



## **LUIGI PIRANDELLO NO BRASIL: SIGNIFICADOS TEATRAIS E SOCIAIS POR MEIO DO DIÁLOGO ENTRE ARTE E SOCIEDADE**

**Rodrigo de Freitas Costa\***  
Universidade Federal do Triângulo Mineiro – UFTM  
[rfreitascosta@hotmail.com](mailto:rfreitascosta@hotmail.com)

**RESUMO:** Este artigo discute o processo de recepção do teatro de Luigi Pirandello no Brasil nos anos 1920, tendo por pressuposto a valorização dos diálogos sociais e culturais estabelecidos entre Brasil e Itália desde o século XIX. Assim, realçamos breves aspectos da imigração italiana, a importância estética do autor e as suas propostas de renovação teatral com o objetivo de aprofundar, no âmbito do conhecimento histórico, os estudos sobre as práticas culturais e artísticas de uma época.

**PALAVRAS-CHAVE:** Luigi Pirandello – Teatro brasileiro – Diálogos culturais

## **LUIGI PIRANDELLO IN BRAZIL: IMPORTANCE OF THEATRICAL AND SOCIAL DIALOGUE BETWEEN ART AND SOCIETY**

**ABSTRACT:** This article discusses the theater reception of Luigi Pirandello in Brazil in the 1920s, based on the assumption the valuation of social and cultural dialogues established between Brazil and Italy since the nineteenth century. Thus, highlight brief aspects of Italian immigration, the aesthetic importance of author and its theatrical renewal proposals with the aim to continue research, within the historical knowledge, studies on cultural and artistic practices of an era.

**KEYWORDS:** Luigi Pirandello – Brazilian Theater – Cultural dialogues

---

\* Professor Adjunto do curso de História da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (Uberaba-MG), Doutor em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia, pesquisador do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC), autor do livro **Tambores na Noite: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto**, publicado em 2010 pela Editora Hucitec e um dos editores do periódico eletrônico **Fênix – Revista de História de Estudos Culturais**.

O PRIMEIRO ATOR (*para o Diretor*) –  
Desculpe, mas preciso mesmo pôr o chapéu  
de cozinheiro na cabeça?

O DIRETOR – (*irritado com a observação*)  
– Parece que sim, não é?! Se está escrito aí!  
(*Apontará para o texto.*)

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

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

(fragmento da peça **Seis personagens à  
procura de um autor**)



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

Pesquisas na área de História têm demonstrado o complexo processo de aproximação entre Brasil e Itália desde meados do século XIX – momento em que a imigração italiana ocorreu com bastante intensidade – até os dias atuais. Quando pensamos do ponto de vista cultural, mais especificamente pela ótica das práticas teatrais, o tema se amplia, nos coloca novos desafios e nos proporciona olhar com mais acuidade para os palcos brasileiros. O Brasil, assim como todo o continente americano, se formou a partir do contato entre pessoas de diversas partes do mundo. Nesse ambiente, aquilo que conhecemos como “teatro brasileiro” é, sem dúvidas, um espaço de confluências culturais, onde os italianos ocupam um importante espaço.<sup>1</sup>

Se estamos tratando de intercâmbios culturais, temos que ter consciência que as interpretações acadêmicas correm o risco de serem parciais, pois a palavra

---

<sup>1</sup> Como os estudos sobre imigração italiana no Brasil são vários, gostaríamos de destacar, a título de citação, os seguintes trabalhos:

CENNI, Franco. **Os italianos no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2003.

TRENTO, Angelo. **Do outro lado do Atlântico**: um século de imigração italiana no Brasil. São Paulo: Nobel, 1989.

\_\_\_\_\_. **Os italianos no Brasil**. São Paulo: Prêmio, 2001.

“intercâmbios” guarda em si mesma uma possibilidade imensa de contatos diversos e recuperá-los, com vistas à uma dada integridade, faz parte de uma empreitada, no mínimo, complexa. Afinal, é difícil no âmbito das humanidades buscar análises totalizantes, uma vez que as afirmações que buscam o todo podem carregar o aniquilamento do contraditório. No caso das aproximações teatrais entre Brasil e Itália, o espaço de um artigo acadêmico é insuficiente, o que requer recortes temáticos e interpretativos precisos. Além disso, não é nosso objetivo realizar interpretações amplas e definitivas. O que aqui buscamos é, antes de tudo, apontar para as convergências culturais entre os dois países por meio do dramaturgo italiano Luigi Pirandello. Portanto, trataremos de diálogos culturais tendo por princípio temas relacionados à recepção de Pirandello no Brasil. Neste artigo, a prática teatral é entendida como um espaço que promove sociabilidades, diálogos intelectuais e estéticos e, por fim, auxilia na formação cultural e social de uma dada comunidade.

A acuidade estética e cultural do dramaturgo já foi amplamente discutida e analisada em diferentes campos do conhecimento científico.<sup>2</sup> A sua importância como um dos maiores escritores de língua italiana dos últimos anos é consolidada e, obviamente, reforçada pelo Prêmio Nobel de Literatura de 1934. Além disso, a tradução de suas obras para diversos idiomas demonstra que os seus escritos tornaram-se referências intelectuais para diferentes leitores em tempos também diversos.

O Brasil, como um país que recebeu muitos imigrantes italianos desde meados do século XIX e que se formou artisticamente em diálogo com múltiplas correntes estéticas, não ficou imune às leituras de Luigi Pirandello. As ideias desse escritor não passaram despercebidas por aqui. E isso se deu devido à forte presença italiana no Brasil, ao diálogo constante de nossos artistas e intelectuais com ideias e propostas advindas do exterior e, principalmente, pela importância estética do escritor italiano.

---

<sup>2</sup> No Brasil não são muitos os trabalhos acadêmicos que tratam especificamente de Luigi Pirandello. Entre os que estão publicados, ressaltamos o livro **Pirandello: do teatro no teatro**, organizado por J. Guinsburg, que traz além do texto teórico **O Humorismo** (1908), a publicação das peças **Seis personagens à procura de um autor** (1921), **Esta noite se representa de improviso** (1930) e **Cada um a seu modo** (1924), e textos de importantes pesquisadores do nosso teatro, como Sábato Magaldi. Além dessa obra, a pesquisadora Martha Ribeiro publicou, em 2010, o livro **Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba**, onde analisa o papel da atriz no universo criativo do dramaturgo em seus últimos anos de vida. Afora esses livros, existem vários artigos e escritos sobre Pirandello e também trabalhos acadêmicos que tratam da relação do dramaturgo com autores nacionais.

Cf. GUINSBURG, J. (Org.). **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RIBEIRO, Martha. **Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Essas três breves explicações precisam ser intercaladas e, por isso, entendidas como parte de um processo histórico e social. Assim, defendemos a ideia de que não é possível entender a recepção de Pirandello no Brasil exclusivamente ressaltando a importância da inovação estética que os seus escritos representam, ainda que ela seja fundamental para divulgar o seu nome entre nós e tenha sido também importante para a renovação da arte cênica brasileira, como alguns de nossos críticos ressaltam. Pirandello é uma referência intelectual e também uma marca representativa do diálogo social entre dois países distantes geograficamente e, ao mesmo tempo, próximos do ponto de vista de suas formações históricas.

A partir dos anos 1920, o dramaturgo passou a ser reconhecido mundialmente e é também nesse momento que seus escritos se aproximaram do Brasil. A fama do escritor se deu por meio da difusão de suas novelas e escritos teatrais. Apesar de termos como referência neste artigo a recepção teatral de Pirandello em solo brasileiro, não podemos deixar de mencionar que as primeiras leituras do autor italiano no Brasil não ocorreram exclusivamente por meio dos profissionais ligados aos palcos. Annateresa Fabris e Mariarosaria Fabris tratam desse processo e asseguram:

É no decorrer dos anos [19]20 que começa a manifestar-se entre nós o interesse por Pirandello novelista, concomitantemente com a divulgação de sua atividade dramática, levada adiante por companhias brasileiras e estrangeiras, na esteira do sucesso italiano e internacional. Em 1925, graças ao empenho de Antonio Tisi, dono da Livraria Italiana de São Paulo, são publicadas algumas das **Novelle per un anno**, sob o título de **Novelas Escolhidas**; esta edição constitui uma das primeiras traduções mundiais da novelística pirandelliana.<sup>3</sup>

Frente a isso, podemos dizer que existem fatores que, conjugados, marcam a entrada de Pirandello no Brasil: a divulgação de seus textos novelísticos, o sucesso internacional promovido pelas atividades dramáticas e o esforço de importantes editores italianos aqui instalados que tinham entre seus objetivos a valorização da cultura de seu país de origem.<sup>4</sup> Há, portanto, uma conjuntura histórica que reforça a importância da recepção de Pirandello e possibilita específicos modos de leitura do autor. Fazem parte

<sup>3</sup> FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosaria. Presença de Pirandello no Brasil. In: GUINSBURG, J. (Org.). **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 385.

<sup>4</sup> A Livraria Italiana, localizada no Largo de São Bento, em São Paulo, foi a responsável pela divulgação de importantes nomes da literatura italiana contemporânea em língua portuguesa. Além de Pirandello, Antonio Tisi publicou Giovanni Papini, Filippo Tommaso Marinetti, Ardegnò Soffici e Aldo Palazzeschi. Sobre a história do livro no Brasil, consultar: HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. Tradução de Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 2. ed. (rev. e ampl.) São Paulo: Edusp, 2005.

dessa conjuntura as renovações estéticas que o escritor italiano representava em seus textos, assim como o amplo diálogo social entre Brasil e Itália, reforçado pela presença de imigrantes que aqui construíam suas vidas. Nesse país que recebeu grande leva de italianos, o nome de um dos mais notáveis escritores da península itálica expressava, ao mesmo tempo, renovação artística e diálogo com a nossa constituição social. Cabe-nos entender os meandros desse processo de recepção e suas consequências para a nossa formação cultural.

Ao longo dos anos 1920 foram encenados alguns textos de Pirandello no Brasil por diferentes companhias teatrais. A primeira encenação (**Assim é, se lhe parece**) data de 1924 e foi realizada pela Companhia Brasileira de Comédias Jaime Costa que, em 1927, repetiu a encenação durante a visita do próprio dramaturgo ao nosso país. Até 1929, outros onze espetáculos foram montados no Brasil, todos eles com companhias teatrais estrangeiras, sendo cinco italianas e uma francesa. A Compagnie Dramatique Française e a Compagnia Italiana Maria Melato-Annibale Petrone também apresentaram **Assim é, se lhe parece**, em 1925. Já em 1927, o próprio Luigi Pirandello esteve no Brasil como diretor da Compagnia del Teatro d'Arte di Roma e levou ao público de São Paulo e Rio de Janeiro cinco espetáculos diferentes, entre eles **Seis personagens à procura de um autor**. Por fim, a Compagnia Drammatica Italiana del Teatro d'Arte di Milano em 1929 apresentou, em São Paulo, mais três espetáculos distintos. Como se vê, ao longo dos anos de 1920 os personagens pirandellianos estiveram presentes em alguns palcos brasileiros e, certamente, trouxeram questões relevantes para a nossa arte teatral.<sup>5</sup>

Desde meados do século XIX tornou-se prática comum a presença de companhias teatrais estrangeiras no Brasil.<sup>6</sup> Daquele período até os primeiros anos do século XX ocorreram muitas transformações sociais e culturais que envolveram tanto as companhias europeias, no que diz respeito ao repertório e formas de encenação, como a

---

<sup>5</sup> O levantamento de encenações de Pirandello aqui apresentado foi realizado com base no item “Principais montagens de Pirandello no Brasil” do livro organizado por Jacó Guinsburg, **Pirandello: do teatro no teatro**. Cf. GUINSBURG, J. (Org.). **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009. Além das encenações ressaltadas, a pesquisadora Orna Messer Levin, ao tratar do contato do crítico paulista Antônio de Alcântara Machado com o dramaturgo italiano, menciona a temporada da Companhia do Teatro Argentina de Roma no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1923.

Cf. LEVIN, Orna Messer. O teatro dos escritores modernistas. In: FARIA, João Roberto. (Dir.). **História do Teatro Brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva / Edições Sesc, 2013, p. 21-42. V. 2.

<sup>6</sup> Cf. SILVA, Lafayette. **História do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde, 1938.

recepção do público brasileiro. De acordo com Walter Lima Torres e Francisco José Viera:

[...] as turnês que passavam pelo Brasil, seja na segunda metade do século XIX, seja nas duas primeiras décadas do século XX, ou mesmo até os anos 1940, estavam fortemente calcadas na exploração de um repertório de sucesso consagrado nas grandes capitais europeias, particularmente Paris. Associado a esse repertório estava a figura de uma vedete, masculina ou feminina, sendo que no caso francês esse ator ou atriz era por vezes societário da Comédie Française. Tal artista, um alto dignatário representante da Casa de Molière, não desprezava a possibilidade de uma renda extra com as viagens transatlânticas. E a empresa teatral que o convidava, por sua vez, passava a desfrutar de um crédito a mais junto ao público local, pois ao repertório a ser encenado ligava-se uma figura notável.<sup>7</sup>

Além da forte repercussão do repertório internacional no Brasil, precisamos ressaltar que as companhias estabeleciam aqui importantes relações financeiras e de impactos culturais. O sucesso das encenações garantia recursos para os empresários teatrais e influência cultural na América Latina. Obviamente que esses elementos estiveram presentes nas encenações de Pirandello pelas companhias mencionadas anteriormente. Quanto ao repertório, os autores afirmam:

O repertório teatral das companhias dramáticas em turnê pelo Brasil, durante o período da *Belle Époque*, constituiu-se preferencialmente de peças que retratavam a atualidade ou que se valiam de algum referencial histórico. [...] A produção dramática da época, no caso das peças voltadas para a atualidade, procurou sempre transpor para a cena, por meio de um estilo que mesclava o realismo ao romanesco, as tensões oriundas da vida em família e em sociedade. [...] à medida que a prática teatral assimila novas condutas éticas e estéticas, o repertório das companhias em turnê se distancia cada vez mais das matrizes do neoclassicismo e do romantismo, vencidos pelo realismo/naturalismo.<sup>8</sup>

Além da influência das companhias na cena teatral brasileira da época, o movimento que envolve as mudanças do repertório dos grupos teatrais estrangeiros é importante para a compreensão das primeiras encenações de Pirandello entre nós. Ele é essencial para o entendimento do significado que possuía os textos daquele dramaturgo para os espectadores brasileiros. As companhias que encenaram Pirandello em nossas grandes cidades no decorrer dos anos 1920 partilhavam de um importante momento de

---

<sup>7</sup> TORRES, Walter Lima; VIEIRA, Francisco José. Artistas e Companhias Dramáticas Estrangeiras no Brasil. In: FARIA, João Roberto. (Dir.). **História do Teatro Brasileiro**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva / Edições Sesc, 2012, p. 392. V. I.

<sup>8</sup> Ibid., p. 392.

renovação da estética teatral. Nessa época, já estava em voga, na Europa, novas concepções teatrais, desenvolvidas por diretores como Jacques Copeau, Meierhold, Max Reinhardt, entre outros. Ou seja, a difusão de textos e ideias pirandellianas no Brasil e no mundo faz parte, entre outras coisas, do impulso pela concepção de novos arranjos estéticos. Sejam eles ligados diretamente à encenação ou à dramaturgia, como é o caso do nosso escritor.

Sendo assim, o dramaturgo italiano tornou-se uma figura importante no processo de modernização teatral, principalmente no que diz respeito à dramaturgia e sua relação com os palcos. A presença das propostas pirandellianas em nossos teatros na década de 1920 é referência de renovação dramaturgic e, certamente, reafirmação de nossos laços com a Itália. Nesse contexto, o dramaturgo surgia para a cena brasileira como sinônimo do novo, tanto para a dramaturgia quanto para a concepção teatral, e também como forma de reafirmar o nosso diálogo artístico com o exterior. Podemos dizer, portanto, que ao lado da renovação estética, as primeiras encenações pirandellianas no Brasil reforçam os laços de nosso teatro com companhias estrangeiras, mas também colocam o público brasileiro em contato com o repertório que despontava na Europa. Percebemos com isso um possível movimento de renovação estética que questionava as antigas formas do fazer teatral.<sup>9</sup>

Ao lado dessa discussão, não podemos deixar de mencionar que a produção teatral dos imigrantes italianos foi frequente no Brasil a partir de meados do século XIX. Os homens, mulheres e crianças que deixaram a península itálica em busca de uma nova vida na América trouxeram, além de suas forças de trabalho, a sua cultura de origem. As comunidades que se formaram em solo brasileiro tinham o propósito de reafirmar os laços sociais dos imigrantes, favorecerem ajuda mútua e reforçar as práticas culturais das regiões de onde saíram. Nesse ambiente, a atividade teatral era uma ótima oportunidade de congregação, por meio dela era possível entrar em contato com os valores italianos e, conseqüentemente, com as referências identitárias daquele povo. Miroel Silveira, no livro **A contribuição italiana ao teatro brasileiro**, faz um

---

<sup>9</sup> Não queremos dizer com isso que a renovação teatral brasileira ocorreu por meio de um caminho de mão única do exterior para o Brasil. Certamente existiram importantes nomes do nosso teatro que desenvolveram fecundos trabalhos renovadores. O que gostaríamos de deixar claro é que, ao lado dos projetos desenvolvidos no Brasil, as companhias estrangeiras que encenaram Pirandello contribuíram para discussões sobre as transformações da arte teatral brasileira.

amplo levantamento onde deixa clara a importância dos filodramáticos e de atores italianos para a nossa formação teatral.<sup>10</sup>

Os grupos teatrais amadores nas colônias de imigrantes foram inúmeros, representaram várias peças em língua italiana e favoreciam debates ideológicos diferentes. De acordo com Silveira,

A convivência social era uma obrigação, um dever de relacionamento com o semelhante, e um meio para o aperfeiçoamento individual e grupal, situando-se o teatro como um painel de emoções, ideias e sentimentos que deveriam tornar-se exemplares, tanto para os que assistiam como para os que interpretavam. O filodramático, por isso, tinha algo de sacerdote, oficiando em terra estranha o rito sagrado da pátria adolescente.<sup>11</sup>

O autor percebe a atividade teatral como projeto coletivo de adaptação à nova terra recuperando e reforçando os referenciais de outrora. O teatro como símbolo da reunião, da congregação e da produção de identidades foi, sem dúvida, uma prática cultural essencial no processo de imigração e também para a construção de nosso país. A marca das atividades culturais pode ser vista, por meio do teatro, como forte elemento de construção social.

Ao discutir a importância dos grupos teatrais amadores na passagem do século XIX para o XX, Maria Thereza Vargas destaca a importância dos filodramáticos italianos para a nossa constituição social e artística e o peso das atividades artísticas para aquelas pessoas:

Os núcleos italianos estabelecidos no Brasil formavam pequenas Itálias, com jornais próprios, associações de auxílio e recreação, e os tão citados grupos teatrais, espalhando o vigor da *italianità* e o não menor espírito combativo, alimentado pela lembrança de lutas ainda recentes pela unificação da pátria. Na maioria dos casos, a vinda não era motivo de festejos. À frase esperançosa “*andiamo in ‘Merica’*” antepunha-se a resposta dramática à pergunta: “ – *cosa ti ha fatto emigrare?*”/ “ – *La fame*”. As duas frases impulsionariam a vida e a arte que pretendiam, modestamente, agregar ao seu cotidiano, amenizando-lhes a saudade e o temor das terras desconhecidas.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> SILVEIRA, Miroel. **A contribuição italiana ao teatro brasileiro: (1895/1964)**. São Paulo / Brasília: Quíron / INL, 1976.

<sup>11</sup> Ibid., p. 23.

<sup>12</sup> VARGAS, Maria Thereza. O Teatro Filodramático, Operário e Anarquista. In: FARIA, João Roberto. (Dir.). **História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva / Edições Sesc, 2012, p. 359. V. I.



Se, para os italianos, a arte era um dos meios importantes de enfrentar as agruras da imigração, para os brasileiros as práticas artísticas representavam o conhecimento do outro e a necessidade de pensar sobre si mesmo. No contato entre culturas diferentes, os grupos sociais retiravam da arte teatral a seiva da sobrevivência e a possibilidade do diálogo. Tal diálogo se dava em várias esferas, sejam elas pautadas por questões trabalhistas, políticas e também por questões artísticas, o que, por sua vez, envolvia o repertório manejado pelos grupos. Quanto a esse tema, Maria Thereza Vargas nos apresenta mais informações:

Comprometidos com a divulgação de autores que dessem prazer ao público e propiciassem interpretações “impressionantes”, não hesitavam entre textos românticos, melodramáticos e realistas (que se diziam modernos), inclinando-se, muitas vezes, para o que o historiador Gino Saviotti chamava de “obras exageradas e artificiosas”, de tendências ainda incertas. Os hispânicos apegavam-se a *João José*, escrita por Joaquim Dicenta (1863-1917), poeta, jornalista anticlerical, com leves princípios anarquistas; os portugueses, quando se sentiam no dever de chamar alguma atenção para a questão social, lembravam-se (e passavam a lembrança aos brasileiros) de *Gaspar, o Serralheiro*, do dramaturgo e ator lisboeta, Baptista Machado (1847-1901). Mas, para os não engajados, a preferência voltava-se para comprovados sucessos italianos: *Statua di carne*, de Teobaldo Cicconi, “ou a ultrafestejada *La morte civile*, de Paolo Giacometti (1816-1882), cuja personagem-chave – fugitiva das masmorras, procurando a filha e a antiga companheira, com tonitruantes perorações – era um “tiro” certo, como então se dizia, para atrair lágrimas e aplausos. Na falta de um texto que julgassem à altura para festejar determinados momentos, os *filodrammatici* traduziam consagrados e apelativos títulos franceses.<sup>13</sup>



É evidente, portanto, que no interior das relações culturais entre Brasil e Itália, o teatro assumiu papel preponderante no sentido da coesão social e da divulgação de preceitos e ideias. Esse processo influenciou em nossa formação social e cultural, permitiu o aprofundamento de intercâmbios entre os dois países e deu ensejo para que as práticas teatrais ligadas ao amadorismo pudessem desenvolver o interesse das pessoas para a formação teatral.

Se as apresentações teatrais, sobretudo nas grandes salas da capital, Rio de Janeiro, eram conhecidas pelas comédias de costumes, pelo teatro de revista, pela presença constante de companhias estrangeiras e outras atividades ligadas a grupos entendidos como profissionais, a ação dos filodramáticos fez surgir o interesse para a

---

<sup>13</sup> VARGAS, Maria Thereza. O Teatro Filodramático, Operário e Anarquista. In: FARIA, João Roberto. (Dir.). **História do Teatro Brasileiro**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva / Edições Sesc, 2012, p. 359-360. V. I.

criação de escolas dramáticas em outros lugares, como São Paulo e também no interior do país. Essa movimentação envolveu atores sociais diferentes daqueles que frequentavam os grandes teatros e permitiu a formação de pequenos núcleos de estudos teatrais, abarcando trabalhadores e pessoas de grupos sociais distintos na arte do teatro. Tudo isso reafirma a preponderância das artes cênicas nos intercâmbios sociais e culturais entre brasileiros e italianos.

Se esse diálogo foi constante desde o século XIX e aprofundado no início do século XX com a formação de escolas dramáticas em São Paulo, as encenações de Pirandello nos anos de 1920 reforçavam essas interações, porém agora pela ótica da renovação artística. As ideias pirandellianas adentraram a realidade teatral brasileira pelo signo do novo, o que exigia diferentes olhares de nossos artistas e intelectuais do palco. Podemos dizer, portanto, que existem traços da modernidade teatral em solo brasileiro que foram dados pelas encenações de Pirandello.<sup>14</sup>

Do ponto de vista das relações culturais entre Brasil e Itália, as encenações de Luigi Pirandello por companhias dramáticas estrangeiras representaram a complexidade do diálogo teatral entre os dois países. Em meados do século XIX, italianos residentes no Brasil fizeram do teatro uma forma de ligação com suas origens. Com a divulgação das novelas e peças do autor siciliano, famílias de procedência imigrante, mais envolvidas com a terra que as acolheu, promoveram a divulgação de ideias culturais produzidas na península itálica. O país que, ao longo do século XIX, passou por um complexo processo de unificação territorial, ofereceu ao mundo das artes, particularmente ao teatro, um de seus escritores mais importantes no sentido da

---

<sup>14</sup> É importante ressaltar que existem diversos trabalhos, seja na área das artes ou da história, que discutem a questão da modernização do teatro brasileiro. Não é nosso interesse retomar aqui essas discussões e muito menos colocar em evidência a importância de Luigi Pirandello nesse processo. Defendemos a ideia de que o dramaturgo italiano é uma referência, entre várias outras, para se pensar a modernidade teatral, não só no Brasil, como também no exterior. Sabemos que a definição de “teatro brasileiro moderno” se deu pelo viés da crítica especializada que, ao configurar uma linha interpretativa para a história do teatro brasileiro, estabeleceu marcos de modernidade para o nosso teatro. Jacó Guinsburg e Rosangela Patriota muito contribuem para essa discussão por meio da obra **Teatro Brasileiro: ideias de uma história**. Ao discutirem especificamente a passagem do século XIX para o XX no Brasil, os autores demonstram como a noção de modernidade se tornou referência para os críticos e intelectuais do teatro, o que resultou na seleção e valorização de alguns espetáculos teatrais como marcos de modernidade, principalmente aqueles realizados por companhias estrangeiras. Ao afirmarmos a importância de Pirandello nos anos de 1920 como um ato de modernização teatral, estamos imbuídos pelas ideias de Guinsburg e Patriota e, por isso, entendemos que o moderno teatro brasileiro não se formou exclusivamente com o contato com companhias do exterior e/ou com Pirandello, mas também a partir de atividades teatrais desenvolvidas por artistas brasileiros.

Cf. GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro: ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

renovação artística. Como vimos, a relevância italiana do escritor logo chegou ao Brasil e veio acompanhada de uma nada desprezível tradição de diálogo artístico, porém agora marcada pela referência de mudança e renovação. Com as encenações de Pirandello em solo brasileiro, o teatro italiano moderno tornou-se uma referência para muitos de nossos artistas e intelectuais. A partir de então, o teatro italiano se faz presente não somente pela necessidade de congregação de seus filhos residentes no Brasil, mas como um mote de renovação artística. Ele representou o contato com o exterior e aquilo que muitos críticos ao longo de nossa história tomaram como referência de modernização teatral.

Além de todas essas questões, é preciso considerar que a primeira encenação de um texto dramático de Pirandello no Brasil foi realizada pela Companhia Brasileira de Comédias Jaime Costa e isso carrega significados interessantes para pensarmos os primeiros contatos do Brasil com o teatro pirandelliano e, principalmente, com a discussão sobre modernidade teatral.

Jaime Costa (1897-1967) faz parte de uma geração teatral brasileira reconhecida, por muitos dos estudiosos da área, como “pré-moderna”. Não concordamos com a ideia de estabelecimento de marcos capazes de definir a produção de um dado período, pois o processo histórico é mais e amplo e dinâmico do que esse tipo de forma interpretativa. Assim, ao se definir determinados agentes e espetáculos como “pré-modernos” tem-se a noção a priori do que seja “moderno” e, com isso, corre-se o risco de elidir do processo histórico propostas cênicas que não se encaixam aos parâmetros pré-estabelecidos pela análise. No entanto, essa informação é importante para que possamos entender que a primeira encenação brasileira de Pirandello que se tem registro ocorreu num momento específico da nossa produção cênica, inclusive do ponto de vista da periodização da história do teatro brasileiro.

No início do século XX, uma importante característica de nosso teatro foi a presença de atores e atrizes com amplo reconhecimento por parte do público. Esses profissionais assumiam a função de primeiros atores e, em torno deles, os trabalhos de toda uma companhia teatral eram organizados. Além de Jaime Costa, ficaram muito conhecidos Procópio Ferreira, Itália Fausta, Dulcina de Moraes e Leopoldo Fróes. A concepção cênica desses intérpretes estava diretamente relacionada ao reconhecimento do público. Ou seja, a ação dramática era elaborada tendo os grandes atores como centro, o que acarretava formas de expressão bastante específicas e ligadas à

personalidade dos atores. Muitas vezes, os clássicos do teatro eram encenados como mudanças no próprio texto dramático, sempre tendo como foco a valorização dos intérpretes. Em resumo, o fazer teatral ocorria tendo por parâmetro o contato com o grande público, a valorização do primeiro ator e a expressividade da fala.<sup>15</sup> É interessante perceber que Pirandello, em **Seis personagens em busca de um autor**, faz contundentes críticas justamente a esse tipo de teatro e daí decorre as diversas discussões sobre a modernidade teatral.

Entre os nomes dos conhecidos grandes atores do início do século XX, Jaime Costa é emblemático por sua luta contra a modernização do teatro e, ao mesmo tempo, o flerte com dramaturgos que representam a referida modernidade. Além de Pirandello, Costa encenou **A morte do caixeiro viajante**, de Arthur Miller, em 1951, trabalhou na Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso e realizou diversas outras atividades relacionadas com a renovação teatral.

Ao tomarmos como referência o fato de Pirandello ter se tornado conhecido em todo mundo teatral a partir de suas propostas de renovação artística, a encenação de **Assim é, Se lhe parece**, em 1924, por Jaime Costa pode ser vista como emblemática. Ela significa o contato de um ator brasileiro, visto como “pré-moderno”, com um dos ícones do teatro moderno. Precisamos considerar que a estreia dessa peça na Itália se deu em 1917, no Teatro Olímpia, de Milão. Em sete anos, tempo relativamente curto, Costa trazia o texto para os palcos brasileiros. Se considerarmos o ano de 1921, época da estrondosa encenação de **Seis personagens em busca de um autor**, também em Milão, Jaime Costa nos aparece, em 1924, como um ator atento à cena teatral mundial.<sup>16</sup> Encontramos aqui, novamente, ecos da importante aproximação entre Brasil e Itália no que diz respeito às práticas teatrais.

A primeira encenação de Pirandello no Brasil, sobretudo do ponto de vista simbólico, torna-se relevante pela marca do novo. O nome do dramaturgo é diretamente relacionado à renovação e, por sua vez, Jaime Costa é lembrado como alguém que

---

<sup>15</sup> Cf. BRANDÃO, Tania. Os grandes astros. In: FARIA, João Roberto. (Dir.). **História do Teatro Brasileiro**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva / Edições Sesc, 2012, p. 455-479. V. I.

<sup>16</sup> Mesmo não sendo objetivo desse artigo, é preciso mencionar que, em 1923, Oswald Andrade, que havia entrado em contato com Pirandello em Paris, publicou um artigo no Correio Paulistano sobre a montagem de **Seis personagens à procura de um autor**, realizada pela Comédie des Champs-Élysées na capital francesa.

propiciou novos elementos para a cena teatral brasileira numa época interpretada como “pré-moderna”. É justamente esse o traço realçado por Miroel Silveira:

Deve-se registrar em favor da longa atuação de Jaime Costa no teatro duas facetas a aplaudir: sua abertura para peças (no momento) de qualidade, como o caso de “Così è” e, mais tarde, de “A Morte do Caixeiro Viajante”, de Miller, e sua preferência pelos textos nacionais, com os quais, de resto, obteve seus maiores êxitos artísticos e comerciais: “Carlota Joaquina” e “A Família Lero-Lero” de R. Magalhães Júnior. Mesmo sem alcançar plenamente o significado da proposição pirandelliana, encenar esse autor naquele momento foi certamente obra de coragem e ambição artística.<sup>17</sup>

E reforçado por Annateresa e Mariarosaria Fabris:

[...] é muito importante lembrar que a primeira montagem brasileira de Pirandello foi de uma companhia como a de Jaime Costa, especializada em *vaudeville* e em comédias de costumes. Embora seja provável que Costa não tivesse alcançado plenamente o significado da proposta pirandelliana, encenar o autor italiano fora, porém, “obra de coragem e de ambição artística”, um momento em que o teatro local não havia sido tomado por aquele mesmo desejo de renovação que começava a caracterizar a literatura e as artes visuais.<sup>18</sup>

O olhar de Miroel Silveira, reforçado por Annateresa e Mariarosaria Fabris, é seletivo. Para ele, Pirandello é sinônimo de qualidade teatral e, por isso, a encenação realizada por Jaime Costa é carregada de coragem e ambição. Acreditamos que é difícil definir o significado da proposição pirandelliana nos moldes realçados pelos autores, pois tomamos por princípio a noção de que os sentidos de uma obra de arte são construídos a partir das interações que ela promove com o meio social e histórico em que ela é retomada. Por isso, não reforçamos a percepção de que Jaime Costa não alcançou as proposições do dramaturgo italiano, isso exigira um estudo focado nessa encenação, mas acreditamos que, do ponto de vista da interpretação acadêmica sobre o teatro de Pirandello no Brasil, a encenação de **Assim é, Se lhe parece** nos surge como uma possível referência sobre a modernidade teatral em solo brasileiro. Independente se o ator entendeu ou não a proposta de Pirandello, o sentido que essa encenação adquire no interior da história do nosso teatro é o da renovação artística. Estamos diante, portanto, de uma figura chave para se pensar as interações entre Brasil e Itália e também a constituição do nosso próprio teatro.

<sup>17</sup> SILVEIRA, Miroel. **A contribuição italiana ao teatro brasileiro**: (1895/1964). São Paulo / Brasília: Quíron / INL, 1976, p. 205-206.

<sup>18</sup> FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosaria. Presença de Pirandello no Brasil. In: GUINSBURG, J. (Org.). **Pirandello**: do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 395.

Frente a tudo isso, poderíamos nos questionar novamente: quais as consequências das primeiras encenações de Pirandello entre nós? Não temos e não ansiamos por uma resposta definitiva, mas sabemos que além do amplo debate sobre o moderno teatro brasileiro, o conhecimento do dramaturgo italiano no Brasil representou a renovação dos diálogos culturais entre Brasil e Itália, marcou um específico momento de nossa história teatral e, principalmente, foi capaz de fazer com que o teatro italiano se tornasse conhecido além dos círculos do teatro amador. Daí para frente o diálogo teatral ítalo-brasileiro se reforçou e gerou frutos diversos.

**ARTIGO RECEBIDO EM 10/10/2014. PARECER DADO EM 15/11/2014**



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)