

EU ACREDITEI QUE ESTAVA NO TEATRO: BREVE SONDAÇÃO DAS INFLUÊNCIAS PIRANDELLIANAS NO TEATRO DE JOSÉ RÉGIO E FEDERICO GARCÍA LORCA

Hiago Araujo Naldi¹

RESUMO

Tendo em vista a tradição do “jogo da impossibilidade do drama” (expressão cunhada por Peter Szondi), iniciada por Luigi Pirandello na história do teatro moderno, este artigo pretende cotejar duas peças teatrais a fim de investigar em que medida as influências do dramaturgo italiano se fazem sentir. Os dois textos dramáticos escolhidos são *O Meu Caso* (1957), do presencialista José Régio, e *El sueño de la vida* (1978), do poeta espanhol Federico García Lorca. O diálogo entre as peças parece ganhar fôlego na medida em que ambas se valem da linguagem metateatral para pôr em cena personagens-atores atuando sem saber que atuam, além de apresentarem profundas indagações a respeito do estatuto de realidade da produção teatral e sobre o papel do público enquanto consumidor do espetáculo, nuances marcantes da peça *Seis Personagens à Procura dum Autor* (1921). Teremos como diretriz teórico-crítica os apontamentos do húngaro Peter Szondi sobre o teatro de Pirandello em *Teoria do drama moderno* (2001), bem como análises-críticas que enfatizem esse caráter moderno nas duas produções citadas. Esperamos demonstrar como as peças escritas por García Lorca e por José Régio fazem uso das renovações formais propostas por Pirandello para dar ao teatro moderno a sua própria contribuição original.

Palavras-chave: Teatro moderno, Luigi Pirandello, José Régio, Federico García Lorca, metateatro.

¹ Mestrando em Estudo Literários da UNESP - FCLAr, hiago.naldi@unesp.br;

INTRODUÇÃO

“*Yo creí que estaba en el teatro*”, essa emblemática frase dita por uma das personagens de García Lorca (1898-1936) ilustra o ponto central de uma série de renovações formais operadas pelo poeta espanhol em uma fase tardia de seu teatro. Herdeiro da robusta tradição do teatro cômico espanhol do Século de Ouro e representante ímpar do movimento de vanguarda na literatura, figura notável da Geração de 27, Federico García Lorca é uma das personalidades literárias mais importantes para a Espanha do século XX. Apesar de ter se dedicado a uma série de outros empreendimentos literários, o epíteto de “o poeta” o acompanha em todas as suas obras, já que os traços líricos são fatores estruturantes de seu projeto literário. Assim, seja escrevendo comédias, dramas ou tragédias, Lorca é, acima de tudo, um poeta que escreve teatro. O que já anuncia a presença de elementos epicizantes em seus textos dramáticos.

Nessa esteira, tendo em vista a breve antologia teatral deixada por Lorca, que falece prematuramente em 1936, fuzilado por tropas franquistas, García-Posada (1996) realiza o seguinte agrupamento das 12 obras dramáticas publicadas pelo poeta em: farsas, comédias impossíveis, tragédias e dramas. Em especial nos interessa a segunda dessas categorias, já que é nela que pode ser inserida a peça *El sueño de la vida* (1978)², também nomeada por alguns críticos como *Comédia sin título*, já que se trata apenas do primeiro ato de uma peça que não foi terminada pelo autor, como afirma Monegal (2000)³.

Essa classificação proposta por García-Posada (1996) leva em conta as principais características que estruturam os textos dramáticos lorquianos. No caso das “comédias impossíveis”, esta categoria abarca as produções mais vanguardistas do autor. Segundo a crítica, ali está posta uma série de rupturas com a linearidade da ação dramática, distorcendo as relações entre forma e conteúdo. As duas peças que se encaixam nessa ordem

2 Vale destacar que, ainda que tenha sido escrita na década de 1930, a peça só pode ser publicada após o fim do governo franquista, dada a censura imposta pelo regime fascista espanhol, como destaca Gibson (2014).

3 Antonio Monegal em seu texto “*Una revolución teatral inacabada*” (2000) faz um resgate de fôlego das diferentes referências que levaram a crítica a nomear essa peça inacabada de Lorca. Segundo afirma o professor, a escolha do título baseia-se em entrevistas que o poeta deu pouco antes de seu assassinato e em manchetes de jornal que circulavam na época, anunciando sua então nova produção. Para esse artigo se utilizará o título atribuído por Monegal – *El sueño de la vida*.

são: *El público* (1930) e *Así que pasen cinco años* (1931), no entanto, como o próprio García-Posada afirma, apesar de sua incompletude, *El sueño de la vida* (1978) pode ser encaixada dentro dessa classificação, dada a sua influência sobre *El público* (1930). Para Monegal (2000), as duas produções em questão fazem parte de uma revolução teatral proposta por Lorca, ainda que inacabada.

Não obstante, outra personalidade marcante do século XX que também prestou sua contribuição ao teatro moderno foi o português José Régio (1901-1969). O autor é lembrado, para além de seu projeto literário-crítico a respeito das crises identitárias que afligiam o sujeito moderno, por ser um dos fundadores da revista *Presença*, importante veículo de divulgação do modernismo português em sua segunda fase (AMORIM, 2006). Assim como Lorca, José Régio também foi poeta, mas ao contrário do espanhol, sua caminhada ao teatro não foi tão bem recebida assim.

É interessante notar que, como afirma Amorim (2006), José Régio foi um sujeito incompreendido pela crítica de seu tempo – os tons modernizantes que propôs à literatura na revista *Presença* e o caráter inovador que dava a suas produções teatrais não obtiveram o devido reconhecimento: “José Régio, entretanto, teve obras teatrais que até hoje vivem apenas como literatura, já que não chegaram a subir ao palco. Esta falta de consideração pelo teatro do autor é, com certeza, um forte indício da má interpretação que sua produção dramática sofrera” (AMORIM, 2006, p. 22).

Da antologia teatral deixada pelo dramaturgo português, composta por 8 peças, nos interessa em particular o drama *O Meu Caso* publicada em 1957, e tida por Jorge de Sena como “uma das mais profundas farsas” do teatro português. Nessa peça em questão estão postos recursos literários vanguardistas que rompem com o todo da ação teatral, movimento similar ao realizado por Lorca, e que se valem da linguagem metateatral para discutir a relação do público para com o espetáculo. Discussão essa pautada pelo estatuto de verdade que circunda o texto dramático.

Indubitavelmente, esses elementos modernizantes que aparecem tanto no teatro de José Régio como no de García Lorca partem de um mesmo ponto, outra importante personalidade do século XX - o Italiano Luigi Pirandello (1867-1936). O dramaturgo italiano é notado pela crítica por ter sido um dos responsáveis em propor uma solução à crise do drama, ao elaborar o que Peter Szondi chamou por “o jogo da impossibilidade do drama”. Em sua peça *Seis Personagens à Procura dum autor* (1921), Pirandello inicia uma tradição dentro do teatro moderno, a qual

toma como ponto central a criação de um enredo metateatral que extrapola os limites da unidade da ação que cabem ao gênero dramático.

Portanto, é válido que se opere um movimento de recuperação, ainda que breve, das influências que o teatro proposto por Luigi Pirandello teve nas produções tardias de Federico García Lorca e no teatro de José Régio. Nesse sentido, esse artigo propõe-se a realizar uma sondagem das influências pirandellianas nas peças *O Meu Caso* (1957) e *El sueño de la vida* (1978), a fim de que se possa averiguar em que medida foram aproveitadas as inovações cunhadas pelo dramaturgo italiano e em que medida cada autor deu sua contribuição original ao teatro moderno, já que, estando diante dessas produções, acabamos por nos perguntar – estamos mesmo no teatro?

METODOLOGIA

No empreendimento de compreender a natureza modernizante do teatro de Pirandello, um crítico se torna leitura imprescindível – o húngaro Peter Szondi, em especial seu texto *Teoria do drama moderno* (2001). Desse modo, é necessário que se retome o percurso histórico que faz o autor pela história do drama, com a intenção de alicerçar o terreno pelo qual caminha a crítica do texto dramático moderno. Só assim será possível entender qual a contribuição do dramaturgo italiano para o teatro.

De acordo com Szondi (2001), o drama moderno, que tem suas raízes no Renascimento, apresentava uma relação estrita entre forma e conteúdo, em uma dialética fechada em si mesma: “O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si.” (p. 30). Logo, compreende-se que o drama puro deve conter uma unidade de ação, de tempo e de lugar.

Nesse sentido, Szondi (2001) aponta que o tempo do drama deve ser sempre o presente absoluto, na medida que o presente transcorre, se torna passado, mas este já não se faz mais presente em cena. Fundando, assim, o próprio tempo do drama, que já deve conter em si o prenúncio do futuro, não havendo espaço para uma descontinuidade das ações, o que ocasionaria uma ruptura com essa estrita lógica temporal. Nessa medida, o espaço também deve ser restrito, já que o crítico aponta que excessivos cenários romperiam com o absoluto da cena dramática. Cabe destacar a motivação apontada por Szondi, pois tudo no decorrer da ação deve ser motivado, não havendo brechas para intromissões externas. Em

suma, para que o texto dramático seja puro, todas as unidades devem ser coesas.

Vale notar também que a relação autor-obra e público-obra são particulares. Segundo Szondi (2001), o autor do texto dramático não fala, “ele institui a conversação” (p. 30), portanto, ele não está presente de forma direta na obra, assim como o público, que deve assistir à encenação dramática em estado de total passividade, sem a possibilidade de intervenção: “a relação espectador-drama conhece somente a separação e a identidade perfeitas, mas não a invasão do drama pelo espectador ou a interpelação do espectador pelo drama” (p. 31). Tal separação é marcada pelo palco elaborado para a encenação, no qual o crítico aponta não haver escadas que conduzam o público à cena, captando seus olhares apenas no momento em que a encenação começa e os abandonando ao fim do espetáculo, com o levantar e cair das cortinas.

Com o decorrer do tempo iniciou-se o que Szondi chama por “crise do drama histórico”, um momento no século XIX em que os autores passaram a produzir peças em que a relação forma e conteúdo estava enfraquecida, ou seja, eram abordados temas que não condiziam com a unidade de ação, tempo e espaço, fazendo com que fossem necessárias a intromissão de elementos que não pertenciam originalmente ao gênero, os quais Szondi chama de “epicizantes”. Esse nome tem como princípio os elementos que concernem ao gênero épico e que foram sendo inseridos gradativamente em diversos textos dramáticos na primeira metade do século XX.

Entre os autores que propuseram uma renovação formal ao gênero dramático encontra-se Luigi Pirandello. Szondi (2001) aponta que *Seis Personagens à Procura dum autor* representa, para a crítica, “a síntese do drama moderno” (p. 145). A peça em questão, cujo enredo é composto por facetas inovadoras para o momento, necessitou ser encenada de uma maneira que não fosse aquela cultivada desde o período clássico, fugindo ao modo Aristotélico:

Pirandello viu claramente a resistência da matéria e de seus pressupostos intelectuais à forma dramática. Por isso ele renunciou a ela e manteve na temática a resistência, em vez de quebrá-la. Assim surgiu uma obra que substitui a planejada, tratando-a como uma peça impossível (p. 147).

Desse modo, é essa nomenclatura de “peça impossível” que nos parece interessante, tanto por sua similaridade com a classificação de

García-Posada, das “comédias impossíveis”, tanto por se tratar de uma mesma inadequação entre forma e conteúdo encarada por García Lorca e José Régio, uma vez que ambos se veem fadados a resolver esse dilema, pondo em cena uma discussão a respeito do estatuto que rege o “drama puro” e rendendo-se a traços epicizantes, tal qual Pirandello os utiliza.

Na peça de Pirandello, seis personagens interrompem o ensaio de um grupo teatral e pedem ao diretor que seja o autor que possa levar sua história aos palcos. Ainda que descontente por ter o ensaio de sua peça suspenso, o diretor faz caso aos personagens, que acabam por convencê-lo. Assim sendo, o enredo inicial, que contava de um ensaio teatral é cortado e o que toma foco é a história de vida dessas personagens. Nesse sentido, vemos que se põe em cena uma encenação teatral, operando um movimento metateatral duplo - dentro de uma peça de teatro se pretende retratar uma peça de teatro, que é interrompida para que se crie uma outra peça de teatro relatada pelas personagens órfãs de autor.

Por meio desse movimento, como expressa Szondi (2001): “Os diálogos entre os seis personagens e o diretor da trupe não se limitam a oferecer o esquema da peça originária; neles se expressam também as forças que já a partir de Ibsen e Strindberg colocam em questão a forma dramática.” (p. 147-148). O diálogo entre as personagens e o autor denota uma análise filosófica do teatro, em que cada personagem mostra, por meio da história de vida que conta ao autor com a intenção de que se torne enredo, porque a mimese não tem vez. Logo, Szondi (2001) afirma que essa é uma obra dramática épica, que faz de seu tema central os fatos que constituem o texto dramático em si.

Para o crítico a temática da peça é dupla: a “camada dramática”, composta pelo passado das personagens, que, segundo ele, não é mais capaz de se construir em alguma forma, e a “camada épica”, composta pelo momento da invasão das seis personagens e a tentativa de arrumar um autor. No desenrolar da camada épica os personagens narram suas próprias histórias e o diretor e os demais atores formam seu público. Por fim, o crítico aponta que os dois planos temáticos acabam se unindo, um repetindo o final posto no outro, deixando-se “seduzir por um final pseudodramático.” (SZONDI, 2001, p. 152).

Ora, as principais tendências lançadas por Pirandello nessa produção dramática serão fundamentais para que se possa explorar o sentido construído nas peças de José Régio e García Lorca. Sobretudo no que tange à divisão temática da produção em duas camadas, as quais serão revisitadas pelos dois autores, cada um à sua maneira.

RESULTADOS

A peça *O Meu Caso* apresenta um enredo de curta extensão, visto que se desenrola em apenas um único ato. Em um cenário pronto para encenação de um espetáculo teatral entra um homem designado apenas como “O Desconhecido”, este começa a conversar diretamente com o público, alegando que tudo aquilo ali é teatro, um espaço para a farsa, mas que ele tem um caso sério que precisa confessar a todos.

O decorrer da trama trata-se de este desconhecido tentando relatar seu caso ao público e sendo sucessivamente interrompido por demais personagens que acreditam ter casos mais importantes e que merecem mais atenção que o deste homem, ainda que não o escutem. O primeiro a interromper o protagonista anônimo é O Empregado do teatro, que tenta retirá-lo da cena para que possa ter início a encenação da peça. Esse homem alega ter uma série de infortúnios que levam sua família a depender inteiramente de seu salário no teatro, mas acaba falhando em seus intentos de retirar o queixoso, só conseguindo esconder-se com ele atrás de um biombo que compõe o cenário no momento em que outra personagem entra em cena.

Em seguida aparece A Atriz para dar início à encenação da peça. Esta é interrompida pelo protagonista que mostra seu descontentamento com a trama elaborada para encenação, a considerando supérflua e de menor importância que o caso que tenta confessar. E, novamente tenta retomar seu discurso, sendo cortado pela atriz que o rechaça rudemente e começa a relatar ao público o seu próprio drama. Ela relata que este era seu primeiro grande trabalho e que almejava conquistar o estrelato, ainda que a peça que encenaria fosse fraca, considerava que sua atuação lhe renderia louvores. No entanto, ao concluir seu pensamento A Atriz questiona a competência d’O Empregado que deixou que este intruso invadisse o teatro e tem início um conflito entre as três personagens em cena.

Os ânimos só se apaziguam quando entra O Autor da peça para tentar resolver a situação. Este último tenta dialogar com o intruso desconhecido, mas acaba por interromper novamente a confissão de seu caso, trazendo o dele próprio à tona: é um dramaturgo que não encontra espaço para representar essa peça, que já leva 5 anos engavetada, tendo de ser reeditada para agradar a mesquinhez da companhia teatral que decidiu representá-la. Após essa confissão, mais uma vez se retoma a

disputa pela atenção do público, cada personagem quer provar que o seu caso merece mais atenção e que é mais relevante que os demais.

No desenrolar da discussão o protagonista anônimo consegue tomar a dianteira e retomar seu discurso confessional diante do público, até que é interrompido pelo O Espectador que o estava assistindo. Esse representante do público marca o seu descontentamento com toda aquela situação, alegando possuir uma rotina dura de trabalho e argumentando que comprara o ingresso de teatro na expectativa de alienar-se momentaneamente de sua realidade, mas fora frustrado pelas intromissões do protagonista. Por fim, O Espectador exige que o espetáculo seja encerrado, e recebe o apoio do restante da plateia, inclusive um outro audiente diz a ele que se reúna aos demais no palco, já que também compõe parte do espetáculo. E, por uma última vez, O Desconhecido tenta finalizar sua confissão ao público, mas é impedido, dessa vez pelos panos que caem marcando o final da peça.

No enredo da produção lorquiana, também elaborada em apenas um ato, tem-se um homem identificado apenas como "**Autor**" que entra em cena e começa a conversar com sua audiência. Em seu longo monólogo ele reflete sobre diversas questões a respeito do teatro enquanto obra de arte, até que é interrompido pelo público. Um homem na plateia identificado como **Espectador** 1.º questiona a forma como o diretor conduz sua fala e os dois entram em conflito, a esposa desse homem, **Espectadora** 1.ª, envolve-se na discussão também. A alteração só cessa no momento em que os dois da audiência deixam a cena. Em seguida um outro homem na plateia, identificado como **Joven**, começa a debater com o **Autor**, estendendo as reflexões a respeito do teatro, desta vez enfatizando a recepção da obra. Estes dois últimos só são interrompidos pelo **Criado** que traz café a pedido do **Autor**.

A abstração entre **Autor** e **Joven** segue até a chegada do **traspunte**, cobrando que se inicie o espetáculo. Trata-se da encenação de **Sonho de uma noite de verão** de William Shakespeare. Em seguida entra a **Actriz** e fala diretamente com o **Autor**, descobrimos seu nome - Lorenzo. Assim como fizera com os demais membros da trupe com os quais conversou, ele questiona a veracidade dos atos dessa mulher enquanto atriz. Essa arguição segue até o momento em que tem início uma revolução armada pelas ruas.

O **Autor** ordena que deixem que todos se refugiem no teatro. Instaura-se outra querela, a **Actriz** não quer que entrem os revolucionários e o **Autor** o quer mais que tudo, já que anseia pela revolução total. Ainda

entram em cena personagens da produção que estava por ser encenada e que somente querem representar seu papel, como se fossem as próprias personagens que ganhassem vida e quisessem cumprir o papel que lhes foi designado por Shakespeare, são essas: o *Leñador* e *Nick Bottom*.

Tomados de sobressalto por essa revolução, o público e os atores se veem presos dentro do teatro, com medo de sair às ruas, apenas o *Tramoyista* e o *Autor* querem partir para a luta. A peça termina de súbito com a derrubada das portas do teatro pelo povo nas ruas e com a partida de Lorenzo aos gritos de desespero da *Actriz*.

Considerando as breves apreciações feitas do enredo dos dois dramas em questão, percebemos as inegáveis aproximações entre os temas tratados e o modo como estes se desdobram ao longo dos textos teatrais. Essas semelhanças estreitam-se se nos atentamos ao que diz Amorim (2006) a respeito da peça de José Régio:

Em *O Meu Caso* existem dualidades que norteiam a sua temática: o íntimo e o social, a verdade contraposta à mentira e a comunicação versus a incomunicabilidade; contudo, a principal disparidade está na oposição ficção x realidade, pólos que se confundem durante a peça sem que um deles se sobreponha ao outro. A problemática do real e do ficcional remete-nos novamente à composição das personagens, que representam sem saber que estão a representar. A ilusão se mistura com a realidade, o Espectador se confunde com o ator e esta perspectiva dual domina toda a peça. (p. 142).

Nessa perspectiva, vemos que a confusão entre ilusão realidade e a presença de personagens que representam sem dar-se conta são nuances que também estão presentes de forma significativa na peça de Lorca. Sendo assim, as observamos ao atentar-nos às personagens que entram em cena caracterizadas como personagens shakespearianas, querendo desempenhar seu papel, independentemente das circunstâncias que as envolvem, sem diferenciar ficção de realidade.

Outrossim, essa dicotomia ficção x realidade aparece expressa diretamente enquanto tema abordado pelos protagonistas de ambas as peças em seus monólogos. Este tema por si só já desvela o uso de elementos epicizantes pois é um tema de ordem filosófica, que demanda uma recuperação histórica longa, não respeitando a unidade de ação do drama absoluto e, portanto, não sendo passível de ser encenada em um contingente dramático, fazendo com que urja uma renovação formal que direcione o espetáculo teatral ao terreno do épico szondiano.

No texto de José Régio, *O Desconhecido* insere o tema assim que adentra exasperadamente à cena, logo no início da peça já são tecidos os primeiros comentários a respeito do estatuto de realidade do espetáculo teatral, o reconhecendo como espaço do fingimento:

Ora Vossas Excelências vêem?!: bigodes postiços... cabeleiras falsas... pinturas e repinturas! tintas nas caras como se fosse quadros... É isto, Vossas Excelências vêem?! Tudo comédia! Tudo teatro! Andam no fingimento como o peixe n'água. Ora são moribundas ora dançam foxes... (olhando apontando em roda, sempre agitado) Até estes móveis!... estas paredes de lona!... estas porcarias de luxo..., tudo provisório! tudo fancaria. (RÉGIO, 1969, p. 59-60).

Tal e qual este tema faz-se presente nos primeiros argumentos levantados pelo *Autor* em *El sueño de la vida* (1978). Este deseja expulsar a ficção do teatro e trazer a realidade à tona, insinuá-la aos espectadores:

“Señoras y señores:

No voy a levantar el telón para alegrar al público con un juego de palabras, ni con un panorama donde se vea una casa en la que nada ocurre y adonde dirige el teatro sus luces para entretener y haceros creer que la vida es eso. No. El poeta, con todos sus cinco sentidos en perfecto estado de salud, va a tener, no el gusto, sino el sentimiento de enseñaros esta noche un pequeño rincón de realidad.

[...] pero hoy el poeta os hace una encerrona porque quiere y aspira [a] conmover vuestros corazones enseñándoos las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír.”

(GARCÍA LORCA, 2000, p. 137-138).

É perceptível que o *Autor* tem intenções contra catárticas, não quer que seu público seja tomado por completo pela vertigem de sentimentos suscitados pelo teatro dramático, há que levar em conta que no decorrer da trama descobrimos tratar-se da intermissão de uma peça shakespeariana. Sua premissa assemelha-se muito, inclusive, à proposta de distanciamento de Brecht, como expresso por essa fala sua: *“La realidad empieza porque el autor no quiere que os sintáis en el teatro sino en mitad de la calle y no quiere, por tanto, hacer poesía, ritmo, literatura, quiere dar una pequeña lección a vuestros corazones, para eso es poeta, pero con gran modestia.”* (GARCÍA LORCA, 2000, P. 138-139).

A forma como essa interrupção da ficção é feita em ambas as peças para que possa ter espaço a realidade é distinta: na peça do presencista é feita de modo atravancado, a personagem intrusa briga com as demais para poder trazer seu caso ao público; em contrapartida o protagonista lorquiano não é interrompido de forma brusca por nenhuma personagem, todos lhe têm grande apreço, já que é uma figura importante para a trupe, apenas o público lhe é hostil.

A vista disso, apuramos que o ponto comum na produção de García Lorca e de José Régio é o desvelamento da necessidade de interromper-se a ficção para que possa ter espaço a realidade. Sem dúvida não há como negar que o elemento metateatral mobilizado como forma possível para a transposição de tal tema ao gênero dramático é uma herança da tradição pirandelliana, justificando-se, assim, uma investigação mais precisa de seus ecos nas duas produções em questão.

DISCUSSÃO

Antes de tudo, é necessário pontuar que a forma metateatral assumida nas duas peças analisadas propicia que seja levado aos palcos um outro constituinte do fenômeno teatral que não fora amplamente explorado por Pirandello em *Seis Personagens à Procura dum Autor* (1921) – o público.

O interlocutor buscado pelas personagens invasoras em Pirandello não é o mesmo que o buscado pelo O Desconhecido na peça de José Régio. Este deseja reportar-se diretamente ao público, inclusive enfatiza isso durante sua discussão com O Autor: “Qualquer lugar me serve; qualquer! Mas, de preferência, aqueles em que haja muita gente reunida. É preciso que a Palavra se espalhe o mais possível. Por isso estou resolvido a assaltar os teatros, as salas de conferências...” (RÉGIO, 1969, p. 76). Assim também almeja o *Autor* da peça de García Lorca, que recorda outras tentativas em conseguir a devida atenção: “*Diréis que esto es un sermón. Y bien, ¿es que es feo un sermón? Casi todos lo que me oyen han dado un portazo y han salido da casa dejando a su padre o su madre em un momento em que por su bien les reñían [...]*” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 138).

Quanto às seis personagens, estas querem que o diretor da trupe as escute, ou seja, outra personagem da peça. Por conseguinte, no texto do dramaturgo italiano, a trupe teatral toda é transformada em espectadores da narrativa de vida dessas seis personagens, sendo esse o modo empreendido para representação do público dentro da peça,

sem necessariamente contar com a intromissão de além do palco, como o fazem José Régio e García Lorca, que rompem com a quarta parede e destituem as barreiras entre espetáculo e espectador. Conforme o comentário de Harretche (1995) a respeito de *El sueño de la vida* (1978) que pode ser estendido ao texto regiano:

La cuarta pared se ha convertido en espejo, y el escenario y la acción escénica no son más que una imagen desnuda de la platea en donde transcurre esta porción de nuestras vidas. El espejo es el medio que usará el Autor para incorporararnos, a la fuerza, a la representación. Seremos actores, representando el personaje de nuestro yo más íntimo, el que nos duele, el que nos revela. (HARRETCHÉ, 1995, p. 184).

Isso posto, auferimos que, novamente, uma frase dita por uma das personagens lorquianas pode resumir essa relação espetáculo x espectador: “*La única ley del teatro es el juicio del espectador*” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 140). Tal associação é possível na medida em que se entende o que buscam todas as personagens invasoras, isto é, o assentimento do público, seja das personagens convertidas em público, como em *Seis Personagens*, seja da plateia que está ali para apreciar o espetáculo ficcional interrompido, como em *O Meu Caso* (1957) e *El sueño de la vida* (1978).

Então, na trama criada pelo dramaturgo português depreendemos que todas as personagens tem um caso particular e são compelidas a falar sobre este, já que é a intromissão desse sujeito estranho que atravanca os seus caminhos e as leva a apelar para a condescendência do público. Seja O Empregado que precisa do emprego, seja A Atriz que anseia pela fama, seja O Autor que deseja conquistar seu espaço ou O Espectador que só quer assistir a um espetáculo ficcional. Tudo gira em torno do juízo que fará o público. Ironicamente, a única personagem que não consegue confidenciar-se ao público é O Desconhecido, que sempre é interrompido antes do clímax de seu monólogo.

Nessa esteira, ao defrontar o desenlace da peça regiana com o texto pirandelliano supracitado vemos que a interrupção da encenação acarreta desfechos distintos. Ao passo que em *Seis Personagens* é cedido o espaço necessário para que as personagens contem seu caso, principiando a “camada dramática” citada por Szondi (2001), em *O Meu Caso* (1957) isso não ocorre: O Desconhecido briga com todas as demais personagens para ter seu espaço, mas não obtém êxito. Sendo assim, pensando

nos termos cunhados por Szondi, a camada épica e a dramática se entrelaçam, levando à supressão da segunda, da qual apenas conhecemos o efêmero monólogo d'A Atriz, e o conseqüente prevalecimento definitivo da primeira.

Com efeito, se aplicarmos os termos elaborados por Szondi à peça lorquiana, constatamos a supressão total da camada dramática, da qual só conhecemos o nome da peça que seria encenada e entrevemos algumas personagens. Logo, há aqui o prevalecimento da camada épica, ainda em medida superior à peça de José Régio. Nada obstante, *El sueño de la vida* (1978) carrega uma particularidade – quem interrompe a encenação não é um intruso, mas sim o próprio autor, aquele que no texto pirandelliano sede lugar ao discurso das seis personagens e que no texto regiano entra em conflito direto com O Desconhecido, aqui é quem deseja impor barreiras à catarse teatral, já que está descontente com a forma como os ideais miméticos são propagados.

Em vista disso, observamos que ao invés de serem personagens – seres que habitam apenas no ambiente ficcional - que invadem o ensaio de uma peça de teatro, nas duas peças em questão são pessoas reais, com questões e problemas de ordem real que invadem a encenação e impedem que a ficção ocorra. Ao se apropriarem da ideia metateatral atrelada à interrupção do enredo ficcional, os dois autores ibéricos não refazem a dinâmica “ficção interrompe a ficção”, mas sim apostam no elemento real, cunhando personagens que anunciam não fazerem parte do mundo ficcional, mas sim serem seres humanos de carne e osso, com problemas, ou casos, de ordem real, que merecem atenção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, concluímos que em todas as três peças há um mesmo esquema de ação: um ambiente teatral é invadido por desconhecidos que querem ser ouvidos, o que impede que a trupe teatral siga com suas vidas. Esse choque provocado pela chegada do outro na cena é percebido por meio da presença dos funcionários do teatro que coexistem em cena junto aos atores prontos para a encenação e aos invasores inesperados. Tal esquema faz com que rua o simulacro de realidade e, conseqüentemente, que o teatro se insinue enquanto teatro, findando sua ilusão. O próprio público nas peças de José Régio e García Lorca é tomado de sobressalto – seus representantes deixam claro em suas intervenções que esperavam assistir a um espetáculo teatral para fugir de suas rotinas

exaustivas e não encontrar tal desmantelamento. Todos ali queriam a ilusão do teatro e pensavam estar no lugar certo, mas, em verdade, não estavam.

Fica evidente que o que está em jogo nas produções teatrais tratadas neste artigo são as discussões a respeito do teatro. Diante dos olhos do espectador são testadas, questionadas e extrapoladas as barreiras que cerceiam o espetáculo teatral. As possibilidades do gênero dramático, o papel do público, mimese e catarse são o substrato dos discursos postos em cena, configurando as duas peças analisadas como obras de arte singulares da modernidade. Podendo ser entendidas, à luz do pensamento de Szondi, não como obras dramáticas, mas sim como obras épicas, que, ao proporem um debate sobre a forma do drama em si o fazem através de uma renovação formal, por reconhecerem que a forma dramática absoluta não daria conta de transmitir tal discussão. Influenciadas, certamente, pelas concepções pirandellianas, já que se valem da forma metateatral.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

AMORIM, I. R. de. **Uma Poética da Dualidade**: identidade e intertexto no teatro de José Régio. Dissertação de mestrado. Araraquara, 2006.

CASTRO FILHO, C. **O trágico no teatro de Federico García Lorca**. São Paulo: Zouk, 2009.

CORRADIN, F. M.; SILVEIRA, F. M. O Meu Caso Rebobinado. In: JUNQUEIRA, R. S. (org.). **Manoel de Oliveira**: uma presença: estudos de literatura e cinema. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

GARCÍA LORCA, F. **El público / El sueño de la vida**. Edición de Antonio Monegal. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

GARCÍA-POSADA, M. Introducción. In: GARCÍA LORCA, F. **Obras**, III: Teatro. 1. ed. de Miguel García-Posada. Madrid: Ediciones Akal, 1996.

GIBSON, I. **Federico García Lorca**: a biografía. São Paulo: Globo, 2014.

HARRETICHE, M. E. Comedia sin título: análisis de una revolución teatral. **Actas XII**. AIH. Centro Virtual Cervantes, 1995.

JUNQUEIRA, R. S. **O cinema épico de Manoel de Oliveira**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2018.

MONEGAL, A. Una revolución teatral inacabada. In: GARCÍA LORCA, F. **El público El sueño de la vida**. Edición de Antonio Monegal. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

PIRANDELLO, L. **Seis Personagens à Procura dum Autor**. Coleção Teatro Vivo. Tradução de Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

RÉGIO, J. **Três peças em um acto**. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1969.

RYNGAERT, J-P. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Título original: Introduction à l'analyse du théâtre, 1991.

SENA, J. de. Oito estudos sobre José Régio (1944-1970). In: _____. **Régio, Casais, a "presença" e outros afins**. Porto: Brasília, 1977, p. 81-164.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. Tradução de Luiz Sergio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.