sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i1p112-123

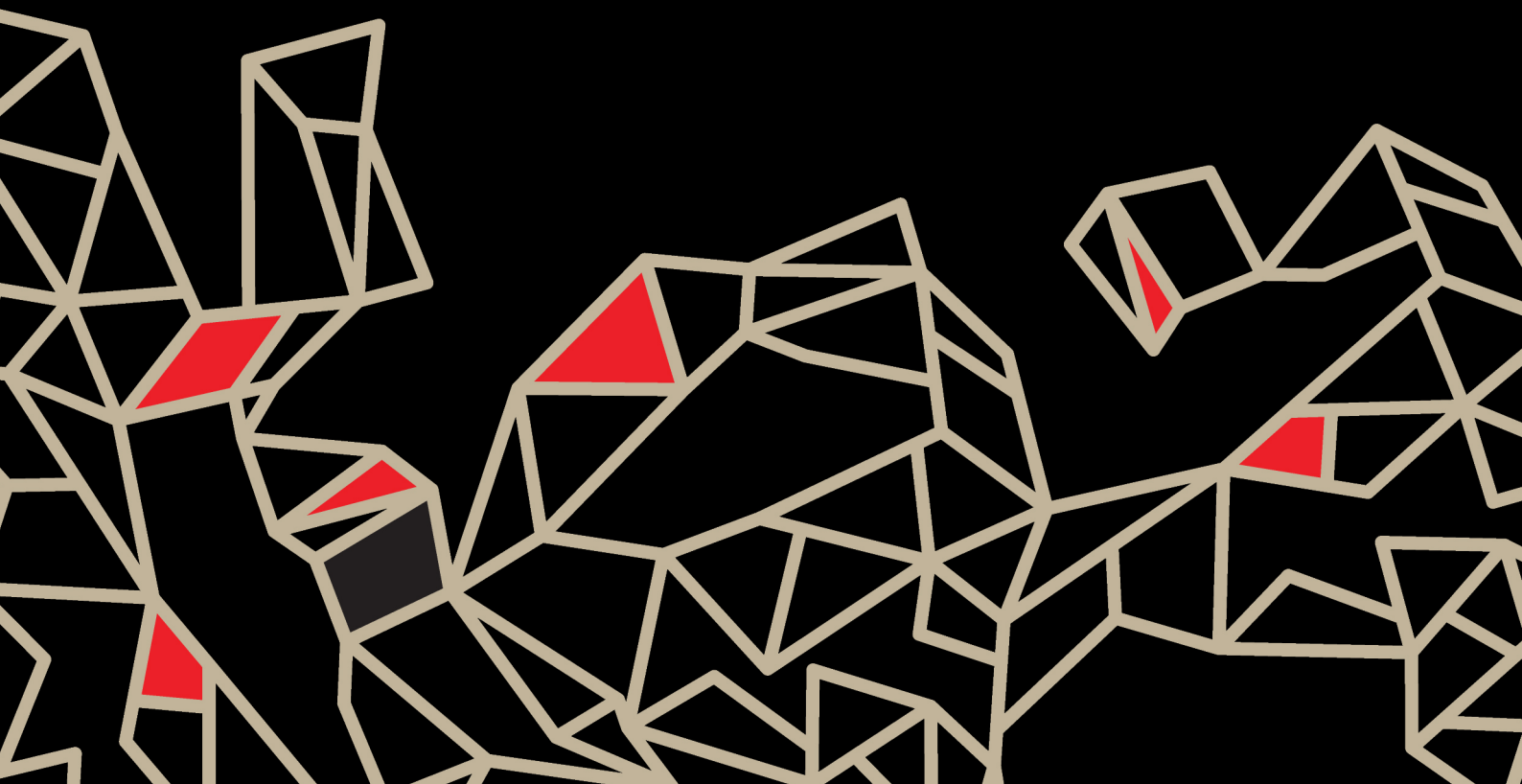
Em Pauta

# Roberto Gomes e as tentativas de modernização do teatro brasileiro: convergências e desencontros com a dramaturgia da (in)ação de Maurice Maeterlinck

*Roberto Gomes and the attempts to modernize the Brazilian theater: convergences and disagreements with Maurice Maeterlinck's dramaturgy of the (in)action*

**Eli Borges Júnior**

**Eli Borges Júnior**
Mestre pelo PPG Ciências da Comunicação da ECA-USP



## Resumo

O artigo analisa alguns elementos fundamentais da dramaturgia simbolista de Maurice Maeterlinck e seus reflexos na obra do dramaturgo brasileiro Roberto Gomes. A partir de uma investigação breve, que se debruça principalmente sobre as características do silêncio e do esvaziamento da ação, busca-se catalisar a discussão sobre a ideia de modernização do teatro brasileiro, além de refletir sobre alguns aspectos inovadores que se desdobrariam nas novas formas artísticas da encenação contemporânea.

**Palavras-chave:** Ação, Teatro brasileiro, Teatro simbolista, Roberto Gomes, Maurice Maeterlinck.


## Abstract

This article aims to analyze some of the fundamental elements of Maurice Maeterlinck's symbolist theater of and its reflexes in the work of Brazilian playwright Roberto Gomes. From a brief research that mainly focuses on the characteristics of the silence and the emptying of action, it seeks to catalyze a discussion about the idea of modernization of the Brazilian theater, in addition to checking some of its innovative aspects that would unfold in new artistic forms of the contemporary staging.

**Keywords:** Action, Brazilian theater, Symbolist theater, Roberto Gomes, Maurice Maeterlinck.

## Introdução: tentativas de um reverso

Um sentimento de inquietação. A transição para o século XX inauguraria uma série de profundas transformações nas mais variadas esferas da sociedade brasileira. Ainda convalescente de uma república recém-instaurada e um regime escravocrata há pouco abolido, o alvorecer do novo século mesclaria todo esse desajuste político e econômico a um profundo choque cultural, que as novas tecnologias do cinema, da fotografia e do telefone acabariam por catalisar em uma toada nunca antes experimentada.

À dinâmica célere que acompanhava essas novidades em um Brasil ainda quase colonial, aliava-se todo o reflexo de uma vida cultural europeia

que aqui insistia em se instalar. Suas largas casacas e hábitos um tanto quanto introspectivos pareciam pouco se adequar aos ares tropicais e despojados da capital da República, predominando aqui uma arte muitas vezes familiar somente à elite para a qual a Europa já era ambiente bastante conhecido.

O panorama não era diverso, tampouco menos europeu, ao fazermos um breve exame da vida teatral brasileira à época. Tal era a influência europeia sobre a cena desse período, que não nos seria impossível, inclusive, questionar se realmente poderíamos caracterizá-la como "brasileira". Não pretendemos, no entanto, dar linha a esse debate, mas apenas pontuar alguns dos principais elementos que despontaram, particularmente durante as primeiras décadas do século xx, como alguma forma de reação ao teatro, até então, aqui escrito e encenado.

É, pois, nesse contexto que apresentamos a figura de Roberto Gomes, dramaturgo cuja orientação simbolista contribuirá de maneira particular para o ensejo de questionamento das formas teatrais tradicionais, mesmo que, no limite, o teor de sua contribuição possa ser relativizado no tocante a um projeto maior de modernização do teatro nacional.

## (In)ação: incompletude da palavra, inexorabilidade do silêncio

Para fundamentar nossa análise sobre alguns dos principais elementos que permeiam a dramaturgia de Roberto Gomes, caracterizando-a como uma das tentativas de renovação do teatro brasileiro, faremos uma relação com a obra do dramaturgo belga Maurice Maeterlinck, um dos expoentes do teatro simbolista e que terá, entre autores brasileiros, em Gomes seu principal reflexo.

O afã de renovação da cena teatral brasileira nasce fundamentalmente da reação ao teatro de moldes burgueses, de orientação realista e que no Brasil tomou a forma tradicional das comédias de costumes, responsáveis por reunir grande parte do público de teatro da época. Além disso, destacavam-se as produções europeias, encenadas, muitas vezes, na própria língua de origem. É nesse panorama que emerge a obra de Roberto Gomes. Nas palavras de Marta Morais da Costa:

> O teatro de Roberto Gomes conflitou com o realismo e a sátira das comédias de costumes, com a retórica e o estereótipo dos dramas, com a superficialidade e o cômico fugaz das revistas e operetas que ocuparam os palcos cariocas do início deste século [século xx]. (GOMES, 1983, p. 21)

Ao tratarmos da obra de Roberto Gomes e de sua orientação estética e estilística, é fundamental pontuarmos, além do viés belga simbolista de Maeterlinck, a linha francesa do "teatro da paixão", representada fundamentalmente pelas figuras de Bataille e Bernstein. Embora nosso objetivo principal seja destacar a influência maeterlinckiana sobre a obra de Gomes, não podemos deixar de ressaltar alguns aspectos-chave dessa concepção realista que tinha na crítica social um de seus pontos nevrálgicos.

Legatário direto das principais tendências filosóficas que circulavam na Europa pós-iluminista, o "teatro da paixão" francês visava à áspera e penetrante crítica à corrupção, à hipocrisia e ao individualismo sensivelmente presentes na sociedade europeia da época. Suas personagens ora se perdem em meio a devaneios ambiciosos e egoístas, na busca de prazeres mundanos a fim de dissimular o tédio e o ócio em que vivem, ora se enovelam em disputas por ascensão social, em uma luta imoral e destrutiva por dinheiro e poder.

> É um teatro que retrata impiedosamente a mesquinhez, o vazio, o tédio e a hipocrisia da sociedade decadente que preparou a Primeira Grande Guerra. Nele, o troco miúdo do cotidiano confronta-se com a moeda ouro da paixão e, por vezes, a destrói e subjuga. (GOMES, 1983, p. 21)

À perspectiva realista do "teatro da paixão", Gomes vai aliar a dramaturgia do silêncio de Maeterlinck, união que, segundo Costa, por vezes conseguiu ser articulada com excelência, assinalando a importância da obra de Gomes em relação aos rumos do teatro da época.

Maurice Maeterlinck faria florescer um teatro questionador de seu tempo, não como panfleto efusivo e retumbante, mas, ao contrário, a partir da ausência de qualquer elemento que pudesse de alguma forma dinamizar a própria encenação, a começar pela própria convenção dramática, completamente transformada pelo dramaturgo belga.

Em comparação à ousadia da poesia de Mallarmé, Teresa del Conde, ao prefaciar a edição em língua espanhola de *O pássaro azul*, uma das prin-

cipais obras de Maeterlinck, assinala a importância das inovações trazidas pelo dramaturgo belga e seus reflexos sobre o próprio modo de se fazer não só teatro, mas também cinema, nas próximas décadas do século XX.

> Su mayor aportación al teatro simbolista está referida no solo al sugestivo esoterismo de sus argumentos, puestos a servicio de una corriente de pensamiento cuya autonomía llegó al merecer el adjetivo "maeterlinckiano", sino sobre todo a la renovación técnica del nuevo teatro, tan vanguardista y anticonvencional, como lo fue el verso libre de Mallarmé.[1] (MAETERLINCK, 1977, p. XVI)

Maeterlinck coloca a representação dialógica em xeque, eliminando do diálogo falado qualquer forma de ação que pudesse impulsionar a trama, característica fundamental do teatro burguês realista – aqui o texto ocupa posto de destaque e orienta todo o desenrolar da ação dramática. A ação, por sua vez, é esvaziada com a perda de sentido de diálogos sem autonomia, que passam a representar, muito mais, reflexos opacos de um mundo interior incapaz de se expressar na incompletude da linguagem falada ou escrita.

A angústia de tal incapacidade de expressão muitas vezes converte-se em um próprio *spleen*, denunciado pela repetição de palavras e sílabas e abismado pelas inúmeras pausas, cujo silêncio procura, num intenso esforço reflexivo, resgatar uma "verdade" oculta, cerceadora e, mais do que qualquer coisa, inacessível. Em uma concepção que em muito reflete traços de uma perspectiva quase niilista, Maeterlinck apresenta personagens sem personalidade, porta-angústias, que quanto mais isentos de alma fossem, mais bem representariam seus próprios dramas. De grande parte deles, o dramaturgo estirpa, inclusive, os nomes: são, assim, tratados de forma impessoal, apenas pela posição que ocupam em meio à atmosfera da impossibilidade do amor e da iminência da morte.

Sobre a busca dessa "verdade", o próprio Maeterlinck se manifesta em uma de suas principais obras teóricas, *O tesouro dos humildes*: "uma verdade escondida é o que nos faz viver. Somos seus escravos inconscientes e mu-

1. Sua maior contribuição para o teatro simbolista não se refere apenas ao esoterismo sugestivo de seus argumentos, colocados a serviço de uma escola de pensamento cuja autonomia veio a merecer o adjetivo "maeterlinckiano", mas acima de tudo a renovação tecnológica do novo teatro, tão vanguardista e anticonvencional como foi o verso livre de Mallarmé.

dos, e encontramo-nos tão acorrentados que ela nunca aparece" (MAETERLINCK, 1945, p. 79).

As propostas *marionnettes* de Maeterlinck buscam satisfazer a necessidade de se não colocar em cena atores convencionais, cuja personalidade própria interferiria de alguma maneira sobre a profundidade interior de suas personagens. Não há, portanto, criação por parte da atuação, mas fundamentalmente uma "leitura" do texto dramático, conservando seu caráter poético. Nesse sentido, Maeterlinck eleva a poesia à categoria máxima de aproximação da "verdade": a palavra, no entanto, ao mesmo tempo que assume um posto *sine qua non* no caminho para tal verdade, é apenas um meio para alcançar o nível de um diálogo interior. A palavra se esgota em seu próprio limite, relegando ao silêncio a tarefa de busca existencial.

> Pode-se mesmo afirmar que o poema se aproxima da beleza e duma verdade superior à medida que elimina as palavras explicativas dos atos para substituir por palavras explicativas não do que chamamos "estados d'alma", mas de não sei que esforço inapreensível e incessante das almas na direção de sua beleza e verdade. É também nesta medida que o poema se aproxima da vida verdadeira. (MAETERLINCK, 1945, p. 131)

O silêncio e o esvaziamento da ação na obra dramática de Maeterlinck acabariam por caracterizá-la, como ele próprio faz, de "teatro estático", afinal, "é outra coisa a vida quase imóvel?" (MAETERLINCK, 1945, p. 128), elucubra o dramaturgo. O drama estático maeterlinckiano, com personagens destituídas de alma e vontade próprias, à mercê das circunstâncias da existência e da inexorabilidade de seus destinos, acaba por trazer, como afirma Lara Biasoli Moler, um desafio à "trindade teatral conflito-crise-ação" (MOLER, 2006, p. 32).

A perspectiva dramática grega, preconizada pela *Poética* de Aristóteles (1973) e distintamente presente na estrutura do drama burguês, parece sofrer um colapso em Maeterlinck. É nesse sentido que Peter Szondi identifica, inclusive, a criação de um novo gênero dramático, que encamparia no lugar do conceito de "ação" a ideia de "situação": por essa perspectiva dramatúrgica, "deveria ser denominado o gênero que Maeterlinck criou, pois essas obras não têm o seu essencial na ação, ou seja, já não são mais 'dramas', acepção geral do termo grego" (SZONDI, 2001, p. 70).

Acompanhado desse diálogo que não mais move a ação, agora sem expressão, o drama maeterlinckiano acaba por transformar a *mimesis* em narração: a representação, ou imitação, da vida tal como se apresenta na realidade dá lugar ao surgimento de um elemento épico que a conta sob um ponto de vista não mais concentrado sobre o próprio objeto da ação.

Tal característica parece nos sugerir o que Szondi analisaria como a separação entre sujeito e objeto no drama moderno. Em *Interior*, por exemplo, toda a ação é narrada por observadores que nela não têm qualquer participação direta. A inserção desse elemento épico traz à tona em Maeterlinck um de seus principais subsídios contestadores da estrutura dramatúrgica de então, fortalecendo ainda mais seu caráter realmente vanguardista.

Além disso, tal é a força das renovações trazidas pelo dramaturgo belga, sobretudo em relação às questões da ilusão dramática e da verossimilhança, que poderia, segundo Moler, caracterizar a obra maeterlinckiana como um verdadeiro "antiteatro", uma vez que

> O antiteatro do simbolismo de Maeterlinck se inscreve no desejo de renovação e revitalização do teatro por meio de uma negação das convenções e do repúdio ao teatro praticado e consagrado em sua época. Seus conceitos de "teatro de andróides", "teatro estático" e "diálogo de segundo grau" são exemplos da manifestação desse combate e desse repúdio. (MOLER, 2006, p. 34)

A partir da breve análise de alguns dos elementos singulares da obra do dramaturgo belga, passamos, por fim, ao exame de determinados aspectos da dramaturgia de Roberto Gomes, responsáveis por aproximá-lo ou distanciá-lo do projeto simbolista de Maeterlinck.

## Gomes e o ensaio de uma dramaturgia à la Maeterlinck

Dentro da dramaturgia de Roberto Gomes, priorizaremos três de suas obras mais significativas, *A bela tarde*, *O jardim silencioso* e *A casa fechada*. Há muitos aspectos na obra de Gomes que estabelecem uma intertextualidade com a dramaturgia de Maeterlinck. Procuraremos complementar, em certa medida, a análise já realizada por Eudinyr Fraga, além de assinalar algumas de suas próprias apreciações.

A conferência de Roberto Gomes em ocasião da primeira montagem de Maeterlinck no Brasil, *Pelléas e Mélisande*, é muito sintomática de sua proximidade em relação ao simbolismo belga. Tanto em *A bela tarde* como em *O jardim silencioso* e *A casa fechada*, percebemos certa paralisia da ação, inundada sempre pelos discursos sobre a morte iminente e inevitável. O esvaziamento da ação reflete o exíguo, mas profundo diálogo falado das personagens: "não há mais nada que fazer; só esperemos", anuncia sua dramaturgia. Sobre esse "teatro estático" de Maeterlinck, Gomes, em sua conferência, faz uma observação singular: nesse teatro "a ação se acha totalmente excluída […] e, renunciando pintar os sentimentos superficiais da alma, procura chegar até a nossa vida inconsciente e trata antes de sugerir do que descrever" (GOMES, 1947, p. 25-28).

Tal afirmação de Gomes, associada à atmosfera taciturna, muitas vezes melancólica, de suas peças, acaba por denunciar alguns aspectos que poderíamos compartilhar com a dramaturgia de Maeterlinck. É impossível apontar indícios de uma inspiração direta e imediata, mas não há como deixar de reconhecer a semelhança na construção das rubricas das peças. Adotando a estrutura de ato único, Gomes também faz da primeira a principal rubrica da peça; as demais são apenas auxiliares e sugerem informações instrumentais, de ações físicas e contidas, sem anunciar grandes acontecimentos ou exigências aos atores. Em sua quase totalidade, não tratam de sentimentos ou qualquer outra expressão de subjetividade.

Contudo, as primeiras rubricas nas três peças anunciam o meio em que "ocorre" (ou não) a ação dramática, também esvaziada pela reflexividade dos diálogos e pelas muitas pausas. Além disso, tal como em Maeterlinck, os comentários iniciais já denunciam o caráter simbolista da peça a partir do uso de expressões indicativas de finitude, decrepitude e morte. Em Gomes, percebemos, no entanto, uma preocupação mais descritiva dos ambientes, acompanhada às vezes de um nível de detalhamento que, em vez de sugerir, acaba, ao final, oferecendo grande parte dos elementos que uma descrição mais "simbolista" legaria às entrelinhas do texto. Podemos atestar isso ao compararmos as rubricas de *A intrusa* e *A bela tarde*, por exemplo.

> Compartimento sombrio de um velho castelo. Porta à direita e à esquerda, e uma outra, mais pequena, dissimulada, num ângulo. Ao F., janelas

> de vitral, em que predomina a cor verde, e uma grande porta envidraçada que abre para um terraço. A um canto, um grande relógio flamengo. (MAETERLINCK, 1978, p. 1)

Observamos, no excerto acima, que Maeterlinck procura se limitar a poucos elementos capazes de construir as mínimas bases para o início da peça, sem, no entanto, lançar mão de artifícios com um tom mais poético e descritivo, característica que podemos verificar na rubrica de Gomes, se não excessiva, bastante fornida de referências:

> Na Tijuca. Um jardim. À esquerda, a casa, adornada com plantas e trepadeiras. Uma varanda, comunicando com o jardim por uma escadaria, dá para a sala de jantar. Ao fundo, à direita, o portão rústico, e a estrada que vai subindo pela montanha. Seis horas da tarde. Através das árvores, avistam-se ao longe o Rio e baía, dourada pelos últimos raios do sol agonizante. Grandes nuvens de ouro e sangue serpeiam pelo céu, imenso que resplende. São as derradeiras fulgurações, antes da noite silenciosa que vai cair lentamente. (GOMES, 1947, p. 147)

A rubrica de Gomes, em certa medida e sob um olhar simbolista, inunda-nos de orientações, explicitando muitos elementos: se o lirismo melancólico de suas descrições representa de maneira bastante contundente aspectos muito típicos a uma linhagem simbolista, sua preocupação em pontuar o lugar ("na Tijuca"), o espaço ("uma varanda, comunicando com o jardim por uma escadaria, dá para a sala de jantar", para citar apenas um exemplo) e o tempo ("seis horas da tarde") acaba por situar demais o leitor/espectador no contexto em que decorrem as situações anunciadas, talvez uma torrente de informações para uma tônica pretensamente enigmática.

Sem fazer menção às rubricas, mas no que tange à totalidade da obra de Roberto Gomes, Eudinyr Fraga também assinala essa demasia discursiva do dramaturgo, apontando-a como o principal "defeito" de sua obra: "a retórica, a ênfase excessiva, a linguagem referencial terminam por se sobrepor ao poético, fazendo com que os movimentos interiores da alma se tornem, paradoxalmente, exteriorizados" (FRAGA, 1992, p. 171).

Entretanto, há no decorrer das peças uma série de incursões reflexivas por parte das personagens que apresentam seu caráter espiritualizado, som-

brio e crepuscular (adjetivo tão próximo de seus textos). Falas como a do Primo Juca, de *A bela tarde* ("E vamos assim vivendo, resignados e mudos. Os anos passam, amontoando sobre nós o peso da grande solidão humana, até que um dia…"), ou exclamações como a de Pedro, em *O jardim silencioso* ("É esta a grande dor: não saber!"), evidenciam a ideia de finitude e de inexorabilidade da morte, tão presente em Maeterlinck. Mesmo as figuras do velho e do cego conscientes da fatalidade, presentes em *Les Aveugles* e *A intrusa*, dão o tom à discussão estática de *A casa fechada*, talvez a obra mais "simbolista" de Roberto Gomes, chegando, segundo Marta Morais da Costa, a sinalizar mudanças nos próprios caminhos dramatúrgicos do autor (COSTA, 2003).

*A casa fechada* parece ser também uma das obras que mais apresentam proximidade com o simbolismo maeterlinckiano, a começar pelo próprio enredo da peça, cuja similaridade com *Interior* é inegável. Guardadas as devidas singularidades das duas situações, ambas colocam a protagonista fora dos diálogos, mas mantêm na mesma o foco dramático. E aí talvez resida um dos elementos que, em certa medida, aproximam a obra de Gomes, pelo menos, a uma tentativa de modernização da convenção dramática.

Como comentamos anteriormente, Maeterlinck consegue em *Interior* o que Szondi chama de separação entre sujeito e objeto, marca do drama moderno. A instauração desse elemento épico, em que a ação é narrada por uma personagem que dela diretamente não participa, marca o teatro de Maeterlinck como vanguardista e situa-o como importante inovação no campo da construção de uma nova teatralidade. Assim, *A casa fechada* parece nos fornecer um indício importante, não de um novo caminho estilístico e estético para o teatro nacional, mas, ao menos, de um reflexo significativo do teatro simbolista europeu e, por conseguinte, dos rumos que o teatro contemporâneo, inclusive brasileiro, assumiria décadas mais tarde.

## Da tragédia cotidiana ao cotidiano trágico

Analisar, mesmo que brevemente, a dramaturgia de Roberto Gomes constitui tarefa um tanto quanto complexa, não só pela rarefeita quantidade de exames sobre suas obras e biografia, mas pela própria necessidade de contextualizá-la em um período realmente abstruso do teatro brasileiro.

O reinado quase absolutista do teatro comercial nos primeiros anos do século xx, a influência europeia sobre a vida cultural do país e a resistência do público em absorver uma arte aqui produzida – para citar alguns poucos aspectos marcantes dessa conjuntura – tornavam qualquer tentativa de renovação, ainda mais do teatro (arte em grande parte reservada à elite política e econômica concentrada nos eixos carioca e paulistano) uma empreitada, se não impossível, quase quixotesca. Por isso, não podemos negligenciar todos esses elementos do retalhado mosaico de razões que em uma ou outra resultante acabaram por influenciar a produção dramática de Gomes.

Da mesma forma, não se pode deixar de realizar algumas considerações sobre determinados pontos que, sem julgar valores, devem, ao menos, servir para incitar outras discussões sobre a obra do dramaturgo. Analisá-la sob a perspectiva de um projeto maior de renovação do teatro nacional parece realmente espinhoso, ressalvado todo o seu devido valor histórico. Nesse sentido, apesar de sua obra representar um dos reflexos mais claros do teatro simbolista europeu no Brasil, é justamente essa evidência que talvez arrefeça sua própria importância dentro de uma perspectiva de modernização de nosso teatro.

Roberto Gomes talvez peque por não ter efetivado um arcabouço que de alguma forma pudesse fundamentar, sob o ponto de vista teórico, sua obra dramática e sua forma de conceber o próprio teatro. Trata-se, em grande medida, da importação de conceitos, ideias e estéticas europeias, denunciadas por sua própria formação cultural afrancesada, o que deixa ainda mais intrincado o debate sobre um teatro genuinamente nacional.

Incitados a uma reflexão quase existencial, mesmo identitária, em um verdadeiro exame de consciência de nosso teatro, em uma aventura quase espiritualizada como a simbolista, é possível pensar a modernização de nosso teatro a partir de um projeto que não nos pertence? A indagação não esgota nosso debate, ao contrário, torna-o ainda mais vivo nesta empreitada, quase arqueológica, de busca de algum elemento modernizador do teatro brasileiro antes do que tradicionalmente se firma com a figura, já lendária, de Nelson Rodrigues.

## Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores).

COSTA, M. M. **A obra dramática de Roberto Gomes**: temas e configuração. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1978.

_____. A dramaturgia de Roberto Gomes: da Casa Fechada à abertura modernista. **Revista Letras**, Curitiba, n. 60, p. 259-274, jul./dez. 2003.

FRAGA, E. **O simbolismo no teatro brasileiro.** São Paulo: Art & Tec, 1992.

GOMES, R. Roberto Gomes conferencista. **Boletim da SBAT**, set. 1947.

_____. **Teatro de Roberto Gomes**. Rio de Janeiro: INACEN, 1983.

MAETERLINCK, M. **A Intrusa.** Rio de Janeiro: Conservatório Nacional de Teatro, 1978.

_____. **El pájaro azul.** Cidade do México: Porrúa, 1977.

_____. **O tesouro dos humildes**. São Paulo: O Pensamento, 1945.

MOLER, L. B. **Da palavra ao silêncio:** o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

Recebido em 15/03/2015
Aprovado em 23/05/2015
Publicado em 30/06/2015