

A filosofia dos sentimentos

Paulo Vieira

Professor da Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Doutor em Artes – Teatro – pela Universidade de São Paulo – USP

Dramaturgo, Diretor

Resumo: Os prefácios escritos por Orris Soares, dramaturgo paraibano que escreveu sua obra entre os anos de 1914 e 1919, revelam um artista que buscava encontrar solução para o teatro brasileiro, um artista de vanguarda, moderno antes do modernismo, e que encontrou o que procurava em seu último texto, *Rogério*

Palavras-chave: Teatro Brasileiro, Dramaturgia, Estética Teatral

Na passagem do século XIX para o XX o teatro brasileiro parecia viver uma profunda crise de autores ditos sérios, uma vez que o imenso sucesso popular dos revisteiros parecia condenar o teatro dramático ao desgosto das casas vazias. Autores como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e toda uma geração de meados do século XIX não encontravam mais espaço nas casas de espetáculos e tampouco nas companhias profissionais, simplesmente porque não eram mais apreciados pelo público. Nem mesmo Machado de Assis, cujas obras dedicadas ao teatro jamais obtiveram o mesmo reconhecimento dos seus romances, novelas e crônicas.

O público brasileiro, e sobretudo o carioca, estava completamente seduzido pelos espetáculos alegres das revistas, nos quais as vedetes portuguesas, espanholas e francesas que chegavam por aqui mostravam as magníficas pernas em números musicados do cancan provocativo, de cortar a respiração dos cavalheiros na plateia, com aquela exibição de vigor e sensualidade. Aliás, o sexo tomou conta dos palcos trazido, entre outras ousadias contra o bom costume e a tradição, pelas letras de duplo sentido: “não empurra, não empurra Seu Manduca, por que assim me remói...”, ou pelas laranjas da Sabrina, de uma revista de Artur Azevedo, este visto e apontado como o responsável pelo fim do teatro sério, dramático, não recreativo, ao menos foi esta a acusação que o autor de *A Capital Federal* recebeu do senhor Cardoso da Motta, de quem precisou se defender, e neste caso, em causa própria, alegou: “Todas as vezes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebi censuras, apodos, injustiças e tudo isto a seco; ao passo em que enveredando pela bombachata, não me faltaram nunca elogios, festas, aplausos e proventos” (MAGALDI, p. 144).

Artur Azevedo, o grande revisteiro nacional, o homem que consolidou o gênero entre nós, entre o final do século XIX até a sua morte em 1908, muitas vezes precisou se defender dos dedos acusatórios que apontavam para a sua pena como responsável pela

débâcle do gênero sério, dramático, do qual sempre se esperou que fosse o espelho a refletir os vícios sociais a fim de que fossem corrigidos, o teatro com função moral, como, aliás, professava o próprio Machado de Assis em suas críticas a respeito do teatro: “uma iniciativa de moral e civilização” (MAGALDI, p. 124).

Apesar de tudo, houve, sim, ainda nos primeiros anos do novo século, significativa geração de autores dramáticos, cultores do gênero sério. Sábado Magaldi faz referência a João do Rio, Roberto Gomes e Paulo Gonçalves (MAGALDI, p. 168 e ss.); além destes, Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha (CAFEZEIRO e GADELHA, p. 341 e ss.) acrescentam os nomes de Gastão Tojeiro, Viriato Correia, Cláudio de Sousa, Afonso Arinos, Graça Aranha, Coelho Neto e Renato Vianna como precursores do modernismo; J. Galante de Sousa (SOUSA, p. 241 e ss.) acrescenta em sua lista os nomes de Paulo de Magalhães, Pongetti, José Wanderley, Luis Iglesias, Daniel Rocha, Mário Lago, Ernani Fornari, Guilherme de Figueiredo, R. Magalhães Junior, informando que já em 1909, com a inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a Prefeitura contratou, em 1912, Eduardo Vitorino que levou à cena vários dos autores nomeados acima na tentativa de incitar um “programa nacionalista em favor do teatro sério” (SOUSA, p. 240).

Apesar da lista que parece bem razoável de autores dramáticos, Gustavo Doria (DORIA, p. 6) reconhece apenas em Renato Vianna e, *mutatis mutandis*, Itália Fausta, Dulcina e Odilon (atores) tentativas persistentes “no sentido de tornar o espetáculo teatral uma realização de importância”, querendo se referir a criação de um teatro nacional, pois é justamente contra autores que, no dizer de Gustavo Doria, “ofereciam a uma sociedade fechada, crivada de preconceitos” que se vai construir a dramaturgia moderna.

Nenhum dos historiadores do teatro brasileiro faz menção a Orris Soares, nem como dramaturgo, tampouco como um pensador do moderno teatro brasileiro, salvo Sábado Magaldi, que faz menção de uma carta de Orris endereçada a João do Rio, em resposta à qual comenta este último: “A obra é que, depois da realidade (se exprime com a realidade maior que a realidade em certo estado d’alma universal) passa a ser um símbolo” (MAGALDI, p. 168), permitindo entrever que a missiva tinha como tema justamente as inquietações estéticas do autor paraibano, pois João do Rio avança em seus comentários, trazendo à tona a obra sempre referenciada de Shakespeare, *A Tempestade*, na qual o bardo inglês, ao escrevê-la, não teria tido outra ideia, senão a de divertir. Escreve João do Rio para Orris Soares: “Acredita você que todos os tipos do teatro moderno ou antigo foram criados com a ideia *a priori* de fazê-los símbolos?” Não se sabe que resposta Orris Soares teria escrito, nem mesmo se respondeu a missiva, pois as informações sobre o autor paraibano são as mais escassas possíveis.

O que se sabe de Orris Soares é que foi amigo de Augusto dos Anjos quando ambos eram alunos do Lyceu Paraibano, na então capital Parahyba, e nessa condição

particular foi testemunha do processo criativo do bardo e sobre ele escreveu quando em 1920 fez publicar a segunda edição do *Eu*, mas não apenas isto, fez publicar e escreveu o prefácio que se tornou a partir de então modelo para a fortuna crítica que se iria desenvolver ao longo dos anos a respeito da obra de Augusto dos Anjos.

Pode-se fazer em relação a obra de Orris Soares a mesma pergunta que ele fez em relação a Augusto dos Anjos: a que escola se filiou?

Sobre Augusto dos Anjos Orris Soares responde: a nenhuma, pois, no seu modo de dizer, “isso de escolas é esquadria para medíocres” (in AUGUSTO DOS ANJOS, p. 62).

Apesar disso, Altimar Pimentel ao escrever o prefácio às obras teatrais de Orris Soares identifica-o como um autor fiel ao naturalismo de Emile Zola, sem perder a perspectiva do teatro de Ibsen ou mesmo de Tchekov (in ORRIS SOARES, p. 9).

E tem razão o Altimar Pimentel, pois no seu primeiro prefácio, escrito ainda em 1914 para a edição da peça *A Cisma*, Orris Soares escreve: “O teatro é a tese”, e a partir deste princípio conduz toda a sua argumentação para o campo do naturalismo, como se fosse ele próprio um Zola brasileiro, advogando para a obra dramaturgica o princípio da tragédia, pois “a inteligência humana, por mais que se esforce, nunca ultrapassará a natureza” (SOARES, p. 124).

Entre 1914 e 1919, quando escreve o prefácio à edição do *Eu*, Orris Soares escreveu as quatro peças que compõem o volume *Teatro Completo*, e o que se pode constatar é que a última obra, *Rogério*, escapa do princípio naturalista alardeado pelo autor, e dessa maneira parece solucionar o paradoxo estético posto no prefácio ao *Eu* acima exposto, qual seja, o de afirmar que escolas estéticas são esquadrias para medíocres, quando ele mesmo se havia simpatizado com o naturalismo.

Orris Soares compôs a sua dramaturgia num período imediatamente anterior ao modernismo, que lançará sólidas bases estéticas para a arte e para um teatro que ainda não existia no Brasil, e mesmo no modernismo também não existiu, apesar de Oswald de Andrade, que somente na década de trinta irá escrever as obras que o consagraram tardiamente como dramaturgo.

Nesse sentido, pode-se dizer que Orris Soares foi um dramaturgo de vanguarda, procurando um caminho que lhe fosse próprio, recusando o riso fácil por onde enveredou a dramaturgia brasileira, desejando encontrar um caminho estético para a sua obra, pois me parece que seja esse o tema de sua correspondência com João do Rio.

Das quatro peças que criou, Orris Soares escreveu dois prefácios, nos quais menos do que apresentar os textos, o autor paraibano se dedicou a delinear um projeto estético.

O primeiro prefácio, escrito em 1914, editado juntamente com a peça *A Cisma*, tem o título *Profissão de fé*.

No primeiro parágrafo bem se vê a preocupação de Orris Soares com a condição do teatro brasileiro, com o vazio de dramaturgia amplamente comentado pelos historiadores:

Bem sei o esforço improdutivo, quase degenerando em toleima, o de se trabalhar para o teatro no Brasil – pelo menos, no decorrer de cinquenta anos. Há, porém, acima deste, um outro mais sem préstimo: o de querer dar cabo da tolice, como se lhe faltassem acenos encantadores, meneios de graça infinita, sorrisos fecundos de todas as promessas” (SOARES, p. 123).

Querendo dar cabo de uma situação que lhe parece provavelmente sem solução aparente, Orris Soares aponta o caminho contrário ao que se vinha praticando no Brasil “no decorrer de cinquenta anos”, como ele mesmo diz, ou seja: ao invés do riso, a dor, pois, no seu entender:

A alegria é quase flor exótica no teatro, porque é paradoxal dentro da vida. Está no caso singular, o generalizado é a dor. O teatro será tanto mais verdade quanto mais claro for o sofrimento das suas personagens. A criatura humana não passa de um animal doente. O cosmos é uma dor exaltada. O grande homem entre os grandes será sempre aquele que mais tiver sofrido” (SOARES, id. lb.).

A fim de sustentar a sua afirmação, seguem-se as argumentações: do sofrimento vem a superioridade de Homero sobre Platão. Sem os instrumentos de tortura Sócrates, Sêneca e Jesus seriam menores na lembrança dos homens. O texto segue com abundância de exemplos: Roland ferido de morte trazendo aos ombros o cadáver de Olivier, em cena da Idade Média; Camões e o seu *Lusíadas* trazido do infortúnio; Cervantes e o *Dom Quixote* que faz rir aos brutos e chorar aos sensíveis; Beethoven cristalizando a dor universal, e por aí vão os exemplos apontados por Orris Soares, que ao fim, depois de deixar bastante claro que o teatro reproduz a natureza no seu mundo moral, afirma com veemência: “Nada é fictício no teatro, pois o artificial sacrificará a essência de sua função: comover pela verdade trágica”, indicando claramente a sua simpatia pelo naturalismo, última palavra no que concerne a concepção do texto dramático, que tinha então Ibsen e Tchekov como seus expoentes universais.

Entre 1914 e 1920, a Europa, de onde vinham as novidades que alimentavam o teatro brasileiro, vivia um momento extremo de conflito com a primeira guerra mundial, além da revolução soviética que redesenhou o quadro político do século XX. Mas vivia também um momento de rebeldia intensa manifestado nos diversos movimentos de vanguarda que aconteceram justamente naquela época, movimentos que buscavam destruir sem piedade todo o legado histórico da cultura antiga a fim de encontrar uma linguagem que expressasse o sentimento e o mundo sensível daquele início furioso de século. O sentimento de rebeldia chega ao Brasil trazido pela semana de arte moderna de 22. Mas enquanto isto não acontece, Orris Soares vai tecendo quase solitariamente o seu

pensamento estético, desta vez no segundo prefácio (publicado com a peça *A Barreira*) escrito em 1916, cujo título, provavelmente apressado, é *Preâmbulo*, e bem que poderia ter sido “A filosofia dos sentimentos”, pois é justamente sobre esse tema que trata o dramaturgo paraibano.

Orris escreve o prefácio em boa parte através de perguntas e respostas, nas quais ele recoloca a questão principal do prefácio anterior, tal qual a tese de que o teatro é uma escola:

- Que espécie de escola?
- De sentimento e de caráter. (SOARES, p. 51 e ss.)

Na concepção de Orris Soares, caráter e sentimento não se separam. O homem é o seu sentimento, e este, por nenhum modo, escapa a lei da mutação que tem a sua origem no tempo.

Uma escola na qual o tablado “Desenvolve-nos a faculdade ínsita de sentirmos a vida alheia, fazendo-nos familiar de sua sensibilidade”.

Uma escola para a prática do conhecimento que não passa pela razão, senão pela sensibilidade, na qual se sai do *Tartufo* “Como se sairia de uma aula, onde, por meios químicos, o professor nos desse as provas práticas da hipocrisia”.

Entretanto, passados dois anos após a escrita do primeiro prefácio, um dado que é fundamental no anterior se modifica neste: a vida é dor, mas é necessário encontrar a alegria. Ou pelas palavras do autor: “Nascemos para o suplício com a obrigação imediata de procurarmos a alegria, iludindo o fim da existência: - um tumulto, que horror”.

Mas se mantém invariável naquilo que é a razão de ser do teatro: o profundo sentimento da natureza, que não é apenas a beleza das formas sedutoras, mas a expressão do feio, do doente, do maltratado, do cínico, do doido, do paria, ou seja, a natureza em toda a sua extensão e nuances.

Uma pergunta então se impõe: a exposição dos horrores no teatro varreria a poesia da cena?

- Em hipótese alguma, porque está dentro da vida, sendo a sensação estética que o homem experimenta na contemplação das coisas e na meditação das ideias.

No teatro, afirma Orris um pouco mais adiante, “a poesia entra ao lado da personagem”.

A poesia teatral é para Orris Soares a filosofia dos sentimentos, ou por outra, “a intuição que o indivíduo possui da vida, do mundo e dos fenômenos”.

A poesia entra na cena teatral por meio das personagens, “fazendo-lhe parte dos predicados intelectuais e pode também ser utilizada como trama para determinados fins”.

Apenas Orris Soares não esclarece que fins seriam esses, até mesmo porque não se tratava da elaboração de uma exegese sobre o teatro ou sobre a dramaturgia, muito menos de um manifesto como o que estava tão em voga naqueles dias na Europa, quando os movimentos de vanguarda alardeavam os seus programas, mas, no caso do autor paraibano, de alguns ligeiros apontamentos sobre o que pensava, e o que pensava Orris sobre teatro difere em tudo o que se fazia naquele instante justamente pela concepção de poesia teatral, personagem visto como sendo a poesia teatral, e nessa condição ser o que ele chamou de filosofia dos sentimentos.

É pequena a obra dramaturgica de Orris Soares, apenas quatro peças, entretanto na última que escreveu, *Rogério*, o autor abandona a condição intimista das peças anteriores, dramas de inspiração ibsenianos, amores incontornáveis e trágicos, e envereda pela crítica social, quando apresenta uma revolução sindicalista com caráter anarquista e que rapidamente se transforma numa ditadura sangrenta e feroz. No que diz respeito à linguagem, *Rogério* apresenta características expressionistas, muito antes do expressionismo ser conhecido entre nós. Não creio que tenha faltado fôlego criativo ao autor paraibano, mas acredito que as poucas obras dramaturgicas cederam espaço para um outro projeto que Orris Soares trabalhou com afinco nos anos seguintes, a elaboração de um dicionário filosófico. Mas ao fim, a sua contribuição ao teatro brasileiro, a sua toleima, foi a de revelar que a poesia em teatro é uma outra natureza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1996.

CAFEZEIRO, Ewald & GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1996.

DORIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difel, 1962.

PRADO, Décio de Almeida. *Peças, personagens, pessoas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SOARES, Orris. *Teatro completo*. João Pessoa: Governo do Estado da Paraíba, 1985.

SOUZA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Campinas: Pontes Editores, 1991.