagem dramática se torna complexa, pois, além de habitarem a imaginação de ambos, ela se concretiza – em ação – em um palco onde diante de alguns metros é recebida pela plateia, e ainda é interpretada por um ator, que se formaliza aqui como uma terceira mentalidade criativa.

⁶ Após a primeira edição de *Seis personagens em busca de um autor* em 1921, a obra é revisada e acompanhada de um prefácio em que Pirandello detalha sobre o processo de criação de seu texto e também de suas personagens. A edição é lançada em 1925.

Vejamos um trecho da peça a seguir, momento em que o Diretor decide colocar seus atores para representar a história dos personagens:

“[...] (à Primeira Atriz) – a senhorita, obviamente, a Enteada. A ENTEADA (divertindo-se) – Como? Como? Eu, aquela ali?”

Desatará numa gargalhada

O DIRETOR (irado) – O que há de engraçado nisso?

A PRIMEIRA ATRIZ (indignada) – Ninguém nunca ousou rir de mim! Exijo que me respeitem, ou então vou embora!

A ENTEADA – Oh não, desculpe, não estou rindo da senhora.

O DIRETOR (para a Enteada) – Deveria sentir-se honrada de ser representada por...

A PRIMEIRA ATRIZ (de pronto, com desdém) – “Aquele ali”

A ENTEADA – Mas não era por sua causa, creia-me!, era por mim, que não me vejo em absoluto na senhora, é isso. Não sei, não... não se parece em nada comigo!

O PAI – Pois é, é isso mesmo – veja, senhor! A nossa expressão!

O DIRETOR – Que nossa expressão que nada! Acreditam tê-la em si próprios, a expressão? Nada disso!

O PAI – Como! Não temos a nossa expressão?

O DIRETOR – Que nada! A expressão de vocês aqui se torna matéria, a que dão corpo e aparência, voz e gesto, os atores, os quais – por via de regra – tem sabido dar expressão a matéria bem mais elevada – diante dela, a de vocês é tão pequena que, caso se sustente em cena, o mérito, pode crer, será inteiramente dos meus atores”. (PIRANDELLO, 2009, p. 211).

Para Pirandello a personagem nasce viva. O autor nos mostra que “se nasce para a vida de muitos modos, de muitas, formas – árvore ou seixo, água ou borboleta...ou mulher. E que também se nasce personagem!” (PIRANDELLO, 2009, p.190). E exatamente desse modo é que o autor desencadeia a originalidade da peça. O escritor italiano não só afasta as personagens de si, como também dissipa a ligação entre elas e o ator. O ator aqui seria o veículo pelo qual as personagens ganhariam vida, porém elas são uma verdade inventada. Como observado no excerto acima, as habilidades do ator diante da autenticidade da personagem não são suficientes para representá-las, pois não possuem a expressão necessária. Sendo limitadas, não são suficientes para o drama alheio.

Quem nasce personagem, quem tiver a dita de nascer personagem vivo, pode mesmo trocar da morte. Nunca morre. Morrerá o homem, o escritor, instrumento natural da criação; um personagem não morrerá jamais. E para viver eternamente, não tem de modo algum necessidade de dotes extraordinários ou de fazer prodígios. Diga-me o senhor, quem era Sancho Panza? Quem era Don Abbondio? E, contudo, vivem eternamente porque –

germens vivos – tiveram a dita de encontrar um útero fecundo, uma fantasia que os soube criar e nutrir (PIRANDELLO, 1953, p.25).

Dentre as opções apresentadas para uma tentativa de classificação das personagens pirandellianas – não que seja necessária tal classificação, mas só para uma clara compreensão do que aqui se disserta – o conceito de autonomia do personagem de Homero Guglielmini talvez seja o mais adequado e o que melhor serviria para nossa análise. Segundo Guglielmini, o personagem “que uma vez criado se emancipa da dependência do autor, se move por si mesmo e reclama por seus direitos – do mesmo modo que um ser animado real”⁷. (GUGLIELMINI, 1967, p. 40).

Por excelência, pode-se dizer que o Pai se faz porta voz do próprio Pirandello. Através de suas palavras percebemos as teorias e pensamentos do escritor. “O pai leva consigo um Retábulo das maravilhas; um retábulo das maravilhas no qual, como no outro, não se sabe bem se o que acontece é ficção ou realidade”⁸. (GUGLIELMINI, 1967, p. 93).

As personagens não foram rejeitadas por si, por serem personagens, mas pelo drama que carregavam, impossível de se firmar sem a presença de um autor que o aceite e o realize. O confronto entre a Enteada e o Pai forma o ponto crucial e importante da peça. Além de um autor, ela busca vingança, isso é nítido, enquanto para ele tudo se consolida como castigo. Representantes do plano fictício, juntam-se para convencer o diretor e os atores que são personagens nascidos vivos e estavam ali para serem ouvidos.

Se nascidos vivos queriam viver o seu drama, tais personagens apresentam dualidades em sua caracterização. Ao mesmo tempo em que são autoconscientes de si mesmos e de sua condição como personagem, são incapazes: querem, lutam, mas não conseguem ser. Desse modo são condenados a oscilar perpetuamente entre o ser e o não ser, em um entrelugar. Sentem a realidade, mas esta escapa e

⁷ Tradução nossa de “El concepto de autonomía del personaje, que una vez creado se emancipa de la dependencia del autor, se mueve por sí mismo y clama por sus fueros – del mismo modo que un ente animado real”.

⁸ Tradução nossa de “El padre lleva en pos de sí un Retablo de las maravillas; un retablo de las maravillas en el cual, como en el otro, no se sabe bien si lo que sucede es ficción o realidad.” *El retablo de las maravillas*: Obra de Miguel de Cervantes que discorre sobre os enganos dos atores ambulantes Chanfalla e Chirinos que, em um povoado, dizem que os homens não convertidos ou bastardos não poderiam ver o grande retábulo das maravilhas. No final, quando um militar chega em meio ao tumulto, o confundem com outro personagem, impossibilitando a distinção entre ficção e realidade.

se distancia a cada riso e descrença dos atores. São personagens que querem ser personagens e são incapazes de ser.

Pirandello reinventou a *mimesis*, já que não rompeu com ela. Seu projeto teatral incluiu a consideração das bases teatrais, porém também pôde invertê-las: no teatro pirandelliano, a realidade do palco é mais real que a realidade objetiva. Sendo aquela cópia desta, nada mais justo que as personagens representassem fantoches e que, para cada uma, existissem cem mil, dado o procedimento que reproduz as atitudes sociais. Uma questão fundamental para Pirandello é a representação da subjetividade das personagens vivendo num mundo cada vez mais vazio, privado da concretude da objetividade, cheio de máscaras. Não há nenhuma certeza no campo externo, nem no interno. O autor siciliano preferiu dispensar o grande realismo do século XIX e apostar no mergulho psicológico e labiríntico em todas as formas de ficção que explorou, a ponto de culminar no antirromance *Um, nenhum e cem mil*, com o protagonista visivelmente pulverizado. Antes disso, Pirandello representou a personagem partida ao meio. Em todo o percurso estão as marcas da representação da quase impossibilidade de existir.

1.3. Dois cisnes à procura de um personagem

O mundo dramatúrgico e o cinematográfico se assemelham pelo caráter de espetáculo “percebido” que lhes são atribuídos (ROSENFELD, 2011, p. 30-31), porém essas duas artes não são isentas de narração. Enquanto trabalham com personagens encarnadas, no romance ela é formada por palavras. Dito isso, ao mesmo tempo em que se aproximam em relação ao aspecto da narrativa, se diferenciam justamente pelo fato de serem artes diferentes. A personagem teatral, por mais que seja encarnada no ator, como já mencionado, é proveniente de uma existência literária. Por outro lado, no cinema, mesmo havendo todo o trabalho do diretor e do roteirista, constituem uma fase preliminar do trabalho. O historiador e crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes diz que “a personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator”. (GOMES, 2011, p.114).

Outro aspecto a se considerar é que, no cinema, quem faz a função do narrador – visto que o gênero é isento deste – é o movimento da câmera. Os cortes, *closes*, angulações, *travellings* entre outros recursos, são responsáveis por conferir poeticidade à obra e caracterizar a personagem. Por sua vez, o cinema se assemelha à literatura pelo fato de não serem focados essencialmente na personagem. Embora os dois também se formalizem como ficção, a literatura, além do narrar, também serve ao texto jornalístico, filosófico, histórico, documento, etc. No cinema, é possível que uma personagem seja dispensada por um tempo: uma paisagem pode ser uma cena, isenta de atores. O uso de objetos ou mesmo a paisagem, representam a poética da cena, se tornam personagens por si só. Opção negada à dramaturgia, pois o palco não pode estar vazio.

Dadas as primeiras considerações sobre a personagem cinematográfica, nesse ponto, direcionaremos nosso foco a Nina Sayers, protagonista do filme *Cisne negro*. De início, podemos afirmar que a bailarina é o ponto mais importante que nos leva a essa análise. Toda a trama se baseia não somente em sua vida, como também em seu eu interior, seu psicológico, seu ser. Assim, desde as primeiras impressões o que nos chama atenção é como esse drama psicológico de Nina se encaixaria no mesmo perfil de muitas personagens de Pirandello.

Dirigido por Darren Aronofsky, o filme *Cisne negro* (2010), vem provocando emoções nos espectadores e teóricos da área da psicologia, seja por seu caráter artístico cinematográfico ou pela trama psicológica que rege a vida da protagonista Nina, interpretada pela atriz Nicole Portman. O enredo tem como base principal o conto *O lago dos cisnes*, escrito pelo alemão Johan Karl August Musäus no século XVIII, posteriormente transformado para a peça musical homônima pelo compositor Tchaikovsky.

Em *Cisne negro*, a trama acompanha a montagem de *O Lago dos Cisnes*, por uma companhia que decide aposentar sua primeira bailarina. Nina é uma jovem profissional que vive com sua mãe, que também fora bailarina em sua juventude. Muito dedicada, Nina consegue o papel principal da peça em que deverá interpretar tanto o cisne branco – a rainha dos cisnes – quanto o cisne negro. A partir desse acontecimento, a vida de Nina se transforma e começamos a traçar melhor seu perfil, pois nasce uma dualidade interna que confronta sua personalidade. Nina é meiga, sensível, doce. Seu quarto é repleto de bonecas e ursos de pelúcia, a cor rosa predomina na maior parte dos espaços. Para o papel de rainha dos cisnes ela é

perfeita. Sua inocência e pureza lhe dariam todo o suporte necessário para o desempenho, mesmo sendo controlada, disciplinada e reprimida. O impasse surge quando precisa interpretar o cisne negro, no caso, ela precisaria evocar uma personalidade que não é a sua. Ela deveria ser o seu oposto, sensual, provocante, uma mulher capaz de seduzir e conseguir o que quer, uma verdadeira *femme fatale*.

Ao mesmo tempo, a personagem entra em conflito com sua mãe, o que intensifica ainda mais seu desgaste psíquico, e ela passa a projetar seus medos mais primitivos em outra bailarina, Lily (interpretada por Mila Kunis), que se destaca como coadjuvante. Lily não tem uma técnica apurada, mas apresenta a naturalidade e a sensualidade que Nina mais deseja expressar. Quando as duas se aproximam, a mente da protagonista imediatamente identifica a outra como sua principal rival, na verdade uma personalização de sua sombra.



Fig. 1 Nina como rainha dos cisnes.

O que se vê na tela é a essência da arte, um jogo de sedução e fascinação, e cenas que beiram o mais profundo terror psicológico. Esta inusitada combinação provoca um impacto único e inesquecível no público, pois toca as profundezas do inconsciente humano, seus abismos mais sombrios, e prova que a alma humana é tecida por luzes e sombras. A trajetória de Nina atesta que é impossível qualquer possibilidade de crescimento emocional sadio quando esta esfera mental é simplesmente desprezada e reprimida.

Na incessante busca para melhor desempenho do cisne negro, percebemos logo os primeiros sinais de distúrbio psicológico. Importante ressaltar que a presença

da mãe e sua frustração por não ter sido uma grande bailarina influenciam diretamente no desequilíbrio da personagem. O embate está lançado: cisne branco vs. cisne negro. Ambos lutam pelo mesmo espaço. Instaure-se o tema do duplo, intensamente explorado por Otto Rank em 1914 no estudo do assunto pela obra de diversos escritores, bem fundamentado por análises antropológicas, do campo da história dos mitos, do folclore, da psicanálise. Rank demonstrou que a relação com o tema está intimamente ligada à relação que o homem possui com as questões da vida e da morte⁹.

Desde a sua origem como conto, pode-se perceber certa dualidade na trama: somos transportados ao mito literário do duplo, o qual se aplica com excelência na análise do filme quanto ao seu caráter fantástico, o embate entre o cisne branco e o cisne negro. Essa “teoria do espelhamento” ou mito do duplo é muito recorrente na literatura fantástica, como por exemplo, nos contos *William Wilson*, *O gato preto* e *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe, e também no romance *O duplo*, de Dostoiévski, entre outros, até em nosso Machado de Assis no conto *O espelho*, cujo ponto de partida é a constatação de que “não há uma só alma, há duas...” Há em Nina dois tipos de duplo: um internalizado e outro externo, lutando contra si mesma para interpretar perfeitamente os dois cisnes, ela oscila entre momentos de lucidez e de descontrole psicológico diante de situações tensas, fato que a leva ao seu grande momento como *prima-ballerina* do *ballet*.

Tema recorrente na literatura, o mito do duplo vem ganhando espaço também no cinema, mas antes de quaisquer análises que aqui serão apresentadas, é importante que algumas definições dessa temática sejam revisitadas para melhor compreensão.

Uma das primeiras denominações do duplo é o *Alter ego*. No contexto das comédias de Plauto, chamam-se sósias ou *menecmas* duas pessoas que impressionam pela semelhança de uma em relação à outra, a ponto de serem confundidas. O termo consagrado pelo movimento do romantismo é o de

Doppelgänger, cunhado por Jean-Paul Richter em 1796 e que se traduz por “duplo”, “segundo eu”. Significa literalmente “aquele que caminha do lado”, “companheiro de

⁹ Otto Rank (na verdade, Otto Rosenfeld) foi psicólogo, psicanalista, escritor e professor. Conviveu com Sigmund Freud, que o ajudou nos estudos e na Sociedade Psicanalítica de Viena. Rompeu com o mestre nos anos de 1920, o que lhe causou um afastamento inclusive póstumo do círculo freudiano. Realizou estudos importantes na área psicanalítica, mas a obra que sempre interessou aos estudos literários é RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

estrada”. Embasado na literatura oral e popular europeia desde o século XVIII, o mito do duplo ganha força, quanto ao seu caráter fantástico-literário, a partir do século XIX com escritores renomados da época. Com o decorrer do tempo, o mito ganha novas roupagens. Não obstante, E. T. A. Hoffmann explora outra vertente do fantástico ligada a essa categoria do duplo: o estranho. Aqui talvez caiba citar também Robert Louis Stevenson. O conceito é abordado por Freud em seu ensaio *O estranho*, no qual o caracteriza como *Umheimlich*, ou seja, não é somente aquilo que não é familiar, mas podemos defini-lo com algo que é familiar e se torna estranho com o tempo. O estranhamento é nítido nos contos fantásticos de Hoffmann. Um dos mais conhecidos e analisados é *O homem de areia*, onde o trauma vivido na infância por Natanael o persegue quando já adulto, levando-o à morte.

Em verdade, o mito do duplo não se faz presente somente na literatura, mas também em outras artes como na pintura e na música, como por exemplo, três grandes obras musicais do início do século XX: *Petrouchka*, de Stravinski, *O amor feiticeiro*, de Manuel De Falla, e *A mulher sem sombra*, de Richard Strauss. No cinema, podemos citar *O estudante de Praga* (Stellan Rye e Paul Wegener, 1913) como pioneiro (além de ser considerado o primeiro filme de arte produzido na Alemanha, refilmado duas vezes antes de 1950), mas há uma vastidão de obras cinematográficas que se dispuseram ao tema¹⁰.

O próprio diretor, Darren Aronofsky, em entrevista declara que a ideia surgiu quando lia *O duplo*, de Dostoiévsky. A partir daí, ele teria buscado algo que fornecesse a dramaticidade necessária para o filme, mas que também conservasse a presença do mito, então o diretor se deparou com *O lago dos cisnes*. Se nos atentarmos à obra base, o duplo é o que rege a trama do conto, assim como rege a obra cinematográfica. Relembremos a fábula narrativa a partir do texto reescrito por Piotr IlitchTchaikovsky:

A trama narra a história de Odete, uma jovem que vivia no campo com sua família. Um dia, um feiticeiro que morava na região encantou-a na forma de um cisne branco. Assim sendo, durante o dia, ela era a rainha dos cisnes e à noite

¹⁰ Para elencar apenas alguns filmes mais conhecidos, citamos *O retrato de Dorian Gray* (Albert Lewin, 1945) e suas refilmagens, *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958), *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *As irmãs diabólicas* (Brian de Palma, 1973), *Gêmeos, mórbida semelhança* (David Cronenberg, 1988), *A dupla vida de Veronique* (Krzysztof Kieslowski, 1991), *Amores expressos* (Wong Kar-Wai, 1994), *Melinda e Melinda* (Woody Allen, 2004), *Mais estranho que a ficção* (Marc Forster, 2006), *Ilha do medo* (Martin Scorsese, 2010).

voltava a ser a bela moça. Sua mãe, desolada por tudo o que havia acontecido à sua filha, caiu em um longo choro, por dias e noites, choro cujas lágrimas formaram um lago nas proximidades da casa. Durante o dia, quem passasse pela região avistava, à beira do recente lago, um belo cisne corado. Com o tempo, outros cisnes foram chegando por ali. Eram moças da redondeza também encantadas pelo feiticeiro. Os que conheciam o feiticeiro contavam que ele tinha uma filha de nome Odile e que, segundo ele dizia, em breve, ela se casaria com aquele que seria o rei daquele país. Presumia o bruxo que, enfeitando as moças daquela terra, o príncipe acabaria se encontrando com sua filha. Chegou o dia do aniversário de vinte e um anos do príncipe e, conforme estava determinado desde que ele nascera, durante a festa de comemoração, ele escolheria entre as convidadas aquela que seria sua esposa. Entediado com tal obrigação, o príncipe saiu para caçar com seus amigos. Havia ganhado um novo conjunto de arco e flechas e queria experimentá-los. Cavalgando pelo campo, os caçadores acabaram se deparando com o recente lago e o príncipe logo foi atraído pela elegância dos cisnes que estavam lá a mergulhar. Num instante, ele viu-se atraído por um cisne que usava uma coroa na cabeça. Impressionado com a beleza do lugar, o príncipe decidiu parar por ali para descansar. Acomodou-se e pediu aos amigos que não atirassem suas flechas. Em pouco tempo, o sol se põe e de repente o lago dos cisnes fica rodeado de belas moças vestidas de branco. Então, uma bela jovem se dirige ao príncipe e lhe conta sobre o encantamento. Durante o dia, ela e as companheiras eram cisnes, mas pela noite, voltavam a ser as moças que eram antes. Contou-lhe também que havia apenas uma forma de ela se tornar mulher para sempre. Para isso, ela teria que se casar com um moço que lhe fosse fiel para sempre. Enquanto conversava com a moça, o príncipe se viu perdidamente apaixonado. A noite foi passando e quando chegava a hora de o sol nascer, o príncipe disse-lhe que ela era a sua escolhida e a convidou para a festa que seria dada no castelo na noite seguinte.

O feiticeiro, seguro de que restavam poucas moças naquele reino, usou de sua magia e fez com que a filha Odile se tornasse semelhante a Odete. Comprou-lhe um belo vestido e a levou à festa com a obrigação de conquistar o príncipe. Naquela noite, o castelo recebeu a mais bela decoração de todos os tempos. Acompanhadas de suas famílias, as candidatas a princesa chegavam, cada uma mais suntuosa do que a outra. De braços dados com o pai feiticeiro vestido para uma cerimônia real, chegou Odile, certa de que aquele era o seu esperado dia. O

príncipe, que havia visto Odete apenas uma vez, acreditou que aquela fosse a moça cisne. Dirigiu-se a ela e lhe fez juras de amor eterno. Nessa hora chegou Odete. Ao vê-lo sorridente a dançar, sente-se traída, e assim, seu encanto nunca seria quebrado. Num momento, o príncipe percebe o olhar desolado da moça que acabava de chegar e sente que havia jurado amor eterno à pessoa errada. Ao ver a troca de olhares, o feiticeiro pressente que o maior negócio de sua vida estava prestes a se arruinar. Então, aproveita de sua força para fazer com que Odete desapareça do salão voando pela janela. O príncipe, ao ver a amada naquele voo, corre até a janela e se atira atrás dela. Pede-lhe perdão e, juntos, caminham até ao lago dos cisnes. À beira do lago, o príncipe lhe faz juras de amor eterno. No entanto, ela sabendo que estava condenada a ser cisne para sempre por causa do encantamento, em desespero, pula dentro do lago. O príncipe a segue, pois nada mais lhe importava. Se o amor não podia ser realizado, ele morreria junto com a amada. Dizem que, neste momento, o feiticeiro perdeu todo o seu poder e todas as companheiras do lago se tornaram livres do feitiço. Elas contaram que, ao amanhecer, em meio a uma suave neblina, viram os espíritos dos apaixonados sobrevoando o lago.



Fig. 2 Nina como cisne negro.

Clément Rosset (2008) teoriza sobre três tipos de ilusões: A oracular, que diz respeito ao acontecimento e seu duplo; a ilusão metafísica, abordando o mundo e seu duplo; e, por fim, a ilusão psicológica, que se ocupa do homem e o seu duplo, o que mais nos interessa aqui. O autor diz que

A duplicação do único constitui o conjunto dos fenômenos chamados de desdobramento de personalidade, e deu origem a inúmeras obras literárias,

como também a inúmeros comentários de ordem filosófica, psicológica e, sobretudo, psicopatológica, já que o desdobramento de personalidade define também a estrutura fundamental das mais graves demências, tal como a esquizofrenia. (ROSSET, 2008, p. 84).

Assim, em um primeiro olhar, já é possível observar o quadro principal e inicial para a uma possível análise do filme. Nina enfrenta dois tipos de duplo: o duplo interno, caracterizado pelo confronto psicológico e o duplo externo, em relação à bailarina Lily.

Outra variante do duplo, e que geralmente aparece nas obras cinematográficas, é o espelho e sua representação, seu significado e influência mítica na vida das personagens. Segundo o dicionário de símbolos, o espelho é o símbolo da imaginação ou da consciência como capacitada a reproduzir os reflexos do mundo visível em sua realidade formal. Desde a Antiguidade, o espelho é visto como um sentimento ambivalente. É uma lâmina que reproduz as imagens e de certa maneira as contém e as absorve. No filme, é evidente a forma por meio da qual o espelho reflete o transtorno de Nina. Ele é o responsável por mostrar à protagonista toda a sua transformação em cisne negro. A que está diante dele, não é a mesma refletida, podendo até mover-se por conta própria. Sobre essa questão, Rosset diz que

O espelho é enganador e constitui uma “falsa evidência”, quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo. (ROSSET, 2008, p. 90).

Em uma comunicação feita ao XVI Congresso Internacional de Psicanálise, em 1949 em Zurique, Lacan fala a respeito do estádio do espelho como formador da função do “eu”. Afirma primeiramente o seguinte:

Basta compreender o estádio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem – cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo **imago**. (LACAN, 1988, p.97).

Pode-se dizer então que o que se vê no espelho é uma representação, a busca do indivíduo pelo “eu” ideal, aquilo que ele não é, mas que desejaria ser. Enquanto nas teorias freudianas nos deparamos com o *Id* e o *Ego*, que serão tratados mais adiante, para Lacan existe o *Je* e o *Moi*, ambos os termos franceses

são utilizados para designar o “eu”, porém em situações diversas. Na verdade, o que realmente ocorre é que o *je* não existe; somente o *moi*.

Sigmund Freud, um dos precursores da psicanálise, desenvolveu teorias a respeito do inconsciente e também sobre a metapsicologia, ou seja, o estudo sobre o *Id*. Revela-nos também que ao lado do *Id* há o *Ego* e o *Superego*. Em definições, o *Ego* é, por excelência, uma organização coerente da vida mental, derivada do *Id* por meio de modificações impostas a este pelo mundo exterior. Já o *Superego* seria como uma excrescência do *Ego* e uma modificação dele; ocupa uma posição especial em relação ao *Ego* e tem a capacidade de governá-lo. Ainda explicando a ilusão psicológica, Rosset afirma que

No par maléfico que une o eu a um outro fantasmático, o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é o outro que me duplica, sou eu que sou o duplo do outro. Para ele o real, para mim a sombra [...]. O real – neste gênero de perturbação – está sempre do lado do outro. E o pior erro, para quem é perseguido por aquele que julga ser o seu duplo, mas que é, na realidade, o original que ele próprio duplica, seria tentar matar o seu “duplo”. Matando-o, matará ele próprio [...]. (ROSSET, 2008, p. 88-89).

Logo, Nina é controlada por seu *superego* até não poder mais com ele. Ao quebrar o espelho, ela rompe essa ligação com seus medos e assume por completo o cisne negro, ela o aceita. No ato final, onde ela se descobre ferida por si mesma com um pedaço do espelho, não se sabe se ela realmente morre, mas pode-se afirmar, em termos psicológicos, que na verdade há uma representação da morte do *Ego*, sua libertação.

Quando dissemos que Nina traça o perfil de uma personagem pirandelliana, é justamente pela complexidade que ela apresenta, assim como as personagens da lavra do autor siciliano. A protagonista seria, além de bailarina-atriz, a autora que cria os dois cisnes, é quem lhes dá vida, porém diferente da peça italiana, ela não pode rejeitá-los, e sim aceitá-los como parte de sua personalidade viva e artística. Pensando na mesma estrutura de *Seis personagens* onde apontamos há pouco os planos – real e fictício – podemos identificá-los aqui também. Assim, Nina-atriz representa o plano da realidade como os atores da companhia de teatro. Em contraponto, os dois cisnes que buscam ser representados pela protagonista, se consolidam como plano fictício, pois são personagens, fazem parte de uma obra de ficção.

E ainda podemos pensar em um terceiro plano: o psicológico. Ele compreenderia o caminho feito por Nina para conseguir interpretar esses personagens. Retornando à incapacidade dos seis personagens, aqui ela se dá na bailarina. Ela se mostra incapaz até determinado momento da trama, só sendo completa na morte. Se os dois cisnes buscam sua representação como personagens, Nina trava uma incessante luta interior em busca de seu eu.



Fig. 3 Nina e Lily representando o duplo exterior

CAPÍTULO 2

O TEATRO NO TEATRO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO MODERNO E O PIRANDELLISMO

2.1. O século XX e o drama moderno

Indubitavelmente, ao estudar as obras de Pirandello, é inegável a diferença entre elas e obras italianas anteriores, produzidas antes do século XIX. Percebe-se que as tramas não são apenas entretenimento, mas há certa profundidade em seu conteúdo e sua forma também se diferencia.

Na Europa, já fim do século XIX e início do século XX, vários fatos científicos, artísticos, político-sociais, tecnológicos voltam o olhar do ocidente para as artes, compreendendo essas não só a literatura, mas também a pintura, música e outras. Um olhar que, atentamente, foge do importante conteúdo que até o momento sua importância prevalecia sobre qualquer crítica e análise, e valoriza a forma como novo conceito de interpretação. O conteúdo não cede espaço à forma, pelo contrário, há uma simbiose que permite um novo caminho artístico e um novo projeto estético. À medida que tais inovações estéticas ganham espaço e se diferem de seus precedentes, um novo nome é dado para marcar esse estilo. Um nome que marca o que está acontecendo, o novo e o contemporâneo: o Modernismo.

O que se deu primeiramente na Europa ultrapassa as fronteiras e se expande às outras nacionalidades, obviamente, cada uma com suas especificidades, teorias e pensamentos. No Brasil, por exemplo, tal movimento tinha como intuito base afastar as artes brasileiras das europeias, ou seja, dar-lhes uma roupagem completamente nacional e livre da presença estrangeira, ou que administrassem a incorporação das influências externas a ponto de devorá-las. Era preciso que as artes nascessem verde e amarelo, conceitos que levaram artistas da época a realizarem a Semana de Arte Moderna, na cidade de São Paulo, onde demonstraram suas novas produções baseadas nesse novo conceito de arte.

Entre várias faces que os termos ‘moderno’ e ‘modernismo’ podem ter, esclarecemos nosso contexto aqui em acordo com Michel Peters:

Começaremos com o termo ‘modernismo’, o qual tem duas acepções. De acordo com a primeira, o termo refere-se aos movimentos artísticos dos meados do final do século XIX; a segunda acepção é histórica e filosófica, fazendo referência ao termo ‘moderno’ e significando ‘modernidade’ – a época que se segue à época medieval. Existe, obviamente uma relação entre os dois sentidos, que se expressa pela ideia de que o ‘moderno’ envolve uma ruptura autoconsciente com o velho, o clássico e o tradicional, e uma ênfase concomitantemente no novo e no presente. (PETERS, apud FERNANDES, 2005, p.16).

Podemos dizer então que as obras pirandellianas são ‘dramas modernos’, compreendendo o termo referido ao drama originado do movimento modernista europeu que, tendo sua extensão desde as últimas décadas do século XIX até meados do século XX, rompe com o ‘drama clássico’. Patrice Pavis aponta este último como não sendo somente uma dramaturgia de tempo, como na França do século XVII, mas também como um tipo de construção dramática e representação empírica:

A ação unificada fica limitada a um acontecimento principal, devendo tudo convergir necessariamente para o estabelecimento e para a resolução do nó do conflito. O mundo representado deve ser esboçado dentro de certos limites bastante estritos: uma duração de vinte e quatro horas, um local homogêneo, uma apresentação que não choque nem o bom gosto, nem o bom-tom, nem a verossimilhança. Este tipo de dramaturgia, por causa de sua coerência interna e de sua adaptação à ideologia literária e humanista de sua época, manteve-se até nas formas pós-clássicas (MARIVAUX, VOLTAIRE), tendo sobrevivido, no século XIX, na peça bem feita e no melodrama, e no século XX na comédia de boulevard ou na telenovela. (PAVIS, 1999, p.115).

Ainda sobre o drama clássico, Peter Szondi indica várias características que representam, após o período medieval, a audácia do homem em construir a realidade teatral na tentativa de se espelhar e se determinar, baseando-se nas seguintes relações intersubjetivas:

1) o diálogo domina absolutamente o drama, por ser aquele o meio linguístico que se concentra exclusivamente na reprodução do mundo intersubjetivo, em evidência no Renascimento, após a supressão, na forma dramática, do prólogo, do coro e do epílogo;

2) o drama é absoluto, devendo, portanto, ser desligado de tudo o que lhe é externo. O dramaturgo, dessa forma, está ausente do drama. As palavras não são remetidas ao autor dramático, mas pronunciadas a partir da situação, persistindo nela;

3) o drama é o lugar da ação, devendo ficar fora dele o que lhe for estranho: “o inexprimível e o já expresso, a alma fechada e a ideia já separada do sujeito” (SZONDI, 2001, p. 29);

4) O espectador é passivo diante do drama. A relação entre ambos é movida pela separação e preservação das identidades. Em relação ao espetáculo dramático, o “palco mágico”, por não apresentar um meio de passagem entre palco

e plateia, como escadas, seria o único adequado ao caráter absoluto e próprio do drama;

5) o drama orienta uma arte da atuação em que deve haver uma perfeita união entre ator e personagem, constituindo o homem dramático;

6) o drama não evoca o passado, sua ação e suas falas se dão no presente. O seu tempo é sempre o presente, que passa e se torna passado, mas enquanto tal já não está mais presente em cena. Cada cena contém em si um germe de futuro, de continuidade, de onde nasce um novo presente, em antítese ao anterior. Daí a estrutura dialética da relação intersubjetiva do drama. Se as cenas se apresentassem em descontinuidade temporal, seria necessária a presença de um montador, o que pressupõe um “eu-épico” e está em desacordo com a intersubjetividade (SZONDI, 2001, p.32);

7) a forma dramática também pressupõe uma unidade de lugar. As frequentes mudanças de cena dificultam a cena dramática, absoluta. A descontinuidade espacial também pressupõe um “eu-épico”.

Szondi conclui:

Enfim, a totalidade do drama é de origem dialética. Ela não se desenvolve graças à intervenção do eu-épico na obra, mas mediante a superação, sempre efetivada e sempre novamente destruída, da dialética intersubjetiva, que no diálogo se torna linguagem. Portanto, também nesse último aspecto o diálogo é o suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama. (SZONDI, 2001, 34).

Ainda em referência ao modernismo brasileiro, por mais que sua intenção fosse aplicar às artes uma identidade nacional inovando tanto em conteúdo quanto estética, não se deixou de lado tudo o que já se havia realizado – no âmbito cultural e artístico – para então dar início à essa nova empreitada que revolucionaria determinado momento histórico. Não houve completa ruptura com o passado. Aliás, se chegamos ao ponto de incorporar a brasilidade ao que se produziria a partir dali em diante, é porque houve um passado que permitiu que tal fato fosse realizado. Mesmo esse passado sendo positivo ou negativo, foi a partir dele que chegamos ao moderno. Há uma busca do passado agregada ao presente. *Macunaíma*, por exemplo, é um projeto modernista que revela por si a tentativa de mostrar o Brasil ao

mundo, porém Mário de Andrade resgata o indianismo, muito presente no romantismo alencariano, acoplado aos novos moldes propostos pelo movimento.

Nessa mesma perspectiva, o drama clássico entra em crise no final do século XIX, ao assimilar temáticas, convenções e concepções que abordam, por exemplo, o retorno ao passado das personagens, o conflito interior ou o conflito social, ou a teatralidade do teatro, sofre um considerável abalo nas relações intersubjetivas ou apresenta uma contradição entre o conteúdo abordado e a forma utilizada para abordá-lo. Na visão de Szondi, o drama moderno se consolida ao tempo em que o elemento épico é adicionado à forma dramática. Digo na mesma perspectiva, pois há uma junção desses elementos para dar origem a um novo conceito – o drama moderno – fato que na antiguidade clássica era inaceitável, como diz Szondi:

Desde Aristóteles os teóricos têm condenado o aparecimento de traços épicos na poesia dramática. [...] O que autorizava as primeiras doutrinas do drama a exigir o cumprimento das leis da forma dramática era sua concepção particular de forma, que não conhecia nem a história nem a dialética entre forma e conteúdo. Parecia-lhes que, nas obras d arte dramáticas, a forma estabelecida do drama realizava-se quando unida a uma matéria selecionada com vistas a ela. Se essa realização era malsucedida, se o drama apresentava traços épicos, o erro se achava na escolha da matéria. Na *Poética*, Aristóteles escreve: 'O poeta deve [...] lembrar-se de não dar forma épica à sua tragédia. Por épico eu entendo, porém, um conteúdo de muitas ações, como se alguém quisesse dramatizar, por exemplo, a matéria inteira da *iliada*'. (SZONDI, 2001, p.184).

Szondi ainda discorre sobre as “tentativas de solução” da crise do drama.

Aqui o teórico examina vários autores e um encenador, entre eles Pirandello, nosso objeto de estudo. Vamos nos ater, entretanto, aos que deram suas principais contribuições até as três primeiras décadas do século XX, isto é, o contexto de Luigi Pirandello. De acordo com José Antônio Pasta Júnior,

os dramaturgos aí estudados caracterizam-se pela assunção e enfrentamento da crise da forma dramática, não se limitando a manifestá-la ou a procurar refugir a ela. Ao contrário, pode-se dizer que, da perspectiva de Szondi, praticamente todos eles procuram “solucionar” a crise do drama assumindo como elementos temáticos e formais, tão plenamente quanto possível, os elementos contraditórios em cuja emersão ela se manifesta e, assim, procurando recuperar para o teatro uma integridade estética à altura dos impasses que ele defronta. (PASTA JÚNIOR, 2001, p.17).

Uma das primeiras tentativas de solução dessa crise é apontada pelo Expressionismo, herdeiro da “técnica de estação” de Strindberg. No lugar das ações intersubjetivas, esse movimento estético colocaria o indivíduo em seu caminho por um mundo alienado, contrapondo o eu isolado ao mundo tornado estranho:

De modo paradoxal, a dramaturgia expressionista do eu não culmina na configuração do homem isolado, mas sobretudo na revelação chocante da cidade grande e de seus locais de divertimento. Mas é aí que parece se manifestar um traço essencial da arte expressionista como um todo. Visto que sua limitação ao sujeito leva ao esvaziamento dele, esta linguagem do subjetivismo extremo aí representada torna-se incapaz de enunciar algo de essencial sobre o sujeito. Ao contrário, o vazio formal do eu precipita e converte-se no princípio expressionista, na “deformação subjetiva” do objetivo. (SZONDI, 2001, p.125).

Alguns dramaturgos e encenadores como Bertolt Brecht e Erwin Piscator principiam suas experiências realçando as contradições entre a temática social e a forma dramática. Assim, seriam, de certa forma, herdeiros do “drama social” do naturalismo. Por outro lado, se no drama naturalista a objetividade científica só aparecia no plano do tema – pela impossibilidade de ser absorvida pela forma absoluta do drama, e por isso Hauptmann utiliza o “forasteiro” como portador do conhecimento científico, observador e conhecedor do objeto de estudo – em Brecht essa objetividade aparece no plano formal: o drama épico. Neste tipo de drama as personagens expõem os fatos em vez de dramatizá-los, a narração substitui a ação. O efeito de distanciamento¹¹, utilizado no drama épico, demonstra que “as diversas dramatis personae podem se distanciar de si mesmas ao se representarem ou falarem de si em terceira pessoa” (SZONDI, 2001, p.137). Dessa forma, os “lavradores de carvão” de *Antes do nascer do sol*, de Hauptmann, por exemplo, que são estudados e apresentados sob a ótica do forasteiro Loth, se inseridos num drama épico, não precisariam de um “estranho” para revelar sua condição social, poderiam ser ao mesmo tempo sujeitos e objetos dessa revelação.

A técnica da montagem, por sua vez, presente em dois dramaturgos dos anos vinte do século passado, Georg Kaiser e Ferdinand Bruckner, constitui uma

¹¹ O efeito de distanciamento funciona, no teatro, como uma técnica de quebra da ilusão cênica e que revela o artifício da construção dramática ou da personagem. Dessa forma, ao lançar mão desse efeito, Brecht modifica a atitude do espectador e ativa sua percepção, o espectador não está mais em uma situação de identificação com a obra, mas de um posicionamento crítico em relação a ela. “Para Brecht, o distanciamento não é apenas um ato estético, mas, sim, político: o efeito de estranhamento não se prende a uma nova percepção ou efeito cômico, mas a uma desalienação ideológica”. (Cf. PAVIS, 1999, p.106).

nova forma para o drama moderno. Essa técnica consiste na condução em paralelo de ações particulares, sem um vínculo concreto entre elas. O nexos surge, em *Os criminosos*, de Bruckner, por exemplo, através da referência particular a um mesmo tema. As cenas montadas não levam uma à outra, num jogo de causa e consequência, como no drama clássico. Ao contrário, a narrativa se desenvolve através da iluminação. O refletor é quem conduz a sequência das cenas, não há um eu épico, responsável pela narrativa. Em Bruckner,

Uma vez que não permite ao seu eu tomar a palavra como narrador, a épica não pode certamente renunciar ao diálogo, mas torna possível que o diálogo se negue a si mesmo. Visto que o diálogo não deve mais responder pela evolução da obra (esta é assegurada pelo eu-épico), ele pode ser meras franjas, como nos monólogos tchekhovianos, ou até mesmo se retirar para o silêncio, negando o dialogismo como tal (SZONDI, 2001, p.143).

Assim, nos aproximando mais da dramaturgia pirandelliana, podemos dizer que a obra do escritor siciliano vem no mesmo sentido da de Brecht, ou seja, um teatro dialético. Além de ser um teatro que dialoga com os gêneros literários, confrontando-os, ele nos faz refletir sobre a própria dramaturgia dando origem ao metateatro e ao conceito de teatro no teatro pirandelliano. Concluindo, Szondi ainda afirma que

“[...] a totalidade do drama é de origem dialética. Ela não se desenvolve graças à intervenção do eu-épico na obra, mas mediante a superação, sempre efetivada e sempre novamente destruída da dialética intersubjetiva, que no diálogo se torna linguagem. Portanto, também nesse último aspecto o diálogo é o suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama” (SZONDI, 2001, p. 34).

2.2. O Teatro no teatro na dramaturgia moderna

Mesmo a dramaturgia pirandelliana que procede da mesma linha da brechtiana, possui suas próprias características, afastando assim meras semelhanças passíveis de rasas comparações. Queremos dizer que, por mais que elas se aproximem teoricamente em relação ao conceito de teatro dialético, as obras pirandellianas

apresentam aspectos diversos que as tornam originais, é como se o autor refinasse a técnica deixando sua assinatura.

Sobre as diferenças entre os dois dramaturgos, Guglielmini diz que

Brecht se ajusta ao aforismo marxista: Não é a consciência dos homens que determina a realidade, mas pelo contrário, é a realidade social que determina sua consciência. [...] O homem situado em sua circunstância histórico-temporal, explicado objetivamente em função de sua classe, de seu grupo econômico-cultural, constitui o argumento [...]. O grandioso e desmedido intento de restaurar um teatro épico-mítico provido de traços e conteúdos modernos distancia Brecht do subjetivismo de Pirandello, de seus personagens ensimesmados e abstraídos em seus problemas e conflitos circulares, relacionados à alma, à consciência e personalidade, não obstante o qual Brecht incorpora à suas cenas certos procedimentos formais de origem pirandelliana. O teatro deste último é um teatro fechado: se desenvolve no espaço da consciência de seus personagens; o teatro de Brecht é um teatro aberto, aberto ao mundo externo. (GUGLIELMINI, 1967, p. 47-48).¹²

Se relembrarmos a trama de *Seis personagens à procura de um autor*, podemos perceber uma teoria teatral velada. Mesmo tendo o processo de criação da personagem, Pirandello teoriza sobre o teatro. Na peça uma companhia de teatro está ensaiando outra peça, *Il giuoco delle parti*, do próprio Pirandello, quando os personagens entram no palco e dizem querer ter voz. De acordo com o artifício da ficção, as personagens de uma peça teatral estão consubstanciadas, agindo e atuando no mundo real, mas sofrem de uma forte lacuna de sua própria constituição, que é o fato de sentirem a necessidade de encontrar um lugar ou uma história em que possam viver seus dramas internos. Isto acontece, dentro do contexto da peça, por conta da negligência do dramaturgo que os criou, oferecendo um conflito e uma vida interna a cada um deles, mas que desistiu de inventar uma história necessária para fazê-los viver. A tensão do drama está contida no espanto e na dificuldade que o diretor da companhia e os atores têm em compreender a vida extraordinária dessas personagens. Deste ponto, Pirandello explora diversas situações limites, que

¹² Tradução nossa de “Brecht se ajusta al aforismo marxista: No es la consciencia de los hombres la que determina la realidad, sino por el contrario, es la realidad social la que determina su consciencia. (...) El hombre situado en su circunstancia histórico-temporal, explicado objetivamente en función de su estamento, de su grupo económico-cultural, constituye el argumento (...). El grandioso y desmesurado intento de restaurar un teatro épico-mítico provisto de acento y contenido modernos distancia a Brecht del subjetivismo de Pirandello, de sus personajes ensimismados y abstraídos en sus problemas y conflictos circulares, relativos al alma, la consciencia y la personalidad, no obstante lo cual Brecht incorpora a su escena ciertos procedimientos formales de origen pirandelliano. El teatro de este último es un teatro cerrado: se desenvuelve en el recinto de la consciencia de sus personajes; el teatro de Brecht es un teatro abierto, abierto al mundo externo”.

oscilam entre o trágico e o cômico, e, ao mesmo tempo, discute diversos aspectos da natureza da personagem de ficção. O principal ponto de partida do dramaturgo é evidenciar que a verdade da personagem de ficção pode, muitas vezes, ser mais forte do que a verdade do ser humano. A personagem de ficção assim figura, pois ela está fixada no texto em todos os seus traços e seus conflitos, enquanto o ser humano é uma entidade em constante transformação e variação. No decorrer desse confronto entre essas duas verdades, fica evidenciado também que o que garante a vida da personagem e a noção de identidade num indivíduo do mundo real é um mesmo elemento: uma ficção, uma construção artificial. Enquanto na personagem esta construção permanece pronta e acabada, no ser humano, por estar vivo, ela permanece sempre indefinida e inacabada.

O teatro no teatro também pode ser reconhecido por outros nomes, como ‘enquadramento’ – por se referir a vários quadros que se adentram continuamente, uma cena dentro da cena – e até mesmo como *mise en abyme*, termo francês primeiramente usado por André Gide (1869 – 1951) para indicar as narrativas que possuem outras narrativas dentro de si. Há muito essa técnica é utilizada, não somente na literatura, mas também na pintura e no cinema. Tal artefato já era usado no Renascimento e até mesmo anterior a ele. Se acompanharmos a literatura italiana desde os seus primórdios, veremos que o escritor humanista Giovanni Boccaccio (1313 – 1375) usou o enquadramento em sua obra mais famosa: *O Decameron* (escrito entre os anos de 1348 e 1353). Retratando o fim da Idade Média e o período da peste negra, a obra apresenta dez jovens que, na tentativa de fugir da doença, vão para uma casa de campo onde a cada dia, um era o chefe. O enquadramento se dá pelo fato de que as histórias – contadas pelos jovens – estão inseridas em uma outra narrativa maior. No cinema, como se trata de uma arte completamente visual, em primeiro plano, o uso se dá pelos posicionamentos das câmeras.

Sob tais considerações, o escritor siciliano não aplica a técnica somente em *Seis personagens*, mas também em mais duas obras que juntas formam a trilogia do teatro no teatro: *Cada um a seu modo* (1924) e *Esta noite se representa de improviso* (1930). A primeira, apresentada em 1924 no Teatro dei Filodrammatici em Milão, é baseada em um acontecimento real,

comenta-se numa festa que o jovem pintor Giorgio Salvi (o escultor La Vela) se matou por causa da atriz Délia Morello (a atriz Amélia Moreno), envolvida com Michele Rocc (o barão Nuti). Os amigos Doro e Francisco discutem sobre Délia Morello e, no dia seguinte, ambos mudam de ideia: cada qual se convenceu das razões do adversário, o que demonstra, mais uma vez, que o verso e o reverso pouco se distinguem para Pirandello. (MAGALDI, 2009, p. 22).

Aqui, Pirandello reflete sobre a dicotomia vida-arte. Já na peça que encerra a trilogia, lançada em 1930 no Teatro di Torino, o foco está no diretor, que na época se caracterizava como última instância do teatro. Nela,

O dr. Hinkfuss, diretor do espetáculo a ser encenado em *Esta noite Improvisamos*, abole o nome do dramaturgo e pretende coordenar, sob a sua batuta, com base num conto de Pirandello, desempenho que os atores improvisarão. Não se cogita apenas de estudar a posição do encenador dentro do espetáculo, com um texto qualquer. O dramaturgo quis caricaturar a volúpia autoral dos diretores que, sem o dom da criação literária, procuram substituir-se a ela e transformá-la em mero pretexto de espetáculo. O dr. Hinfuss, para se configurar melhor a situação, aparece no limite extremo em que tenta extrair a montagem de uma novela e não de uma peça. (MAGALDI, 2009, p.24).

Mesmo trabalhando o teatro no teatro nas três peças, cada uma se configura de modo diferente. As relações entre os elementos dramatúrgicos nelas apresentadas, fazem com que a trilogia se torne um estudo sobre dramaturgia. Como diz o próprio autor na *Premessa* dedicada ao primeiro volume da edição definitiva de seu teatro,

A diversidade dos três trabalhos entre si resulta, além do seu argumento, da maneira e da qualidade dos próprios conflitos entre os elementos do teatro. No primeiro o conflito é entre as Personagens e os Atores e o Diretor; no segundo, entre os Espectadores e o Autor e os Atores; no terceiro, entre os Atores transformados em Personagens e o seu Diretor. (PIRANDELLO apud MAGALDI, 2009, p. 24).

Pirandello, desse modo, apesar de se servir da forma dramática, relativiza essa forma e a discute na temática da obra. Se a forma dramática seria caracterizada pela dominância absoluta do diálogo, o autor siciliano rompe com ela, pois critica exatamente essa ausência da intersubjetividade no homem multifacetado que apresenta. Não haveria mais diálogo quando o que um diz não é mais compreendido pelo outro tal qual o primeiro quis dizer. Não existiria a possibilidade do entendimento linguístico, como podemos ver na fala do Pai:

Mas se aí está todo o mal! Nas palavras! Todos temos dentro de nós um mundo de coisas; cada qual tem um mundo seu de coisas! E como podemos nos entender, senhor, se nas palavras que eu digo ponho o sentido e o valor das coisas como elas são dentro de mim; enquanto quem as ouve, inevitavelmente as assume com o sentido e com o valor que têm para si, do mundo assim como ele o tem dentro de si? Acreditamos nos entender – jamais nos entendemos! (PIRANDELLO, 2009, p.197).

O dramaturgo ainda afirma, em outra fala do Pai, que não somos “um”, mas “vários”,

O drama, para mim, está todo aí, senhor – na consciência que tenho, de que cada um de nós – veja – julga ser “um”, mas não é verdade – é “muitos” senhor, “muitos”, segundo todas as possibilidades de ser que estão em nós – “um” com “este”, “um” com aquele – divertidíssimos! E com a ilusão, no entanto, de ser sempre “um para todos”, e sempre este “um” que acreditamos ser, a cada ato nosso. Não é verdade! Não é verdade! Bem que o percebemos, quando em algum de nossos atos, por um caso infelicíssimo, ficamos de repente como que enganchados e suspensos; apercebemo-nos, quero dizer, do fato de não estarmos por inteiro naquele ato, e que portanto seria uma injustiça atroz sermos julgados só por aquilo [...], como se esta fosse toda somada naquele ato! (PIRANDELLO, 2009, p.203-204).

Os atos não poderiam ficar limitados a um acontecimento, em torno do qual tudo se desenrolaria. O drama não poderia se desenvolver em torno de uma única ação, que seria um meio de apresentação definitiva do sujeito. Pelas falas do Pai supracitadas percebe-se que Pirandello não toma o diálogo e a ação – características primordiais da forma dramática – como a expressão adequada da existência humana. *Seis personagens à procura de um autor* parece também ir de encontro ao caráter absoluto da forma dramática, pois a peça não é desligada do que lhe é externo. Em Pirandello, o dramaturgo está presente na peça de várias formas: como o nome do autor citado, cuja peça, *O jogo dos papéis*, a companhia de teatro vai representar, por não chegar mais da França uma boa comédia; como o autor incitado anteriormente pelas personagens abandonadas; e como o mentor das ideias filosóficas da peça, as quais ele empresta à personagem Pai, como afirma no prefácio. Além disso, a peça retrata esse momento em que o teatro refletia sobre si mesmo e os conflitos gerados no campo teatral. Pirandello também rompe com outra convenção da dramaturgia clássica, a do “palco mágico”, ao eleger todo o espaço do teatro como espaço cênico, relativizando a separação entre público e

cena e a passividade daquele diante da representação. Em *Seis personagens à procura de um autor*, sua primeira peça que tem o teatro como tema do teatro, por exemplo, além das cenas desenvolvidas no palco, o Diretor e os atores da companhia utilizam o espaço da plateia como espaço da representação, transformando-se eles próprios, durante quase toda a peça, em plateia da família de personagens. Dessa forma, o público se torna também, de certa forma, ator da peça:

as emoções e as sensações dos atores (os que representam na peça os cômicos desempenhando a rotina de ensaio) são as mesmas que experimentam os espectadores frente aos seis personagens, porque uns e outros estão colocados na mesma perspectiva e no mesmo tempo, em um ponto de vista comum e intercambiável, a partir do qual ambos contemplam a ação que realizam os seis personagens”. (GUGLIELMINI, 1967, p.103).¹³

É por isso, segundo Guglielmini, que se justificam as circunstâncias técnicas da obra, como a cortina já aberta com o palco em desordem quando o público entra, a entrada dos atores atrasados pela mesma entrada da plateia, o que elimina a fronteira entre o cenário e o público. Este já não é, em *Seis personagens*, um *voyeur*, “instado a observar as personagens, que agem sem levar em conta a plateia, como que protegidas por uma quarta parede” (PAVIS, 1999, p. 316). Pirandello quebra a quarta parede e, desde o início, lança o público na teatralidade do teatro, rompendo assim com a ilusão realista.

Nas outras duas peças da trilogia do “teatro dentro do teatro” – *Cada um a seu modo* (1924) e *Esta noite se representa de improviso* (1930) – o espaço cênico proposto no texto ainda é mais ampliado e usado de forma mais contundente, se estendendo às diversas partes da plateia, ao saguão do teatro e até à rua. Essa descontinuidade espacial não se restringe ao uso dos vários espaços do teatro como cenário, ela se estende também, no caso de *Seis personagens*, ao próprio drama apresentado pela família de personagens: o primeiro ato aconteceria no bordel de Madame Pace e o segundo ato, na casa do Pai, onde o Filho está sempre fechado em seu quarto, o Rapazinho anda perdido pela casa e a Menina brinca no jardim. Essa multiplicidade de espaços nega a regra da unidade de lugar, ao mesmo tempo

¹³ Tradução nossa de “las emociones y las sensaciones de los actores (los que representan en la pieza los cômicos desempeñando la rutina del ensayo) son las mismas que experimentan los espectadores frente a los seis personajes, porque unos y otros están colocados en la misma perspectiva y en el mismo tiempo, punto de vista común e intercambiable desde el cual ambos contemplan la acción que despliegan los seis personajes”.

em que pressupõe um “eu-épico”, o que está em desacordo com a intersubjetividade.

Nas peças de Pirandello também não há uma perfeita união do ator e do personagem, constituindo o homem dramático, como presumiria a arte do ator orientada pelo drama clássico. O dramaturgo apresenta em cena essas duas facetas do sujeito dramático, que ora é personagem que representa um ator e ora é personagem que representa um ator representando uma personagem. E o público/leitor tem consciência dessa diferença e consegue discernir esses dois momentos do mesmo ator. Ele não é lançado numa ilusão realista/naturalista, pelo contrário, todo o artifício cênico é trazido à baila. A impossibilidade do drama surge aqui também pela impossibilidade de haver um sujeito “uno”, o sujeito pirandelliano é um ator que representa vários papéis, é visto de várias perspectivas.

Não há também, em *Seis personagens à procura de autor*, uma continuidade temporal, uma sequência de presentes absolutos, na qual uma cena seria o germe da próxima. Não há um enredo linear. A peça é marcada por, pelo menos, três instâncias do tempo: o passado, o drama da família de personagens, o qual configura a camada dramática da peça e já não é mais possível constituir-se em forma; o presente, a camada épica da peça, em que as personagens estão em busca de um autor, na tentativa de realizar o seu drama e, assim, invadem o ensaio de uma companhia de teatro; e, por último, a perfeita coincidência entre passado e presente, a fusão do elemento épico com o dramático, por exemplo, na cena da morte do Rapazinho, que acontece tanto no passado quanto no presente cênico. O teatro de Pirandello, desse modo, trabalha com a descontinuidade temporal, em que o todo da obra não apresenta uma dialética das cenas: “A vida não é uma questão de tese e antítese. Está mais além dessas dicotomias conceituais, mais além de qualquer dialética verbal ou lógica. A existência humana é ilógica. E demonstrar a ilógica da vida é a lógica da obra de Pirandello”. (GUGLIELMINI, 1967, p.123).¹⁴

A partir dessas considerações a respeito da relação entre texto e encenação, e dos novos recursos formais adquiridos pela dramaturgia moderna, podemos dizer que a constituição do drama moderno é marcada por profundos conflitos. Poderíamos dizer, talvez, que o período compreendido entre o final do

¹⁴ Tradução nossa de “La vida no es una cuestión de tesis y antítesis. Está más allá de esas dicotomías conceptuales, más allá de cualquier dialéctica verbal o lógica. La existencia humana es ilógica. Y demostrar la ilógica de la vida es la lógica de la obra de Pirandello”.

século XIX e a primeira metade do século XX corresponde a uma profunda transformação no universo do teatro que por sua vez, reflete uma profunda transformação política, social, cultural e política. O que mais se destaca nessa época de crise do teatro é o modo como se deu o enfrentamento dessa crise. A reflexão e a teorização sobre a prática dramatúrgica e teatral são as armas usadas nesse combate. Tudo é questionado e, não raramente, no domínio da própria dramaturgia. Se a forma do drama clássico não correspondia aos anseios dos dramaturgos na representação do sujeito moderno, outros elementos formais são incorporados. Novas possibilidades técnicas contribuem de forma decisiva para novas possibilidades dramatúrgicas. O surgimento da arte da encenação, e com ela a sistematização de grandes teorias sobre o teatro, é imprescindível para a reflexão sobre o estatuto da dramaturgia no campo teatral e influi diretamente na consolidação do drama moderno, assim como a arte da dramaturgia também alimenta a arte da encenação. Todos esses predicados do teatro moderno, dentre eles especialmente a auto reflexividade, podem ser atribuídos a Luigi Pirandello. O dramaturgo italiano, talvez mais do que qualquer outro, soube inserir na sua dramaturgia essa transformação por que passava o teatro. E inclui o próprio teatro na temática de sua arte, além de ir de encontro a uma tradição dramatúrgica que apregoava o caráter “absoluto” do drama, como uma forma fechada e completa em si mesma, que encontrava no diálogo seu motor exclusivo. Pirandello nos aparece, desse modo, como uma grande potência no estabelecimento do drama moderno, e, ao mesmo tempo, como um visionário, como um precursor de ideias que influenciariam a dramaturgia, a teoria e a prática teatral que se segue.

2.3. A estrutura dramática e dramatúrgica em *Cisne Negro*

Cisne Negro se apresenta como um filme que pode ser dividido em vários planos. São vários núcleos que, quando juntos, dão vida ao drama psicológico vivido por Nina. Podemos dizer que são várias montagens que se sobrepõem uma à outra, dificultando uma primeira leitura da obra.

Ao utilizarmos a palavra “montagem”, no entanto, imediatamente somos lançados no universo do cinema e à teoria do cineasta russo Sergei Eisenstein, desenvolvida também nos anos vinte do século passado. Esse recurso, porém, não é restrito ao cinema, nem começou a ser utilizado apenas a partir do século XX. Eisenstein, para elaborar sua teoria, parte da observação, por exemplo, do ideograma chinês, do teatro kabuki e do haikai japonês, os quais se constituem pela utilização da combinação de elementos que têm certo significado quando estão isolados, mas quando estão em junção, ou mesmo em colisão, adquirem uma terceira significação distinta das duas primeiras. Essa terceira significação seria o produto da montagem. Esta última, pelo que, segundo Eisenstein, o cinema é particularmente responsável, seria, portanto, um recurso cinematográfico preexistente à invenção do cinema. Ou, como afirma José Carlos Avellar, “o cinema, para Eisenstein, começou a ser inventado bem antes de começar a ser de fato inventado” (AVELLAR, 2002, p. 8).

Apesar de Eisenstein ter feito seu primeiro filme em 1924, o cineasta afirma que suas tendências cinematográficas começam no teatro, em 1921, com a colaboração no espetáculo *O mexicano*, do diretor Valentin Smishlaiev. Nessa peça, o cineasta leva para o teatro aquilo que ele considera o primeiro sinal de uma tendência do cinema: “eventos com o mínimo de distorção, objetivando a realidade factual dos fragmentos” (EISENSTEIN, 2002, p. 17). Trata-se da proposição da encenação realista de uma luta de boxe – que deveria ocorrer atrás do palco, com os atores no palco expressando excitação com a luta que só eles podiam ver – à vista do público, em um ringue situado no centro da sala. O cineasta leva para o palco o próprio “evento”, a luta realista, e não simplesmente as “reações aos eventos”, que seria um elemento puramente teatral, segundo ele. Em 1923, Eisenstein encena *O sábio*, de Alexander Ostrovsky. Aqui, ele já usa os elementos da especificidade cinematográfica: o plano e a montagem, além de utilizar em cena um filme cômico de curta metragem, *O diário de Glumov*. O abandono do teatro e a entrada definitiva de Eisenstein na arte cinematográfica ocorre após a encenação do espetáculo *Máscaras de gás*, de Tretiakov. Esse fato se dá, segundo o cineasta, porque o diretor teve a ideia de fazer a peça sobre uma fábrica de gás em uma verdadeira fábrica de gás, cujos verdadeiros interiores nada tinham a ver com a ficção teatral, o que foi um fracasso. A plasticidade dessa realidade, no entanto, se torna tão forte que o elemento de realidade desponta com força nova, encontrando

no cinema uma

melhor forma de expressão (EISENSTEIN, 2002, p. 18). É importante observarmos, todavia, que além de Eisenstein ser considerado um revolucionário da arte cinematográfica, ele o é também, de certa forma, da arte teatral. Principalmente, talvez, por essas proposições de novas organizações do espaço cênico, como um ringue que se estende pela plateia, em *O mexicano*; ou cenários paralelos, em *O sábio*; ou, talvez o mais interessante de todos, embora tenha tido fracasso na época, a utilização de outro prédio, a fábrica de gás, como edifício teatral.

Nesse aspecto, voltamos aos tópicos anteriores e recaímos novamente sobre o drama moderno. Aqui, ele adquire uma nova organização temática e formal, mas não se limita a ser definido através da relação fechada entre esses dois planos. Ele dialoga diretamente com outros episódios (como o advento da encenação) enquanto obra de arte autônoma que buscava uma significação global do espetáculo e uma coerência entre todos os seus elementos – cenografia, atuação, sonorização, entre outros, que também ganharam outras formas de concepção – e o surgimento de invenções, tais como a energia elétrica e o cinema.

Sem mudanças significativas no início do filme, a personagem Nina segue sua vida e deve interpretar *O lago dos cisnes*, enredo que já foi descrito no nosso primeiro capítulo. Enquanto em Pirandello o drama se passa em dois planos, presenciamos no filme três planos importantes: o empírico, o fictício e o psicológico. O primeiro pode ser visto como a vida da protagonista de modo geral, ou seja, sua rotina e dedicação nos ensaios do *ballet*, sua convivência diária com a mãe, o desvio de sua vida regrada após a amizade com Lily, já fruto de um distúrbio psicológico. O plano fictício se daria pelo conto em si, que ela deve representar. Assim como em *Seis personagens* onde em Pirandello, os seres de sua imaginação são rejeitados e lançados ao palco para representar seu drama, percebemos em *Cisne Negro* que estamos diante de um espetáculo assistido. E o último plano estaria ligado ao desenvolvimento psicopatológico de Nina no decorrer do filme. A trama, grosso modo, trata de uma apresentação de um conto musical representado em um palco, dessa forma, a protagonista vive o seu drama colocando-o em xeque ao ser escolhida para o papel principal. Por excelência, Nina se configura como bailarina-atriz¹⁵, pois é ela quem dá vida à rainha dos cisnes e ao cisne negro, binômio que

¹⁵ Nessa interpretação esqueceremos, por um momento, a participação dos reais autores, no caso os roteiristas Mark Heyman, Andres Heinz e John McLaughlin, e o diretor Darren Aronofsky, como

poderia ser interpretado como um confronto entre realidade x fantasia ou, no plano psicológico, como *id* x *superego*. Diferentemente da obra pirandelliana, a personagem não pode rejeitar o cisne negro – que nada mais é que sua transformação de personalidade – pois precisa dele para obter sucesso em um papel que há muito tempo esperava.

À medida que o drama da bailarina se desenvolve, os outros planos – fictício e psicológico – também se desenvolvem simultaneamente e de forma velada. Traçamos o paralelo a seguir entre os dois planos para melhor percepção.

Plano fictício:

- 1) Princesa Odete, após maldição, se torna rainha dos cisnes;
- 2) Odile se passa por Odete para enganar e se casar com príncipe;
- 3) Morte de Odete e do príncipe como única forma de permanecerem juntos.

Plano empírico:

- 1) Nina como rainha dos cisnes por natureza;
- 2) Chegada de Lily à companhia como sua substituta;
- 3) Suposta morte de Nina.

Plano psicológico:

- 1) Jovem sensível, dedicada, delicada, ensimesmada;
- 2) Desenvolvimento e mudança de outra personalidade;
- 3) Reconhecimento (também parte do plano fictício).

Quando aqui foi apresentada a tentativa de aproximação entre a obra pirandelliana e o filme em questão, no que diz respeito ao teatro no teatro, buscamos refletir se, junto a esses elementos acima elencados, acrescentarmos o nosso plano, nosso mundo empírico, teremos um filme (ficção) que nos mostra a interpretação de um *ballet* musical (ficção). Os três planos propostos se condensam e juntos nos contam o drama de Nina que, por sua vez, vive o drama de Odete, assim como presenciamos nas páginas de *Seis personagens* o ensaio da

criadores de ficção. O mundo empírico então se consolida no plano vivido pelos atores, no plano da trama, e o mundo fictício se configura no musical a ser interpretado.

companhia de teatro – que corresponderia ao mesmo plano empírico de Nina – e os seis personagens rejeitados por Pirandello, pertencentes ao plano fictício.

As diferenças se dão, primeiramente, pelo fato de que se no teatro podemos ver os atores em ação interpretando os seis personagens, só percebemos a mudança completa de Nina por meio dos efeitos especiais, recurso muito usado no cinema contemporâneo. Enquanto a obra do dramaturgo siciliano se caracteriza como metateatro, *Cisne Negro* se utiliza desse enquadramento para potencializar o drama psicológico como tema principal.

CAPÍTULO 3

DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA À MODERNIDADE: TRAGÉDIA E MÍMESIS EM *CISNE NEGRO*

3.1. Primeiro ato ou Aspectos da tragédia clássica e moderna

Nina acorda.

É início de uma nova temporada, o diretor da Companhia de *ballet* na qual Nina é bailarina promete lhe dar mais destaque.

No ensaio, o diretor interrompe e diz enquanto caminha entre os dançarinos:

Todos nós conhecemos a história. Garota virginal, pura e doce, presa no corpo de um cisne. Ela deseja liberdade, mas apenas o amor verdadeiro pode quebrar o feitiço. O seu desejo é quase concedido na forma de um príncipe. Mas antes que ele possa declarar o seu amor, a sua irmã gêmea, o Cisne Negro, o engana e seduz. Devastado, o Cisne Branco se atira de um penhasco matando a si mesmo e na morte, encontra a liberdade. (HEYMAN et al, 2009, p.7).¹⁶

Em decorrência da aposentadoria da *prima ballerina*, Nina, considerada uma das mais dedicadas, decide se candidatar a um papel duplo, o de rainha dos cisnes e cisne negro para a peça *O lago dos cisnes*.

Negada para o papel, Nina se esforça para consegui-lo e, ao ser questionada sobre sua controlada técnica, diz que quer ser perfeita. Ao sair da sala do diretor, ele a beija e ela morde seus lábios, se desculpa e sai.

Nina consegue o papel.

Fecham-se as cortinas.

FIM DO PRIMEIRO ATO

*

¹⁶ Tradução nossa de “You know the story. Virginal Young thing, pure and sweet, trapped in the body of a swan. Desperate for freedom, but only one thing can break the spell and return her to human form. Love, of course. [...] And so she meets a man – as fortune would have it, a prince. She thinks, a little too soon perhaps, that it’s her Lucky day. [...] Poor Odette... [...] Because life is never really that simple, is it? Her dark twin, the Black Swan, seduces him. Alas, lust conquers love. He falls for her. [...] Devastated and doomed, the White Swan leaps off a cliff, killings herself. But, in death, she finds freedom. (HEYMAN et al, 2009, p.7).

Tendo em vista os nossos focos de análise sobre o filme *Cisne Negro* como a personagem e a obra como drama moderno, no que se refere a esta última parte nos debruçaremos sobre a obra encarando-a como espetáculo e como tragédia moderna, levando em consideração a trajetória da protagonista como heroína e nos apoiando em Pirandello para que discutamos aspectos fundamentais desse gênero como representação e da dicotomia ser/parecer.

A origem e desenvolvimento dos gêneros literários e suas especificações são discutidas desde a Antiguidade Clássica. Percebemos em *Arte poética* que o empenho de Aristóteles é um norte para o que depois veio a ser discutido até os dias atuais.

A tragédia, com a comédia e a epopeia, faz parte dos gêneros da poesia e nasceu de improvisações e pequenas fábulas, porém sua forma se desenvolveu de acordo com o tempo e outros escritores. Atualmente, é comum que se atribua ao vocábulo tragédia uma definição costumeira que designa um acontecimento doloroso, catastrófico, acompanhado de muitas vítimas, ou ainda para descrever o desenlace de uma paixão corriqueira que, devido às circunstâncias decorrentes de um conflito, acaba em morte. Para os gregos, entretanto, *tragikós* possuía outro significado. A tragédia, acima de tudo, definia uma forma artística ou algo que somente ocorria entre os grandes. Aristóteles, um dos primeiros a se dedicar ao estudo do gênero, afirma que

a tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções (ARISTÓTELES, 2005, p. 35).

Entre os gêneros clássicos, há distinções entre suas características. Cada um possui sua linguagem, metragem, ritmo. Não nos aprofundaremos nelas aqui, porém é de bom grado lembrar que por mais que existam certos aspectos, eles não se restringem a um só gênero. A epopeia, por exemplo, se assemelha à tragédia pela seriedade empregada nas obras, mas se diferencia por sua duração. Por outro lado, os componentes presentes na epopeia são encontrados na tragédia, mas não ao contrário. A tragédia é constituída por imitações de ações e por imitações do homem, sendo elas procedidas pela música (meloepia) e pela elocução (metragem).

A ação, por sua vez, é de extrema importância para a finalidade da tragédia, visto que é a partir dela que se define o “destino” do indivíduo, tanto para sua felicidade ou infelicidade.

Contudo, ao direcionar a análise somente em uma única definição, talvez não se fizesse surtir o efeito necessário sobre o estudo em questão, mesmo porque há a diferença temporal entre nosso objeto presente e as obras do passado e deve-se considerar a mudança literária, ou seja, o conceito aristotélico acima citado nos serve para começarmos a refletir sobre a tragédia, mas não a define nos dias atuais. Assim sendo, sobre as características que definem o gênero, Raymond Williams declara que a tragédia

reside na existência do “mundo pessoal e impenetrável. Esse mundo deve ser defendido, e no entanto a sua defesa destrói outras pessoas, ao destruir a realidade delas. Isso é o que se entende por aporia, numa situação em que nenhum movimento válido é possível. (WILLIAMS, 2002, p. 197).

A estrutura da tragédia se inicia com o prólogo, procedido pelos párodos, episódios, estásimo e êxodo. O prólogo consiste na introdução da obra onde é apresentada a trama, personagens e conflito, e é seguido do párodo (entrada do coro). O episódio seria a evolução, o desenvolvimento da trama. Em seguida temos o estásimo, que também se refere ao canto coral, porém, diferentemente do párodo, se eliminam os versos anapésticos e trocaicos. Já o êxodo é a saída, a finalização do conflito dramático. A partir da junção de todos seus elementos – “a fábula, os caracteres, a elocução, o pensamento, o espetáculo apresentado, o canto” (ARISTÓTELES, 2005, p.36) – resulta no espetáculo final causando compaixão ou terror aos espectadores, assim como acontece em *Cisne negro*, onde a combinação de todos os componentes leva ao momento mais esperado do filme: a dupla personificação dos cisnes por Nina.

Aristóteles não se preocupou em estabelecer uma teoria demasiadamente exemplificada e detalhista sobre a tragédia, nem se deteve nos aspectos técnicos do espetáculo, mas no comportamento do público. Dessa maneira, concluiu que o espetáculo trágico, para realizar-se como obra de arte, deveria sempre provocar a *katarsis*, ou seja, a purgação das emoções dos espectadores. Assistindo às terríveis dilacerações do herói trágico, sensibilizando-se com o horror que a vida dele se tornara, sentindo uma profunda compaixão pelo infausto que o destino reservara ao

herói, o público deveria passar por uma espécie de exorcismo coletivo, dessa forma, a encenação dramática seria como uma espécie de remédio da alma, ajudando as pessoas do auditório a expelirem suas próprias dores e sofrimentos ao assistirem ao desenlace. É importante ter em mente que a partir das tragédias dá-se início ao desenvolvimento da filosofia socrático-platônica, na qual encontramos o conceito de alma, e os postulados de que o homem só conhece o mundo quando conhece a si próprio, e de que o maior conhecimento é o conhecimento do próprio eu.

A tragédia, levando em conta seus componentes, não compõe uma narrativa e muito menos utiliza o narrado como apoio para sua trama. Mesmo tendo seu foco voltado para a ação, “a tragédia existe por si independentemente da representação e dos atores” (ARISTÓTELES, 2005, p. 38). Nesse sentido, ao dizer que se trata de uma tragédia moderna, subitamente compreendemos que ela não se concretiza tal e qual a clássica, mas que conserva elementos que a caracterizam como tragédia. Obviamente se diferem pelo tempo, período, em que são manifestadas. Afinal, tomando as considerações basilares de Arnold Hauser,

A tragédia tornou-se uma forma dramática típica na época do maneirismo, não porque a tragédia grega foi desenterrada e Sêneca revivido, mas porque o ânimo dos homens era governado pelo sentido trágico de vida e a tragédia expressava mais brilhantemente o momento histórico, com sua fenda incurada e seus conflitos insolúveis. Na raiz da tragédia moderna, fomentando, mais ainda forçando, seu crescimento, encontra-se a experiência fundamental da época – a sensação de ambiguidade de todas as coisas. Pois uma situação é trágica, não porque envolve sofrimento, sacrifício e morte, mas porque não permite nenhuma atitude simples e direta, porque todo curso de ação possível conduz a um inextricável emaranhado de certo e errado, de culpa e inocência, de compulsão e liberdade de escolha.
[...]

A tragédia tornou-se uma forma de arte tipicamente maneirista acima de tudo por causa do dualismo de sua perspectiva, as raízes firmes do herói nessa vida terrena e sua simultânea insatisfação com ela, seus interesses e ambições mundanos, por um lado e por outro, sua nostalgia ultraterrena e metafísica. (HAUSER, 1993, 107).

Em linhas gerais, Raymond Williams parte do pressuposto de que para haver tragédia é preciso que haja uma desordem no universo das ideias e das ações humanas. Tal desordem deve ser provocada por desejos conflituosos ou forças opostas. Nessa perspectiva, a ideia de tragédia nos tempos modernos se complica. O fator complicador da existência da tragédia moderna se deve ao fato de que tais desejos ou forças não são mais provenientes de um arranjo metafísico presente no

universo. Logo, as forças opostas tomaram formas concretas, que vão se tornando mais visíveis com a modernidade.

O pensamento de Williams nos faz melhor compreender o raciocínio de Hauser quando este diz que uma das características da tragédia moderna é a ausência da influência e da presença dos deuses na trama e no destino do herói. Na tragédia clássica, os deuses faziam parte da ação dramática, mesmo como protagonistas, o que não acontece na tragédia moderna, em que se consolidam como espectadores e não interferem.

Só numa era que experimentara e absorvera inteiramente o Cristianismo, mesmo que em parte, tivesse ido além dele, é que a questão toda do pecado tal como colocada pela tragédia moderna – isto, independentemente de sua resposta a ela – poderia tornar-se o pivô da ação dramática. Pois a tragédia moderna implicava revolta contra o Deus cristão, o qual tinha de triunfar, entretanto, antes que pudesse ser deposto. (HAUSER, 1993, p.105).

Exemplificando, lembremo-nos de *Édipo*. De certo todos se lembram da história do rei que matou seu pai e casou-se com sua mãe, mesmo sem consciência inicial do grau de parentesco. O fato é que a ação e o drama são conduzidos pelos deuses e pelos poderes do destino, e não pelo rei. “O drama gira em torno de sua cegueira trágica, e não de sua culpa trágica” (HAUSER, 1993, p.105). É possível afirmar que, grosso modo, as questões que envolvem o destino referem-se à tragédia clássica, e a argumentação acerca de culpa e trauma dá sustentabilidade à tragédia moderna.

Dentro de tudo o que foi discutido até o momento, além de podermos perceber *Cisne negro* como uma obra dramatúrgica enquadrada nos limites e moldes do drama moderno, comparada às características do melhor teatro e estilo pirandelliano, os conceitos aristotélicos iniciais acerca do gênero trágico acima apresentados também nos fazem refletir e encarar a obra cinematográfica em questão como um possível representante do gênero trágico moderno, visto que, assim como o teatro, o cinema é composto por ações e por atores, aspectos relevantes para a discussão de qualquer obra considerada trágica.

Logo no início desse tópico, foi citado um fragmento do *script* do primeiro ato do filme. Obviamente, ele não está dividido em atos, porém essa divisão nos permite encontrar, perceber, compreender e discutir aspectos do gênero trágico. Seguindo esse norte, o primeiro ato por nós considerado se restringe à apresentação, ao

prólogo do filme. Nele encontramos as primeiras informações sobre nossa protagonista: suas características, desejos, sua relação com a mãe e com a profissão. Tais características são importantíssimas para identificarmos nos próximos tópicos (em que analisaremos os episódios e o êxodo) o conflito que permite relacionar o filme a uma obra trágica moderna.

No que se refere a *Cisne negro*, a obra é uma oportunidade de repensar a tragédia como catarse, ou seja, a representação teatral de uma certa realidade. Embora filmada, pode despertar nos espectadores a catarse/libertação como uma ideia de não repetição. É como se, ao vermos a representação desta realidade passada e compreendermos a tragédia envolvida, tivéssemos as mesmas conclusões de que não poderemos mais repetir esta experiência na realidade futura. Nina está envolvida num trajeto de autolibertação. Sua atuação como protagonista do espetáculo representa, além de uma realização pessoal, a superação da opressão que sofre de sua mãe – que projeta na filha todas as suas frustrações por ter se aposentado quando engravidou – e, ao mesmo tempo, do seu diretor – que cobra dela um desempenho que exige uma transformação pessoal. Além disso, porém não menos importante, existe a opressão da plateia, que representaria toda a sociedade, no melhor modelo de auditório. Tratando-se de uma obra cinematográfica, a plateia não diz respeito àqueles que assistiam ao *ballet* na grande noite de estreia de Nina, mas se redireciona, graças à estratégia da obra cinematográfica como espetáculo, nos colocando nesse patamar, espectadores do outro lado da tela.

3.2. Segundo ato ou Realidades dissolvidas: máscaras, seres e pareceres

Nina dá início aos ensaios como rainha dos cisnes e se empenha para se transformar no cisne negro, seu maior desafio.

A protagonista passa a observar Lily, a nova bailarina, que é totalmente o seu oposto: espontânea, movimentos precisos, mas livres, como se ela não se preocupasse com a técnica.

Nina é apresentada oficialmente aos patrocinadores e passa a ter mais

contato com Lily.

A ferida sobre suas costas aumenta. Em seu dedo, Nina percebe um machucado e arranca a pele. Suas alucinações são mais frequentes.

Thomas precisa que Nina tenha mais contato com seu lado sexual e sugere que ela se masturbe como 'lição de casa'.

Com esforço e influência de Lily, Nina começa a se libertar das amarras da mãe e a mudar sua personalidade, mesmo sendo por causa de um distúrbio psicológico.

Suas alucinações continuam progredindo e Nina pensa que Lily quer seu papel no espetáculo.

Nesse ponto, a presença do cisne negro, caracterizado pelo seu 'eu' interno, já assume mais poder sobre a protagonista.

Após o convite de Lily para uma saída noturna como pedido de desculpas por ter dito a Thomas sobre as queixas de Nina, a protagonista – já revoltada com as ações da mãe – aceita o passeio. Em uma casa noturna, Lily lhe oferece drogas para que ela relaxe, mas insistindo, Nina bebe o drink.

Ao chegar em casa, alterada por causa dos produtos ingeridos, com o sentimento de uma liberdade jamais sentido, sua mãe a esperava acordada e começam uma discussão. Nina se tranca no quarto com Lily e são levadas pelo prazer sexual.

Nina acorda atrasada para o ensaio e quando chega, encontra Lily ensaiando em seu lugar, dizendo somente estar marcando os passos e, ao ser interrogada sobre a última noite, diz não ter acontecido nada do que Nina dissera.

A bailarina já não é mais a mesma. Exausta, exclui todas as marcas da infância de seu quarto e, ao saber que Lily será sua substituta, se desespera pensando que sua aproximação fosse um plano para tomar seu lugar.

Nesse ponto, as constantes alucinações junto ao medo de perder o papel para Lily, parecem ser o ápice para que o pouco de equilíbrio psicológico que possuía se esgote. Ao se deparar com os retratos pintados por sua mãe lhe chamando de *sweet heart*, a bailarina entra em um surto, bate a cabeça na cama e desmaia.

Fecham-se as cortinas.

FIM DO SEGUNDO ATO

*

No que se refere ao segundo ato, nele serão apresentados os episódios, ou seja, nesse momento do filme, após Nina saber que foi escolhida para o papel principal, há uma série de eventos que, de acordo com a estrutura da tragédia, são os momentos em que se desenvolvem os conflitos trágicos, a evolução da trama e o desfecho da trajetória da personagem herói. Entretanto, chamamos a atenção para um aspecto que o longa-metragem já nos apresentou anteriormente: a sobreposição de planos. Assim como no capítulo anterior observamos os planos de relação entre autor, obra e personagem, nos planos da ficção e do psicológico os episódios apresentados também são formados por planos que atuam em conjunto e não separadamente como seria de se esperar em uma tragédia clássica.

Dessa forma, destacamos dois planos, ou melhor, dois episódios essenciais: 1) a transformação ou evolução da personalidade de Nina e sua relação com o outro e 2) O ser/parecer no filme tendo o teatro pirandelliano como referência.

Nesse momento, associar o filme em questão a *Assim é (se lhes parece)* implica a interpretação dos elementos literários ali presentes à luz de elementos externos à obra, ou seja, em relação ao espectador, à sociedade, ao mundo. No caso do filme, se pensado como uma verossimilhança, é possível perceber a mudança da personagem frente à presença do outro, a influência que ela recebe quando em contato com o meio social. A afirmação abaixo se refere à obra pirandelliana, porém, salvo suas particularidades, podemos transpor tranquilamente o mesmo pensamento para o filme. Assim, vale iniciarmos nossa reflexão a partir do seguinte trecho:

Difícilmente o drama se irrompe quando um personagem entra em contato com outros com que não existe mais comunicação senão a pura e convencional das relações sociais e urbanas. Tal ocorre, por exemplo, em

Assim é (*se lhes parece*); os personagens que observam e perplexos comentam o mistério da família que se oculta entre o Senhor Ponza, sua enigmática esposa, e a Senhora Frola, não sentem, ao entrar em conflito com a realidade indecifrável da família, nada mais que a sensação de contraste. O desconcerto e o suspense envolvidos na misteriosa intriga se destaca especialmente no sentido humorístico e a palavra sarcástica de Laudisi, espectador inteligente e tagarela da espinhosa situação (podemos dizer o mesmo de *Seis personagens*; da recíproca incidência da realidade dos atores, com a realidade dos personagens surge um sentimento de humorismo e ironia singularmente vibrante). Porém se nos deslocarmos do centro total que abarca a cena, ao centro de cada um dos planos dramáticos em que a cena se desdobra nas obras mencionadas, ou seja, se nos focarmos na perspectiva particular do Senhor Ponza, em Assim é, ou d'O Pai, em Seis personagens, veremos então como, devido a aproximação afetiva que acerca os personagens entre si – ódio, amor ou família – a colisão das diversas realidades que confluem na ação, se traduz em um desconformismo intensamente dramático”. (GUGLIELMINI, 1967, p. 97-98)¹⁷

Ao assistir ao filme, devemos observar os mínimos detalhes, neles se encontram várias chaves para a compreensão do objeto como um todo e de suas partes. Observemos inicialmente o ambiente doméstico da personagem central: o fato de Nina ser adulta é infantilizado quando nos focamos em seu quarto, onde poderíamos supor ser o quarto de uma criança, pois é revestido em tons de rosa, há bonecas e animais de pelúcia. Sendo o quarto um espaço onde passamos parte de nosso tempo, ele absorve e revela características de seu morador ou dono, e percebemos então que o quarto de Nina é o reflexo de sua personalidade, Nina reflete a caracterização infantil de seu quarto e cremos ser a possibilidade que mais se adequa – Nina é o reflexo do que sua mãe quer que ela seja, isto é, que ela conserve em sua vida adulta sua doçura, amor, sensibilidade e todas as características de uma criança. Sem dúvida, sua mãe a ama, entretanto, devido à combinação entre uma doença psicológica que Nina sofre há algum tempo e a

¹⁷ Tradução nossa de “El drama difícilmente puede irrumpir cuando entra en contacto un personaje con otros con los cuales no existe más comunicación que la puramente convencional de las relaciones sociales o urbanas. Tal ocurre, por ejemplo, en *Así es* (si les parece); los personajes que contemplan y comentan perplejos el misterio de familia que se oculta entre el Señor Ponzio, su enigmática esposa, y la Señora Frola, no sienten al entrar en conflicto con la realidad indescifrable de estos últimos, nada más que la sensación de contraste. El desconcierto y el suspenso involucrados en la misteriosa intriga se destaca especialmente en el sentido humorístico y la palabra cáustica de Laudisi, espectador inteligente y gárrulo de la espinosa situación (igual cosa podemos decir de *Seis personajes*; de la recíproca incidencia de la realidad de los actores, con la realidad de los personajes surge un sentimiento de humorismo e ironía singularmente vibrante. Pero si nos trasladamos del centro total y abarcador de la escena, al centro de cada uno de los dos planos dramáticos en que aquélla se descompone en las dos obras mencionadas, es decir, si nos situamos en la perspectiva particular del Señor Ponzio, en *Así es*, o de El padre, en *Seis personajes*, veremos entonces cómo, en razón de la vecindad afectiva que acerca a los personajes entre sí – odio, amor, o familia – la colisión de las diversas realidades que confluyen en la acción, se traduce en un desconformismo intensamente dramático”.

superproteção materna, a personagem vive em uma redoma opressora, enclausurada e ensimesmada.

Ao perceber que as costas da filha estão cada vez mais machucadas, sua mãe corta as unhas de Nina para que ela não se coce. A ação de cortar as unhas pode ser interpretada como o bloqueio de uma nova personalidade. Assim, as unhas crescidas representariam (como de fato acontece com as moças) a passagem do estado infantil para o adulto e o ato de cortar as unhas tem forte conotação de rompimento materno, uma tentativa de travamento de um processo. Além disso, a atitude permanece como excessiva proteção da mãe, afinal, se a filha se machuca, é porque algo externo está influenciando esse acontecimento.

O papel de rainha dos cisnes vem como uma oportunidade para que Nina se afaste das garras da mãe e assuma uma personalidade impositiva como demanda o cisne negro e, a pedido de Thomas, Lily tem papel fundamental para que isso aconteça. Conforme a busca pela perfeição e incorporação de seu lado sombrio e sexy evolui, percebemos sua mudança aos poucos. Nina começa a se rebelar contra a mãe não aceitando suas ordens e repressões, fazendo com que sua atitude melhorasse sua relação com Lily e sua *performance* na dança. Contudo, “a pessoa não consegue ser ela mesma diante do olhar do outro, nem mesmo à custa de uma grande exaustão e solidão” (CONTINI, 2008, p.67).¹⁸

Tratando-se da relação do indivíduo com o outro, Pirandello estabelecia tal conexão com maestria em suas obras. Por mais que seus personagens nascessem vivos, eles precisavam de um fator externo que os faziam agir, caso contrário não haveria necessidade de um autor para o drama da família de *Seis personagens*. Logo, podemos considerar que

Pirandello capta como o homem possa ter dificuldade ao encontrar proteção em si, ficando em poder do pensar e do olhar alheio: o homem vê a própria sensibilidade sufocada e lacerada pelos outros, por meio de uma racionalidade que não se tinge de um mundo emotivo, se não sucessivamente quando é mais importante ter fé em uma percepção social que se criou: uma representação que cumpre os códigos culturais de afastar os temores que possam enfraquecer os costumes sociais. Os outros estão em uma posição privilegiada, podem “ver” o outro e lhe atribuir uma identidade, uma personalidade. (CONTINI, 2008, p.67).¹⁹

¹⁸ Tradução nossa de “La persona sembra non riuscire a esser sé stessa nello sguardo altrui, neppure a prezzo di un grande sfinimento e solitudine”

¹⁹ Tradução nossa de “Pirandello coglie come l'uomo possa trovar difficoltà nel trovare riparo in sé, restando in balia del pensare e dello sguardo altrui: l'uomo vede la propria sensibilità soffocata e

Considerando que, para assumir as características demandadas pelo papel de cisne negro a protagonista necessita do contato com o outro e intimidade consigo mesma, e que no decorrer do longa percebemos múltiplas faces de uma personagem, concluímos que nesse jogo de representações não é somente a verdade – como discutida no tópico a seguir – que é dúbia e é interpretada diferentemente de acordo com o ponto de vista de cada um, mas o ser humano, tal como indivíduo inserido em uma sociedade, se apresenta em vários seres.

Inspirado pelo *teatro del grottesco* – estilo dramatúrgico onde era presente a ênfase no conflito entre a face e a máscara – Pirandello teve como referência os escritores Luigi Chiarelli, Fausto Maria Martini e Luigi Antonelli, que usam desse atributo para criação de situações, de certo modo, “bizarras” para apresentar as imperfeições e ridicularizações da vida, como podemos observar no seguinte excerto:

No estilo chamado de *grottesco*, cujo início se atribui a Luigi Chiarelli em sua peça *A máscara e o rosto* (devemos anotar que Pirandello reuniu suas obras sob o título genérico de “Máscaras nuas”) já aponta um aspecto predileto do escritor siciliano: o conflito entre a personalidade e o meio social – os ‘eus’ alheios que o desfiguram refratam de mil modos contraditórios – resolvendo a oposição na esfera farsesca, humorística e jocosa. (GUGLIELMINI, 1967, p. 38).²⁰

Por um lado, a face representa o sofrimento individual em toda a complexidade enquanto, por outro, a máscara reflete formas externas e leis sociais. O indivíduo se submete ao instinto, mas ao mesmo tempo é regido pelas imposições de um código rígido, e o conflito o conduz em direções contraditórias. Dessa maneira, poderia tratar-se, hipoteticamente, do conflito do herói moderno entre o

lacerata dagli altri, attraverso una razionalità che non si tinge di un mondo emotivo, se non successivamente quando è più importante tener fede ad una percezione sociale che si è creata: una rappresentazione che tiene fede a codici culturali cercando di allontanare i timori che possono sfibrare i costumi sociali. Gli altri sono in una posizione privilegiata, possono “vedere” l’altro e attribuirgli un’identità, una personalità”.

²⁰ Tradução nossa de “En la especie llamada del *grottesco*, cuya deliberada iniciación se atribuye a Luigi Chiarelli en su pieza *La Maschera e il volto* (debemos anotar que Pirandello agrupó sus obras bajo el título genérico de “Maschere Nude”) asoma ya un tópico predilecto del escritor siciliano: el conflicto entre la personalidad y el medio social – los “yo” ajenos que lo desfiguran refractan de mil modos contradictorios – resolviéndose la oposición en la esfera farsesca, humorística y jocosa”.

amor e a honra, contudo, no teatro do grotesco, o resultado é contrário, não heroico, eliminando o caráter trágico e cômico e prevalecendo o grotesco, o absurdo.

No caso de *A Máscara e o Rosto* (1916), de Luigi Chiarelli, a trama se desenvolve em torno de um italiano apaixonado que profere o seguinte: caso sua mulher lhe seja infiel, ele a matará em público. Em certo momento, o homem encontra a esposa nos braços de outro, porém o desejo de vingança é vencido pela sua honra, ou seja, de nada adiantou seu discurso sobre morte e traição, se no momento ele é incapaz de cumpri-lo. Assim, ele exila sua mulher e, fingindo que a matou, é julgado por assassinato, não manchando sua honra (máscara) nem o amor que sentia (face).

Pirandello então se utiliza dessa antinomia para construir múltiplas variações humanas, tanto no campo social quanto no existencial. A máscara pirandelliana, além de ser moldada pelo “eu” alheio, consiste na multiplicidade do ser. O indivíduo não é uno, mas plural, pois possui várias máscaras que são usadas de acordo com cada momento, situação. O outro se consolida como integrante do mundo social onde os pressupostos falsos de seus membros aderem a definições estreitas. No mesmo senso, Guglielmini argumenta:

O indivíduo social é prismático, se multiplica em infinidade de caras. Isso é igualmente verdadeiro da figura externa e da interioridade psíquica, ainda que, naturalmente, se aplica mais à segunda que à primeira. Se os outros revelassem logo de início a ideia que formam de nós, nos assustaríamos demasiado. Por sorte, os convencionalismos sociais e o véu que encobre, mediante o desvio de linguagem, as impressões e juízos que os outros possuem sobre nós, geralmente nos salvam de tais sobressaltos. Se por algum acidente ou indiscrição voa-se o véu, não será sutil nossa surpresa. (GUGLIELMINI, 1967, p.40).²¹

Nossa personagem central de *Cisne negro* é um indivíduo múltiplo. Nina é *uma, nenhuma e cem mil*, pois, mesmo possuidora de um nome – Nina Sayers – que a caracteriza como ser, ela não é Nina para todos, nem mesmo para si mesma. Nina é “sujeita à subjetividade alheia mas, do mesmo modo, sujeita a si, como

²¹ Tradução nossa de “El sujeto social es prismático, se multiplica en infinidad de caras. Ello es igualmente verdadero de la figura externa y de la interioridad psíquica, aunque, naturalmente, se aplica más a la segunda que a la primera. Si se nos revelara de pronto la idea que los otros se forman de nosotros mismos, sufriríamos no pocos asombros. Por ventura, los convencionalismos sociales y el velo encobridor que oculta, mediante el lenguaje desviado, las impresiones y juicios que los otros abrigan acerca de nosotros, nos salvan generalmente de tales sobressaltos. Si por algún accidente o indiscreción el velo se descorre, nos es leve nuestra sorpresa”

possível profusão da própria personalidade e identidade: no ‘um’ vive a multidão ou mesmo ninguém” (CONTINI, 2008, p.64).²²

Se pensarmos no campo filosófico, Bonghi nos esclarece três consequências da teoria da triplicidade existencial:

- 1) - o personagem é **um** quando vem posta em evidência a realidade-forma que ele se dá;
- 2) - e **cem mil** quando vem posta em evidência a realidade-formal que os outros lhe dão;
- 3) - e **nenhum** quando percebe que aquilo que ele pensa e aquilo que os outros pensam não é a mesma coisa, quando a própria *realidade-forma* não é válida seja para si seja para os outros, mas assume uma dimensão para si e uma outra para cada um dos outros. (BONGHI, 2007)²³.

E, ao explicar que no ser da personagem encontramos a origem da alienação e da forma, acrescenta:

Temos a alienação quando a dimensão **UM** dá lugar a dimensão **NENHUM**, e o personagem percebe que tem que viver não como crê ser, mas como os outros creem que ele seja. E “temos a forma quando a dimensão **UM** se concretiza em uma das **CEM MIL** dimensões que os outros dão ao personagem” (BONGHI, 2007)²⁴.

Assim, quando caracterizamos Nina como uma múltipla personagem, podemos afirmar que, diante de toda a carga profissional sobre a sua personalidade frágil, ela possui várias máscaras, de acordo com cada momento e cada pessoa. Sua face é a jovem delicada, contudo, suas máscaras se dividem ao atuar como rainha dos cisnes, cisne negro e ainda em face da frustração da mãe, da pressão de Thomas e da imaginária usurpação de Lily. Sendo a forma a máscara, Nina é **UMA**

²² Tradução nossa de “[...] soggetta alla soggettività altrui ma è altrettanto soggetta a sé, come moltitudine possibile della própria personalità e identità: nell’uno vive la moltitudine o anche il nessuno.”

²³ Tradução nossa de “1) - il personaggio è uno quando viene messa in evidenza la realtà-forma che lui si dà; 2) - e centomila quando viene messa in evidenza la realtà-forma che gli altri gli danno; 3) - e nessuno quando si accorge che ciò che lui pensa e ciò che gli altri pensano non è la stessa cosa, quando la propria *realtà-forma* non è valida sia per se che per gli altri, ma assume una dimensione per se e un’altra per ciascuno degli altri”.

²⁴ Tradução nossa de “abbiamo l’alienazione quando la dimensione **UNO** lascia il posto alla dimensione **NESSUNO**, e il personaggio si rende conto di dover vivere non per come si crede di essere ma per come gli altri credono che lusia; abbiamo la forma quando la dimensione **UNO** si concretizza in una delle **CENTOMILA** dimensioni che gli altri danno al personaggio”.

quando está por si, como se vê; **CEM MIL** diante do olhar dos outros e **NENHUMA** quando há o embate entre o seu “eu” e o outro, quando há o choque de realidade entre essas duas esferas.

O segundo episódio, em relação ao ser/parecer, também iniciaremos com considerações acerca da dramaturgia pirandelliana. *Cisne negro* apresenta uma temática variada que possibilita ao espectador ter várias interpretações, assim sendo, a peça *Assim é (se lhes parece)* – originada da novela *A senhora Frola e o senhor Ponza, seu genro*, e encenada pela primeira vez em 1917 – tem como temática central a dicotomia entre o real e o que parece ser real, dependendo da visão e perspectiva de cada indivíduo, nos permitindo uma leitura fundamentada do filme.

Guglielmini aponta um fato interessante para pensarmos a peça:

A agudeza com que o teatro de Pirandello – como se revela explicitamente nesta comédia – sugere o problema da realidade, fez com que Adriano Tigher, o mais ilustre crítico do dramaturgo, que a diversidade profunda que separa o teatro atual do século anterior consiste em que encenou o problema ético, enquanto o novo teatro é, por definição, o teatro gnoseológico. Em seu livro *Estudios sobre o teatro contemporâneo*, diz o ensaísta: ‘O problema central do teatro europeu do qual todos os outros são somente momentos ou aspectos subordinados e no qual todos convergem e se resolvem, é hoje o seguinte: *O que é que distingue a realidade do sonho, da ficção da fantasia, da ilusão? O que é que faz com que a realidade seja realidade e a fantasia seja fantasia?*’ (GUGLIELMINI, 1967, p.94-95).²⁵

A trama da peça consiste em uma provincial cidade italiana agitada com a chegada de um núcleo familiar atípico, constituído pelo senhor Ponza, que vem ocupar o cargo de secretário na prefeitura, acompanhado da esposa e da senhora Frola, sua sogra. O motivo de todo o tumulto se dá não só pela quebra do trio tradicional da família da época constituído por pai, mãe e filhos(as), mas especialmente pelo comportamento inusitado de seus integrantes. Incapazes de se

²⁵ Tradução nossa de “La agudeza con que el teatro de Pirandello – como se revela explicitamente en esta comedia – sugiere el problema de la realidad, ha hecho decir al más ilustre crítico del dramaturgo, Adriano Tilgher, que la diversidad profunda que separa el teatro actual del siglo anterior consiste en que éste llevó a la escena el problema ético, mientras que el teatro nuevo es, por definición, el teatro gnoseológico. En su libro *Estudios sobre el teatro contemporaneo*, dice el ensayista: El problema central del teatro europeo del cual todos los demás no son sino momentos o aspectos subordinados y en el cual todos convergen y se resuelven, es hoy el siguiente: *Qué es lo que disitngue la realidad del sueño, de la ficción, de la fantasia, de la ilusión? Qué es lo que hace que la realidad sea realidad y la fantasia sea fantasia?*”

furtar à curiosidade geral dos que os cercam, os protagonistas da peça veem suas vidas logo devassadas e passam a dever explicações sobre seu comportamento “desviante”. Nesse ponto, surgem as primeiras complicações. Interpelada por seus vizinhos, a senhora Frola, que não mora com a filha e o genro, apresenta uma primeira versão sobre a situação da família, segundo a qual o genro, por um amor obsessivo e possessivo, não permite que ela visite a filha, já que esta, segundo Ponza, não seria mais a filha de Frola, mas a segunda esposa, com quem ele teria casado depois da morte da primeira. Em seguida, o senhor Ponza expõe uma versão oposta e não menos coerente ou plausível, afirmando que a pobre Frola havia enlouquecido com a morte da filha e, por piedade, ele e sua nova esposa faziam uma espécie de cena a fim de que a sogra vivesse na ilusão de que a filha continuava viva. Entretanto, o cunhado de Agazzi, Laudisi, tenta convencer a todos de que a verdade não existe.

Diante da indecisão que se instala, a cidade, representada nas figuras do Conselheiro Agazzi, do Prefeito, do Comissário e de senhores e senhoras que acorrem em busca de notícias decisivas, faz todas as diligências para descobrir de que lado estaria a verdade. Acontece que a família vem de uma cidadezinha arrasada por um terremoto (lembremo-nos do devastador terremoto de Messina, em 1910), e os poucos sobreviventes não são capazes de fornecer testemunhos decisivos. Tanto o senhor Ponza quanto a senhora Frola acusam a violência a que são submetidos e ameaçam abandonar a cidade. É então que, intimada a comparecer diante de todos, ao final do terceiro ato a senhora Ponza surge no gabinete do Conselheiro Agazzi, vestida de preto e com um véu espesso que lhe oculta a face, e profere a mais famosa frase da peça dizendo que seria quem cressem que ela fosse, tanto a segunda mulher de Ponza quanto a filha trancafiada de Frola, assumindo a condição de fantasma e abdicando de toda a subjetividade. (PIRANDELLO, 2011).

O texto apresenta a dúvida e a ânsia por uma suposta verdade, seja ela a da Sra. Frola ou do Sr. Ponza, uma verdade absoluta, que não existe. Não obstante, nós, leitores, ao tentarmos descobrir qual dos dois fala a verdade, nos questionamos sobre a realidade que envolve a trama, afinal a Sra. Ponza realmente existe ou podemos considerar ser um delírio de ambos os familiares? Tal fato nos remete prontamente a um mimetismo hermenêutico, pois podemos encarar tudo como a representação de uma realidade – a verdade de cada um – inexistente. “Portanto

não existe uma verdade: esta última deve ser articulada em diversas pessoas e em seus diversos momentos na perspectiva de sua transformação”. (CONTINI, 2008, p.64).²⁶

Na teoria artística, a representação é entendida como *mimesis*, conceito que remonta à Antiguidade Clássica com Platão e Aristóteles. Ambos viam, na *mimesis*, a representação da natureza. Enquanto os conceitos presentes na *Poética* preconizavam a valorização da tragédia como a premissa para uma vasta teoria futura, ancorada nos conceitos que determinaram os limites da tragédia antiga, na qual o destino do herói é compartilhado com seus semelhantes e concidadãos, para Platão toda a criação era uma imitação, até mesmo a criação do mundo era uma imitação da natureza verdadeira: o mundo das ideias. Sendo assim, a representação artística do mundo físico seria uma imitação de segunda mão. Aristóteles via o drama como a “imitação de uma ação”, que na tragédia teria o efeito catártico. Como rejeita o mundo das ideias, ele valoriza a arte como representação do mundo. Posteriormente, já em nossos tempos revirados pelas manifestações artísticas (como a literatura em prosa) e suas interpretações, o teórico alemão Erich Auerbach tenta organizar esse tema em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (1945), obra na qual reúne ensaios decisivos sobre as formas, os recursos que dão lastro à mescla de estilos de representação, fenômeno que sintetiza, na visão de Auerbach, a experiência literária ocidental.

Em *A República*, Platão discursa sobre a *Alegoria da Caverna*, que consiste no seguinte:

Imaginemos todos os muros bem altos separando o mundo externo e uma caverna. Na caverna existe uma fresta por onde passa um feixe de luz exterior. No interior da caverna permanecem seres humanos, que nasceram e cresceram ali.

Ficam de costas para a entrada, acorrentados, sem poder mover-se, forçados a olhar somente a parede do fundo da caverna, onde são projetadas sombras de outros homens que, além do muro, mantêm acesa uma fogueira. Pelas paredes da caverna também ecoam os sons que vêm de fora, de modo que os prisioneiros, associando-os, com certa razão, às sombras, pensam ser eles as falas das mesmas. Desse modo, os prisioneiros julgam que essas sombras sejam a realidade.

Imagine que um dos prisioneiros seja libertado e, aos poucos, vá se movendo e avance na direção do muro e o escale, enfrentando com dificuldade os obstáculos que encontre e saia da caverna, descobrindo não

²⁶ Tradução nossa de “Non esiste quindi una verità: quest’ultima deve essere declinata nelle diverse persone e nei loro diversi momenti nell’orizzonte del proprio divenire.”

apenas que as sombras eram feitas por homens como eles, e mais além todo o mundo e a natureza.

Caso ele decida voltar à caverna para revelar aos seus antigos companheiros a situação extremamente enganosa em que se encontram, correrá, segundo Platão, sérios riscos - desde o simples ser ignorado até, caso consigam, ser agarrado e morto por eles, que o tomarão por louco e inventor de mentiras". (PLATÃO apud MARCONDES, 2000).

Do ponto de vista filosófico, o principal objetivo de Platão era encontrar na sociedade uma realidade que fosse eterna e imutável. Partia do pressuposto de que existem duas realidades diferentes que envolvem o ser humano, o Mundo das Ideias e o Mundo das Sombras, conhecido também como Mundo dos sentidos. Ao primeiro, cabiam as ideias eternas e imutáveis, além de determinar os conceitos que temos sobre o mundo físico. O Mundo dos Sentidos se referia ao que habitamos, composto por uma série de valores imperfeitos, como sombras de uma realidade perfeita. Tudo o que nele habita não é eterno ou imutável, mas feito de matéria, objetos materiais que funcionam como "cópias" das ideias perfeitas e imutáveis do outro mundo.

Em suma, a *mimesis* como representação da realidade se enquadra na ligação da literatura com o mundo e assim, a arte imitaria a vida – não tal como ela realmente é – mas como efeito de verossimilhança. Se para Platão vivemos no mundo dos sentidos, contrário ao pensamento aristotélico, nós, integrantes de um mundo real, seríamos a cópia, a imitação do mundo das ideias. Refletindo como o primeiro sendo o 'ser' e o segundo o 'parecer', em uma visão lacaniana, o 'ser' não existe, somente o 'parecer'. Entretanto, "a arte não deve aspirar, mesmo a seu modo, a nenhuma falsa realidade que pudesse perturbar ou romper a experiência de absoluta ilusão (WILLIAMS, 2002, p.186). A obra literária, corrijo, a obra de arte não deve ser sempre interpretada como uma alegoria representativa da realidade para que ela não perca sua naturalidade, literariedade e essência como arte.

No âmbito das características dramatúrgicas pirandellianas em contrapartida ao teatro dialético de Brecht, Guglielmini afirma que

o objetivismo de Brecht o induz a estabelecer uma fronteira líquida entre ficção e realidade. Isso se deve a sua noção de ser humano como indivíduo essencialmente histórico e social. Na concepção de Pirandello, ficção e realidade se entrecruzam e imbricam uma com a outra, a tal ponto que, às vezes, a distinção que separa os dois campos se dissipa. O fator onírico se introduz reiteradamente na obra do siciliano, às vezes suplanta a realidade, a confunde ou a apaga. Seu teatro resulta assim – ontologicamente –

equivoco, ambíguo, ambivalente. [...] O teatro de Brecht foca em uma impiedosa crítica político-social, enquanto o de Pirandello a uma sutil crítica gnoseológico-ontológica. (GUGLIELMINI, 1967, p.48).²⁷

E reforçando, continua:

Esta posição do autor frente a seu próprio drama nos lembra algumas peças de Pirandello, entre elas *Seis personagens, Cada um a seu modo, Esta noite se representa de improviso*. Mas a analogia é somente aparente e superficial. Em Brecht, o propósito desses desdobramentos consiste em manter claramente no espírito do espectador a divisão entre fábula e realidade; em Pirandello, ambos os planos se compenetraram reciprocamente, até que a diferença se dilua. (GUGLIELMINI, 1967, p.49).²⁸

A questão que envolve *Assim é (se lhes parece)* é, além de se saber qual dos dois fala a verdade, saber a realidade em que essas verdades estão envolvidas, se todo o conflito não passa de uma representação. Mais que isso, se trata da representação de um embate social entre os habitantes da cidade e a nova família. Na tentativa de descobrir essa verdade, é instaurada na peça um inquérito onde os juízes são aquela pequena parte da sociedade ambientada na sala de estar da casa do Conselheiro Agazzi, que se configura como um tribunal. Ademais, Williams profere que

a falsa sociedade é vista, por um momento, como um fato em si mesmo. Mas não há saída, no universo de Pirandello, porque a pressão é constante: a pressão da realidade dos outros, com os seus próprios e impenetráveis modos de pensar e sentir, a sua própria e inevitável conversão dos seus significados nos significados deles, e só se pode transpor um tal mundo por meio de um entrelaçamento de ilusões. O dia que jaz à nossa frente nunca

²⁷ Tradução nossa de “El objetivismo de Brecht lo induce a trazar una frontera neta entre la ficción y la realidad. Ello se debe a su noción del ser humano como ente esencialmente histórico y social. En la concepción de Pirandello ficción y realidad se entrecruzan e imbrican la una con la otra, a punto tal que a veces la distinción que separa ambas esferas se disipa. El factor onírico se introduce reiteradamente en la obra del siciliano, a veces suplanta la realidad, la confunde o la borra. Su teatro resulta así – ontológicamente – equivoco, ambiguo, ambivalente. [...] El teatro de Brecht enfila su untería a una despiadada crítica político-social, el de Pirandello a una sutil crítica gnoseológico-ontológica”.

²⁸ Tradução nossa de “Esta posición del autor frente a su propio drama nos recuerda algunas piezas de Pirandello, entre ellas *Seis personajes, Cada cual a su modo, Esta noche se improvisa*. Pero la analogía es tan sólo aparente y superficial. En Brecht, el propósito de esos desdoblamientos consiste en mantener bien claro en el ánimo del espectador el deslinde entre la fábula y la realidad; en Pirandello, ambos planos se compenetraron reciprocamente, hasta que la diferenciación acaba por esfumarse”.

pertence realmente a nós, mas a eles, e desse modo a aporia pessoal torna-se uma aporia absoluta, uma impenetrável condição geral. (WILLIAMS, 2002, p.199).

O teatro pirandelliano não buscou somente romper as barreiras entre o palco – e os que ali se apresentavam – e a plateia, mas também diluir o muro que separa o real do imaginário, a verdade da mentira, o ser do parecer. De tudo, ao refletir sobre a dramaturgia de Pirandello, acabamos por refletir também que

é no pensar pirandelliano que a dúvida social encontra espaço. A pessoa não se move em um espaço seguro, mas ao contrário, se vê em situações que lhe impõem uma dupla verdade. Na comédia Assim é se lhes parece é evidente o contraste entre duas certezas opostas que, por estarem em conflito, conservam sua possível verdade: permanecem inalteradas. O palco cênico pirandelliano permite o coexistir múltiplo de diversas realidades. Tem-se a *myse-en-scène* da teatralidade da vida desenvolvendo formas e conteúdos através de suas multiplicidades para também desenvolvê-las no modo inverso. Talvez por alimentar a dor do homem pirandelliano, falta o ponto de referência pelo qual se pode realmente conhecer-se, implicando o rompimento da esperança também descoberta em sua frágil essência, refletida entre papéis e ilusões onde o homem desaparece no próprio 'eu'. (CONTINI, 2008, p. 69).²⁹

O episódio em *Cisne Negro* causa estranhamento a Nina e aos espectadores. A Nina, primeiramente, porque tudo acontece com ela, percebemos que desde as primeiras cenas do filme há sutis indícios desse psicológico perturbado, como por exemplo, a ferida em suas costas e seu falso reflexo em outras pessoas. A nós, espectadores, o estranhamento se dá pelo jogo cinematográfico que Aronofsky aplica no filme: não sabemos se tudo o que vemos é verdade, real ou não passa de ilusão. Quando Nina fere seu dedo, primeiramente pensamos que de fato isso aconteceu, que o machucado existe, mas logo depois já não temos mais certeza do que vemos. Como declara Contini:

²⁹ Tradução nossa de "È nel pensare pirandelliano che trova spazio il *dubitare sociale*. La persona non si muove su un terreno sicuro, invece gettata in situazioni ove è presenta la doppia verità. Nella commedia *Così è se vi pare* è evidente il contrasto tra due opposte certezze; queste nell'esser in conflitto permangono nella loro possibile verità: rimangono inalterate. Il palcoscenico pirandelliano permette il coesistere molteplice di diverse realtà. Si ha la messa in scena della teatralità della vita, sviluppandone forme e contenuti attraverso il molteplice per svilupparlo anche nel suo contrario. Forse ad alimentare il dolore dell'uomo pirandelliano, manca il punto di riferimento grazie al quale potersi davvero incontrare, vige infrangersi della speranza anch'essa scoperta nella sua fragile essenza, rifratta tra ruoli e illusioni ove l'uomo scompare nel proprio nessuno."

Onde a visão dos outros não nos ajuda a construir a realidade disso que vemos. Os nossos olhos não sabem mais aquilo que veêm; a nossa consciência se perde, porque esta que acreditamos ser nossa coisa mais íntima, a consciência, quer dizer os outros em nós, e não podemos nos sentir sozinhos. (CONTINI, 2008, p.68).³⁰

Ao fazer esse jogo, o diretor mexe com nossa fantasia, fazendo com que acreditemos que tudo é real. A partir do momento em que Nina descobre sua personalidade sombria e passa a externá-la, a cenografia mostra um processo de “animalização” da personagem. O termo aqui não se refere ao comportamento como se houvesse uma degradação da personagem, mas o usamos em referência ao processo de transformação de Nina em cisne negro. Nesse sentido, a simbiose entre o comportamento da protagonista, seu psicológico e o jogo cinematográfico resulta num conjunto que nos é apresentado no filme: as pernas de Nina se transformam em patas, seu pescoço se iguala ao de um cisne e, no final, a bailarina ganha as asas de um cisne representando completa transformação. Concluimos então que:

Em uma palavra, o mundo vivo, verdadeiro, real, é aquele que cada um leva dentro de si. Único e imutável como o próprio indivíduo; precário e fugitivo como o próprio instante, já que o sujeito é outro a cada instante que foge. Mundo desprovido de valor de mudança, mas rico de valor imanente. A realidade cotidiana e comum, veículo pelo qual o indivíduo alcança ao fugir de sua solidão – menos ao fugir externamente de sua subjetividade incomunicável – é, ao contrário, realidade convencional e abstrata, exterior; portanto, irrealidade. Então surge o drama: o homem, enquanto vive, se abisma em si, corta suas ligações com a realidade objetiva, se enclaurura dentro de seu mundo como em uma ilha. Reina como senhor absoluto dentro de seu mundo. (GUGLIELMINI, 1967, p.90).³¹

³⁰ Tradução nossa de “Ove la vista degli altri non ci socorra a costituire comunque in noi la realtà di ciò che vediamo. I nostri occhi non fanno più quello che vedono; la nostra coscienza si smarrisce, perché questa che crediamo la cosa più íntima nostra, la coscienza, vuol dire gli altri in noi, e non possiamo sentirci soli”.

³¹ Tradução nossa de “En una palabra, el mundo vivo, verdadero, real, es el que cada uno lleva dentro de si. Único e incanjeable como el individuo mismo; precario y fugitivo como el instante mismo, ya que el sujeto es otro en cada instante que huye. Mundo desprovisto de valor de cambio, pero rico de valor inmanente. La realidad cotidiana y común, por cuyo vehículo el individuo logra al fugir de su soledad – cuando menos evadirse externamente de su subjetividad incomunicable – es, a la inversa, realidad convencional y abstracta, exterior; por lo tanto, irrealidad. De ahí el drama: el hombre, en cuanto vive, se abisma en si mismo, corta sus amarras con la realidad objetiva, se clausura dentro de su mundo como en una isla. Él es señor absoluto dentro de su mundo”.

3.3. Terceiro ato ou A fábula da bailarina que queria ser perfeita.

Início da noite. Nina acorda com as mãos cobertas por uma espécie de proteção feita pela mãe que se encontrava em uma poltrona ao lado. Percebe que estava atrasada para o espetáculo e culpa sua mãe que a impedia, gerando uma nova discussão. Dois trechos marcam essa passagem:

ERICA: “O que houve com a garota meiga?” NINA: “Ela já era!”

[...]

ERICA: “Você não está bem, você não vai aguentar!”

NINA: “Ah não!? Sou a Rainha Cisne! Você é que nunca foi importante!”

Nina chega ao teatro e vai ao camarim para se trocar. Mesmo Thomas tendo pedido para Lily se apresentar em seu lugar, Nina se recusa e diz que está lá e irá dançar.

O espetáculo começa. Tudo ocorre (quase) bem.

No camarim, ao se vestir para o segundo ato, Nina encontra Lily com sua roupa preparando-se para entrar em seu lugar. É travada uma briga onde Nina aplica um golpe com um pedaço do espelho quebrado no abdômen de Lily, que morre. Nina a esconde no banheiro e sai para o palco, onde arranca aplausos de todos, o cisne negro finalmente tomara conta por completo da bailarina.

Lily vai ao camarim para parabenizar Nina pelo espetáculo e esta percebe que não tinha ferido sua inimiga, mas percebe seu abdômen sangrando.

Com um sentimento de que tudo acabaria ali, sobe ao palco para o último ato, a morte do cisne. Nina se joga no colchão, sua última ação. Todos correm para parabenizá-la ao som dos aplausos. Lily percebe Nina sendo encoberta pelo sangue de sua ferida. Thomas lhe pergunta o que tinha feito e Nina diz: “Eu senti. Perfeito. Foi perfeito”.

Desce a cortina.

FIM DO TERCEIRO ATO

*



Fig. 4 Nina sendo observada por ela mesma em uma alucinação.

Continuando nosso trabalho de aproximar *Cisne negro* a uma tragédia ou, pelo menos, apontar algumas de suas características, chegamos à reta final, que se refere ao êxodo. Aqui podemos observar o resultado de todas as ações apresentadas no decorrer da trama, até o desfecho da história, e poderemos compreender o filme como um todo.

A partir desse momento, para compreendermos a conclusão da obra, versaremos sobre a personagem como herói e sua trajetória desde o início do filme até o final, chave importante para uma tragédia seja ela clássica ou moderna. Se até o momento analisamos o filme como uma estrutura similar à tragédia, passemos a uma segunda parte onde pensaremos em seu conteúdo trágico.

Lembremos um fato ainda não mencionado aqui sobre o filme e que influencia diretamente o que seguirá: o sonho de Nina. A primeira cena do longa-metragem é um sonho em que Nina interpreta a rainha cisne e, no café da manhã, diz à sua mãe:

Tive um sonho muito louco a noite passada. Eu estava dançando o Cisne Branco, mas a coreografia era diferente. Era mais no estilo Bolshoi. Era o prólogo, quando Rothbart lança o seu feitiço. (HEYMAN et al, 2009, p.2).³²

Se o sonho era a interpretação de Nina do prólogo do *ballet*, por excelência, ele também se configura como prólogo do filme ou, se preferirmos, visto que as primeiras cenas até a aceitação de Nina para o papel de Rainha cisne fazem parte do prólogo, como detalhamos no primeiro tópico, podemos dizer que o sonho é uma introdução, ou mesmo o prólogo do prólogo, se isso for possível.

O fato é que esse sonho não é inserido sem propósito, pois, a partir do momento em que Nina está em seu rotineiro ensaio – primeiro da nova temporada – Thomas diz que ela será aberta com *O lago dos Cisnes* e que escolherão uma nova dançarina. O sonho que antes poderia ser inocente, sem nenhum significado, passa a ser uma revelação que influi diretamente na vida da bailarina e predestina seu caminho. Nina está destinada a ser a nova *prima ballerina*.

Nesse aspecto, importa pensar, primeiramente, que o sonho implica uma trajetória que ela terá que percorrer e enfrentar, pois é o seu destino, mesmo ele não tendo a devida importância como lhe era dada na Antiguidade, pois “no drama moderno o conflito trágico é centrado no indivíduo, embora a ideia de destino seja parcialmente herdada dos antigos” (HAUSER, 1993, p.105). Vê-se, então, que o filme é completamente voltado à personagem e sua transformação, e não ao espaço ou ambiente externo, configurando as outras personagens como base para que sua trajetória fosse possível. Logo, considerando a citação acima, podemos dizer que Nina é uma heroína moderna, visto que “o que torna uma heroína dramática grega é sua falta de individualidade, ou seja, o fato de o seu destino não ser um destino individual.” (HAUSER, 1993, p.105).

Northrop Frye diz que

Aristóteles arrola seis aspectos da poesia: três deles, a melodia, a dicção, e o espetáculo, formam por si mesmos um grupo, e serão considerados na devida altura. Os outros três são o *mythos* ou trama, o *ethos*, que inclui os caracteres e o ambiente, e a *diánoia*, ou “pensamento”. (FRYE, 1973, p. 57-58).

³² Tradução usada na legenda original do filme para “Had the most amazing dram last night. I was dancing the White Swan. Different choreography, like the Bolshoi’s. It was the prologue, when Rothbart casts his spell”.

Quanto à estrutura de *Cisne negro* nos moldes de uma tragédia clássica, foi possível destacar seu prólogo, episódios e êxodo, como até aqui apresentados, não podemos esquecer os componentes de uma tragédia e como se dão no filme. Assim, seguindo o raciocínio aristotélico, a evolução cênica da apresentação de uma tragédia se inicia quando os personagens são apresentados com seus *ethos* sua forma de agir e sua *diánoia* (forma de pensar que irá gerar determinadas ações). Decorrente disso, há a necessidade de que o espetáculo faça com que o público se identifique com as personagens, gerando a *harmatia* – impureza e falha de caráter da personagem – característica própria do ser humano comum e causadora da empatia, que pode ser definida pela relação de comunicação entre o ator e o público. Até o momento, se existia uma ordem dos fatos, esta é completamente invertida pela peripécia, transformando de forma repentina o destino da personagem, fazendo-a agonizar em sua existência. Na *anagnórisis*, a personagem discursa pelo reconhecimento da sua própria falha, aceita e confessa seu erro, buscando a sua redenção, levando-a à catástrofe, o desmoronar de toda a estrutura do *ethos*, o final terrível próprio de uma tragédia. Por fim, é nesta evolução que o público realiza a sua catarse, a purificação da *harmatia* apresentada no início do espetáculo trágico. Até o momento, muito foi descrito sobre o *ethos* de Nina, não havendo a necessidade de se repetir novamente, analisemos outros elementos.

A *diánoia* consiste no pensamento poético ou, segundo Frye:

A melhor tradução de *diánoia* talvez seja, “tema”, e a literatura com esse conceito ideal ou conceptual pode ser chamada temática. Quando o leitor de um romance indaga: “Em que irá dar esta estória?”, está formulando uma pergunta sobre o enredo, especificamente sobre aquele aspecto crucial do enredo que Aristóteles chama reconhecimento ou *anagnórisis*. Mas é igualmente provável que pergunte: “Qual é o sentido desta estória?” Esta pergunta relaciona-se com a *diánoia*, e indica que os temas têm seus elementos de *anagnórise* tal como os enredos têm”. (FRYE, 1973, p. 58).

Dessa forma, podemos considerar que a temática do filme é de superação ou, se preferirmos, de libertação.

Para se falar da *harmatia*, é preciso lembrar que nós somos o público e, assim, é necessário ver qual a relação da heroína conosco. Cremos que ela sela o componente mais mimético que uma tragédia pode apresentar por tratar-se de nossa identificação com a personagem. Talvez possamos encarar como falha ou impureza de caráter o fato de deixar-se levar pela opressão materna – mesmo que

até certo momento –, sua fragilidade. O seu jeito retraído pode causar diversos sentimentos no espectador, até mesmo simultaneamente: desconforto, indignação, nervoso, aflição. A opressão faz parte da história social, somente por esse motivo já percebemos que há ou que pode haver ligação personagem/espectador.

A partir da cena em que Nina está em seu camarim e encontra Lily se vestindo para entrar no palco em seu lugar, compreendemos que há uma combinação de fatores que culminarão nos fatos seguintes. Até o momento, o filme nos faz crer que Lily era o cisne negro e, com essa cena, acreditamos que ela realmente queria o lugar de Nina, porém, nesse instante tudo se esclarece, há um desenlace. Tomada pela raiva, Nina empurra sua “adversária” contra o espelho, começam uma briga e Nina enfia um pedaço de espelho em seu próprio abdômen. Um pouco mais adiante, em outra cena também no camarim, ao receber Lily em sua porta, percebe mais uma vez que há algo errado. Esse ‘perceber’, podemos chamá-lo – no mais aristotélico dos significados – de *anagnórisis* que, por sua vez, vem acompanhado pela peripécia. Sobre o reconhecimento, Aristóteles afirma que é o que “faz passar da ignorância ao conhecimento, mudando a amizade em ódio ou inversamente nas pessoas votadas à felicidade ou ao infortúnio” e que “o mais belo dos reconhecimentos é o que sobrevêm no decurso de uma peripécia, como acontece no Édipo”. (ARISTÓTELES, 2007, p.47-48).



Fig. 5 Encarnação e libertação do cisne negro no palco.

Se para Aristóteles a peripécia “é a mudança da ação no sentido contrário ao que foi indicado e sempre, como dissemos, em conformidade com o verossímil e

necessário” (ARISTÓTELES, 2007, p.47), não podemos deixar de lado o fato de que, para Nina, o que teria acontecido com Lily, na verdade aconteceu com ela. Podemos refletir também sobre a ideia de que

A peripécia dramática surge, quando a personagem adquire plena consciência de sua solidão ideal; quando pretende em vão restabelecer a comunicação perdida com o mundo de seus afetos e interesses. A evidência de que suas criações são na verdade imagens sem consistência, e as criaturas que a interessam, uma multidão de espectros, escala então o nível de um sucesso trágico e irreparável. (GUGLIELMINI, 1967, p.91).³³

Assim, a peripécia se dá através da *anagnórisis*, estão juntas, pois ao conhecer que se feriu, que o pedaço de espelho estava nela mesma, há uma mudança que volta as ações para si.

Consideramos esse um primeiro reconhecimento. O segundo se dá nas cenas finais do espetáculo, quando Nina representa a morte do cisne. Frye diz que

A forma perfeita da estória romanesca é claramente a procura bem sucedida, e uma forma assim completa tem três estádios principais: o estádio das aventuras menores preliminares; a luta crucial, comumente algum tipo de batalha na qual o herói ou o seu adversário, ou ambos devem morrer; e a exaltação do herói. Podemos chamar esses três estádios, respectivamente, usando termos gregos, o *ágon* ou conflito, o *páthos* ou luta de morte, e a *anagnórisis* ou reconhecimento, o reconhecimento do herói, que provou claramente ser um herói, mesmo se não sobrevive ao conflito. (FRYE, 1973, p.158).

Tal consideração não poderia melhor nos ajudar na análise dessa reta final de *Cisne negro*. Se o conflito está na busca de Nina pela perfeição, que é o que mais deseja, e para isso ela precisa passar por uma transformação, o *páthos* ou acontecimento patético consiste em sua luta interior, seu sofrimento psicológico e sua possível morte, instância na qual acontece a segunda *anagnórisis*. Nesse momento, quando Nina agoniza deitada sobre o colchão, reconhece que finalmente foi perfeita.

³³ Tradução nossa de “peripecia dramática surge, zozobrante, cuando el personaje adquiere conciencia plena de su soledad ideal; cuando pretende en vano restablecer la perdida comunicación con el mundo de sus afectos e intereses. La evidencia de que sus creaciones son en verdad imágenes sin consistencia, y las criaturas que le interesan, un tropel de espectros, escala entonces el nivel de un suceso trágico e irreparable.”

Por fim, destacamos dois trechos que nos fazem refletir sobre o herói e sua tragédia moderna:

As últimas palavras de um herói trágico são cheias de lirismos; ele emite uma nota inaudível na primeira parte da peça, mas seria errado chamar-se a solidão que ele expressa de puramente lírica. Ele está sozinho num sentido bem mais profundo; não é tanto por sua tragédia, que ele está sozinho, como sua tragédia é resultado de sua solidão. Se ele realmente tivesse qualquer laço com os outros, se ainda fosse capaz de qualquer desses laços, se possuísse um amigo, um companheiro, um confidente, alguém com quem pudesse falar, poderia ainda haver uma saída para ele. Mas não há ninguém com quem ele possa comunicar-se, ninguém capaz de compreender por que ele só é capaz de agir da forma como age, ninguém que possa detê-lo.

[...]

O momento de sua queda e silêncio trágicos é também seu momento da verdade, da realização de seu ideal, que não está acima, mas dentro dele, embora antes isto tenha estado encoberto e escondido, obscurecido por distrações efêmeras, mas agora, depois de se despojar de todos os acréscimos alheios, ele o descobre e o ideal o ajuda a triunfar; e assim seu desastre representa o clímax do paradoxo contido na tragédia, não apenas porque a derrota do herói é uma vitória moral e resulta em sua transfiguração, mas também e acima de tudo porque com sua ação fatídica ele atinge a auto-realização através da auto-alienação mais extrema. (HAUSER, 1993, p.104).

Diferentemente da tragédia clássica, somente Nina podia controlar seu destino, não havia influência externa, como a dos deuses que eram ativos na vida dos heróis. Embora o sofrimento estivesse presente, havia na protagonista um sentimento de vitória, uma vitória moral, pois finalmente tinha conseguido o que queria. Hauser afirma que “a vitória moral do herói que é fator mais importante na nova tragédia, e ela só é possibilitada pela ideia moderna de destino, que difere da antiga – pelo fato de o herói trágico aceitar seu destino e encará-lo como necessário”. (HAUSER, 1993, p.108).

Assim sendo, considerando o teatro pirandelliano e o levantamento teórico sobre a tragédia clássica e moderna que aqui realizamos, percebemos que, se Nina se assemelha aos personagens do escritor italiano por

reconhecer-se somente representada: estátua: não viva. Quando se vive, vive e não se vê. Conhecer-se é morrer. A insistência nesse modelo, em todos os modelos, porque não vive; não sabe, não pode ou não quer viver. Quer se conhecer tanto, e não vive. (CONTINI, 2008, p.97).³⁴

³⁴ Tradução nossa de “Lei non può conoscersi che atteggiata: statua: non viva. Quando uno vive, vive e non si vede. Conoscersi è morire. Lei sta tanto a mirarsi in codesto specchio, in tutti gli specchi, perché non vive; non sa, non può o non vuol vivere. Vuole tropo conoscersi, e non vive.”

Podemos dizer que a

temporalidade do teatro pirandelliano o reveste de duas características as quais é necessário adequar toda visão crítica.

Primeiro: o sentimento trágico das personagens se finca em não poder ser o que eles desejam ser, em se sentirem distintos ou opostos ao que eles quiseram ou tiveram que ser, ao contrário do que ocorre na descrição tradicional dos caracteres, em que a dramaticidade de cada personagem deriva de sua tipicidade. Segundo: a realidade é uma realidade imanente ao pensamento das personagens, assumindo uma inclinação idealista e relativa, se espalhando em múltiplas realidades e personagens – ou seja, pontos de vista – que a enfocam. No teatro clássico, em transformação, a realidade, sólida e objetiva, oferece um ponto de apoio sólido e permanente para que os caracteres se afirmem nela e desenvolvam seu destino. (GUGLIELMINI, 1967, p.70)³⁵.

Diferentemente dos personagens pirandellianos que “não são personagens no sentido clássico, visto que sua tragédia está no inútil esforço para se tornarem personagens” (MACHELLA, 1959, p.29)³⁶ e que ao mesmo tempo querem ser, mas não conseguem, resultando então no *páthos* da peça, a tragédia consolidada, o anticonformismo, Nina é capaz de mudar o seu final. Com a simbiose do *páthos*, da peripécia e da *anagnórisis* acima analisados, concluímos que a protagonista, mesmo em seu sofrimento, reconhece ter cumprido seu papel e se sente completamente satisfeita e realizada, produzindo o efeito catártico do filme. Nina pensava que Lily queria o seu papel, assim como no conto em que Odile, se passando por Odette, conquistou o príncipe. Se Odette somente pôde encontrar salvação na morte, Nina encontrou sua libertação em seu sofrimento. Uma catarse digna das tragédias mais bem compostas.

³⁵ Tradução nossa de “Esta temporalidad del teatro pirandelliano lo reviste de dos características a las cuales es necesario adecuar toda visión crítica. Primero: el sentimiento trágico de los personajes finca en no poder ser lo que ellos desean ser, en sentirse distintos u opuestos a lo que ellos quisieron o debieron ser, al revés de lo que ocurre en la descripción tradicional de los caracteres, en que la dramaticidad de cada personaje deriva de su tipicidad. Segundo: la realidad es una realidad inmanente al pensamiento de los personajes, asumiendo un sesgo idealista y relativo, pulverizándose en tantas realidades cuanto personajes – es decir, puntos de vista – la enfocan. En el teatro de norma clásica, en cambio, la realidad, maciza y objetiva, ofrece un punto de apoyo sólido y permanente para que los caracteres se afirmen en ella y desenvuelvan su destino”.

³⁶ Tradução nossa de “I personaggi pirandelliani non sono personaggi nel vecchio senso, appunto perché la loro tragedia sta nella inutilità dello sforzo per diventare personaggi”.



Fig. 6 Ato final do filme onde Nina dança com a ferida em seu ventre. Momento de catarse e libertação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As categorias pirandellianas apresentadas nos possibilitaram expandir nossa visão sobre a literatura do escritor. A partir delas, conseguimos identificar diversos princípios que também são encontrados nos filmes. Sobre o teatro pirandelliano, ainda podemos fazer algumas considerações.

Em Pirandello artista se nota a impossibilidade de definir, ou por meio de uma solução trágica ou cômica, uma situação de vida; qualquer fato ou personagem pode, a todo momento, passar do trágico ou cômico ao seu oposto; aqui se encontra o grotesco pirandelliano; os contrastes da vida não são mediados por uma ideologia que realmente os admita para resolvê-los; os personagens são incapazes de realizar-se completamente na Dor e na Morte; ou de dissociar o ideal do real, para delinear uma ligação, mesmo porque foram impossibilitados de levar a sério qualquer ideal que valesse a pena morrer ou combater; os protagonistas de suas obras são esquizofrênicos indecisos (para usar uma linguagem psiquiátrica); as ideias, das quais se servem, mesmo quando são lógicas, coerentemente eficazes, são estéreis, porque pertencem a uma atmosfera diferente daquela da Vida, são idôneas ao conduzi-la; quando a passagem pelo Ideal é drástica, se tem uma atmosfera trágica; por outro lado, quando a evolução do Real para o ideal, se dá por fases graduadas de comparação e contraste, se tem o humorismo; quando, ao invés, o encontro e o desencontro entre Real e Ideal são tardios, drásticos e estridentes, intercalados por momentos de confusão e ao mesmo tempo de separação absoluta entre eles, então se tem a Loucura, em todo caso, no momento da loucura, o tecido ideológico, mesmo com esforço, consegue em vão ligá-lo à vida. (MACHELLA, 1959, p.24).³⁷

³⁷ Tradução nossa de “In Pirandello artista si nota l'impossibilità di definire, o attraverso una soluzione tragica, o comica, una situazione di vita; qualsiasi evento o personaggio può, in ogni momento, passare da una atmosfera tragica, o comica, al suo oposto; qui sta il grottesco pirandelliano; i contrasti della vita non sono mediati da una ideologia che inerisca in essi validamente per risolverli; i personaggi sono incapaci di realizzarsi completamente nel Dolore e nella Morte; o di dissociare da Capanei ribelli l'Ideale dal reale, per delinearne un rapporto e questo perché sono stati impossibilitati di prendere sul serio un qualsiasi Ideale per cui valesse la Pena di morire o di combattere; i protagonisti delle sue opere sono degli schizofrenici irrisolti (per parlare con linguaggio psichiatrico); le idee, delle quali si servono, anche se logiche, coerentemente valide in sé, sono sterili, perché appartenendo ad una sfera troppo diversa da quella della Vita, sono idonee a dirigere questa; quando il passaggio dall'Ideale è drastico, si ha un atmosfera tragica; all'oposto, quando l'evoluzione dal Reale all'Ideale, sale attraverso fasi graduati di comparazione e di contrasto, si ha l'umorismo; quando invece l'incontro e lo scontro tra Reale e Ideale sono intempestivi, drastici e stridenti, intercalati da momenti di confusione e nello stesso tempo di separazione assoluta tra essi, allora si ha la Pazzia; in ogni caso, nel momento della pazzia, il tessuto ideologico, per quanto ci si sforzi, vanamente si riesce a collegarlo con la vita.”

O pensamento de Machella nos faz repensar as categorias e também acrescentar mais uma: *il personaggio inetto*³⁸. O conceito não é novo e podemos identificá-lo em diversas obras da literatura mundial. Trata-se da incapacidade do homem frente a situações que impedem suas ações, seu progresso. Zeno é um exemplo claro de incapacidade, visto que seu comportamento o leva a agir de tal maneira, impossibilitando sua progressão social e pessoal. De repente, estamos diante de uma gama de personagens que ultrapassam fronteiras e tempos. Nos deparamos com Vitangelo Moscarda, de *Um, nenhum e cem mil* e seu problema com o nariz e sua incapacidade de administrar sua herança, Novecento – personagem de *A lenda do pianista do mar*, de Alessandro Baricco – que não consegue descer do navio pelo medo de enfrentar o mundo que nunca vira e Nina Sayers, nossa rainha cisne: personagens perplexos e incapazes frente a um mundo cambiante.

Escolher uma obra, independentemente de sua natureza, é considerar o tempo a que ela pertence, ou seja, levar em conta seu contexto, momento histórico, país de origem, autor. Uma série de códigos que podem facilitar sua compreensão.

Cisne negro é contemporâneo e, por mais que sua base seja de narrativas anteriores e nossa comparação também, não podemos negar o fato de que devemos pensá-lo no momento em que foi produzido. E justamente por isso optamos por Pirandello, por suas obras, teorias e temáticas sobreviverem até nossos dias, possibilitando esse trabalho.

Vivemos atualmente a assim chamada época da pós-modernidade. Em seguida, algumas considerações nos farão melhor refletir sobre o que aqui se conclui.

Algumas décadas após o *boom* do movimento modernista e de vanguarda, sobretudo com o fim da Segunda Guerra Mundial, há uma transformação social que leva esse modernismo a um grau mais elevado. O que seria o pós-modernismo? Em um primeiro pensamento podemos encará-lo como algo mais evoluído ao movimento precedente, e não deixa de ser, mas as observações devem ser feitas para que não haja uma interpretação vazia e não teórica.

³⁸ Personagem incapaz.

Para Raymond Williams

Após a canonização do modernismo, contudo, pela acomodação do pós-guerra e o consequente e cúmplice endosso acadêmico, há então a pressuposição de que, desde que o modernismo é 'aqui', nessa fase ou período específico, não há nada além dele. Os artistas marginais e rejeitados se tornam clássicos da docência institucionalizada e das exposições itinerantes nas grandes galerias das cidades metropolitanas. O 'modernismo' está confinado a esse campo altamente seletivo e desconectado de todo o resto em um ato de pura ideologia, cuja primeira ironia inconsciente é o fato absurdo de parar a história. O modernismo sendo o término, tudo o que vem depois é removido de seu desenvolvimento. É o *posterior*; preso no pós. (WILLIAMS, 2001, p. 6).

A pós-modernidade, como assim podemos chamar determinado período, vem em contrapartida e, muitas vezes, em contramão aos ideais defendidos pelos movimentos predecessores. Enquanto a modernidade se voltava para o progresso, para a modernização, na pós-modernidade o homem e a sociedade se deparam frente a novas sensibilidades como o fim das grandes ideologias, das grandes narrativas (na literatura), uma política direcionada à democracia. Segundo Habermas,

o vício central do pós-modernismo é sua função política reacionária, como expressa na tentativa generalizada de se desacreditar o impulso modernista que ele associa ao Iluminismo burguês e a seu espírito ainda universalizante e utópico. (HABERMAS apud JAMESON, 2007, p.83).

A história e a literatura se reescrevem, fazendo com que a sequencialidade modernista rumo ao futuro e a negação do passado sejam negadas: há a hibridação dos tempos. O passado se torna constantemente revisitado com vistas a interpretá-lo a partir do presente. Já a literatura passa a contar o que a história "escondeu", assim como a revisão e contestação do cânone literário. Tudo então se consolida como construção e interpretação, tudo pode ser (re)construído e (re)interpretado. A representação do mundo, uma vez em crise, faz com que a literatura volte frequentemente para si mesma, propagando uma metalinguagem.

Em entrevista a um programa televisivo, Jameson afirma que o modernismo

visava

quebrar os universais genéricos e criar obras únicas, eventos únicos que não se repetem. Textos quase inclassificáveis sob a regra deste ou daquele gênero. O modernista teve a intenção de produzir ou criar uma obra. A obra seria única, além de ser a criação de um estilo. Quando as possibilidades de novos estilos se esgotam, o modernismo entra em crise final.³⁹

E finalizando, em relação ao pós-modernismo, o autor diz que o movimento

desconsidera a maioria das premissas modernistas. Não é mais uma religião da arte, mas a prática da arte parece regredir a um tipo de artesanato pós-industrial. Não tem mais nada a ver com estilo e por uma razão: o estilo é a marca de uma única personalidade. A arte pós moderna não procura um objeto a ser produzido, mas uma estratégia de produção. O conteúdo temático é eliminado do pós-modernismo assim como o tempo é abolido pelo espaço tornando assim uma diferença fundamental: o fim dos temas, o fim dos conteúdos.⁴⁰

Ao assistir a *Cisne negro* pela primeira vez, não imaginamos a dimensão de fatos que o filme carrega em sua composição e sua complexidade. Somente um olhar vago, superficial, não consegue perceber o que realmente acontece na trama. É preciso um exercício constante para se conseguir possíveis resultados.

Desde sua estreia em 2010, o longa chamou atenção e ainda chama por seu caráter psicológico, sem dúvida esse é o seu grande trunfo. Trazê-lo para o mundo literário, sobretudo fazer uma comparação com a literatura de um dos maiores dramaturgos poderia simplesmente tratar-se de uma loucura, onde qualquer deslize colocaria tudo a perder. Podemos considerar uma oportunidade de repensar a literatura pirandelliana na contemporaneidade, seja ela nos estudos literários ou em outras expressões artísticas da modernidade. E por que não?

Talvez poderíamos transformar as cenas do filme ou mesmo o roteiro em uma peça teatral, poderíamos perceber melhor a semelhança com as obras de Pirandello. Ou mesmo compor um romance em que a trama trataria de uma jovem bailarina que, em busca da perfeição, desenvolve problemas psicológicos ao enfrentar si mesma e o mundo.

³⁹ JAMESON, Fredric. A estética da singularidade. Parte I. Programa Fronteiras do pensamento. Ufrgsv. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=QpAFiUpo8zk> > Acesso em 25/08/2014.

⁴⁰ Idem.

Se muito se diz que a literatura se reescreve, que já não há mais temas para compor novas narrativas, devemos, sim, buscar em nossa memória literária a base do que muito se vê hoje. Por mais que os tempos passem e a literatura mude, não acreditamos em um rompimento com o passado. Se hoje vivenciamos o (pós)-modernismo, é porque os estudos literários em evolução, somados aos momentos históricos e sociais é que permitiram esse novo 'conceito', mesmo com todas suas lacunas. Dizemos lacunas por acreditar na incerteza desse período que possui várias características, mas ao mesmo tempo não se define. Nos dá a sensação de que tudo pode. Um pós-modernismo líquido.

Com Pirandello podemos resgatar suas obras trazendo as temáticas e categorias para nossa atualidade. Com *Cisne negro*, podemos repensar nossas bases literárias e artísticas. Por isso, a combinação das obras aqui analisadas. O que se apresentou consiste na reflexão de uma proposta para uma herança pirandelliana, mostrar que muito do que o escritor siciliano apresentou no início do século XX ainda sobrevive na contemporaneidade. Essa presença se apresenta no filme que ao mesmo tempo traduz o sentimento de uma sociedade em busca da perfeição. Para que no final de tudo, se sinta aliviada e liberta: perfeita.



Fig. 7 Última cena: realização e reconhecimento de Nina

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. **Arte poética**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- ASOR ROSA, Alberto. **Genus italicum**: saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo. Torino: Einaudi, 1997.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Trad. George Bernard Sperber e Suzi Franki Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- AVELLAR, José Carlos. $E=mc^2$. In: EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- BARILLI, Renato. **Pirandello, una rivoluzione culturale**. Milano: Mondadori, 2005.
- BOGÉA, Inês. **Contos do balé**. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.
- BONGHI, Giuseppe. **Introduzione generale alla poetica di Luigi Pirandello**. Disponível em <<http://www.pirandelloweb.com>> Acesso em 20/09/2014.
- BRITO, João Batista. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.
- CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 12.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 12.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CISNE Negro** (Black Swan). Direção: Darren Aronofsky. Produção: Scott Franklin, Mike Medavoy, Arnold Messer e Brian Oliver. Intérpretes: Natalie Portman, Vincent Cassel, Mila Kunis e outros. Roteiro: Mark Heyman e Andres Heinz. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures, 2010. DVD (108 min), widescreen, color. Produzido por Protozoa e Phoenix Pictures.
- CONTINI, Andrea. La scena è ricca del contrario: la “ragione dell’altro”. In: DENTONE, Adriana; CONTINI, Andrea (Org.) **Intorno a Pirandello**: percorsi e interpretazioni. Genova, Le Mani, 2008.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COUTINHO, Eduardo F. Literatura comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Rio de Janeiro: ABRALIC, n.1, v. 1, p. 41-58.

_____. Literatura comparada e interdisciplinaridade. In: OURIQUE, João L. P.; CUNHA, João M. S.; NEUMANN, Gerson R. (org.). **Literatura: crítica comparada**. Pelotas: Ed. Universitária PREC/ UFPEL, 2011.

DE CASTRIS, Leone. **Il decadentismo italiano**: Svevo, Pirandello, D'Annunzio. Roma: Laterza, 1989.

EISENSTEIN, Sergei. Do teatro ao cinema. In: **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosaria. Presença de Pirandello no Brasil. In: GUINSBURG, J. (org.) **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FERNANDES, Telma. MARTINS, Leda Maria. O Teatro Moderno. In: **Vestido de noiva: um texto escrito no espaço**. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários: UFMG, 2005.

FILHO, A. Carlos Pacheco Silva. **Cinema, literatura e psicanálise**. São Paulo: EPU, 1988.

FORSTER, E. M. As pessoas. In: **Aspectos do romance**. Trad. Maria Helena Martins. 2.ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção**. 12.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GUGLIELMINI, Homero M. **El teatro del disconformismo (Pirandello)**. 2.ed. Buenos Aires: Editorial Nova, 1967.

GUINSBURG, Jacó. (org.) **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HALL, Stuart. Estudos culturais: dois paradigmas. In: **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 131-159.

HAUSER, Arnold. "Tragédia e humor". In: _____. **Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna**. Trad. J. Guinsburg e Magda França. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 103-111.

HEYMAN, Mark; MCLAUGHLIN, John; HEINZ, Andres. **Black Swan**. 2009.

JAMESON, Fredric. **A estética da singularidade**. Parte I. Programa Fronteiras do pensamento. UFRGSTV. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=QpAFiUpo8zk>> Acesso em 25/08/2014.

_____. **Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevasco. 2.ed. São Paulo: Ática, 2007.

JASTROW, Joseph. **A psicanálise ao alcance de todos**: exposição e crítica de suas teorias e aplicações. Trad. Almir de Andrade. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1940.

LACAN, Jacques. O estágio do espelho como formador do 'eu' tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LUZ, Ana Maria de Oliveira. **Cisne negro**: quando eu é um outro. Cad. Psicanál.-CPRJ. Rio de Janeiro, v. 33, n. 25, p. 178-190, 2011.

MACHELLA, Vincenzo. **Pirandello e il pirandellismo nella storia della critica pirandelliana**. Macerata: Tipografia S. Giuseppe, 1959.

MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre teatro. In: GUINSBURG, J. (org.). **Pirandello**: do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Uma obra intelectual e popular**. Estadão: 18/06/2011. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,uma-obra-intelectual-e-popular,733823,0.htm>>.

MICHELI, Sergio. **Pirandello in cinema**. *Da Acciaio a Kaos*. Roma: Bulzoni, 1989.

MUNAFÓ, Gaetano. **Conoscere Pirandello**. 2.ed. Firenze. Le Monnier. 1971.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

O lago dos cisnes. Piotr Ilitch Tchaikovsky. 1877. Disponível em: <http://it.wikipedia.org/wiki/Il_lago_dei_cigni>. Acesso em: 30 jan. 2014.

PASTA JÚNIOR, José Antônio. Apresentação. In: SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

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

PIRANDELLO, Luigi. **Assim é (se lhes parece)**. Trad. Sergio N. Melo. Posfácio de Alcir Pécora. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

_____. Cada um a seu modo. Trad. Sérgio Coelho e J. Guinsburg. In: GUINSBURG, J. (org.). **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. Così è (se vi pare). In: **Maschere nude**. Milano: Arnoldo Mondadori, 2005.

_____. Esta noite se representa de improviso. Trad. Pérola de Carvalho e J. Guinsburg. In: GUINSBURG, J. (org.). **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Sei personaggi in cerca d'autore**. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1994.

_____. Seis personagens à procura de um autor. Trad. de Roberta Barni e J. Guinsburg. In: GUINSBURG, J. (org.). **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PLATÃO. A Alegoria da caverna: A Republica, 514a-517c. Trad. Lucy Magalhães. In: MARCONDES, Danilo. **Textos Básicos de Filosofia: dos Pré-socráticos a Wittgenstein**. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 12.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/Contexto**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 12.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**. Trad. José Thomaz Brum. 2.ed., revista. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SILVEIRA, Francisco Maciel. Pirandello – “sou aquele por quem me tomam”. In: GUINSBURG, J. (org.). **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SOUZA, Enéas de. **Trajetórias do cinema moderno**. 2.ed. Porto Alegre: A Nação; Instituto Estadual do Livro, 1974.

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

TAGLIABUE, Carlo. **Cinema e letteratura**. Perugia: Guerra, 1990.

TINAZZI, Giorgio. **La scrittura e lo sguardo**. Cinema e letteratura. Venezia: Marsilio, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Política do Modernismo: contra os novos conformistas**. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. **Tragédia moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.