

Cadernos

letra e ato

Algumas reflexões sobre a modernização do drama no Brasil – conjecturas e possibilidades

Elen de MEDEIROS¹

Resumo: Tendo como ponto de partida alguns pressupostos teóricos discutidos por Szondi (2001) e por Sarrazac (2012) acerca da modernização dramática, pretende-se levantar algumas questões sobre dos caminhos do drama moderno brasileiro. Para isso, tem-se como referência obras produzidas entre 1910 e 1940, anos que antecederam o teatro moderno.

Palavras-chave: Drama moderno; crise do drama; teatro brasileiro.

Por uma noção de drama moderno

Para a compreensão dos processos de transformação do drama convencional para o drama moderno, podemos partir dos pressupostos apontados por Peter Szondi (2001), especialmente suas reflexões acerca da *crise do drama* e as insurgências estéticas a partir disso. Não se trata, no entanto, de compreender o processo de transformação do drama convencional para o drama moderno no Brasil a partir da forma como se procedeu na Europa, por suas especificidades sociais, culturais e econômicas. Antes, trata-se de ter o pensamento acerca de uma *crise dramática* como um procedimento de investigação para, então, expandir a compreensão acerca do drama moderno brasileiro. É dessa forma, pois, que o ponto fulcral a respeito da crise do drama aponta nossos caminhos de investigação: a *antinomia* entre forma e conteúdo.

¹ E-mail: elendemedeiros@hotmail.com. Professora de Teoria e História do Teatro no Departamento de Artes Cênicas da UFOP. É doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp. Realizou pesquisa de pós-doutorado sobre dramaturgia e teatro moderno e contemporâneo brasileiros pela USP.

Segundo o crítico húngaro, é a partir do final do século XIX que o drama negará seu conteúdo, representado pela relação intersubjetiva, pelo diálogo e pelo tempo presente. Se o princípio da forma dramática é a negação da separação entre sujeito e objeto, essa negação e a constante inserção do eu-épico no âmago da composição do drama provocará esse rompimento, essa separação, que será responsável por desencadear novos formatos. A partir dessa oposição a quebra da estrutura tradicional se destaca:

Essa oposição sujeito-objeto, situada ao mesmo tempo no plano da forma e no do conteúdo, é representada pelas situações épicas básicas (narrador épico – objeto) que, tematicamente enquadradas, aparecem como cenas dramáticas (SZONDI, 2001, p. 94).

Ora, como se sabe, os dramaturgos do período se propõem a explorar novos formatos de escritura, a fim de abordar outras perspectivas do homem moderno, a que o drama convencional já não dava conta de tratar. Fechado em si mesmo, o drama começa a ter suas barreiras confrontadas pelos conteúdos históricos, e passa a entrar em uma crise de estrutura, que sofrerá significativas transformações em todo o século XX.

Jean-Pierre Sarrazac, crítico francês e dramaturgo, se debruça igualmente a compreender o drama moderno e contemporâneo a partir da noção de *rapsódia*. Na introdução do *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012) ele procura expandir a reflexão szondiana acerca da *crise do drama*, dando continuidade à premissa de que o homem do século XX é um homem que vive sob o signo da *separação* – separado dos outros, do corpo social, de si mesmo. E a teoria de Szondi nos mostra que essa separação se traduz, no teatro, na separação do sujeito e do objeto: “essa síntese dialética do objetivo (o épico) e o subjetivo (o sujeito) que operava o estilo dramático – interioridade exteriorizada, exterioridade interiorizada – não é mais possível” (SARRAZAC, 2012, p. 23). Além disso, Sarrazac enfatiza o fato de que o homem do século XX não está apenas separado, mas também fragmentado, isolado, e que o drama moderno e contemporâneo abre espaço para outras formas dramáticas além da épica.

Esses pensamentos, expostos de forma resumida nessa curta introdução, ganha corpo ao longo dos vários trabalhos desenvolvidos pelo crítico e por seu grupo de pesquisa da Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle². Em seu livro *O futuro do drama*, estudo da dramaturgia produzida após a década de 1950, Sarrazac reflete sobre os caminhos que o drama tomou após a separação total do sujeito e objeto no cerne da composição dramática. Com essa hibridação constante da forma cada vez mais complexificada de

² Grupo de Pesquisa sobre a Poética do Drama Moderno e Contemporâneo.

acordo com as relações humanas e sociais, o drama tende a assumir um significado e extensão que não tinha.

Nesse sentido, o drama moderno e contemporâneo se tornou uma espécie de *patchwork*, em que se evidenciam a desconstrução do diálogo, o uso do “não-dito”, um silêncio específico, o conflito entre o princípio dramático e o princípio épico, o questionamento da noção de personagem, a questão dos gêneros e dos legados da tradição. Tanto que “nem transcendente aos gêneros, nem gênero em si mesmo, o drama moderno representa uma das formas mais livres e mais concretas da escrita moderna” (SARRAZAC, 2002, p. 27).

Refletir sobre essa hibridação da forma impõe uma reflexão da própria relação do drama com o seu contexto, da maneira como essa *forma* é o seu conteúdo precipitado. É por estas vias que pensar o drama brasileiro que precedeu a modernização teatral no Brasil, na década de 1940, requer um cuidado com a observação dos anseios de um Brasil recém-republicano e saído de uma sociedade escravocrata. Foi, de maneira diversa da ocorrida na Europa, uma transformação social intensa, que atingiu a relação do brasileiro com a sociedade e consigo mesmo. A partir disso, nota-se a forma vigente como insuficiente para a representação dos anseios surgidos com a nova ordem social. Sarrazac observa, ainda, que “a modernidade da escrita dramática decide-se num movimento duplo que consiste, por um lado, em abrir, desconstruir, problematizar as formas antigas e, por outro, em criar novas formas” (Idem, p. 36).

Em *Mise en crise de la forme dramatique [1880-1910]* há a proposta de olhar mais atentamente a essa crise dramática no período finissecular. A proposta teórica de Sarrazac em relação ao período sugere não olhar para o naturalismo e para o simbolismo como correntes estéticas antagônicas, mas como complementares e que se cruzam nas dramaturgias produzidas:

Plutôt que de nous plier au schéma classique où le théâtre symboliste succède au théâtre naturaliste tel le nouveau roi au monarque défunt, nous nous sommes fondés sur certaines particularités – historiques et poétiques – des relations entre dramaturgies naturaliste et symboliste pour proposer le concept esthétique de “carrefour naturalo-symboliste”. Nous choisissons en effet de considérer ces deux écoles – ou ces deux “moments” – dans les rapports d’oscillation, de complémentarité ou de tension des contraires qui les unissent.³ (Idem, p. 7)

³ Mais do que nos ligarmos ao esquema clássico em que o teatro simbolista sucede o teatro naturalista, tal como o novo rei ao monarca falecido, nós nos fundamentamos em certas particularidades – históricas e poéticas – das relações entre dramaturgias naturalista e simbolista para propor o conceito estético de “encruzilhada naturalista-simbolista”.

Escolhemos considerar essas duas escolas – ou esses dois “momentos” – em uma relação de oscilação, de complementaridade ou de tensão contrárias que as unem. (Tradução nossa).

Para pensar acerca dessa crise dramática (considerada pelo estudioso como sem resolução), há uma avaliação dos fatores exógenos (o desenvolvimento da encenação, da cenografia, da interpretação, mas também do romance e do cinema) e dos fatores endógenos, que estão na estrutura interna da obra dramática.

Esse momento de transformação estética – a encruzilhada naturalista-simbolista – foi responsável, afirma Sarrazac, por grandes transformações da forma dramática que se estendem por mais de um século, e a dramaturgia contemporânea é tributária desse período, com a desconstrução da ação, da personagem, do diálogo.

É importante destacar a identificação, entre os teóricos⁴, de um período em comum em que, impulsionados pelas transformações sociais e econômicas que determinaram a forma de olhar o homem do século XX, os dramaturgos sentiram a necessidade de traduzir essas problemáticas em forma. Esse período, que teve início na última década do século XIX, foi marcado pela crítica radical ao conjunto da tradição dramática da Europa, suscitando dos modos de exercício do teatro e de suas finalidades. Também é o momento do progresso técnico-científico, mas ao mesmo tempo uma crise dessa representação objetiva das coisas:

On voit s'articuler des conceptions de la causalité qui disqualifient l'univers des apparences et récusent tous les modèles reçus de la rationalisation, avec leurs enchaînements logiques; des philosophies qui montrent la fragmentation du temps, la fluidité mouvante du réel, les difficultés de la communication entre les consciences, l'atomisation des objets dans l'espace; des théories de l'inconscient qui bouleversent peu à peu toutes les notions reçues sur la vie du moi et ses rapports à l'art.⁵ (ABIRACHED, 1994, p. 176)

É um período de contradições que determinará os rumos do teatro moderno e, posteriormente, contemporâneo, essa “encruzilhada” estética.

Nesse sentido, Eudinyr Fraga aponta a importância da dramaturgia e do pensamento de Maurice Maeterlinck para o movimento simbolista: “o pequeno prefácio escrito por Maeterlinck para a edição de 1901 do seu teatro é muito esclarecedor e do seu pensamento podem-se determinar alguns pontos básicos de uma estética dramática simbolista” (FRAGA, 1992, p. 47). A posição contrária do belga ante o determinismo, que

⁴ Fazem coro à concepção do período finissecular como um momento de crise Roubine (1998) e Abirached (1994).

⁵ Vê-se articular concepções de causalidade que desqualificam o universo das aparências e recusam todos os modelos recebidos da racionalização, com seus encadeamentos lógicos; filosofias que mostram a fragmentação do tempo, a fluidez movente do real, as dificuldades de comunicação entre as consciências, a atomização dos objetos no espaço, teorias do inconsciente que bagunçam pouco a pouco as noções recebidas sobre a vida do eu e suas relações com a arte. (Tradução nossa)

se traduz em estética em seu teatro, encontrará eco em outros países da Europa, ultrapassará fronteiras e ganhará caráter universalizado. Esse antiteatro, que se opõe aos princípios fundamentais do teatro enquanto ação imediata e *mimesis*, será fundamental para o questionamento da forma dramática tradicional, bem como das representações cênicas convencionais a que o público estava acostumado, já que renuncia aos efeitos característicos da *pièce bien faite*.

Este drama se configurará conforme a concepção dos simbolistas em relação à representação dos questionamentos acerca do mundo. Assim como esses poetas se dedicam a estudar os sentimentos humanos, seus efeitos materiais e psicológicos, o teatro simbolista pressupõe a presença de um espectador silencioso, “que observa sem esclarecer, que oprime e angustia, *uma terceira personagem enigmática*”. (Idem, p. 48) E, ainda como formalização de suas reflexões, o drama simbolista se caracteriza pela ausência de uma intriga lógica, tão presente nos dramas realistas: “Inexiste, pois, crise ou conflito evidente, substituído por uma atmosfera de intensa *não presença*, ou melhor, de ausência” (Idem, pp. 48-9).

Essa constituição formal do drama simbolista, em sintonia com a reflexão orientada pela imposição contra o pensamento racionalista vigente até então, será responsável pelos rumos que o teatro moderno irá tomar a partir das experiências cênicas de Lugné-Poe, na França, e de Meyerhold, na Rússia.

Robert Abirached (1994) identifica no simbolismo o momento em que a personagem teatral sofrerá significativa transformação, a ponto de nomeá-las como *desencarnadas* pela ausência de uma configuração mais realista e objetiva. Esse momento em que o simbolismo se desenvolve, é aquele em que a cena europeia passa por um processo de transição e vive suas contradições: entre o passado de tradição e o futuro coberto de novas descobertas, o teatro perde sua legitimidade em meio a um mundo cada vez mais incerto e menos seguro de si mesmo. Nesse sentido, há uma crise de representação do homem, em todas as artes, e o simbolismo foge do real, da ideia de *mimesis* teatral, desencarnando as personagens:

Désincarner le personnage, cela veut dire pour l'écrivain effacer ses liaisons avec les contingences du monde et l'affronter à des forces quintessenciées, dans un espace débarrassé de l'histoire. D'une part, une âme délivrée de tout ce qui l'individualise et la soumet aux accidents de l'actualité: état civil, caractère, physiologie, métier, appartenance à un lieu ou à un siècle; toutes les traces du réel éliminées, reste un être tissé de mots, qui peut vivre métaphoriquement les passions primordiales et

explorer les parcours immémoriaux de l'humanité.⁶ (ABIRACHED, 1994, p. 182)

Essa ideia de transformação da composição da personagem será importante para a abordagem de alguns aspectos do drama brasileiro, não tanto pelo descolamento delas da realidade imediata, mas na configuração do que é a personagem tradicional. Tanto que ao repensar a noção de *crise do drama*, Sarrazac o alia a outros fatores, todos interligados: a crise da personagem, a crise da fábula, a crise do diálogo e a crise da relação público-plateia. Há, assim, um encaminhamento da discussão no sentido de *questionamento* da forma tradicional do drama, procurando explorar as fronteiras e, em certo sentido, extrapolando-as.

Em busca da renovação

No início do século XX, houve uma literatura dramática cuja proposta esteve centrada num evidente contraponto ao teatro comercial vigente, em que os atores-empresários dominavam a cena e a prosódia do palco era ainda notadamente portuguesa. Décio de Almeida Prado (1999, pp. 171-2) faz menção a essa situação de dominação de alguns elementos na cena do Rio de Janeiro:

A companhia que o ocupava [o Recreio Dramático] era portuguesa, ostentando nos primeiros papéis dois atores renomados, Cristiano de Souza e Lucinda Simões, esta quase também brasileira, havendo até um teatro com o seu nome no Rio de Janeiro. (...) À sombra do teatro profissional, mas não ligado a ele, desenvolvia-se uma considerável atividade amadora. (...) Tal atividade amadora, ao que parece, tinha por objetivo não apenas levar ao palco pessoas que se sentiam com vocação dramática porém não queriam perder o seu posto na hierarquia social, mas também preservar um passado teatral julgado honroso e consistente, quer quanto à peça, quer quanto à representação, e que, no entanto, desfazia-se ao contato com o espírito improvisador e irreverente do teatro de revista.

A produção teatral nacional ficava sempre à sombra de uma arte importada da Europa, sobretudo das grandes companhias que, em férias no além-mar, vinham para a América (Estados Unidos, Brasil, Uruguai e Argentina) com seu repertório de óperas, tragédias e dramas. Esse movimento de absorção do produto exterior deixava os

⁶ Desencarnar a personagem quer dizer para o escritor apagar as ligações com as contingências do mundo e afrontá-la a forças quintessenciais, em um espaço liberto da história. De um lado, uma alma livre de tudo o que a individualiza e a submete às situações da atualidade: estado civil, característica, psicologia, função, pertencimento a um lugar ou a um século; todos os traços do real eliminados, resta um ser composto de palavras, que pode viver metaforicamente as paixões primordiais e explorar os percursos imemoriais da humanidade. (Tradução nossa)

dramaturgos nacionais à margem da apreciação crítica, da valorização pelo público e das experimentações artísticas.⁷

Mario Nunes observa essa situação ao afirmar que “o produto indígena é sempre preterido pelo de importação” (vol. I, s.d., p. 14), destacando a presença de atores e companhias estrangeiros no Brasil e que possuíam grande reputação. João do Rio, da mesma forma, lamenta a condição do teatro brasileiro, identificando uma suposta “crise” dessa arte. Segundo ele, “3/4 partes dos elencos eram estrangeiros (...) e as manifestações teatrais sob o ponto de vista da pura arte eram lamentáveis” (In: PEIXOTO, 2009, p. 160). Essa crise, segundo o cronista, seria provocada por dois motivos interligados: de um lado, a avalanche de companhias estrangeiras no Brasil e, em consequência, a escassez dos artistas nacionais e as situações difíceis a que eles estavam submetidos.

Não à toa, em vários momentos, os intelectuais se entusiasmavam com o prenúncio de um novo autor que fosse capaz de trazer à cena brasileira os anseios contemporâneos. Em 1907, quando escreveu sua primeira peça, Paulo Barreto (mais conhecido pelo codinome João do Rio) era ainda um jovem promissor das letras, a quem Arthur Azevedo dedicou algumas linhas de esperança em se tratando do teatro nacional: “Que bela mostra do seu talento de dramaturgo é essa *Última noite*, quatro cenas maravilhosas de vibração e de nervo!”. Um ano antes de seu falecimento, Arthur Azevedo estava esperançoso em relação ao ressurgimento do teatro nacional e, diante do que antevia, Paulo Barreto era um dos nomes que se destacavam. Em crônica escrita em 1910, foi a vez de João do Rio identificar em Roberto Gomes, cuja primeira peça⁸ fora encenada na temporada nacional do Municipal daquele ano, “o escritor de inconfundível sensibilidade, talhado para dotar o nosso teatro com peças admiráveis”. (Idem, p. 117)

Nesse contexto de insatisfação por parte dos intelectuais e de domínio do teatro estrangeiro no Brasil, alguns autores se preocuparam com a construção de uma dramaturgia que fosse destoante. Esse movimento já era visível no final do século XIX, com a postura de Artur Azevedo pela construção de um teatro nacional, reclamando autores que estivessem preocupados com as reais necessidades do palco nacional. Mas a insurgência das primeiras décadas do século XX se diferencia desse movimento nacionalista arquitetado por Artur Azevedo, já que os autores de então estavam mais preocupados em produzir um teatro que não tivesse o mesmo fim das comédias ligeiras. Para isso, não necessariamente a questão nacional entrava nas discussões.

⁷ Aqui não estamos lidando com um teatro que se desenvolvia à margem dessa história “oficial”, como o circo-teatro ou outras formas oriundas de manifestação popular – e que, de todo modo, lidavam muito com as questões latentes da cultura nacional, aliando-as à teatralidade.

⁸ *Ao declinar do dia...* (1910), encenada na temporada nacional do Municipal.

É preciso destacar, ainda, que como contraponto ao teatro “elevado” encenado pelas companhias estrangeiras, aos grupos nacionais restavam as peças de reputação inferior, as conhecidas chanchadas e comédias musicadas, que possuíam um apelo popular forte e, embora repletas de teatralidade, não se preocupavam com a qualidade artística da apresentação. Esse tipo de encenação fazia parte do repertório das companhias profissionais, que procuravam não se distanciar de certa expectativa do público.

O público com que conta o nosso teatro nacional, com ele se nivela: adora a chanchada e quanto mais parva melhor. As peças que tenham um leve sentido literário o enfadam. Quer rir com sandices e deixar o teatro exclamando: gozado! Os conflitos de sentimentos, os embates de ideias são temas enfadonhos. (...) (NUNES, vol. I, p. 16)

Embora esse panorama possa ser um lugar-comum na crítica teatral em relação ao período, o que se nota é que a dramaturgia produzida em oposição a esse teatro ficou marginalizada, sem receber a devida atenção crítica. Pelo simples objetivo de se contrapor a uma norma vigente, esse teatro já mereceria um olhar mais atento, uma vez que se pressupõe nessa postura uma divergência estética e/ou ideológica. Entre 1910 e 1940, há alguns autores que notadamente procuraram impulsionar a cena brasileira para uma vertente que se diferenciava do teatro puramente comercial, ou “ligeiro”, dando contornos a um teatro que, à sua época, foi chamado de “sério”. Sem uma resposta cênica que se apropriasse das ideias dramáticas, e ainda que esses trabalhos tenham sido realizados somente no âmbito da dramaturgia e sempre de forma isolada, é interessante frisar essa corrente de pensamento que permeou ao menos três décadas de nossa história teatral.

Caminhos do drama moderno brasileiro

Pensar a dramaturgia brasileira à luz da teoria do drama moderno não significa que aqui tenha ocorrido semelhante caminho de questionamento, pela hibridação do épico com o dramático. Mas as premissas de Szondi e de Sarrazac instigam a pensar: de que forma o conceito tradicional de drama (e teatro) brasileiro foi questionado pelos autores ao longo de trinta anos de produção? De que forma o formato tradicional do drama foi posto em questão? Quais são os elementos responsáveis pela(s) proposta(s) de rompimento? Quais foram elas? Dessa forma, talvez pudéssemos pensar em uma produção nacional que, no ímpeto da divergência de paradigmas, propusesse saídas ao que vislumbravam.

Em sua tese de doutorado, *Teatro brasileiro na República Velha*, Cláudia Braga se dedica a estudar a produção de textos teatrais produzidos na República Velha e identifica

em comum neles a procura de uma *brasilidade*. Além dessa característica comum à literatura dramática do final do século XIX e início do XX, segundo a autora se revelam constantes tentativas de aprimoramento da arte dramaturgica.

Coincidindo com o período histórico de início do regime republicano no Brasil, “a dramaturgia da época, acompanhando a sociedade que a cerca, inicia sua ‘proclamação da república’ dos modelos e valores anteriormente consagrados e principia, pouco a pouco, a encontrar sua própria face, sua própria identidade” (BRAGA, 1999, p. 11). A autora nega, contrapondo-se à tradição crítica que se tem do período, que o teatro produzido entre 1889 e 1930 seja *decadente*, especialmente porque há uma nítida continuidade dramaturgica, de cunho predominantemente popular e cômico. Repelindo a ideia de “crise” do teatro no Brasil, especificamente a crise da produção teatral, Braga identificou no período uma expressiva dramaturgia, muito encenada, e que se contrapõe à noção de que após o teatro realista teria surgido uma fase decadente de nosso teatro. O que se nota, claramente, é a opção por um teatro de caráter popular, destoante portanto da perspectiva de grande parte da intelectualidade da época, que idealizava um teatro erudito, o teatro “sério” em oposição ao “ligeiro”. Muitos autores estavam à procura de um teatro genuinamente brasileiro, em que se pudessem consolidar as raízes de uma tradição teatral, sem sequer observarem as raízes nacionais das peças populares.

Em busca dessa *brasilidade*, e procurando refletir o seu tempo, as comédias – e também os dramas escritos nesse período – “apontaram para seus contemporâneos as tensões e transformações de sua época” (Idem, p. 30). Mas, ao fazer isso, ao buscar na condição histórica e social do Brasil o material para o desenvolvimento das peças teatrais, os autores acabaram encontrando barreiras justamente na forma dramaturgica escolhida. Quanto a isso, Braga (Idem, p. 90) é categórica:

Nossos dramaturgos perderam-se tanto mais, quanto mais tentavam demonstrar conhecer qualquer estilo ou escola, quanto mais tentavam ser *didáticos* e não *teatrais*.

(...)

Considerando-se, portanto, a *forma* drama e/ou alta comédia, com o *conteúdo* de reflexão social a que se queria inevitavelmente associá-la, a dificuldade maior para o estabelecimento de nossa “arte dramática” foi a adequação desta forma, estabelecida *a priori*, a conteúdos que se queria discutir, não essencialmente “dramáticos”, ou ainda, não diretamente ligados à nossa realidade).

O que se percebe aqui é uma pulsão desses autores a um rompimento no que tange à temática dos textos dramáticos, incorporando o que a autora chama de “toque de modernidade”, sem que isso interfira diretamente na forma de representação.

Extrapolando um pouco o período investigado por Braga, nos detemos aqui em três décadas de produção dramática, entre 1910 e 1940, que se alinham a três vertentes estéticas primordiais, mas que não se fecham, justamente porque não possuem delineamento claro. O que se destaca ao verificar esse período são algumas formas alternativas de dramaturgia que foram pensadas pelos vários autores, em épocas diferentes e bastante marcadas.

Na década de 1910, destaca-se o teatro de vertente simbolista, paradoxal em sua premissa estética, de composição antagônica. No decênio seguinte, apesar de terem começado a se desenvolver em meados da década de 10, as comédias de costumes assumirão sua hegemonia no teatro brasileiro, perdendo um pouco do seu espaço apenas na década de 1930, quando o teatro começa a agonizar e querer quebrar suas barreiras, em que está à procura de novas alternativas e que a concepção de “moderno” entra em discussão. O que se percebe, claramente, é um movimento de tentativa de renovação do teatro nacional, muitas vezes trazendo à tona discussões sobre uma modernidade dramática.

Os autores que realizaram isso, no entanto, encontraram algumas barreiras evidentes: uma estrutura dramática se impunha, fechada, tradicional, que encontrava respaldo na concepção cênica, acostumada a um teatro que dependia da bilheteria, dividido em sessões, que satisfazia o público com seu único intento: “rir, rir, rir”. Ou seja, a problemática pela qual o teatro no Brasil foi tardiamente modernizado – e a forma como isso aconteceu – é tributária de muitos níveis de complexidade, que não diz respeito somente à dramaturgia, mas ela reproduz alguns problemas do contexto do qual tratamos aqui.

A partir de uma perspectiva de renovação dramática, o teatro simbolista teve fundamental importância para a modernização teatral, seja a partir da quebra dos elementos tradicionais do drama, com Maeterlinck, seja da transformação dos elementos da cena a partir das encenações de Lugné-Poe, na França, e Meyerhold, na Rússia. A composição dramática se altera significativamente, readequando esteticamente a representação do homem e trazendo nítidas alterações na linguagem, na quebra da estrutura tradicional do drama e no enfoque da teatralidade.

Apesar de acusada de ser uma estética preocupada apenas com a “arte pela arte”, em que os aspectos sociais são negligenciados, há de se considerar que o simbolismo foi um dos mais importantes movimentos de renovação cênica na Europa. Também aqui no Brasil é preciso levar em consideração essa inclinação teatral, pois alguns autores se

esforçavam, visivelmente, para obter a renovação dos palcos por meio de elementos que anteviram o teatro de vanguarda. Se não causaram grandes transformações cênicas, é porque havia toda uma norma consolidada com a qual teriam que lutar. Mas seus esforços existiram e são transparentes na construção de seus textos. No entanto, dentre os autores que experimentaram os recursos simbolistas, é perceptível que pouco absorveram da estética, não compreendendo o questionamento da forma dramatúrgica que ela impõe com o esvaziamento das personagens, fragmentação da narrativa, supressão das fronteiras entre a realidade e o sonho. Pouco disso encontramos no teatro de inclinação simbolista desenvolvido no Brasil.

Dentre os autores que procuraram absorver algumas noções do simbolismo, Roberto Gomes foi o que mais compreendeu a estética e identificou nos silêncios uma forma de questionamento à representação do homem. É dessa forma que os silêncios aparecem nas suas peças de um ato, com maior relevo de sua importância em *A casa fechada*, texto descoberto postumamente e que traz, arraigada em sua estrutura, a premissa da representação do homem moderno mais bem desenvolvida – inclusive, um princípio de separação entre sujeito e objeto na forma dramatúrgica (cf. MEDEIROS, 2011).

Outros autores que flertaram com essa estética, como João do Rio, Goulart de Andrade, Oswald de Andrade em parceria com Guilherme de Almeida, e o próprio Roberto Gomes na maioria de seus textos, inserem os recursos estilísticos do simbolismo sem que haja uma justa adequação ao seu conteúdo, ou sem que esteja bem articulado a ele. *Grosso modo*, os dramaturgos brasileiros que se apropriaram de traços do simbolismo não conseguem ajustá-lo à forma dramática preestabelecida, tradicional e vigente, o teatro de *boulevard*; tampouco conseguem, por meio desses recursos, trazer à discussão a representatividade do homem moderno. Ao contrário, colocam em cena o homem burguês, aquele da sociedade da *belle époque*, que vive nas rodas de salão, nos encontros sociais.

Dessa forma, o que se nota nessa corrente estética que vigorou entre os dramaturgos na década de 1910 é a incompatibilidade de dois pontos contrastantes. De um lado, o paradigmático teatro convencional, oriundo do teatro de *boulevard* francês, e que se preocupa em pôr em cena justamente essa fatia da elite social, sem discutir as problemáticas envolvendo as transformações que ocorrem no homem e na sociedade. Por outro lado, uma estética questionadora, mas que perde força quando deslocada, como o simbolismo. O teatro simbolista chegou ao Brasil somente pela forma periférica, não pelo pensamento central; autores se embasaram em alguns detalhes de sua composição, como os silêncios

muito específicos, o uso de alguns símbolos, o ambiente crepuscular, o uso de sombras etc., para escrever seus textos, o que evidencia uma incongruência e, de alguma forma, uma *antinomia*.

Refiro-me aqui à *antinomia* na medida em que se nota um deslocamento de recursos estéticos opostos, que inseridos na mesma forma dramaturgica, não se coadunam. Não se trata, aqui, da mesma contradição de que fala Szondi, ao apontar a crescente presença do eu-épico do interior da estrutura dramática, mas de uma incompatibilidade de escolhas formais. Essa contradição existente na estrutura interna das peças reproduz uma antinomia externa, já que são textos que dialogam pouco ou quase nada com a situação brasileira da época, de intensa transformação econômica e social. Existe uma certa comodidade ao se ajustar a uma corrente vigente, mesmo propondo uma nova forma de teatro, menos teatral e mais literária.

Assim, durante a década de 1910, a problemática colocada em torno do teatro era bem particular: não havia uma crise da forma dramática, mas uma crise da forma dramaturgica, que não conseguia se estabelecer no contexto, ambivalente em sua composição ao dialogar com estéticas divergentes concomitantemente.

A segunda vertente, que ocupou quase que de forma unânime a década de 1920, diz respeito às comédias de costumes. A estrutura dessas peças é firmemente arraigada à chamada *pièce bien faite*, que exigia uma construção dramática coerente, bem articulada, notadamente calcada nos diálogos e cuja ação era articulada pelas personagens. Essa vasta produção de textos, embora tenha tido uma grande recepção do público, não procurou se desvincular do teatro comercial. Ao contrário, esteve sempre aliado a ele, ajustando-se às necessidades imediatas da cena.

Essas comédias de costumes foram responsáveis por polarizar a produção teatral da época: de um lado, elas compunham o chamado teatro “ligeiro”, enquanto intelectuais buscaram um teatro “sério”. Essa polarização permite uma divisão que representa a própria estratificação social: o teatro “ligeiro” era voltado às massas, popular, mas conservador; enquanto isso, o teatro “sério” era produzido por intelectuais para uma elite cultural, e era pretensamente inovador. Isso significa a consolidação da ordem, mantendo de um lado um público massivo condescendente com a situação conservadora, e por outro lado exíguas tentativas de modificá-la – sem se distanciar de todo da própria ordem.

Encenada em 1916, *Flores de sombra*, de Cláudio de Souza, é paradigmática da Geração Trianon, já que determinou os rumos desse teatro que se desenvolvia no Rio de Janeiro. Segundo consta no texto, ela foi representada pela primeira vez em São Paulo, no

Teatro Boa Vista, em 22 de dezembro de 1916, pela Companhia Leopoldo Fróes. Em seguida, foi levada ao Trianon, no Rio de Janeiro, e alcançou perto de trezentas apresentações. Esses números espantam, sobretudo em uma época em que as peças duravam não mais que uma semana em cartaz, e mostram que o repertório nacional se tornou, para os empresários e atores, uma grande máquina empreendedora. É o que afirma Beti Rabetti (2007, p. 38), ligando esse mecanismo de produção a um formato dramático específico:

Se se observa mais detalhadamente e talvez com critérios mais apropriados a esta coleção de textos em determinante vinculação com o complexo aparelho artístico, econômico e social do teatro do período, veremos a presença de uma escrita dramática bastante peculiar, geradora de um verdadeiro universo dramático próprio, constituído por peças que não guardam, porque não buscam, a aparência de organismos únicos e originais.

A peça de Cláudio de Souza, no entanto, possui uma estrutura singela e ingênua – que se repetirá em outras comédias de costumes –, bem como o próprio tema de que trata. A escrita peculiar de que Rabetti fala diz respeito à imensa produção dramática de cada autor (alguns produziram mais de 100 peças), que se amparava em um sistema de apropriações, mobilidade e deslizamento de cenas. Mesmo com essa particularidade na escrita dramática, os textos que compõem essas comédias de costumes são desenvolvidos de acordo com o padrão que Cláudio de Souza inaugurou: três atos tradicionalmente divididos entre a apresentação, desenvolvimento e desfecho da tensão dramática – que está ligada, invariavelmente, a uma história de amor e/ou ao dualismo entre campo *versus* cidade. As personagens são comumente planas e não apresentam grandes conflitos, dividem-se de acordo com o tema defendido, seja a singeleza e pureza do campo ou a modernidade exótica da cidade.

No texto, Rosinha, personagem ingênua e singela, se contrapõe à irreverência e extravagância de Cecília, moça da cidade. Por meio delas, o tempo todo se estabelece esse embate entre o campo e a cidade, o primeiro sendo representativo da “essência nacional”, onde se encontra o olhar da pureza, a beleza natural em contraponto à modernidade urbana, cujos automóveis, roupas, hábitos e mobiliários bastam para corromper a tranquilidade da vida campestre. Do mesmo modo é a relação de Henrique e Oswaldo. O primeiro é filho de D. Christina, nascido e crescido na fazenda, mas que se mudou para o Rio de Janeiro a fim de se tornar membro da Marinha. Uma vez lá, conheceu e se encantou com a modernidade urbana, envolvendo-se com a jovem Cecília, filha de um ministro. Por outro lado, Oswaldo é filho de um rico fazendeiro da região, mas que desde cedo se

encantou pela cidade e transformou sua fazenda em um retiro moderno no campo. Ele será, por toda a peça, o elemento estranho, responsável por macular a paz do cotidiano interiorano, ao lado de Cecília e sua mãe.

Essa polarização de personagens, de conflitos e de ideias determina no texto sua exata fragilidade. Ao subverter os valores do campo por meio dos elementos que compõem o urbano, Oswaldo se determina como o malandro *bon vivant*, sedutor aos olhos dos moradores das redondezas. No entanto, ao final do conflito, em que o nacionalismo campestre irá se sobrepor, naturalmente, Oswaldo se converte. O que antes era desvirtuoso se torna companheiro dos costumes locais.

Como de praxe nas comédias, os criados são os responsáveis pela comicidade do texto, fazendo as vezes de Arlequim e Briguella da tradição cômica. A despeito dessa retomada da construção clássica da comédia, aliando-a a um debate bastante intrigante e polarizado acerca dos costumes nacionais e da construção de um sentimento nacionalista, os criados da comédia são os ex-escravos, ainda submetidos às mesmas condições de antes, e cuja aparição em cena só é permitida às personagens periféricas. Um tema que estava em vigor na sociedade brasileira do momento, recém-saída da escravatura, em que os negros são negligenciados, e a peça os coloca como figuras integradas ao meio, portadores de interesses e espertezas próprias do palhaço, cômicos, ainda que não se discuta a situação *per se*. O que é colocado em evidência é o enfrentamento entre o velho e o novo, dadas as transformações sociais que ocorrem:

CRISTINA – A louça era fácil de substituir, mas há uma coisa em cada casa que se não pode substituir pelas pratas emprestadas: É o que fica no ar que se evapora das almas que a habitam; (*O cuco canta meia hora*) – é o que, como a voz daquele cuco, há cinquenta anos, desde que se levantaram estas paredes, se foi formando no ar, deixando em cada canto o soluço de uma saudade. E é disso que meu coração de mãe teme que Henrique se envergonhe, ao entrar. (*Leva o lenço aos olhos*) Seria horrível. (SOUZA, p. 6)

Ou seja, essa dramaturgia, embora não seja muito representativa esteticamente para o teatro brasileiro – seja por sua repetição de forma, seja por sua estrutura e temática conservadoras –, traduz em si mesma uma condição de produção e também se torna instrumento para uma leitura da organização social brasileira nesse início de século.

Por fim, a década de 1930 apresenta múltiplas correntes de renovação teatral, e a mais representativa diz respeito a um teatro de cunho ideológico forte, o marxismo. Essa década é o momento em que os autores se mostram cansados das comédias de costumes, dos velhos esquemas de contraposição entre a cidade e o campo, com um nacionalismo

raso e nenhuma inovação estética. O movimento amador começa a se organizar e tem seus primeiros efeitos com o Teatro de Brinquedo, mas só irá efetivar suas transformações no palco na década de 1940. Foi um momento em que os autores tomavam consciência de que as discussões das transformações sociais deveriam ser incorporadas ao drama, mas não atingiam um formato adequado a essas representações, já que estavam bastante atrelados ao formato tradicional. A exceção foi, sem dúvida, Oswald de Andrade, cuja proposta modernista para o teatro alcançou patamares vanguardistas e de total rompimento da forma dramática tradicional.

Foi com *Deus lhe pague* que a peça de ideologia marxista alcança o palco nacional, propondo esteticamente uma nova forma de fazer teatro. Segundo Décio de Almeida Prado (1993, p. 65):

A estreia de *Deus lhe pague*, nos últimos dias de 1932, significou a culminação de tendências, quer teatrais, quer políticas (com o deslocamento para a esquerda suscitado pela Revolução de 30), que já vinham se desenhando havia algum tempo.

(...) Por um lado, *Deus lhe pague* era a concretização de um velho sonho, a transposição para o palco daquele gosto pelo jogo de palavras, pelos paradoxos, pelas máximas aparentemente abusivas ao bom senso, que impregnava boa parte da literatura, ou da má literatura, da década de 20.

E essa tendência atingirá sua culminância com as peças de Oswald de Andrade, escritas logo em seguida à peça de Joracy Camargo e que muito apresentam em comum. Não apenas a referência comunista como eixo central do argumento, mas a referência ao teatro de frases, ao teatro de tese, e aos inúmeros trocadilhos presentes nos textos. “A diferença é que *O rei da vela* é um pouco mais que isso, é igualmente o seu contrário, a paródia, o deboche, os processos cênicos e dramaturgicos postos à mostra, o teatro virado do avesso” (Idem, *ibidem*), diz Prado. O fato é que somente esse teatro de caráter marxista irá trazer o principal questionamento ao drama no Brasil, pelas mãos de Oswald de Andrade.

A maior parte dos autores, como se vê, esbarrou nas fragilidades e nos equívocos de suas escolhas. Procurando renovar o teatro brasileiro, eles se amparavam em um teatro esgotado de si mesmo, sem que houvesse um confronto de verdade àquilo que estava em voga. Dessa forma, a renovação teatral no Brasil demorou três décadas para que acontecesse (independente da forma como aconteceu), e se vê ao longo desses trinta anos rompimentos com conquistas anteriores, autores em manifestações isoladas, sem a propagação de suas tentativas. Exemplar neste caso é Renato Vianna, que ao longo de

algumas décadas lutou pela renovação teatral brasileira, quase sempre sendo rechaçado pela crítica e pelo próprio universo artístico.

Essas conjecturas, ao trazer à discussão um período tão amplo e suas propostas estéticas, levantam mais questionamentos do que encontram respostas. Ao abordar a perspectiva da composição formal como representação de uma transformação histórico-teatral, muitos dos textos produzidos apresentam, a despeito de suas fragilidades, as problemáticas acerca de um período paradoxal do teatro brasileiro, que é repleto de indagações e de incômodos. O que se vê em comum em muitos autores é um anseio pelo novo, sem saber exatamente de que “novo” se trata. Para buscar um caminho que levasse nossos palcos a uma desejada modernização, foram propostas formas dramáticas diferenciadas, que se opunham ao teatro vigente, mas que também dialogavam com ele, em uma espécie de avanço e recuo que, na construção da dramaturgia, expõe uma contradição nas escolhas estéticas, uma fricção entre elementos quase opostos, dando relevo a um certo tipo de antinomia da forma dramática – que se define a cada caso e foge de generalizações.

De todo modo, existe latente nessa dramaturgia o anseio do novo, e a presença subjacente de algum elemento que busca extrapolar os limites dramáticos: seja pela temática, seja pela inserção de algum ponto estranho à concepção dramática tradicional. Talvez pudéssemos dizer que, em alguns momentos, é possível vislumbrar – dentro de um contexto teatral específico – uma *crise dramática* ou uma *crise dramática* no Brasil, que se dá a partir da conjuntura histórico-social, da proposição de temas novos ou mesmo da busca por novos formatos.

São inúmeras as problemáticas que envolvem essas três décadas de produção, seja em seu contexto histórico-teatral, seja na própria configuração estética que os autores propõem. Estudá-las pela perspectiva dramática, como foi feito aqui, destaca algumas delas, mas não supre a necessidade de olhar atentamente para as questões de representação, que no teatro são imprescindíveis.

Referências Bibliográficas:

- ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Gallimard, 1994.
- BRAGA, Cláudia Mariza. *Teatro brasileiro na República velha: reflexões sobre a dramaturgia brasileira (1889-1930)*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). São Paulo, ECA/ USP, 1999.
- FRAGA, Eudinyr. *O simbolismo no teatro brasileiro*. São Paulo, Art & Tec, 1992.
- MEDEIROS, Elen de. *Forma crepusculares, dores silenciosas: o teatro simbolista de Roberto Gomes*. In: *Pitágoras 500 – Revista de Estudos Teatrais*. vol. 1. Campinas, Unicamp, 2011. pp. 22-39.
- NUNES, Mario. *40 anos de teatro*. 4 volumes. Rio de Janeiro, SNT, s.d.
- PEIXOTO, Níobe. *João do Rio e o palco*. 2 vol. São Paulo, Edusp, 2009.

- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 2001.
- _____. O teatro e o modernismo. In: *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- _____. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo, Edusp/ Imprensa Oficial, 1999.
- RABETTI, Beti. *Teatro e comicidade 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo, CosacNaify, 2012.
- _____. *Mise en crise de la forme dramatique [1880-1910]*. n° 15-16. Louvain-la-Neuve, Études Théâtrales, 1999.
- _____. *O futuro do drama*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto, Campo das Letras, 2002.
- SOUZA, Cláudio de. *Flores de sombra*. Versão datilografada, obtida na SBAT. 111 p.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

Abstract: Using as starting point some theoretical concepts discussed by Szondi (2001) and by Sarrazac (2012) about the drama modernization, we intend to raise some questions about the paths of modern drama in Brazil. For that we use as reference some pieces produced between 1910 e 1940, years that precede modern drama in Brazil.

Keywords: Modern drama; drama crises; Brazilian theater.