

5

O “irônico-simbolismo”

A categoria do “irônico-simbolismo” surgiu a partir da leitura das peças de Maeterlinck. Ao explorar a ironia - um tropo que permite dizer o contrário do que as palavras significam - Maeterlinck, principalmente em *Ariane e Barba Azul* e em *O Pássaro Azul*, reflete sobre quão enganosas podem ser as aparências. O amor e a felicidade fazem parte de nossa vida terrena e é aqui que devemos procurá-los, sem esquecer que eles são um sonho e que somos limitados pela finitude.

É nesse entrelugar entre felicidade e finitude que se estabelece o conflito. Tomemos *Ariane e Barba Azul*, por exemplo, para explicar o impasse. Ariane é a heroína rebelde que conseguiu a proeza de fugir do castelo sombrio do Barba Azul para a liberdade e a felicidade terrenas. Ironicamente, esse novo status a que tem acesso a encaminha não para um futuro feliz de sonho e fantasia e sim para o confronto com a realidade. O “irônico-simbolismo” se estabelece quando Maeterlinck deixa perceber, nas entrelinhas de sua argumentação, que o caminho mais fácil para Ariane seria a sua permanência no castelo, protegida pelo Barba Azul, em lugar de enfrentar a batalha da vida, na qual ela está fadada à derrota. Aliás, o dramaturgo nos informa, ironicamente, que Ariane está fadada à derrota em qualquer situação, pelo simples fato de que nós, humanos, nunca atingiremos a plenitude porque somos (estamos) limitados pela contingência da Morte. Assim, a trajetória emblemática da personagem, em fuga do espaço aprisionador, resulta em ironia dramática, pois sua salvação mostra-se impossível.

O que pretendo com a criação da categoria do “irônico-simbolismo” é refletir sobre a renovação da linguagem simbolista, no teatro, pela transformação do drama em jogo. E o jogo se inicia quando Ariane, ao sair das trevas do castelo para a liberdade, obedece ao impulso para a vida. Maeterlinck enfatiza, na apresentação da peça: “embora seja inútil fugir da Morte, podemos adiar esse encontro”. Ariane tentou, indo atrás de seu sonho, adiar seu encontro com a Morte simbolista. A ironia de Maeterlinck consiste em apresentar pela perspectiva afirmativa, a negação da vida, que se revela como a única saída para a

personagem. Trata-se de um jogo sutil e ele começa, para todos nós, quando resolvemos enfrentar nossas limitações.

Estabelecemos aqui um parêntesis para declarar que essa ironia está longe de ser sarcástica, a de Maeterlinck tomou também a forma de auto-ironia. No encontro que teve com o diretor Konstantin Stanislavski, quando este veio visitá-lo na Normandia, para o consultar sobre a montagem de *O Pássaro Azul*, em Moscou, Maeterlinck surpreendeu o diretor com o seu sorriso juvenil, o oposto do que ele poderia imaginar, em se tratando do dramaturgo belga. A visita que Stanislavski fez a Orlamonde - a abadia medieval na qual Maeterlinck reproduzia o clima de suas peças - foi um anticlímax não de todo livre de espírito irônico.

O que ocorreu entre Stanislavski e Maeterlinck foi um encontro entre contrários, ocasião em que o poeta belga soube canalizar o que havia de irônico em seu sorriso de camponês-poeta-mimetizado-em-homem-do-povo, contrastando com a literatura refinada que produzia. Esse fenômeno surpreendeu de tal maneira o sofisticado homem de teatro russo que o levou a anotar, em suas memórias, o insólito encontro. O que ocorreu, naquela ocasião, foi o desdobramento entre persona e personagem, proporcionado pelo dramaturgo belga ao artista russo. O que pode ser ressaltado, neste parêntesis e no encontro nele relatado, é a representação da ironia.

Estabelecemos, com este relato, uma filigrama para o entendimento do sorriso irônico. Da mesma maneira que esse sorriso surpreendeu Stanislavski, ele pautou a obra de Maeterlinck a partir de *Ariane et Barbe Bleu*. Considero fruto de seu espírito refinadamente irônico o fato de ele ter criado uma situação que explora, pelo viés do humor, o contraste entre poesia e zombaria; liberdade e finitude nas cenas em que Ariane enfrenta a Morte. A partir desse tratamento da morte, tão desviante das imagens características das peças anteriores, considero lançada a categoria estético-filosófica por mim criada para entender o alcance das transformações do simbolismo, até chegar à escrita dramaturgicamente de Cecília Meireles.

Neste parágrafo acompanho a trajetória das categorias criadas para historicizar a produção simbólica. Começo com Silvio Romero que, em 1911, referiu-se, em seu livro *Quadro sintético da evolução dos gêneros*, à obra

dramática de Coelho Neto como sendo “idealístico-simbolista”, observação a que outro crítico, Sábato Magaldi, em 1962, acrescenta a expressão ‘sabor intelectual’ como sendo uma das características que o dramaturgo brasileiro dava as suas peças. Em seu ensaio ‘Laivos intelectuais’, Magaldi observa que “talvez as melhores [peças] sejam aquelas em que [Neto] inoculou nas comédias de costumes um sabor mais intelectual, nascido da experiência ‘idealístico-simbolista’”. (*Panorama do Teatro Brasileiro*, p.167).

Coelho Neto representa a primeira fase do simbolismo entre nós. O “irônico-simbolismo”, no meu entender, marca a passagem do teatro simbolista atormentado pela contingência da morte (primeira fase) para um teatro “observador” com um olhar irônico dos acontecimentos. Esse “olhar irônico” não afasta a contingência da morte, mas indaga: “para quê tanta agitação, se o ‘final’ será o mesmo para todos?”

As várias vertentes do simbolismo, sua “porosidade” nos permitem trabalhar com essas categorias. No caso do “irônico-simbolismo” é interessante pensar na retomada de suas raízes. Essa retomada se inicia no momento em que Maeterlinck diversifica seu olhar para incluir a ironia em seu teatro. Persiste o desafio, em relação à questão do simbolismo e suas várias possibilidades. Como o simbolismo não se deixou aprisionar por definições há, ainda hoje, pesquisas tentando capturá-lo. Podemos acrescentar, no terreno da pesquisa, o trabalho do pensador francês Jean-Pierre Sarrazac, iniciado em 1986 e também ligado às categorias, criando a do “*naturalo-symbolisme*” que, segundo ele, une as duas escolas: naturalismo e simbolismo. Em sua concepção, o teatro contemporâneo utiliza como símbolos os movimentos orgânicos. Trata-se de uma “língua somatizada”, onde os termos científicos, realistas, estão ligados a elementos líricos que identificam os acontecimentos.

Na categoria criada por Sarrazac em seu livro *L’avenir du drame*, ele dá como exemplo *O Pato Selvagem*, de Ibsen, “onde as entranhas dos animais e dos homens se mesclam e se ‘libertam’ através de uma atmosfera simbólica criada pelas personagens”.(p.137). Ibsen é um demarcador de horizontes. Sarrazac, Magaldi e outros estudiosos do teatro citam sua dramaturgia para desenvolver argumentos. Ao pensar o “*naturalo-symbolisme*”, Sarrazac se ocupa da união de

duas escolas rivais em seu nascedouro, no séc. XIX, vislumbrando para elas um futuro em comum. Para melhor situar a questão, Sarrazac indica, em um futuro que ainda não se fez presente, no século XXI, um “debate de cérebros” que vai contaminar as duas escolas. Tal encontro resultaria, segundo ele, numa mistura de linguagens que enriqueceria o panorama teatral (ele estuda principalmente o panorama francês), unindo todos os “ismos” e dando origem ao teatro do futuro.

A pesquisa de Sarrazac teve início nos anos 80, do século XX, e muitas de suas premissas já foram concretizadas, resta-nos aguardar o resultado de seus estudos em andamento. Sarrazac investiga também a possibilidade do “*crypto-symbolisme*”, estabelecendo uma ponte entre as histórias de mistério de Edgar Allan-Poe - com seus crimes e sua atmosfera supra-real - com a linguagem do teatro simbolista. Em seu livro acima citado o pensador francês se alonga sobre as questões do “*crypto-symbolisme*”, detectando um “olhar clínico” que se transmite de autor para espectador e com o qual ele deve “capturar” o significado da cena. O importante, para ele, é “captar os falsos indícios”, fazendo da cena um jogo.

Trata-se aqui do teatro como “um jogo”, um fato recorrente também em Maeterlinck, como já foi dito. Na criação do jogo entre “espectador/ator”, Sarrazac indica o verbo *jouer* como o centralizador da encenação. Voltando ao que passei a chamar de o “irônico-simbolismo” em Maeterlinck, observo que o dramaturgo belga estabelece um jogo de mistério, por exemplo, ao escrever *A Intrusa* (1890). É o mesmo jogo estabelecido no “*crypto-symbolisme*” caracterizado por Sarrazac, no século XX, como uma história de suspense à Allan-Poe.

A atmosfera misteriosa da Morte simbolista, dominante nas primeiras peças de Maeterlinck, modificaria sutilmente seu jogo até chegar à escrita de *Ariane e Barba Azul* (1898). Porém, foi em 1905, com a escrita de *O Pássaro Azul*.

Na ocasião, Poe não surpreendera o lado irônico do poeta belga. Ele se tornaria evidente com a estréia, em Moscou, de *O Pássaro Azul*, encenado por Stanislavski, em 1908, e remontado alguns anos depois, também pelos russos, em Paris. Quem conhece o texto sabe da ironia das personagens, “tipos”

representados por animais identificados com os humanos, bons e maus cidadãos representados pelas diversas espécies do mundo animal.

Quando se iniciou a guinada definitiva de Maeterlinck ao admitir a felicidade possível nesta terra - a procura incessante desse sonho, que se sabe irrealizável, é mais um dado do “irônico-simbolismo” maeterlinkiano. *O Pássaro Azul* quer mostrar, a despeito do autor, que o sonho de felicidade é possível e pode tornar-se uma realidade, embora a limitação da Morte como contingência permaneça. A Morte simbolista é recorrente, em Maeterlinck, porém, mesmo em se tratando desse autor, é com o ideal inalcançável da felicidade que vamos trabalhar. É com esse material que vamos fazer a ligação entre o simbolismo de Maeterlinck e o de Cecília Meireles; é com esse material que vamos construir uma ponte que irá unir esses dois dramaturgos.

Retornando ao teatro simbolista brasileiro da época de Cecília, considero que alguns dos dramaturgos do período, como Roberto Gomes (1882/1922), Goulart de Andrade (1881/1936), ou mesmo Oscar Lopes (1882/1938), considerado um seguidor do “idealístico-simbolismo” de Silvio Romero, não estavam familiarizados com as sinalizações do “irônico-simbolismo”. Com Cecília, iniciaram-se as “tentativas de linguagem, experimentos” do texto poético. Antes dessas “tentativas” independentes da poeta, é necessário voltar ao início da viagem do simbolismo no Brasil e à sua anterior “aclimatação”, na França do início do século XX. Fazem parte desse período os dramaturgos brasileiros que lá se encontravam, destacando-se, pelo dinamismo com que transitava entre países, sempre exercendo a sua influência, o escritor Graça Aranha. Foi ele o primeiro brasileiro que estabeleceu contato com os divulgadores franceses do teatro simbolista, Lugné-Poe e Camille Mauclair.

Volto, portanto, ao início do século XX e me transporto para a Paris de Graça Aranha, lá onde as escolas literárias eram fabricadas. Nosso diplomata-escritor foi um conhecido “fabricante de acontecimentos” e se dedicou ao teatro simbolista na sua segunda fase, por mim denominada de “irônico-simbolista”. Para quem não está acompanhando com atenção o desenvolvimento da trajetória simbolista que vai desaguar no “irônico-simbolismo”, volto a repetir que a primeira fase se inicia com a “floresta de símbolos de Baudelaire” e passa pela

reflexão supra-racional dos poetas, etc. Esta primeira fase foi desenvolvida por Maeterlinck com as peças curtas e com *Pelléas e Mélisande*, entre outras, como vimos no Capítulo II deste trabalho. Essa segunda fase, o do “irônico-simbolismo”, em se tratando de Graça Aranha está muito próxima ao modernismo. Fato surpreendente, Graça Aranha estreou em Paris com *Malazarte*, em 1911, sob a direção de Lugné-Poe, no mesmo *Théâtre de L’Oeuvre*, onde Lugné-Poe apresentou *Pelléas et Mélisande*, em 1893.

O escritor maranhense, conhecido animador da Semana de Arte Moderna de 22, em São Paulo, publicou e apresentou *Malazarte*, na França, antes do movimento modernista que marcou a cultura brasileira. Aliás, com o tema irreverente do “herói sem caráter” de Graça, ele parecia querer antecipar *Macunaíma*, de Mário de Andrade, pois *Malazarte* era um herói popular com as características do mito brasileiro. Para Lugné-Poe, o herói graciano era uma espécie de *Peer Gynt* norueguês (fato bastante esclarecedor do que quero afirmar), o personagem que Ibsen imortalizou na Europa. O diretor francês comenta *Malazarte* e seu autor, considerando que

um dos seus melhores escritores acaba de obrigar (o Brasil) a aceitar o simbolismo pela magia de um canto dialogado, brilhante e louco como uma comédia de Shakespeare, fantasista e ‘tendre’ como um provérbio de Musset, pensativo e triste como um drama de Maeterlinck (...) a abundância, a potente poesia dessa obra simbólica, dará, mesmo àqueles que não comunguem com esse pensamento e que creem que a alegria inconsciente não tem valor, o prazer de seguir um pensamento claro, em seu pleno desenvolvimento dramático (apud Fraga, p. 80).

Pelas palavras de Lugné-Poe, a peça de Graça Aranha lança mão de soluções do teatro simbolista, identificando-se com o humor irônico que percebo nesse o teatro, em sua “segunda fase” acima mencionada. A proposta de Lugné-Poe ao se referir a *Malazarte* é abrangente, trafegando entre Shakespeare, Musset e Maeterlinck.

Cito outro escritor e poeta que se dedicou à escrita do teatro simbolista no Brasil e que não foi encenado na França à época de Graça Aranha: Coelho Neto. Embora seja mais conhecido como o autor do romance *Fogo fátuo* (1930), Coelho Neto escreveu peças simbolistas como *Ao Luar* e *A Muralha*, no início do século

XX. O autor maranhense, assim como Cecília Meireles, pensava, com seu trabalho, “eivar o nível cultural” do teatro brasileiro.

Minha proposta do “irônico-simbolismo” inclui a Morte simbolista, porém considerando que ela não possui mais a força “supra-real” das primeiras peças de Maeterlinck. Aí, a expectativa da morte como um vago sentimento abate-se sobre as personagens, transformando-as em mortos-vivos. Nas peças seguintes, tratada com ironia, a Morte simbolista torna-se algo distante que podemos ignorar, como em *Ariane e Barba Azul*. Nas peças de Cecília Meireles, que iremos analisar a seguir, *O Jardim* e *Ás de Ouros*, a Morte assume uma feição irônica de acidente ou crime, deixando de ser um acontecimento supra-real.

Voltando aos dramaturgos brasileiros da primeira metade do séc. XX, observo que havia neles uma tendência para o teatro decadentista. Para ser mais precisa, afirmo que esse teatro foi levado à cena nas primeiras décadas do século passado e nem sempre com resultados auspiciosos. O crítico Sábato Magaldi, em seu livro *Depois do Espetáculo*, observa,

os movimentos decadentistas, ao sabor *fin de siècle* alcançaram o nosso teatro: sua maior vítima foi o poeta Goulart de Andrade (1881- 1936) cuja *sensibilidade doentia* [o grifo é meu] se espalhou em alexandrinos de má literatura. (p. 179)

Magaldi destaca Goulart de Andrade, porém, outros autores, na ocasião, experimentaram o que poderia ser classificado como teatro simbolista em sua “primeira fase”. Roberto Gomes, por exemplo, em *Canto sem palavras*, e outras peças, foi, talvez, o principal representante desse teatro, no Brasil. Também João do Rio, com *Um chá das cinco*; Coelho Neto, com o já citado *Ao Luar*; e outros menos conhecidos, como Lima Campos, com *Flor obscura*, Carlos Góes, com *Sacrifício*, e outros mais. Volto ao principal deles, Roberto Gomes (1881-1922), que está sendo pesquisado em tese na Universidade de São Paulo (USP) pela professora Sílvia Fernandes, como foi referido na Introdução.

Nascido no Rio de Janeiro, de pai português e mãe francesa, Roberto Gomes foi criado na França. Afonso Arinos de Melo Franco o descreve, em seu livro *Planalto*, como “um ser noturno.(...) complicadíssimo, de uma torturante polidez.”(Fraga, p.173). Pela descrição de Arinos, a imagem de Gomes parece

indicar suas convicções estéticas. Sábato Magaldi considera a peça *O Canto sem palavras*, de Gomes, a melhor concepção do que possa ser o teatro simbolista entre nós. O autor foi um estudioso de Maeterlinck e, quando da estréia carioca de *Pelléas et Mélisande*, em 1918, (pelo que foi possível apurar, a mesma se deu durante a estada de Lugné-Poe entre nós), fez uma palestra sobre o poeta belga. A interpretação de Gomes se reporta ao primeiro movimento teatral de Maeterlinck, que considero a sua “primeira fase” dramática, em que *Pelléas e Mélisande* está inserida.

Lembramos que o simbolismo de Maeterlinck (tanto o dramático como o irônico) investe na linguagem pictural de William Morris e Walter Crane, que são imagens de sonho, poéticas, invocando “cavalos alados e castas donzelas medievais”, opostas às decadentes formas “wildeanas” de Beardsley, com seus ambientes saturados de ópio, esquecimento e morbidez. Roberto Gomes apreciava a estética romântica decadentista, como podemos deduzir de seu discurso:

falamos... para disfarçar o gosto da existência, escapar à solidão (...) Tudo quanto se pensa, se sonha, se sofre, sem que ninguém venha a sabê-lo, (...) não podemos materializar em palavras, e, entretanto, é essa a nossa verdadeira existência (...) a muda recordação dos gestos que não foram feitos, das palavras que não foram ditas, de dois silêncios que se compreenderam!

(Gomes in Fraga, p.158).

Entendo a percepção de Gomes e seu sentimento em relação ao simbolismo como drama, porém não compartilho de sua visão de uma possível ligação do simbolismo com o romantismo, fato que é rejeitado também pelos simbolistas franceses, que se opuseram à “alma enferma” dos românticos.

Posso afirmar, pelo que me foi dado ler, que as personagens do teatro simbolista brasileiro buscam o martírio, são condenadas a caminhar pela senda da punição, seu comportamento se alterna entre a culpa e o escapismo. Por outro lado, o teatro de Maeterlinck trata tais questões de modo ambíguo, porém, possui a força das imagens que nos deu *Irmã Beatriz*, com todo o seu mistério; o encanto de *O Pássaro Azul*, com sua utopia ou mesmo o terror de *A Intrusa* e *Os cegos*. Há, ainda, o exemplo dos “neo-irônico-simbolistas” que trabalharam, à imagem de Maeterlinck, também com o “supra-real”, como Jean Giraudoux, em *Ondine*, ou

Paul Claudel em *O Sapato de Cetim*. Inesquecíveis, suas peças deveriam ser encenadas. Elas fazem parte de um momento teatral que não encontrou acolhida entre nós, a sua poesia é despudorada, sua ironia é sutil. É possível que tal encantamento não tenha mais lugar no mundo de hoje.

Mesmo na França dos simbolistas do século XIX, os já citados poetas e dramaturgos dessa escola lutavam contra a corrente. Havia, na ocasião, uma “atitude” intelectual muito parecida com a que domina o mundo de hoje, uma atitude materialista, onde o poder do mais forte e a supremacia da máquina se impunham sobre o humano. Era a época da revolução industrial e o público estava mais interessado na invenção das máquinas (e da literatura de Zola), do que nos fenômenos estéticos que os simbolistas apontavam como sendo o caminho da arte. A beleza estética era – e ainda é, para os poetas - o caminho a ser seguido.

Mas voltemos ao “irônico-simbolismo” brasileiro por mim apontado em Cecília Meireles. Veremos, em *O Jardim*, a dramaturga/poeta convivendo com um misto do que eu chamaria de “irritação européia com a nossa falta de cultura unida a boas doses de humor”, ao desenvolver suas personagens. Talvez a maneira de Cecília tratar as “idiossincrasias brasileiras” tenha sido inspirada no olhar arguto dos modernistas. O crítico Afrânio Coutinho assim a definiu,

uma poeta que veio a se realizar pelo Modernismo, numa linha espiritualista do Modernismo, com o grupo de *Festa*. (...) [onde]...reinava certa inquietação, porém, fazia pressentir reformas radicais, que estavam como que no ar. (p. 1257).

Afrânio vê com clareza o “momento” de Cecília. O modernismo está relacionado com uma variedade de linguagens, incluída a dramática - na qual a experimentação artística é levada para novos caminhos, em arrojada tentativa de recriação. Esse desejo tomou conta de Cecília, como ela mesma declarou em entrevista comentada anteriormente. Nunca é demais lembrar: o teatro da época não a deixava satisfeita, o que a levou a pensar em uma dramaturgia que deixasse no público “uma certa simpatia pelo valor das palavras”. Ela demonstra que se preocupava com o espectador, sendo ela um deles que passou para “o outro lado”, o de dramaturga.

As obras teatrais de Cecília Meireles parecem refletir ensinamentos ligados à filosofia oriental, onde a compaixão é um reflexo desse pensamento. A dramaturgia de Cecília, como a dos primeiros simbolistas, trata da compaixão pela condição humana. Como a arte é um conhecimento dos sentidos e a filosofia é uma ciência do conhecimento desses sentidos e estuda a arte, ela deve empolgar, por aproximação, o pensamento dos artistas. Gosto de pensar que o fio das descobertas de Cecília começa em Platão, passa por Kant e vai continuar com Schopenhauer, com seu pensamento que o aproxima da filosofia oriental, fechando o círculo.

O filósofo alemão, Schopenhauer, pensou o homem como um ser “desejante” que só estaria a salvo de sua angústia através da arte. Os dois artistas que formaram a coluna vertebral deste trabalho, Meireles e Maeterlinck, unem filosofia e arte e também apresentam suas personagens como esse “ser desejante” e imprevisível de Schopenhauer. Ao recusarem os dogmas aristotélicos da *pièce bien faite*, Maeterlinck e Meireles realizaram peças caóticas, é bem verdade, porém libertas das amarras escolásticas, indicando vontade própria e determinação para criar uma nova linguagem. Cecília, cujo trabalho desenvolveremos a seguir, optou pela escrita dramática, na década de 40, mostrando algo diferente do que se fazia na ocasião.