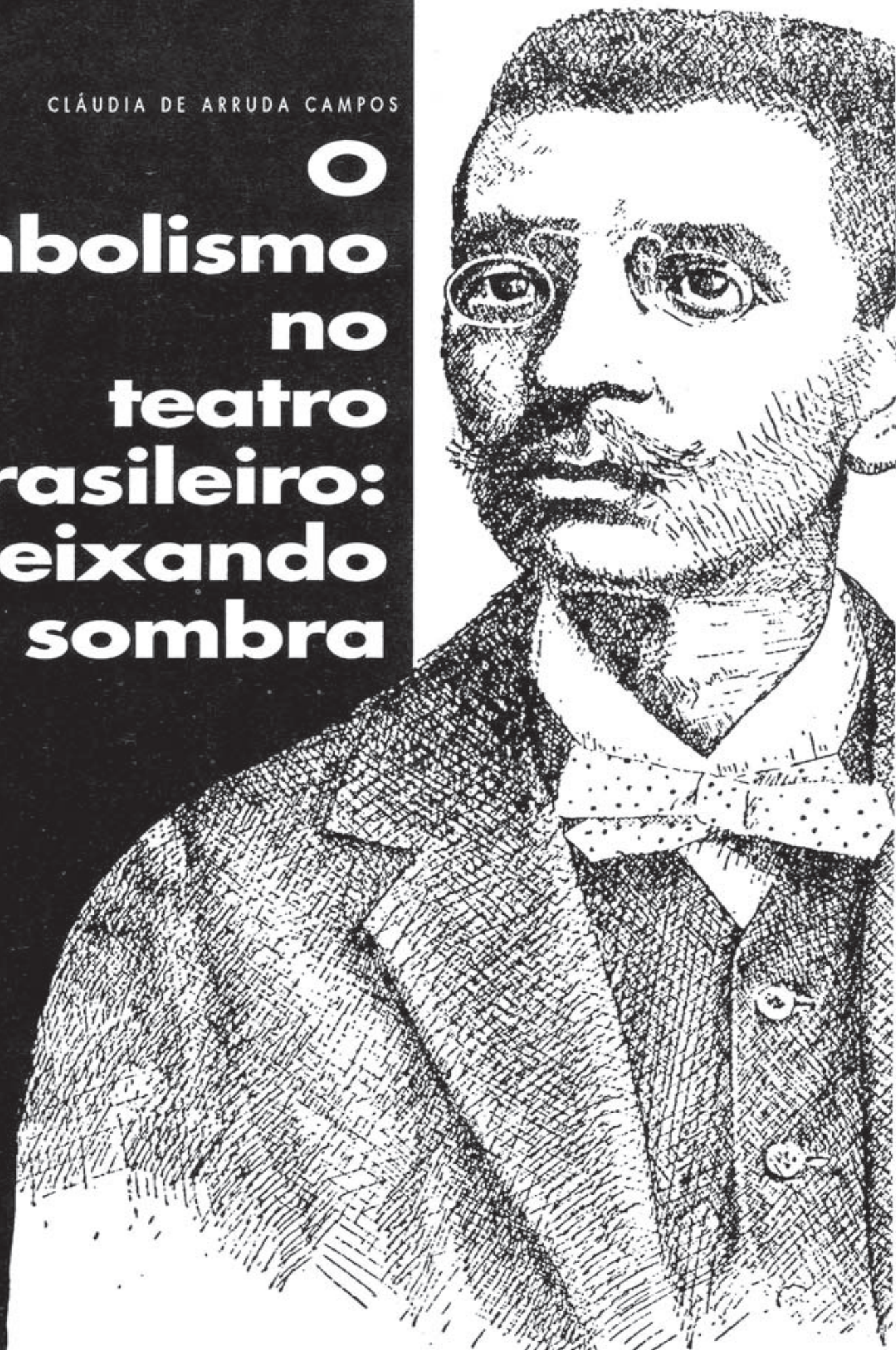


CLÁUDIA DE ARRUDA CAMPOS

O
simbolismo
no
teatro
brasileiro:
deixando
a sombra



Salvo casos de irrefreável sofreguidão, a leitura de um livro começa bem antes de chegarmos à primeira palavra do autor. Título, quarta capa, orelhas, prefácio, ali estão, trazendo as primeiras notícias de um novo território, e sugerindo trajetos. Algumas vezes entram em um diálogo tão incitante, ou tão à vontade, com o autor, com o texto, e com o suposto leitor, que o leitor de carne, osso e expectativa se vê convidado a entrar logo na conversa.

Assim, este livro em que um título (*O Simbolismo no Teatro Brasileiro*) tão simples, tão sem afetado mistério, nem ambigüidade, já é o bastante para acordar dúvidas e provocar a intervenção do leitor: "Simbolismo no teatro brasileiro... desculpe, mas isso existe?"

Se o leitor-perguntador se sente na posição incômoda de quem é menos bem informado do que deveria, suas dúvidas e ignorâncias ficam justificadas. No prefácio, Sábato Magaldi lembra que "no Brasil sempre houve a tendência de se pensar que Artur Azevedo (1855-1908) encerrou o ciclo mais fecundo do nosso passado

dramatúrgico, na trajetória que veio de Martins Pena (1815-1848), inaugurando-se a modernidade com *Vestido de Noiva*".

E se não bastasse, poderíamos recorrer, na capa, ao professor Alvaro Cardoso Gomes, um especialista em Simbolismo, para quem a obra de Eudinyr Fraga tem duplo mérito: "De um lado, por se preocupar com um movimento literário, as mais das vezes, desprezado pela crítica brasileira: o Simbolismo. De outro, por recuperar toda uma literatura teatral esquecida".

Tudo indica tratar-se de uma pesquisa pioneira, daquelas em que o próprio pesquisador desconhece, ao começar, se o caminho irá dar em sim ou em não. E o leitor, que ainda não sabe qual a resposta a que, neste caso, se chegou, já imagina que para levar sua pesquisa a conclusão Eudinyr terá tido, entre outras tarefas, que garimpar e analisar um número respeitável de peças. E a nossa suspeita é de que nem todas essas leituras tenham sido exatamente deleitosas.

Ninguém pode condenar o leitor por temer que um trabalho exaustivo e pioneiro se traduza, pela pena do pesquisador, em um texto indigesto, ou, por adesão ao objeto, melancólico, ou, ainda, um texto antipaticamente cioso de suas descobertas.

Dizem os que o conhecem que o nome de Eudinyr Fraga na capa de um livro pode sugerir qualquer outra coisa, não um texto aborrecido ou pretensioso.

As orelhas do livro confirmam a opinião. Em uma delas, Clóvis Garcia lembra a estreita ligação de Eudinyr com o teatro, das experiências como ator, autor e tradutor junto ao Teatro Lotte Sievers, nos anos 50, a sua carreira na EAD. A pesquisa acadêmica sobre teatro, vindo na esteira de uma trajetória como essa, só por muita rebeldia pode levar a maus-tratos com o objeto - ou com o público.

Na outra orelha, Decio de Almeida Prado reforça os bons prognósticos. Fala-nos de "um autor que nunca se esconde por trás de uma pretensa objetividade". E prossegue: "É ele, o autor, que bem à nossa vista, seleciona, opta, raciocina, julga, salientando este ou aquele traço, externando as suas opiniões pessoais sem dubiedades mas também sem qualquer espécie de dogmatismo".

No prefácio, Sábato Magaldi nos informa ainda que este é um livro no qual, sem

CLÁUDIA DE ARRUDA CAMPOS é professora de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP e autora de *Zumbi*, *Tiradentes* (Edusp/Perspectiva).

O Simbolismo no Teatro Brasileiro, de Eudinyr Fraga, São Paulo, Art e Tec Editora, 1992.

prejuízo do rigor analítico, evita-se uma terminologia excessivamente técnica. É quanto basta para este leitor apresentar seus cumprimentos e entrar no texto.

Tanto Sábato Magaldi quanto Álvaro Cardoso Gomes destacam o tom irônico do autor. Ao fim da leitura, este é um ponto em que não se poderá convir inteiramente com as outras vozes que entraram nesta conversa. A ironia é muito oblíqua, muito enrustida para a franqueza de Eudinyr, que costuma economizar sutilezas: “Se é um alívio que Carlos Dias Fernandes não tenha perpetrado outras experiências dramáticas...” (p. 115).

O mencionado, e execrado, Carlos Dias Fernandes é autor de *Myriam*, cuja protagonista “é uma jovem judia, irmã de Jesus, amante de Pilatos, que a abandona por Cláudia, bela patriciã romana”. Esta Cláudia tem por divertimento atirar as escravas a um tanque de moréias, no qual irá terminar a pobre Miriam, “protestando seu amor pelo procônsul e comparando as mordidas aos beijos que dele recebera no passado” (p. 113).

Creio não ser necessário reproduzir as observações críticas do pesquisador para que se concorde com suas conclusões jubilosas por ser esta a única peça de Fernandes. Mas o leitor também concordará com ele quando conclui que, horror à parte, algo existe de Simbolismo, ou de Decadentismo em *Myriam* pela “procura do mórbido e do malsão e na preocupação esteticista da reinvenção das mesmas personagens” (p. 114).

Para felicidade do pesquisador, nem todos os textos analisados serão assim duros de tragar. Outros haverá com menos de simbolista, porém com melhor fatura dramática. Também os haverá bem realizados, com características simbolistas.

Foram examinadas as obras de 12 autores: Coelho Neto, Goulart de Andrade, Graça Aranha, Oswald de Andrade, João do Rio, Oscar Lopes, Carlos Dias Fernandes, Emiliano Perneta, Durval de Moraes, Marcelo Gama, Paulo Gonçalves, Roberto Gomes. Destes, alguns criaram peças que se podem considerar marcos na dramaturgia brasileira.

Eudinyr deixa o melhor para o fim. Seu trajeto culmina em Roberto Gomes, o suicida, o que passou de menino rico à modesta condição de professor e que deixou uma obra de densidade e unidade raras na dramaturgia brasileira.

De acordo com o pesquisador-crítico, Roberto Gomes não foi bem-sucedido em sua adaptação do romance *Inocência*, de Taunay. Quanto a sua peça *Berenice*, ficamos sabendo que tem sido classificada sob a expressão desabonadora de melodrama, o que dá margem a considerações de Eudinyr, com apoio em Bentley (*), sobre a revivescência do melodramático: “Ultimamente, não é difícil constatar uma valorização crescente dos enredos melodramáticos no teatro e até num dos veículos que sempre privilegiaram o naturalismo e foram seu refúgio incontestável: o cinema” (p. 163). E os exemplos vão de Visconti e Bolognini a Bergman.

Os excessos de Roberto Gomes em *Berenice* são explicados pela disposição de traçar o desenvolvimento de uma neurose compulsiva e monomaniaca, a paixão desesperada de uma viúva de 38 anos por um jovem músico, talentoso e ambicioso.

De qualquer modo, os excessos não serão a tônica em outras obras do dramaturgo: *Ao Declinar do Dia*, *A Bela Tarde*, *O Jovem Silencioso*, *A Casa Fechada*. Os próprios títulos sugerem silêncios e mistérios, atmosferas crepusculares em que a realidade aparente perde seus contornos.

Talvez a sua peça mais impressionante seja aquela cujo título e cujo centro - uma casa fechada - carregam a mudez do nunca inteiramente desvendado. Ao silêncio da casa se opõem as falas entrecortadas dos personagens, gente comum de uma cidadezinha, que mostram fragmentos do drama. Da casa fechada deve sair, expulsa, humilhada, a mulher adúltera.

A obra-prima de Roberto Gomes seria, no entanto, *Canto sem Palavras*: sobre um núcleo de enredo que se pode dizer até banalizado (a paixão quase incestuosa do padrinho pela afilhada), poesia e tragicidade vão compor a representação da vida fatalizada como frustração, infelicidade, impossibilidade de comunicação.

É de grande interesse, também, a obra de João do Rio, esse que foi um pouco a alma, resplandecente ou obscura, do Rio *belle-époque*. De suas peças, a única a desenvolver um clima de amargura, de desencanto, é *Encontro* (1915): um quarentão, uma prostituta, um encontro amoroso interrompido no passado e a dor de fingir que é possível recuperar o idílio sepultado na memória, conscientes, no entanto, de que o tempo passou, inexorável.

Fica difícil detectar traços de Simbolis-

*Eric Bentley, *A Experiência Viva do Teatro*, Rio de Janeiro, Zahar, 1967.



COELHO NETO

mo na obra de João do Rio, na despreensão de sainetes como *Que Pena Ser Só Ladrão!*, ou no modelo peça-bem-feita de *A Bela Madame Vargas*. Para Eudinyr Fraga, João do Rio, admirador de Oscar Wilde, não assimilaria, deste, a contundência. Ao invés de crítico, João do Rio parece o amante do tempo e lugar em que viveu, da forma como viveu. Na expressão bem achada de Eudinyr Fraga, “não parece preocupado em exorcizar fantasmas, mas, ao contrário, em cultivá-los com muito carinho” (p. 104).

Eva, considerada a melhor peça de João do Rio, também não se marcaria por características simbolistas. A história se conclui com a revelação do estratagema pelo qual Eva, moça aparentemente fútil, na verdade medrosa da inconstância do amor, testa seu pretendente. Tudo ocorre em meio a elegante recepção, no solar de uma fazenda de café, propriedade de tradicional família paulista, na atmosfera de leveza e *finesse* que João do Rio parece saborear.

Uma figura, a de Coelho Neto, sobressai no panorama literário que antecede, de imediato, o Modernismo. Exaltado a seu

tempo, o “príncipe dos prosadores brasileiros” sairá da revisão modernista das letras brasileiras reduzido à avaliação de escritor desprezível, quando não nocivo. Entre seus principais defeitos, o gosto sensual da palavra levado ao virtuosismo que recai na pura ornamentação. Como nos outros gêneros a que se dedicou, Coelho Neto tem farta produção para teatro: 26 peças. Nem aí é mais contido o rebuscamento típico do autor. Mesmo nessa obra problemática existe pelo menos uma exceção, *Quebranto*, na qual “a velha e sempre recorrida temática do choque cultural entre a vida pura e simples do campo e o ambiente devasso e desagregador da cidade grande está exposta de maneira bastante teatral, com um diálogo vivo e réplicas cortantes” (p. 68).

Se existe acerto na composição, não existe, na peça de Coelho Neto, Simbolismo, de modo que, ao menos para desempatar esta amostragem em favor do Simbolismo, vale chamar ainda mais um dos autores estudados por Eudinyr Fraga.

Se Coelho Neto ou João do Rio são nomes bastante conhecidos, outros esbar-

ram no desconhecimento ou desmemória do leitor que páginas atrás estranhava até a hipótese de existência de um teatro simbolista no Brasil. Paulo Gonçalves, por exemplo, surge de repente para o leitor como santista, negro, vitimado pela tuberculose aos trinta anos de idade, em 1927, e como jornalista, professor e dramaturgo, autor de oito peças. Trata-se de um autor que, como os anteriores, não permaneceu inédito, nem desconhecido. Sua obra subiu aos palcos com as Cias. de Abigail Maia e de Iracema de Alencar. E mais de uma entre suas peças tem interesse enquanto composição dramática e enquanto reflexos da estética simbolista. Obra irregular, por vezes beirando o *kitsch*, a dramaturgia de Paulo Gonçalves é lembrada sobretudo por *As Noivas*, passada em um lugarejo de Sergipe, Doris, a lonjura onde se desenvolve a vida de personagens que terminam só porque não alcançam e até afastam “o pássaro azul da felicidade”.

De uma surpresa a outra, o leitor vai tendo a resposta a sua pergunta inicial. No início do século XX, o Brasil conta com uma considerável produção de obras dramáticas. Em várias dessas obras é possível assinalar a presença de características simbolistas, e, em alguns casos, não em aspectos acessórios, mas no cerne da composição.

Trata-se de peças que foram encenadas, integrando de forma ativa o movimento teatral do período. Em suma: o Simbolismo marcou presença no teatro brasileiro, mesmo que não se possa falar propriamente em um teatro simbolista no Brasil.

Ignora-se, é verdade, como essas peças foram encenadas. Eudinyr teve que limitar seu trabalho à dramaturgia uma vez que não se encontram documentos que ajudem a recuperar o momento do palco. No teatro brasileiro anterior aos anos 40 sequer existe o moderno conceito de encenação. A crítica ocupava-se do texto, dedicando ao espetáculo um ou outro comentário, além de lacônico, genérico. Eudinyr reproduz algumas observações da crítica, referentes à encenação das peças aqui analisadas: “o desempenho foi magnífico”, ou “a interpretação não foi muito boa”, ou, ainda, um adjetivo para os cenários: “ótimos”. Como se vê, menos que a luz de uma lâmparina.

Nem por isso em *O Simbolismo no Teatro Brasileiro* deixou-se de considerar o destino cênico das peças analisadas. Onde faltam as informações, intervém o especia-

lista, discutindo, projetando aspectos de uma possível encenação.

Antes de se passar ao estudo das peças, o livro nos oferece dois capítulos teóricos, “Simbolismo” e “Teatro Simbolista”, um percurso que começa em Baudelaire, passa por Wagner e Maeterlinck, entre outros, aportando no inventário dos rastros de um teatro simbolista no Brasil.

O material explicitado é mais do que suficiente para que o leitor possa se sentir próximo do pesquisador no ato de examinar as peças e concluir das suas relações com a estética simbolista. Mas Eudinyr quer ir além e um amplo material ainda não explicitado aflora nas conclusões do livro que, ao invés de se fechar pacificando as indagações do leitor, aponta os espetos de outras tantas questões. Uma delas, trazida pela natureza do material pesquisado, alimenta a discussão sobre o papel dos autores e obras menores no conjunto de uma literatura. Outra decorre da disposição do autor de compreender/explicar as dificuldades de realização do Simbolismo na dramaturgia, e na literatura, brasileira.

As razões começam pelas próprias expectativas colocadas por uma tradição do fazer teatral, assim como as havia com relação à literatura. Observa o autor que “desde Martins Pena até o século XX o teatro nacional privilegiou as comédias de costumes e as exceções são facilmente numeráveis” (p. 181). Não se há de imaginar terreno menos propício ao Simbolismo.

Prossegue: razões históricas (até geográficas) sustentam a observação de um descompasso entre o caráter do movimento simbolista e o tempo/sensibilidade do Brasil neo-republicano.

Como o livro de Eudinyr Fraga deixa ver que o Simbolismo no Brasil vai um bocado além do que ficou nos manuais, que nem tudo foi mera imitação de modelos europeus, fica o leitor querendo uma história olhada pelo lado inverso. No lugar dos impedimentos, considerar o que permitiria a esses escritores manter uma produção à margem do gosto. Quem era essa gente que escrevia peças tão estranhas? Que adaptações formais sua obra sofreu, ou não, para surgir e sobreviver em condições adversas? Quem sabe o que parece mera influência lateral não seja a forma possível do Simbolismo no Brasil...

O leitor, com suas perguntas, já sabe que as pistas estão todas lá, no livro que acabou de ler.