MALAZARTE E A ESTÉTICA IRRACIONALISTA

André Tezza Consentino*

Mas houve um momento em que o demônio da terra venceu o espírito da beleza e de liberdade, e o corpo aí está hoje sossegado, sem ânsias, sem lutas, qual uma massa de escravos, a devorar os últimos restos do gênio do passado, divino alimento donde brota essa luz que ainda o ilumina na sua lúgubre e devastadora marcha sobre a Terra...
Graça Aranha, *Canaã*

A rebelião escrava da moral começa quando o próprio ressentimento se torna criador e gera valores: o ressentimento dos seres aos quais é negada a verdadeira reação, a dos atos, e que apenas por uma vingança imaginária obtêm reparação. Enquanto toda moral nasce de um triunfante Sim a si mesma, já de início a moral escrava diz Não a um "fora", um "outro", um "não-eu" – e este *Não é seu ato criador.*
Nietzsche, *Genealogia da Moral*

A ação em segundo plano

Na transição do século XIX para o século XX, a Europa, agora já completamente desestimulada do impulso cartesiano da razão, manifestou os primeiros rascunhos do modernismo, o primeiro esboço de uma certa preferência pela fragmentação, pelo descontínuo, de uma dúvida

* Aluno especial da disciplina Tópicos Especiais III do mestrado de literatura da UFPR, sob orientação da Prof.ª Dr.ª Marta Morais da Costa. Professor do curso de Publicidade e Propaganda da Unicenp.

implacável ao academicismo – surge um novo anticlassicismo. Os efeitos do bombardeamento aos impulsos criativos prévios e próximos – o realismo, o naturalismo e, em menor medida, o romantismo – foram devastadores e iriam marcar todo o desenvolvimento artístico subseqüente. Neste sentido, o simbolismo, movimento imerso na crítica da razão e do positivismo, é um achado para o novo século; é aqui que um instrumental de fôlego, de filosofia e arte, de *arte simbólica*, iria demarcar o seu território de transgressão, uma aptidão que posteriormente, com o instrumental da psicanálise – uma nova demolição da razão clássica – viria a ganhar importância inédita.

No teatro, o simbolismo consagrou-se com a construção do *Théatre de l'Oeuvre*, em Paris, fundado por Camille Mauclair (1872-1945) e Aurelian Lugné-Poe (1869-1940). Para Mauclair, o teatro simbolista deveria desbancar o teatro positivista/naturalista de Zola e mesmo o teatro do simbolismo metafísico, de fins filosóficos, de Maurice Maeterlink. Ainda que seu teatro simbolista fosse também um caminho filosófico, Mauclair ansiava criar entidades filosóficas, com o uso de personagens atuantes em um universo de conto de fadas – diferente, portanto, da busca de uma dialética filosófica simbolista, ideal de Maeterlink.[1] Foi no *Théatre de l'Oeuvre* que Malazarte, peça de Graça Aranha em três atos, estreou em fevereiro de 1911.

Malazarte não é a primeira investida simbolista[2] de Graça Aranha. Canaã, seu romance de 1902, já delineava claramente o gosto pela exteriorização do interior, das soluções que primavam menos na ação do que na exposição de uma temática filosófica, na justificação de uma tese. De qualquer forma, se em Canaã o simbolismo é um suave pano de fundo para a narrativa protagonizada pelos imigrantes alemães, em Malazarte o simbolismo é uma força inequívoca, foco primeiro da estética.

Protagonista ou não, o simbolismo permitiu diversos pontos de interseção entre Canaã e Malazarte – a começar pelo cenário, a ambientação triunfante da natureza, uma resposta pronta ao racionalismo que havia levado à urbanização caótica:

1 CARLSON, M. *Teorias do teatro*: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. Tradução de: G. C. C. de Souza. São Paulo: Unesp, 1997. p. 283.

2 A respeito da inserção de Canaã no simbolismo brasileiro, cf. MARTINS, W. *História da Inteligência Brasileira (1897-1014)*. v. 4. São Paulo: T. A. Queiroz, 1996. p. 199.

> A floresta tropical é o esplendor da força na desordem. Árvores de todos os tamanhos e de todas as feições; árvores que se alteiam, umas eretas, procurando emparelhar-se com as iguais e desenhar a linha de uma ordem ideal, quando outras lhes saem ao encontro, interrompendo a simetria, entre elas se curvam e derreiam até ao chão a farta e sombria coma. Árvores, umas largas, traçando um raio de sombra para acampar um esquadrão, estas de tronco pejado que cinco homens unidos não abarcariam, aquelas tão leves e esguias erguendo-se para espiar o céu, e metendo a cabeça por cima do imenso chão verde e trêmulo, que é copa de todas as outras. (...) E tudo se ergue tudo se expande sobre a terra, compondo um conjunto brutal, enorme, feito de membros aspérrimos, entretecido no alto pela cabeleira basta e densa das árvores e embaixo pela rede intérmina das fortes e indomáveis raízes; todo ele se entrelaça, enroscando-se pelos braços gigantescos, prendendo-se como por tenazes numa grande solidariedade orgânica e viva... Pelas frestas das árvores, pela transparência das folhas, desce uma claridade discreta, e nessa suave iluminação se desenrola dentro do mato o cenário pomposo das cores (...) De todo o corpo colossal, das folhas novas e das folhas mortas, dos troncos verdes e dos troncos carunchosos, das parasitas, das orquídeas, das flores selvagens, da resina que se derrama vagarosa ao longo das árvores, dos pássaros, dos insetos, dos animais ocultos no segredo da selva, se desprende um cheiro misterioso e singular, que se volatiliza e se difunde no imenso todo, e, tal como o aroma das catedrais, acalma, embriaga e adormece as coisas. Na volúpia harmoniosa desse perfume, que é acre e tonteante, com a claridade que é branda, está a fonte de repouso da mata... O silêncio que mora na floresta é tão profundo, tão sereno, que parece eterno.[3]

Esta ode às forças da natureza, um recorte mínimo de inúmeros exemplos possíveis em Canaã, também está em Malazarte, tanto na ambientação dos cenários (no primeiro ato, um jardim; no terceiro, uma praia) quanto na fala dos personagens:

3 ARANHA, G. *Canaã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 50-51.

> Dionísia – O meu tesouro... As maravilhas do mar, pérolas, estrelas, corais, e flores do fundo do oceano, que jamais tu viste... Esse tesouro vem da mãe-d'água! A água, como todas as coisas, tem mãe... Ela é eternamente viva, porque é a fonte da existência e a renova perpetuamente. É infinita e se multiplica sem se fatigar. Está na origem de tudo... Desce dos céus e torna a voltar das profundezas da terra e gera as nuvens errantes. Corre sobre a face do mundo, que ela embeleza, e das entranhas da vida sobe aos olhos dos homens para se consolar...[4]

A natureza, em primeiro plano, é um sintoma do início do século XX que obviamente transcende em muito o teatro. O cenário simbolista de Graça Aranha está em conformidade com o *Art Nouveau*, com as trepadeiras que invadem o ferro das escadarias e portões de Victor Horta ou com as formas radicalmente orgânicas de Gaudí. Este turbilhão arquitetônico da *belle époque* certamente se fazia presente no imaginário de Graça Aranha, na medida em que o autor, por diversas vezes, esteve na Europa, nomeadamente em Paris, um dos centros de referência do *Art Nouveau.*

Um outro ponto de interseção entre Canaã e Malazarte está na concentração dos diálogos na idéia e não na ação. Se em Canaã há, ainda que reduzidos, porém brilhantes momentos de ação (como a famosa cena dos porcos que devoram o recém-nascido filho de Maria), em Malazarte a ação é praticamente inexistente. Graça Aranha prefere que as personagem descrevam, narrem, contem a ação do que propriamente a encenem. Neste sentido, o enredo *montado* de Malazarte se resume a poucos elementos, mas, acrescido das situações narradas, a peça não é de toda simples. Não bastasse isto, o cerne dos diálogos não concentra-se nem na narração, nem na ação, mas na filosofia.

Tomemos como exemplo o primeiro ato: em um jardim, A Mãe, viúva recentemente, queixa-se a Militina, sua criada, da falta de recursos e receia perder a casa. Suas esperanças financeiras recaem sobre o filho, Eduardo, mas este recusa qualquer encargo, sob o pretexto de que é véspera de Natal e a preocupação demasiada é absurda. Eduardo é apaixonado por Almira e, o amor, até aqui, parece-lhe o único sentido para a vida.

4 ARANHA, G. Malazarte. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1973. p. 36.

Ainda no primeiro ato, surge Malazarte, personagem que Militina entende como o anticristo. Malazarte entra quando O Credor cobrava suas dívidas à A Mãe. Na seqüência, Malazarte tenta seduzir, sem sucesso, Filomena, noiva de Raimundo, filho de Militina. Depois da investida do suposto anticristo, os três, Malazarte, Filomena e Raimundo, partem para uma pescaria. No final do primeiro ato, entra Almira que, após um breve diálogo apaixonado com Eduardo, é possuída pelo canto mágico de mãe-d'água e desaparece em um poço.

Este breve resumo do primeiro ato dá conta de praticamente todo o enredo e de toda a ação, mas, de forma alguma faz jus ao autor, na medida em que o âmago de Malazarte está na filosofia que as personagens desfiam ao conversar. Se em Canaã o autor se utiliza do mesmo recurso de forma eficiente, na dramaturgia o efeito é enfadonho e maçante. Aqui está uma questão incômoda do teatro simbolista – questão que levou Mallarmé à defesa de um teatro simbolista, mas para ser lido, para ser encenado somente pela imaginação, "o espetáculo numa poltrona".[5] Se Malazarte não sobreviveu ao século passado – pelo menos, não no mesmo sentido que Canaã – também convém lembrar que o simbolismo sobreviveu sobretudo na poesia e não na dramaturgia.

Nietzsche em Graça Aranha

O substrato filosófico de Canaã e Malazarte é a maior interseção possível entre as obras. E é a Nietzsche que Graça Aranha recorre quando pretende preencher de conteúdo a fala de seus personagens.[6] Quando, por exemplo, a natureza é pano de fundo de Canaã ou Malazarte, ela não aparece simplesmente como acessório ou decoração, mas como filosofia. Desconfiar da razão, o atributo universal de Kant necessário à formação de uma moral, era o exercício predileto de Nietzsche. A razão foi a invenção que os fracos, os ressentidos, os escravos fundamentaram para se proteger dos fortes. Assim, subvertemos a nossa própria natureza, a nossa vontade de poder, os nossos instintos, e estruturamos a civilização sobre um ideal de passividade, de asceticismo, culpa e medo. Somente na natureza,

5 CARLSON, op. cit., p. 281.

6 É curioso que até em pequenos detalhes esta suposição é verdadeira. Um exemplo disto é de ordem estilística: Nietzsche e Graça Aranha (em ambas as obras) usam e abusam das reticências, do pensamento suspenso, próprio para uma reflexão mais atenta. Também é lícito afirmar que as obras de Nietzsche que refletiram sobre a moral, em especial *Além do Bem e do Mal* e *Genealogia da Moral* são as mais relevantes em Graça Aranha.

na nossa própria natureza, livre desta razão domesticada, que para Nietzsche nasce com Platão e o cristianismo, encontramos a fundamentação da moral:

> ...com a necessidade com que uma árvore tem seus frutos, nascem em nós nossas idéias, nossos valores, nossos sins e nãos e ses e quês – todos relacionados e relativos uns aos outros, e testemunhas de *uma* vontade, *uma* saúde, *um* terreno, *um* sol. Se vocês gostarão desses nossos frutos? Mas que importa isso às arvores! Que importa isso a nós, filósofos![7]

Tanto em Canaã quanto em Malazarte, o irracionalismo não aparece como uma idolatria acrítica de Graça Aranha a Nietzsche. Em ambas as obras, a filosofia é destilada na dialética de personagens antagônicos – Milkau e Paulo Maciel contrapõem-se a Lentz, em Canaã;[8] em Malazarte as oposições são mais complexas, com Malazarte e Dionísia contrapondo-se a Eduardo, e, este, à Militina e à Mãe. Eduardo é o meio de uma balança de equilíbrio frágil, que ora encanta-se com Malazarte e Dionísia, ora os recusa. Assim, a filosofia de Nietzsche é enriquecida na interpretação de personagens, e, quase sempre, solucionada na oposição de conceitos. O que fica claro com a leitura das duas obras é que, no espaço de quase dez anos, Graça Aranha mudou substancialmente o seu discurso. Em Canaã, Milkau, o *alter ego* mais próximo do autor, é claramente vencedor nos diálogos, verdadeiras batalhas contra o Nietzsche de Lentz. Na peça não fica muito claro qual é o personagem preferido ou preterido – mas a covardia de Eduardo no último ato expressa a sua fraqueza frente a Dionísia e Malazarte, e dá a entender que autor recrimina a sua decisão. A diferença nas obras, portanto, é que no romance, em diversas passagens, Nietzsche é questionado e as decisões morais de Lentz são freqüentemente criticadas. Por outro lado, na peça, a escolha moral de Graça Aranha não é evidente, e o antagonismo entre Dionísia e Malazarte (personagens nitidamente nietzschianos) frente a Eduardo não leva a conclusões simples. Portanto, em Canaã:

7 NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral*: uma polêmica. Tradução, notas, posfácio de: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 8.

8 MARTINS, op. cit., p. 199.

Milkau – Quando a humanidade partiu do silêncio das florestas para o tumulto das cidades, veio descrevendo uma longa parábola da maior escravidão à maior liberdade. Todo o alvo humano é o aumento da solidariedade, é a ligação do homem ao homem, diminuídas as causas da separação. No rincípio era a força, no fim será o amor.

Lentz – Não, Milkau, a força é eterna e não desaparecerá; cada dia ela subjugará o escravo. Essa civilização, que é o sonho da democracia, da fraternidade, é uma triste negação de toda a arte, de toda a liberdade e da própria vida. O homem deve ser forte e querer viver, e aquele que um dia atinge a consciência de sua personalidade, que se entrega a uma livre expansão de seus desejos, aquele que na opulência de uma poesia mágica cria para si um mundo e o goza, aquele que faz tremer o solo, e que é ele próprio uma floração da força e da beleza, esse é homem e senhor. O fim de toda a sua vida não é a ligação vulgar e mesquinha entre os homens; o que ele busca no mundo é realizar as expressões, as inspirações da Arte, as nobres, indomáveis energias, os sonhos e as visões do poeta, para conduzir como chefe, como pastor, o rebanho. Que importam a solidariedade e o amor? Viver a vida na igualdade é apodrecer num charco...[9]

Como em muitos outros diálogos, aqui, o discurso de Lentz traduz Nietzsche e, na seqüência, a argumentação é criticada por Milkau.[10] Em Malazarte, a situação é completamente diferente – temos a sensação de que Graça Aranha amadureceu e aceitou melhor as idéias de Nietzsche e não chega a conclusões tão prontas e inabaláveis quanto em Canaã. Abaixo temos um exemplo da

9 ARANHA, *Canaã,* op. cit., p. 54. É interessante observar que este é um longo diálogo em Canaã sem a intervenção do narrador. Milkau e Lentz falam como em uma peça de teatro, inclusive com os atributos de linguagem típicos da dramaturgia e não do romance, como as falas precedidas do nome das personagens em maiúsculas.

10 Entre elas, vale destacar o confronto com o cristianismo. Milkau defende a religião, ao passo que Lentz, assim como Nietzsche, a critica. ARANHA, *Canaã,* op. cit., p. 103-104.

11 Aqui, Eduardo é o personagem Nietzschiano. Quando dialoga com Malazarte ou Dionísia, Eduardo é o discurso dos fracos.

oposição Militina e Eduardo,[11] oposição que Nietzsche identificaria entre o discurso cristão e o discurso dos fortes:

> Militina – Alegria atrevida, que não respeita a tristeza desta casa. Tudo vem deste maldito Malazarte. (...) Ninguém sabe de onde veio; um belo dia apareceu por aqui, fazendo todos os ofícios, metendo-se em todas as casas, e cheio desta alegria infernal que se não acaba nunca. Dudu, Deus Nosso Senhor não ama gente que não tem a sua hora de tristeza e não chora. E esse demônio ri a todo o instante, dança, canta, mente, furta, seduz mulheres, enfeitiça todo mundo. Não é o próprio demônio, que veio nos tentar?
>
> Eduardo (sorrindo) – O demônio? É a vida, a força, o entusiasmo, Militina... Vocês vivem no vale das lágrimas e não perdoam a alegria. Malazarte é a vida esplêndida, é uma expressão maravilhosa da própria Natureza, nas suas transformações infinitas: ontem sol, árvore, mar, vento, leão, e hoje homem...

Em Nietzsche, as palavras de Eduardo ficam assim:

> ... Algum dia, porém, num tempo mais forte do que esse presente murcho, inseguro de si mesmo, ele virá, o homem redentor, o homem do grande amor e do grande desprezo, o espírito criador cuja força impulsora afastará sempre de toda transcendência e toda a insignificância, cuja solidão será mal compreendida pelo povo, como se fosse fuga *da* realidade (...) Esse homem do futuro, que nos salvará não só do ideal vigente, como daquilo que *dele forçosamente nasceria*, do grande nojo, da vontade do nada, do

12 NIETZSCHE, op. cit., p. 84-85. O tradutor da presente edição faz uma observação sobre este trecho, afirmando que *Antichrist*, em alemão, pode significar tanto anticristão, sua opção preferida, quanto anticristo.

> niilismo, esse toque de sino do meio-dia e da grande decisão, que torna novamente livre a vontade, que devolve à terra sua finalidade e ao homem sua esperança, esse anticristão e antiniilista, esse vencedor de Deus e do nada – *ele tem que vir um dia...*[12]

Malazarte é para Eduardo o anticristo de Nietzsche, o vencedor de Deus e do nada. Assim, quando Eduardo defende o demônio, não está se referindo simplesmente a uma oposição ao ideal cristão, como acredita Militina, mas a sua superação. Na peça, Militina é a religiosa que, com a perda do filho Raimundo, vive em lágrimas, na profunda tristeza, e, com o desenvolvimento dos atos, assume o discurso da loucura, da civilização doente de Nietzsche. Nesta civilização, o trabalho é uma breve redenção ao sofrimento:

> ...emprega-se contra estados de depressão um outro training, de todo modo mais fácil: a atitude maquinal. Está fora de dúvida que através dela a existência sofredora é aliviada num grau considerável: a este fato chama-se atualmente, de modo algo desonesto, "a benção do trabalho". O alívio consiste em que o interesse do sofredor é inteiramente desviado do sofrimento – em que a consciência é permanentemente tomada por um fazer seguido de outro, e em conseqüência resta pouco espaço para o sofrimento: pois ela é pequena, esta câmara da consciência humana.[13]

Esta citação é importante porque descarta a possibilidade de interpretar Malazarte como uma espécie de Macunaíma. Ainda que Malazarte traga os mitos do folclore brasileiro à tona, exatamente como Curupira aparece em Canaã, a intenção de Graça Aranha aqui não é simplesmente garimpar traços da cultura do país – o desprezo pelo trabalho que Malazarte revela a Dionísia[14] é antes uma determinação fundamentada na filosofia irracionalista do que uma tentativa de revelar um caráter nacional.

13 NIETZSCHE, op. cit., p. 123-124.
14 ARANHA, *Malazarte*, op. cit., p. 33-34.

Notas finais: o fracasso de Malazarte

Não é tarefa difícil apontar os problemas de Malazarte. Uma peça que se propõe a simplesmente enumerar e discutir questões de filosofia *é exemplo inequívoco de quanto o peso das alegorias, quando programadas, pode destruir irremediavelmente a obra de arte*.[15] Não é um texto dramatúrgico, mas quase uma seqüência de aforismos Nietzschianos, o que, obviamente, não serve a um palco. Além disso, também é preciso relativizar o discurso irracionalista, hoje sem mais o mesmo fôlego do início do século passado – ainda que boa parte do modernismo tenha surgido sob suas asas.

Outro ponto inquestionável é a dificuldade do autor em levar a mitologia brasileira ao universo de Nietzsche. Em Canaã isto se resolvia melhor porque o enredo tratava especificamente do choque de tradições alemãs com as tradições brasileiras. Mas, em Malazarte, em princípio, os personagens nascem da brasilidade, do nosso folclore, mas estão a serviço de uma filosofia que lhes é estranha. Parece inconcebível que Curupira ou Saci-Pererê sejam filósofos de requintes germânicos – mas, por mais estranho e risível que isto possa parecer, é exatamente neste sentido que o enredo da peça se sustenta.

Mas há uma última questão sobre fracasso de Malazarte e que se estende sobre toda produção dramatúrgica anterior a Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues: a falta de profissionalismo dos nossos grupos teatrais; a falta de uma literatura crítica de peso e de uma formação mais sofisticada de público. Ainda que alguns precursores, como Renato Viana, tenham promovido tentativas inequívocas de trazer novos métodos de produção e organização teatral, o que se viu foi a ruína ou a recusa artística mesmo nas peças de melhor quilate, como Casa Fechada, de Roberto Gomes, ou, ainda, o Rei da Vela, de Oswald de Andrade, esta somente encenada nos anos 60, quando o país já havia amadurecido a idéia de um teatro moderno.[16] Assim, mesmo se Malazarte fosse um prodígio de texto dramatúrgico, a data de sua produção provavelmente o condenasse ao esquecimento.

15 BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1984. p. 372. Bosi se refere especificamente a Malazarte.

16 Sobre a formação de um teatro profissional no Brasil, cf. ALMEIDA PRADO, D. de. *O teatro brasileiro moderno.* São Paulo: Perspectiva, 2001.

RESUMO

Malazarte, peça de Graça Aranha estreada em 1911, em Paris, é uma amostra significativa de como o simbolismo europeu influenciou a dramaturgia pré-modernista brasileira. No palco, os personagens não servem tanto à ação, mas a uma discussão filosófica norteada pelos questionamentos morais de Nietzsche – questionamentos deliberadamente irracionais e perfeitos para o ideal simbolista do período. Um paralelo entre Canaã – romance anterior de Graça Aranha que também discute as idéias de Nietzsche – e Malazarte é possível e revela como as convicções filosóficas do autor transformaram-se num curto período de tempo. Ainda que a peça tenha fracassado como solução estética, a obra é uma tentativa de modernização da dramaturgia brasileira em um momento em que o país carecia de grupos teatrais profissionais.

Palavras-chave: teatro pré-modernista brasileiro, teatro simbolista, estética irracionalista.

ABSTRACT

Malazarte, a play by Graça Aranha, which premiered in 1911, in Paris, shows distinctively the influence Brazilian pre-modernist playwrights received from symbolism. On stage, characters do not really serve the action, but rather some philosophical discussion guided by Nietzsche's moral inquirings – inquirings meant to be irrational and, as such, perfect to the symbolist ideal of those days. It is possible to see some correspondences between Malazarte and Canaã – a novel written previously by the author, and also discussing Nietzsche's ideas – and this comparison can show how the philosophic convictions of the author evolved over a short period of time. Though the play has failed as an aesthetic solution, the work is an attempt to update Brazilian theatre in a moment when the country lacked professional theatrical groups.

Key-words: pre-modernist theatre, symbolism theatre, aesthetics of irrationalism.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA PRADO, D. de. *O teatro brasileiro moderno.* São Paulo: Perspectiva, 2001.

ARANHA, G. *Canaã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. Malazarte. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1973.

ARGAN, G. C. *Arte Moderna* – do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1984.

CARLSON, M. *Teorias do teatro*: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. Tradução de: G. C. C. de Souza. São Paulo: Unesp, 1997.

MARTINS, W. *História da Inteligência Brasileira (1897-1014*). v. 4. São Paulo: T. A. Queiroz, 1996.

NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral*: uma polêmica. Tradução, notas, posfácio de: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

_____. *Além do Bem e do Mal*: prelúdio de uma filosofia do futuro. Tradução de: Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, [19–].