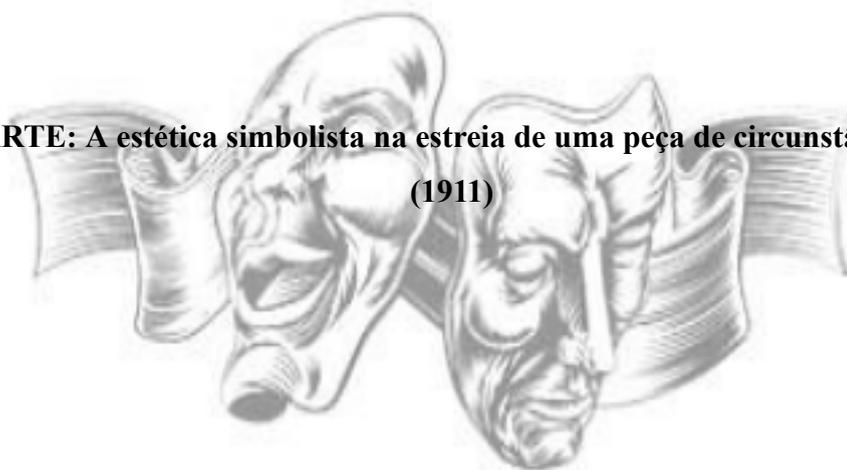


**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO**

JOACIR ANTÔNIO ARAÚJO DA SILVA

**MALAZARTE: A estética simbolista na estreia de uma peça de circunstância em Paris
(1911)**



São Luís
2023

JOACIR ANTÔNIO ARAÚJO DA SILVA

**MALAZARTE: A estética simbolista na estreia de uma peça de circunstância em Paris
(1911)**

Artigo Científico apresentado como Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão.

Orientadora: Professora Doutora Marineide Câmara Silva

São Luís

2023.2

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Antônio Araújo da Silva, Joacir.

MALAZARTE: A estética simbolista na estreia de uma peça de circunstância em Paris 1911 / Joacir Antônio Araújo da Silva. - 2024.

30 p.

Orientador(a): Marineide Câmara Silva.

Curso de Teatro, Universidade Federal do Maranhão, São Luís /ma, 2024.

1. Simbolismo Teatral. 2. Pré-modernismo. 3. Graça Aranha. 4. . 5. . I. Câmara Silva, Marineide. II. Título.

**MALAZARTE: A estética simbolista na estreia de uma peça de circunstância em Paris
(1911)**

Joacir Antônio Araújo da Silva¹

Marineide Câmara Silva²

RESUMO

O presente trabalho é fruto de uma pesquisa bibliográfica e documental realizada na Coleção Digital de Jornais e Revistas da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNDigital) acerca da estreia e repercussão do espetáculo *Malazarte*, figura do folclore brasileiro que Graça Aranha tornou protagonista no seu texto teatral publicado em 1911, em francês e em português. Com a estreia do espetáculo em 1911, Graça Aranha pretendia consolidar-se como um representante do pré-modernismo na Europa, pois as primeiras representações de *Malazarte* foram realizadas por uma companhia francesa, para um seletor público em Paris. A historiografia do teatro brasileiro pouco tem explorado sobre a estreia e repercussão do referido espetáculo, no entanto, o contato com as crônicas e críticas dos jornais brasileiros da época, instigou a investigação e verificou-se que *Malazarte* foi um espetáculo pensado e favorecido para atender as demandas de transformações filosóficas e estéticas da virada política e cultural na Europa das primeiras décadas do século XX, em virtude das relações de Graça Aranha com o meio cultural europeu. Tais aspectos configuraram *Malazarte* como uma peça de circunstância e sua encenação como um laboratório para as experiências simbolistas.

Palavras-chave: Malazarte. Simbolismo teatral. Pré-modernismo. Peça de circunstância.

Graça Aranha.

¹ Graduando do Curso Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

² Doutora em Estudos de Teatro (Universidade de Lisboa-PT). Mestra em Cultura e Sociedade (PGCult- UFMA). Graduada em Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas (UFMA). Especialista em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas (Universidade de Brasília-UnB). Professora adjunta do Departamento de Artes Cênicas (UFMA).

MALAZARTE: The symbolist aesthetic at the premiere of a circumstantial play in Paris (1911)

ABSTRACT

This work is the result of bibliographic and documentary research carried out in the Digital Collection of Newspapers and Magazines of the Hemeroteca Digital of the National Library of Rio de Janeiro (BNDigital) about the premiere and repercussion of the show *Malazarte*, a figure from Brazilian folklore that Graça Aranha became the protagonist in his theatrical text published in 1911, in French and Portuguese. With the premiere of the show in 1911, Graça Aranha intended to consolidate himself as a representative of pre-modernism in Europe, as the first representations of *Malazarte* were performed by a French company, for a select audience in Paris. The historiography of Brazilian theater has explored little about the premiere and repercussion of the aforementioned show, however, contact with the chronicles and reviews of Brazilian newspapers at the time instigated the investigation and it was found that *Malazarte* was a show designed and favored to meet the demands for philosophical and aesthetic transformations of the political and cultural turn in Europe in the first decades of the 20th century, due to Graça Aranha's relations with the European cultural milieu. Such aspects configured *Malazarte* as a circumstance play and its staging as a laboratory for symbolist experiments.

Keywords: *Malazarte*. Theatrical symbolism. Pre-modernism. Piece of circumstance. Graça Aranha

1 INTRODUÇÃO

A escolha do espetáculo *Malazarte*, como objeto de pesquisa surgiu da decupagem do primeiro tema, *Malazarte: uma visão crítica da ópera no cenário teatral brasileiro*, apresentado no segundo semestre de 2022, na disciplina de Metodologia do Teatro, do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). A escolha do tema foi o meu interesse pelo gênero operístico desde a infância, desta forma como primeira opção, procurei um tema que se aproximasse ao máximo da minha preferência musical. Então, a ópera surgiu como uma linguagem que eu poderia incorporar a música e o teatro, bem como desenvolver uma crítica sobre um marco do modernismo brasileiro. Porém, durante a orientação do artigo, verifiquei que não tinha conhecimento específico sobre a escrita operística, aspecto necessário para abordar o problema da pesquisa anterior: É possível provar que a ópera *Malazarte* de Lorenzo Fernandez teve um importante papel no contexto

histórico da ópera brasileira, na construção das escritas operísticas em estilo nacional na década de 40 no cenário teatral brasileiro?

A *priori*, o recorte conceitual intencionava formular uma crítica da ópera *Malazartes* de 1941, que foi uma iniciativa de Graça Aranha em parceria com o maestro e compositor Oscar Lorenzo Fernandez³. Porém, após a constatação da falta de conhecimento sobre a escrita operística, direcionei o tema para os aspectos teatrais da ópera, pois uma vez que eu estava concluindo a Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Desse modo, foi necessário ler o texto teatral de Graça Aranha⁴ a partir de um exemplar do original, em português, publicado em 1911 e que se encontra, atualmente, disponibilizado como objeto digital da Biblioteca Brasileira Guita José Mindlin⁵. Após a leitura e análise dos textos teatral segui com as leituras das produções acadêmicas sobre Graça Aranha e verifiquei que a primeira representação do texto foi em 1911, em Paris, onde fora muito influenciado pelo movimento simbolista, Graça Aranha já era reconhecido como autor um representante do pré-modernismo⁶ na literatura pela obra *Canaã* (1902), porém, inspirado pelo dramaturgo Ibsen, Graça Aranha resolveu escrever um texto teatral simbolista, surgindo assim, a peça *Malazarte*. A leitura desta peça despertou meu interesse sobre os motivos de sua encenação, com uma temática brasileira, ter ocorrido em Paris e com um renomado elenco francês, bem como saber sobre os detalhes da estreia, como as visualidades e sonoridades do espetáculo e suas relações com as propostas estéticas do simbolismo. Desse modo, o objeto de estudo foi direcionado para o espetáculo teatral *Malazarte*, estreado em Paris em 1911.

A historiografia do teatro brasileiro, parece não ter dedicado muita atenção à encenação de *Malazarte*, como pode-se notar nas citações de Galante de Sousa (1971, p. 284-285):

³ Lourenço Fernandez (1897-1948) foi um compositor e regente brasileiro alinhado aos ideais nacionalistas, que defendeu e assentou as bases do nacionalismo musical no Brasil.

⁴ Antes de concluir o libreto da ópera *Malazarte*, Graça Aranha faleceu e coube a Lorenzo Fernandez a missão de concluí-lo.

⁵ Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3933>

⁶ Quanto ao recorte temporal do pré-modernismo, destaco as possibilidades apresentadas por Araújo (p.118-119), fundamentado pelos autores Athayde (2007); Bosi (1969; 1994); Candido (1965); Lafetá (1974); Pessiani, (2003), “Na primeira, são considerados os marcos mais aos extremos: fins dos oitocentos (1890) a 1925. E, dessa forma, fariam parte do Pré-modernismo, o Simbolismo e as manifestações da Semana de Arte Moderna (1922). Na segunda, passa-se a considerar dos fins dos oitocentos (1890) a 1922, excluindo-se as manifestações da Semana. Na terceira, considera-se o primeiro quartel do século XX, excluindo-se o Simbolismo, mas se incluem as manifestações da Semana. Já na quarta, leva-se, em consideração, um recuo tanto inicial quanto final em relação à primeira, considerando o princípio do século XX, isto é, a partir da publicação de *Os sertões*, de Euclides da Cunha (1866 -1909), e *Canaã*, de Graça Aranha (1868-1931), em 1902, até as manifestações da Semana de Arte Moderna. Esta me parece ser a mais sensata, visto que as referidas obras são as primeiras a apresentar uma mudança de orientação no que diz respeito ao alargamento do imaginário social, em virtude da incorporação de novos personagens e espaços sociais”.

Conhecemos apenas uma tentativa simbolista na nossa literatura dramática, e, ainda, sem nenhuma repercussão: *Malazartes*, de Graça Aranha, representado em Paris, no *Théâtre de l'Oeuvre*, a 19 de fevereiro de 1911. Dissemos que “na nossa literatura dramática” porque seu autor é brasileiro, mas é necessário lembrar que a peça foi escrita originalmente em francês. Graça Aranha aproveitou a conhecida personagem do nosso folclore, que dá título à peça, *Malazarte*, comenta Andrade Muricy, é marcadamente simbolista, pela expressão, pela atmosfera e pelas intenções dramáticas. De pura inspiração ibseniana, *Malazarte* é o *Peer Gynt* tropical, no dizer de seus críticos.

Como visto, Galante de Sousa demonstrou uma certa animosidade em relação ao texto da peça e não comentou sobre a encenação. Não muito diferente foi o que registrou Mario Cacciaglia (1896, p. 94) sobre a obra dramática graciniana:

Interessante é a figura do filósofo, poeta e romancista José Pereira Graça Aranha (1868-1931), futuro profeta do movimento modernista que ao lado de seus célebres romances, deixou um poema dramático, de inspiração ibseniana, *Malazarte* (escrito originalmente em francês e representado em Paris em 1911), que focaliza uma figura mítica, uma espécie de *Peer Gynt* brasileiro.

Mesmo nas obras do século XIX sobre o teatro brasileiro, como *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*, de João Roberto Faria (2012), o autor comentou sobre os personagens e sobre os problemas dramaturgicos do texto, sem adentrar nas questões do espetáculo.

É provável que a falta de informações sobre o espetáculo *Malazarte* pela historiografia do teatro brasileiro, deve-se aos seguintes fatores: a repercussão desfavorável sobre a peça como um drama filosófico, feita mais para leitura, que para o palco, além da fabricação da peça para integrar o momento de transformações do fazer teatral na Europa do início do século XX. Como meu interesse sobre a estreia de *Malazarte* foi no sentido de compreender como os elementos cênicos empregados na peça alinhavam-se com as propostas simbolistas de não-representação, foi necessária a investigação nos jornais brasileiros do início do século XIX, com o intuito de localizar os comentários e críticas que trouxeram em seu bojo, comentários sobre o elenco, o figurino, os cenários e os demais elementos da composição cênica de *Malazarte*.

Nesta perspectiva, o itinerário metodológico iniciou com a investigação documental partindo da coleção de jornais e revistas da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNDigital)⁸. Portanto, a investigação limitou-se aos jornais brasileiros, que apresentaram comentários com traduções de trechos dos jornais franceses que destacaram a estreia, ou dos jornais que enviaram correspondentes à Paris com o objetivo de assistir ao espetáculo, entrevistar o autor e escrever suas impressões, porém cartas e telegramas foram enviadas pelo próprio Graça Aranha aos jornais do Rio de Janeiro.

Sabe-se que os jornais, enquanto fontes históricas, não trazem apenas informação, mas estão imersos em um campo de disputas de interesses políticos, econômicos e ideológicos (Barros, 2023), ou seja, as informações que emanam dos comentários são impressões de outras pessoas e estão carregadas de subjetividade e intenções que, por vezes, atendiam as ideologias dos proprietários dos jornais. No entanto, servem ao propósito deste trabalho, uma vez que a investigação não encontrou, até o momento, os registros visuais do espetáculo. Esse tipo de investigação envolve etapas como, a própria pesquisa, que no caso utilizou a Hemeroteca da BNDigital, onde busquei os jornais entre 1910 e 1911, pois foi necessário encontrar informações anteriores ao espetáculo. Posteriormente, houve o levantamento dos dados sobre os ensaios e a divulgação da estreia.

Após o levantamento dos dados, houve a organização dos mesmos, num arquivo do *goolge drive*, a partir destes iniciei a análise para posteriormente compor o presente artigo. A revisão bibliográfica, também foi uma metodologia utilizada, pois exigiu a leitura de artigos⁷ sobre Graça Aranha e acerca da encenação francesa do texto teatral *Malazarte*. Destarte a metodologia intersecciona o campo do Estudo de Teatro e as Humanidades Digitais, uma vez que traz à tona aspectos da história do teatro por meio de jornais do fim do século XIX e início do século XX⁸, que foram digitalizados e, portanto, configurados como objetos digitais e disponíveis em plataformas digitais.

Não é pretensão do presente escritor imergir na análise das personagens e o teor filosófico do texto graciano, dimensões muito abordadas pelas produções acadêmicas, nesse caso, optei por uma perspectiva fenomenológica ao passo que restringir-se em apresentar como, provavelmente, foi a estreia e como se deu a composição cênica em relação à estética teatral simbolistas, uma vez que o próprio texto, foi considerado simbolista pelo seu autor e foi entregue a uma companhia, cujo diretor era adepto do Simbolismo no teatro. Neste aspecto, a fundamentação teórica partiu das obras, *A Linguagem da Encenação Teatral* (1998) de Jean Jacques Roubine, *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade* (1997) de Marvin Carlson.

O artigo está estruturado em duas seções. O primeiro segmento consiste na biografia de Graça Aranha e as circunstâncias da escrita do texto teatral *Malazarte*. A segunda parte apresentará um resumo da peça *Malazarte*, perpassando por questões políticas e culturais atreladas à escolha de Graça Aranha pela estreia em Paris, e por fim, abordarei o

⁷ Ver no site: <https://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>

⁸ Optei por atualizar a grafia dos comentários destacados do fim do século XIX e início do XX, no entanto, mantive a grafia dos nomes dos jornais.

elenco e as personagens designadas, a apresentação da relação dos elementos compositivos da cena de *Malazarte* com a estética teatral simbolista, tomando como base, os registros na imprensa brasileira.

2 GRAÇA ARANHA, O SIMBOLISMO E AS CIRCUNSTÂNCIAS DA CONSTRUÇÃO DO TEXTO TEATRAL *MALAZARTE*

José Pereira da Graça Aranha (1868-1931) nasceu e viveu até os 13 anos e meios em São Luís do Maranhão da segunda metade do século XIX (Aranha, 1931). A infância e o início da adolescência de Graça foi marcada pelo contexto do Segundo Reinado no Brasil (1840-1889), no qual a sociedade ludovicense ainda era escravagista e no campo político, predominava a oposição entre liberais e conservadores, “marcada pelo ferrenho antagonismo entre os adversários, que canalizavam sua contenda, sobretudo, na manipulação das eleições e no mau uso da máquina estatal” (Costa, 2019, p.161). Graça Aranha nasceu numa família privilegiada, pois do lado materno, segundo Jerônimo Viveiros, no *Suplemento Literário de A Manhã*, edição nº10 de 1942, Graça Aranha era neto do prestigiado magistrado e conselheiro do Brasil Império, Barão de Aracati (1812-1889) e o pai, Themístocles Aranha (1837-1887), que foi lente e jornalista respeitado na cidade, esteve à frente do jornal *O Paiz*, um dos mais respeitados da província e ainda foi deputado pelo Partido Conservador. Além destes fatores, houve o convívio em casa e no jornal com uma elite formada por autoridades, jornalistas, literatos, escritores e magistrados” (Azevedo, 2002, p.440). Na infância costumava brincar de teatro, segundo conta o próprio Graça Aranha, em sua obra *Meu próprio romance* (1931, p.109-110):

No restrito quadro provinciano não me foi dado gozar da arte dramática, para desenvolvê-la em mim. Os meus grandes espetáculos foram estes das ruas, cheganças, bumba-meu-boi, procissões religiosas, ou os pastores e reisados. Desforrei-me desta penúria criando para meu deleite um teatrinho. Aliei meu gosto a de um primo, em cuja grande e triste casa preparávamos as representações[...] Gastávamos nosso tempo em preparar o palco, pintar cenários, para no fim de grande esforço representarmos em rápidos instantes algumas tolices, escritas por mim, que pretensiosamente eram chamadas de dramas. Essas, muitas vezes, tiradas de fatos reais, sucedidos no Maranhão.

Convém destacar que o Teatro São Luís entre os anos de 1870-1880 esteve em pleno funcionamento e recebia espetáculos dos quais o pequeno Graça Aranha poderia ter presenciado e inspirado suas brincadeiras. Porém o autor não mencionou nenhuma de suas idas ao Teatro São Luiz. Nota-se, em seu comentário, os estímulos para a escrita teatral, mas o autor reconhece suas limitações ao afirmar que

O gosto do teatro ficou entranhado em mim. Embora recalçado, ele secretamente me conduziu na vida [...] Este impulso para transformar tudo em espetáculo, me deu o profundo sentimento da técnica teatral a tal ponto que a minha composição literária se ressentia desta orientação.

Todos estes aspectos devem ter influenciado na formação acadêmica e literária de Graça Aranha, mas foi aos 14 anos, que o jovem maranhense entrou em contato com Tobias Barreto (1839-1889), reconhecidamente maior influência na sua formação enquanto jurista e romancista. Ao ingressar na Faculdade de Direito do Recife, Graça Aranha se alinhou ao movimento intelectual “renovadores da Escola de Recife”, que defendia reformas acadêmicas de base laica, republicana, impulsionadas por intelectuais positivistas e liderado por Tobias Barreto. A denominada “Escola de Recife” esteve fundamentada no monismo⁹ e no evolucionismo europeu, defendia o direito natural e o caráter nacional como uma possível resolução dos problemas do país. Graça Aranha foi favorável à cientificidade e que segundo Ruocco (2017, p.50) “[...] revelou inimigos muito claros – o catolicismo, a monarquia, e o romantismo. Ao lado da admiração pelos escritores alemães de Goethe e Nietzsche, estes “inimigos” parecem ser uma das constâncias na trajetória de Aranha”.

Assim, o jovem abolicionista e republicano se formou em 1886 e foi exercer a advocacia na cidade de Campos, no estado do Rio de Janeiro. Em seguida, mudou-se para Porto do Cachoeiro, cidade capixaba, que mais tarde se tornaria o cenário de seu romance *Canaã* (1902)¹⁰. Ainda, em 1897, antes de publicar seu primeiro livro, ajudou a fundar a Academia Brasileira de Letras (ABL)¹¹ e tomou posse da cadeira número 38, cujo patrono é o poeta Tobias Barreto (1839-1889).

Nas décadas seguintes, exerceu a carreira diplomática na Europa, fixando-se em Paris, como ministro plenipotenciário, ou seja, como chefe de missão diplomática. Este fato inseriu Graça Aranha no universo da elite política e cultural europeia, o que oportunizou dar vazão ao seu lento literário, impregnado dos valores latentes da Escola de Recife, somados às novas estéticas, formas de expressão e escrita.

⁹ Ao contrário do dualismo e pluralismo, o monismo consiste na concepção de que todas as coisas residem numa ideia unitária por meio da racionalidade.

¹⁰ Romance que aborda as questões da virada do século XIX como os conceitos de raça e cultura na formação do povo brasileiro. Outras obras do autor, *Canaã* (1902) — romance; *Malazarte* (1911) — teatro; *Estética da vida* (1921) — ensaio; *Espírito moderno* (1925) — ensaio; *A viagem maravilhosa* (1929) — romance; *O meu próprio romance* (1931) — memórias.

¹¹ A filiação de Graça Aranha à Academia Brasileira de Letras, criada em 1897, não respeitou o estatuto — que exigia que seus fundadores tivessem algum livro publicado —, já que o escritor só publicou seu primeiro livro em 1902, portanto, Joaquim Nabuco, informou a ABL que Graça Aranha estava escrevendo uma obra que faria jus a aceitação do autor maranhense na ABL. A obra foi *Canaã*, publicada em 1902, na França, mas chegou ao Brasil em 1903. (Suplemento Literário de ‘A Manhã’, N° 10. p.145 de 29/03/1942). Disponível em http://memoria.bn.br/pdf/066559/per066559_1942_00010.pdf. Acesso 18/01/2024.

Em 1910, a obra de Graça Aranha, *Canaã*, publicada no Brasil em 1902, foi traduzida para o inglês e francês, tornando o autor conhecido no meio cultural europeu, o que estimulou a escrita de *Malazarte*. Graça Aranha, valendo-se de sua estadia na Europa, conheceu as obras de Ibsen, como leitor e espectador.

É consensual no meio literário, teatral e acadêmico que *Peer Gynt* de Ibsen influenciou a escrita de *Malazarte*¹², dada a semelhança da personagem de ambos protagonistas. Este último que é uma personagem folclórica brasileira, o espírito universal, livre e criativo que toma características próprias de acordo com o local em que é narrado. Desta forma, o senhor Graça Aranha uniu todos esses conhecimentos e enveredou pela escrita dramaturgica com viés simbolista, o que reforçou o rótulo de pré-modernista ao autor da peça, reconhecimento iniciado anteriormente com a publicação de *Canaã*.

O Simbolismo, movimento literário que começou na França impulsionado pelos poetas neo-românticos¹³ do século XIX. Cosentino (2003, p. 247-248) apresentou o seguinte panorama cultural europeu na transição do século XIX para o 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 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 subsequente. 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.

Balakian (1967) situou o movimento simbolista na literatura entre 1885 e 1895, paralelamente dramaturgias de Maeterlinck¹⁴ eram encenadas, na tentativa de transmutar a paisagem interior e as subjetividades dos poemas para o palco por meio de símbolos em substituição aos excessivos diálogos do teatro realista. Balakian (1967) situou o movimento simbolista na literatura entre 1885 e 1895, paralelamente dramaturgias de Maeterlinck¹⁵ eram encenadas, na tentativa de transmutar a paisagem interior e as subjetividades dos poemas para o palco por meio de símbolos em substituição aos excessivos diálogos do teatro realista.

A representação das situações do mundo em símbolos em detrimento do empirismo científico implicou na busca de uma estética irracional, pelo filósofo Camille Mauclair (1872-1945) e pelo ator e diretor teatral, Aurelian Lugné-Poe (1869-1940). Estes,

¹² Personagem da tradição oral e cordelista portuguesa e brasileira.

¹³ Mallarmé e Verlaine.

¹⁴ Como a encenação de *Pelléas e Mélisande* (1893) pelo jovem de 23 anos, Lugné-Poe nos *Bouffes Parisiens*.

¹⁵ Idem

pretenderam pôr em prática o Simbolismo no teatro, com a fundação do *Théâtre de l'Œuvre*¹⁶, pela encenação da peça *Pelléas et Mélisande*, do poeta e dramaturgo belga, Maurice Maeterlinck (1862-1949), em maio de 1893. O Simbolismo teve mais de uma vertente e Marvin Carlson (1997, p.283) afirmou que Mauclair apresentou três acepções diferentes sobre o drama simbolista:

A primeira é a visão da vida moderna do ponto de vista psicológico”- o teatro positivista de Henri Becque e Jeans Jullien. A segunda é o teatro metafísico de Maurice Maeterlinck, espécie de teatro de diálogo platônico ‘mais filosófico em essência do que dramático’. A terceira concepção, a simbolista difere profundamente das duas outras; seu objetivo é criar ‘entidades filosóficas intelectuais’ por meio de ‘personagem sobre-humanos num cenário emocional e sensual’.

Verifica-se que, a peça de Graça Aranha, uniu a segunda e a terceira concepção, pois apresenta mais diálogos filosóficos que dramáticos e a personagem Malazarte é o sobre-humano que simboliza a natureza, a personificação das convicções filosóficas de Graça Aranha cercado por festas, instrumentos e costumes populares que são vistos através das falas dos personagens. Ainda no âmbito filosófico a obra é influenciada pelo pensamento de Nietzsche que tange à crítica sobre a razão. Segundo Cosentino (2003, p. 251-252), na acepção nietzscheana:

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, a nossa própria natureza, livre desta razão domesticada, que para Nietzsche nasce com Platão e o cristianismo.

Em suma, é sobre esse embate filosófico da razão e da natureza, da qual esta última sai vencedora, a tônica da obra *Malazarte*, as personagens são alegorias dessas temáticas e o que não são alegorias senão símbolos?

Escrita em francês e de temática brasileira, a peça apresenta a vida a partir dos pontos de vista de cada personagem, algumas destas, geralmente, mencionadas nas obras literárias brasileiras sem qualquer reflexão ou significado mais aprofundados sobre elas.

Composta em três atos, o enredo de *Malazarte* se passa na véspera do natal e no Rio de Janeiro. São dez personagens, sendo o principal Malazarte, apresentado como esperto e, que domina a arte da persuasão, como na situação em que tenta vender um urubu, animal, popularmente estigmatizado pela relação com a morte. Malazarte aparece como um mito da floresta, dotado de um forte sentimento de liberdade. Um ente fantástico, um pouco de

¹⁶ Em português, Teatro da Obra.

Mephisto, de Goethe e Peer Gynt, de Ibsen, que tem uma opinião sobre a vida de forma sábia e filosófica.

Dionísia, filha de pescadores, ou a sereia, tem em seu próprio nome o significado sobre o amor e tem uma forte relação com o mar, pois no decorrer das suas falas no texto ela expressa essa paixão pelas águas do mar. Já Eduardo, caracterizado como moço, inicialmente não aceita os encargos passados a ele pela mãe. Vive alegremente e sem preocupação com a situação precária que a família atravessa esta passada durante o Natal. Eduardo deseja um amor profundo, com uma visão de que o amor é a própria vida, porém, ao longo do texto, as ações dessa personagem revelam a mudança de mentalidade.

A mãe de Eduardo é uma figura nostálgica que se reporta aos tempos áureos, anterior ao falecimento do marido. Vive um momento de crise financeira e põe expectativas de resolução das dívidas e melhoria de vida, no filho moço.

Para que Eduardo experimente o amor que acredita, surge a personagem de Almira, que será o amor e obsessão de Eduardo. Alegre e gentil, Almira é uma moça pura e disposta a amar Eduardo para sempre. O cristianismo é representado pela personagem Militina, criada da mãe de Eduardo, muito religiosa, sempre menciona um anjo ou o próprio Deus, mas enxerga Malazarte como o anticristo. Militina é uma contadora de histórias dos encantados, transmitida de geração em geração, assim como canções e credices populares que enriquecem seu repertório. Militina é mãe de Raimundo, que busca a sua independência e um sentido de liberdade, procura se aventurar pelo mundo. Facilmente influenciado por Malazarte. Raimundo é noivo de Filomena, personagem livre, mas adepta às crenças populares, assim como a sogra, Militina.

O credor é um personagem sério que faz um comentário irônico sobre si mesmo, pois na hora que as pessoas precisam pedir dinheiro para ele, elas o consideram um salvador, mas na hora que ele vai cobrar a dívida e pedir o dinheiro de volta, as mesmas pessoas o consideram mesquinho e avarento.

O credor não se deixa enganar e é incrédulo quanto às boas intenções que as pessoas demonstram, pois amigos verdadeiros, aqueles que ajudam nos momentos mais difíceis da vida, esses não existem. Porém, com tudo isso, ele ainda é humano e, portanto, vulnerável às tentativas de engodo, como na história fantasiosa que Malazarte criou sobre um urubu, um animal que todos têm aversão por sua associação com a morte, mas que foi caracterizado como especial, pois tinha o dom da adivinhação. O credor vislumbrou as possibilidades de lucro com os dotes do animal e ao comprar o urubu de Malazarte, revelou que a ganância humana supera a racionalidade.

O advogado é uma personagem bastante formal que ao longo do texto, suas falas revelam sua fidelidade às leis. Uma visão sobre o que seria a lei, apresentado por um personagem advogado inflexível, que segue a lei rigorosamente ao representar o seu cliente, compreendendo a lei como, imutável, atemporal e peça fundamental que une a sociedade igualmente. As personagens mencionadas anteriormente possuem características nacionais e regionais, expõe sertanejos de uma forma leve e descontraída a respeito da realidade da qual o texto foi escrito.

Sucintamente, apresento o enredo da peça e importa destacar que todas as personagens conhecem Malazarte, uma vez que, aparecia e desaparecia ao sabor de suas aventuras. No primeiro ato, ao som do coro das pastorinhas de natal, Eduardo colhe flores para a noiva Almira, a mãe o vê da varanda mexendo papéis antigos, lembrando o marido falecido e preocupada com as dívidas da família adquiridas pela ajuda que davam aos que pediam. Eduardo e mãe dialogam sobre as dívidas e a possível vida de dificuldades que Eduardo poderá enfrentar no futuro, mas o jovem dedica seus pensamentos à Almira. Militina, a criada, vê Malazarte no banco do jardim, com uma viola e um urubu nos ombros, chegara ali em instantes, como não viu ninguém, pô-se a dormir. Por considerar Malazarte um anticristo, Militina o espreita, com medo. Enquanto isso chega o credor para cobrar o pagamento das hipotecas inadimplentes daquela família. Malazarte acorda e Eduardo pergunta por onde ele andava, pois havia muito tempo que ele estava desaparecido.

Malazarte conta àquela família suas peripécias pelo sertão. Ao ser convidado a entrar na casa da mãe de Eduardo, Malazarte encontra o advogado credor, que havia ido ali cobrar o pagamento das dívidas adquiridas por aquela família. Malazarte consegue vender o urubu ao credor contando que a ave tinha o dom da adivinhação. Posteriormente, Filomena, noiva de Raimundo, filho de Militina, vai ao encontro de Malazarte e este tenta envolvê-la com uma conversa sedutora, mas a moça se queixa do sumiço dele e depois o esnoba informando que vai encontrar com seu noivo, porém convida Malazarte para ir à pescaria noturna com o ela e o noivo. Após esta conversa, os três, Malazarte, Filomena e Raimundo, resolvem ir à pescaria no mar, apesar da advertência de Filomena sobre o mau presságio em relação a matar peixes na véspera do nascimento de Jesus, no entanto, tragicamente, a embarcação que os levava não resistiu ao mar revolto e virou vitimando Raimundo.

Ao fim do primeiro ato, Almira, noiva de Eduardo, aparece e mantém um conversa ardorosa com o noivo próximo ao poço. Eduardo sai para colher flores e na sequência Almira é envolvida pela voz melodiosa e mágica da mãe-d'água, que a leva para as águas profundas do poço.

No segundo ato, Eduardo lamenta a loucura de Militina pela morte do filho e recebe a visita do advogado que o informa que, ele e a mãe, perderam a propriedade para o credor. Ambos mantêm um diálogo em que refletem sobre as leis, a propriedade, a moral, a natureza e todas as questões caras aos princípios filosóficos defendidos por Graça Aranha. O advogado se retira e surge Malazarte. Eduardo relaciona a presença de Malazarte com as tragédias da véspera de natal, mas Malazarte se contrapõe aos argumentos de Eduardo e inicia um diálogo filosófico. Malazarte é a personificação da vida natural, portanto leve e divertida e Eduardo simboliza a racionalidade. Malazarte argumenta que os problemas de Eduardo são porque este não sabe “levar a vida” e insiste em levá-lo consigo para longe das convenções, leis para viver entregue à natureza.

Surge Dionísia, filha de pescadores, uma personificação da sereia, que traz Militina à casa de Eduardo, uma vez que esta rondava a praia num devaneio em busca do filho afogado. Dionísia mantêm um diálogo inebriante com Eduardo e o convence a ir embora com ela. Encantado por Dionísia, Eduardo deixa a mãe que fica assolada.

No terceiro ato, entre os rochedos de uma praia no Rio de Janeiro, Eduardo desfruta da companhia de Dionísia. No entanto, Malazarte também deseja a companhia de Dionísia e promete levá-la ao palácio de coral, lugar inventado por Malazarte. A mãe de Eduardo o encontra, tenta convencê-lo a voltar e ser resiliente com seu destino. Dionísia segue com Malazarte e Eduardo fica desiludido na beira da praia, envolto em sua tristeza e vendo a barca levar Malazarte e Dionísia. E assim finda o texto.

Verifica-se que apesar da obra trazer como personagens, pessoas comuns e mitos da floresta, há um discurso filosófico aprazível ao restrito grupo de intelectuais europeus eruditos, mas também brasileiros que estavam vivendo na Europa, tinham saudades da sua terra natal onde se pode ver uma descrição das paisagens naturais na obra, paralelamente às questões mais profundas a respeito da transição do estilo de escrita simbólico para o Modernismo onde se aborda questões sociais, acréscimo de personagens nacionais e regionais como também quebra de padrões de escrita até então usadas na época até o momento da escrita desta obra.

2.1 A estreia e repercussão da peça *Malazarte*, seus elementos cênicos e a estética simbolista

Doravante, apresento informações sobre o espaço, o elenco, o cenário, o figurino e a repercussão da peça em questão, a partir dos registros na imprensa, desta forma tais registros

citados neste trabalho são do início do século XX, portanto, optei pela atualização da grafia utilizada nos jornais.

Pode-se afirmar que o contexto de transformações de pensamento em relação à arte favoreceu Graça Aranha, no período de sua missão diplomática na Europa, bem como, sua integração à rede de intelectuais e pessoas influentes na cultura. Tais fatores propiciaram que sua obra fosse encenada pela primeira vez em Paris.

Ao que tudo indica, Graça Aranha conhecia Lugné-Poe anteriormente à escrita da obra *Malazarte*. No do jornal *Gazeta de Notícias* (RJ), na edição nº 207, de 26 de julho de 1906, há uma nota sobre uma tertúlia na qual os dois estavam presentes:

Foi um jantar muito interessante o que o Conde de Prozer ofereceu ontem no Club dos Diários, à Suzanne Després e a Lugné-Poe. Os escritores brasileiros presentes eram Machado de Assis, José Veríssimo, Domício da Gama e Tobias Monteiro. [...] O Conde de Prozer brindou a terra brasileira que hospedava a eminente atriz e seu marido, o valoroso diretor de Oeuvre. O Sr. Lugné-Poe brindou o conde de Prozer pelo seu ardor intelectual, pelo seu talento em descobrir terras ignotas da literatura mundial. O senhor Graça Aranha, em nome dos brasileiros, agradeceu à Suzanne Després às sensações artísticas que tem prodigalizado a esta cidade, e a brindou especialmente como intérprete de Ibsen [...].

Importa destacar que o Conde Moritz Prozor¹⁷, ministro da Rússia no Brasil e tradutor das peças de Ibsen para a língua francesa, desenvolveu uma amizade com Graça Aranha e contribuiu para a divulgação das obras gracianas, *Canaã* e *Malazarte*, respectivamente, na França. Ao que tudo indica, o encontro foi importante para as aspirações futuras do diplomata e intelectual maranhense, como consta no *Jornal do Comércio* (RJ), na edição da tarde, nº 291, de 5 de novembro de 1910:

O Sr. Graça Aranha, cuja edição francesa de *Canaã* vem alcançando aqui um belo êxito de imprensa, acaba de entregar ao Sr. Lugné-Poe, Diretor do Teatro subvencionado de l'Œuvre, uma peça dramática em três actos, intitulada “*Malazarte*”, que deverá ser representada em janeiro próximo nesse teatro.

Vê-se que segundo a supracitada nota, o local da estreia de *Malazarte* foi no *Théâtre de l'Œuvre*. Essa informação acabou por ser disseminada pelas produções acadêmicas acerca da representação da obra graciana, principalmente porque a editora, F. Briguiet & CIA, apresentou a seguinte nota indicativa no frontispício da primeira edição impressa de *Malazarte*: “Essa peça foi apresentada pela primeira vez em Paris, a 19 de fevereiro de 1911, no Théâtre de l'Œuvre”. Entretanto, o local dos ensaios e estreia foi no *Théâtre Fémina*, pois o *Théâtre de l'Œuvre* (1893-1900) era, na época, a companhia teatral fundada por Lugné-Poe,

¹⁷ Conde de Prozer foi a grafia utilizada pelo jornal *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro para se reportar ao Conde Prozor.

em 1893. O que acontece é o *Fémina* ao ser subvencionado pelo *Œuvre*, passou a ser sua sede e, portanto, se tornou comum associar o espaço à companhia.

No que diz respeito aos jornais, cabe destacar o papel fundamental das *petites revues*, as pequenas revistas ou pequenas folhas, na divulgação das ideias simbolistas, em contraposição à divulgação dos movimentos e artistas consagrados pelos grandes jornais franceses. Um exemplo foi o *Mercur de France*, que promoveu um intercâmbio entre as práticas artísticas e literárias europeias com as de outros continentes (López, 2019, p.35). Alguns jornalistas no Rio de Janeiro eram correspondentes na França e responsáveis pela disseminação dos movimentos artísticos e literários internacionais. Portanto, os comentários nos jornais brasileiros sobre a estreia de Malazarte são da lavra desses jornalistas, como Xavier de Carvalho, que será um dos citados neste trabalho López (2019).

Entre os jornais brasileiros que registraram sobre o local da estreia da peça, destaco o *Jornal do Comércio* (RJ), que na edição da tarde nº 381, de 18 de fevereiro de 1911, publicou o seguinte comentário: “Está anunciado para amanhã na Sala *Fémina* por iniciativa do *Théâtre L’Oeuvre*, dirigido pelo Sr. Lugné-Poe, a primeira representação de *Malazarte*, com que o Sr. Graça Aranha vai decerto colher, do público e da crítica parisiense”. O aparecimento do *Théâtre Fémina* (1907-1929) integrou o processo de elitização dos espaços teatrais em Paris e localizaram-se nos bairros burgueses, como o *Fémina* ao longo da *Champs Elysee* (Charle, 2019). A partir das figuras 1 e 2 percebe-se o requinte da casa teatral.

Figura 1 - Fachada do *Théâtre Fémina*



Fonte: BNF Gallica. <https://www2.biusante.parisdescartes.fr/cm/?for=fic&clethe=60>

Figura 2 - sala de espetáculo do *Théâtre Fémina*



Fonte: BNF Gallica. <https://www2.biusante.parisdescartes.fr/cm/?for=fic&clethe=60>

O teatro de palco italiano prevaleceu no teatro simbolista, Roubine (1998, p, 82) explicou que a ruptura com esse tipo de espaço é lenta:

A maioria das salas teatrais foi construída nos séculos XVIII e XIX. Todas elas obedecem às normas do espetáculo à italiana. Isso proporciona satisfação ao conjunto do público interessado (aristocracia e burguesia) e, segundo tudo indica, a 99% dos profissionais de teatro. Mesmo nos casos em que o Estado ou a iniciativa privada se encarregam da construção de um novo teatro, pode-se ter certeza de que será respeitada uma tradição tão unanimemente venerada, ainda que introduzindo arrumações e aperfeiçoamento tornados possíveis graças às técnicas modernas.

Mesmo com as críticas de Antoine sobre comprometimento do ver e ouvir devido ao formato circular da sala à italiana, o desconforto dos assentos e principalmente por não configurar-se com um espaço democrático, o movimento simbolista ainda utilizará esses espaços, como no caso do *Fèmina*, *Œuvre*, pois o público do *Œuvre* era composta por uma elite intelectual, política e financeira de Paris.

O *Fèmina* foi subvencionado pelo diretor da peça *Malazarte*, Lugné-Poe e seu *Théâtre L'Œuvre* até o ano de 1911. Antes de se voltar para o cenário operístico, o Teatro fechou as portas no ano de 1929. Verifica-se que, a escolha do *Théâtre Fèmina* e do elenco do *Théâtre de l'Œuvre* foi uma estratégia de divulgação para a estreia de *Malazarte*, ocorrida no dia 19 de fevereiro de 1911, porém também uma forma de inscrever-se na história como uma peça de estética simbolista, pois o *Théâtre l'Œuvre* era um dos maiores representantes da efervescência cultural na Europa. O Simbolismo era para o *Œuvre*, o que naturalismo foi para o *Théâtre Libre* de Antoine (Roubine, 1998).

Outro aspecto que, nesse sentido, foi o fato do autor não ter publicado a obra antes da estreia do espetáculo, instigando a expectativa no público estrangeiro, informando que *Malazarte* se tratava de uma “tragédia simbolista”. Porém, para os brasileiros que estavam em Paris, o autor tentava aguçar a curiosidade destes, enfatizando que se tratava de uma temática brasileira e, portanto, uma obra nacionalista.

Consta que Graça Aranha acompanhou os ensaios e ficou deslumbrado com o resultado do ensaio geral, em 17 de fevereiro de 1911. Sabe-se pela carta enviada pelo autor da peça ao *Jornal do Commercio* (RJ) e publicada no nº 381, de 18 de fevereiro de 1911: “Numa última carta aqui recebida, o Sr. Graça Aranha reitera o seu entusiasmo pelos seus intérpretes [...] Estamos na febre dos ensaios, é um trabalho intenso, minucioso e interessante! Ensaíamos todos os dias, das 2 às 6, e muitas vezes à noite”.

Cabe observar que a presença do autor do texto nos ensaios revela que ainda havia a supervalorização do autor e conseqüentemente do texto na proposta simbolista. Sobre este aspecto, Roubine (1998, p.49) destacou que “O textocentrismo é um dos pilares da encenação simbolista”, afinal algumas questões do meio teatral não se encerraram com as transformações que o simbolismo trouxe ao teatro, como destacarei no decorrer do texto.

No ensaio geral, um seleto grupo de críticos, intelectuais e autores brasileiros foram prestigiar a tragédia simbolista graciniana, como apontado na edição nº 9650 do jornal *O Paiz* (RJ), de 9 de março de 1911:

[...] na noite da repetição geral, vimos muitos brasileiros de distinção, muitos literatos do Rio, entre os quais, Olavo Bilac, Severiano Rezende, Luiz Guimarães e etc. Estavam presentes muitos membros do corpo diplomático e quase todo o alto pessoal da legação do Brasil. Também vimos nos “fauteuils” os correspondentes dos principais jornais do Rio.

O ensaio geral tinha o objetivo de promover o espetáculo a partir dos comentários dos convidados e principalmente dos críticos e correspondentes que emitiam notas e sobre a peça no dia seguinte, estimulando a frequência do público.

Sobre a estratégia do público não conhecer o texto antes da estreia de *Malazarte*, destaco o comentário do Jornal do Comércio (RJ), edição da tarde nº 381, de 18 de fevereiro de 1911, que publicou trechos dos telegramas enviados por Graça Aranha para o jornal:

Não sabemos como o autor concatenou os tantos episódios dispersos, que caracterizam a figura astuta de *Malazarte*, de maneira a formar com eles a fabulação de uma peça de teatro.

O autor guarda certa reserva sobre o entreccho dela, por uma dupla razão, que explica em carta para aqui transmitida: “É difícil um resumo; ou seria muito claro, e meu editor não gostaria (porque a edição de *Malazarte*- em português - edição de luxo e que se está ilustrando - aparecerá brevemente): ou seria obscuro e ninguém entenderia a peça.

Noutra carta, porém, o autor explica a sua intenção, que é o que mais importa: “Ninguém sabe, a não ser os artistas, o que é *Malazarte*. V. deve ter compreendido que eu, procurando um personagem das nossas lendas e tradições populares, quis fazer uma obra de arte universal - um grande e profundo símbolo da alma inconsciente e maravilhosa em face da consciência humana.

Os artistas dos quais se referiu o autor e que, supostamente, mantiveram em segredo do enredo até a estreia, foram atores e atrizes de grande reputação na área teatral e constituíam a trupe do *l'Œuvre*, dirigida por Lugné-Poe. Este último adquiriu experiência que vai desde o teatro convencional como ator no Conservatório de Arte Dramática de Paris, passando pelo *Théâtre Libre*, de André Antoine, que depois exerceu a função de diretor artístico do *Théâtre d'Art* de Paul Fort (1872-1960), dissidente da escola realista (Berthold, 2001). Importa recordar que Antoine de certa forma, colaborou com as estéticas teatrais que

estariam por vim, principalmente por que Antoine que rompeu com algumas estruturas da representação, concebeu a figura do encenador, como artista que dá unidade ao espetáculo, propôs a quebra da quarta parede da caixa cênica. O *Théâtre d'Art* foi marcado pela apresentação de *Pellèas e Mélisande* (1893), texto de Maeterlinck e direção de Lugné-Poe, cuja representação foi considerada um marco do simbolismo no teatro, pela apesar das críticas, o que era comum em um período de virada cultural. A repercussão desse espetáculo, levou Lugné-Poe a fundar sua própria companhia de atores e espectadores simpatizantes do simbolismo, o *Théâtre l'Œuvre*.

Uma das características do *Théâtre l'Œuvre* foi levar aos palcos peças de autores estrangeiros, dessa forma, Lugné-Poe, dirigiu espetáculo das obras renomadas do autor norueguês Henrik Ibsen, como *Inimigo do povo* (1893), *Peer Gynt* (1896) e *Hedda Gabler* (1911) e também dirigiu *Malazarte*, apesar de algumas suas biografias não mencionarem a obra graciniana.

Além de diretor da peça, Lugné-Poe fez o papel do credor e recebeu elogios da crítica. Um destes elogios foi o comentário no *Jornal do Comércio* (RJ), edição da tarde, nº 401, de 15 de março de 1911, “O senhor Lugné-Poe apresentou-nos no primeiro ato uma divertida caricatura do usurário”. Apesar do subtítulo da peça trazer a indicação do próprio autor como uma “tragédia simbolista”, verifica-se que Lugné-Poe deu um caráter cômico ao seu personagem que simboliza a avareza. Desta forma, a partir das críticas nos jornais, consegue-se identificar os atores da companhia, suas respectivas personagens e seus desempenhos.

A atriz Greta Prozor (1885 - 1978), filha do conde Prozor e discípula de Suzane Després com que aprendeu a ser grande intérprete das personagens de Ibsen, como Hedda Gabler, esteve no papel de Dionísia. Os jornais registraram comentários que, ora elogiavam apenas a dicção da atriz, como o cronista Robert Oudot, ora destacada pela sua “vivacidade e adquirirá experiência” na opinião de Gabriel Boissy, ambos cronistas do *Jornal do Comércio* (RJ) edição da tarde, nº 401, de 15 de março de 1911. A dicção foi um fator importante na atuação simbolista, uma vez que o importante era o discurso filosófico e poético do texto.

Por vezes, o comentário restringe-se ao bom desempenho da atriz. Porém, o próprio autor até exaltou a atriz pelo seu talento, mas primeiramente enfatizou a distinção do pai da atriz, tais aspectos justificam a indicação de Greta para um papel importante na peça, como destacado na carta do autor enviada ao *Jornal do Comércio* (RJ), edição da tarde, nº 381, de 18 de fevereiro de 1911:

Greta Prozor (a inteligentíssima filha do Conde Prozor, o eminente tradutor e comentador de Ibsen, que foi ministro da Rússia no Rio de Janeiro, a qual estudou com Suzanne Després e têm-se revelado grande atriz, particularmente no repertório ibseano), tem um papel de primeira ordem, ao qual dá toda a exaltação e os transportes do seu temperamento profundamente artista.

A hierarquia dos atores e atrizes ainda era uma realidade no teatro simbolista, percebesse que o autor se reporta ao “papel de primeira ordem” designado à atriz Greta Prozor.

Ainda acerca dessa hierarquia, o ator romeno Édouard Alexandre Max (1869-1924), conhecido como De Max, antes mesmo da estreia foi elogiado por Graça Aranha, que acompanhou os ensaios e enviou comentário sobre o processo na mesma uma carta em que mencionou a atriz Greta Prozor, no *Jornal do Comércio* (RJ), edição da tarde, nº 381, de 18 de fevereiro de 1911:

O Sr. Graça Aranha mostra-se particularmente confiante no desempenho da sua peça, e - como ele diz - “não há força maior para o sucesso de uma peça do que a interpretação de um grande artista (refere-se ao ator De Max, que fará o protagonista) e da perfeita conformação do sentimento do autor com o do ator. [...] De Max é um ator difícil e caprichoso, e tê-lo assim, *emballé*, audaz, vibrante, já é meio caminho da vitória.

É notório o culto ao “monstro sagrado do teatro” (Roubine, 1997) pelo autor da peça em relação ao ator principal. O jornalista enviado para registrar a estreia de *Malazarte* no *Fémima* publicou suas conversas com Graça Aranha, ocorridas próximo ao momento da estreia e publicou no *Pharol* (MG), edição 61, de 14 de março de 1911, “Às 8 1/2 horas da noite estava no lindo Teatro *Fémima*, sede do *Œuvre*, onde ia apresentar-se *Malazarte*. O pano descerrou-se às 9 horas. Ao despedir-se de mim, o Dr. Graça Aranha me tinha dito: Não deixe de aplaudir o De Max, ele é extraordinário”. No jornal *A Federação, órgão do partido republicano* (RS), nº 62, de 15 de março de 1911, há uma nota sobre a atuação do ator De Max: “Não se pode deixar de fazer os mais rasgados elogios aos intérpretes”. A criação de *Malazarte* pelo Sr. Max foi uma das mais notáveis, encarnando perfeitamente o tipo que representava.

Tais comentários denotam que apesar de uma busca por uma estética que rompesse com o realismo, prevalecia ainda a associação ao real, como visto nesse caso do comentarista do jornal, pelo emprego da palavra “encarnadno”. Carlson (1997, p, 283) destaca o pensamento de Maclair acerca da atuação simbolista: “Os atores principais” não terão valor algum, salvo como as encarnações da ideia que simboliza. Eles se movimentam em linguagem pouco e “enunciarão ideias eternas” em “linguagem rutilante de poesia”. Se elogio do comentarista não foi o cumprimento de uma ordem do editor do jornal e caso tenha

sido sincero, é coerente destacar o descompasso entre o que viu o comentarista e a proposta da atuação simbolista. É importante considerar as observações de Carlson (1997) sobre as limitações das teorias simbolistas para o teatro, pois Lugné-Poe estava disposto às transformações dentro das circunstâncias das possibilidades, portanto não se pode considerar a prática literal de todo o pensamento teatral simbolista.

No que tange à relação do público ou ao meio artístico, ainda prevalecia o culto aos virtuosos. Na investigação não encontramos fotos do espetáculo, apenas encontramos uma foto rara e muito comprometida pela digitalização do jornal, do ator De Max como Malazarte, no jornal *Leitura para todos*, nº 68, de março de 1925 (Figura 3).

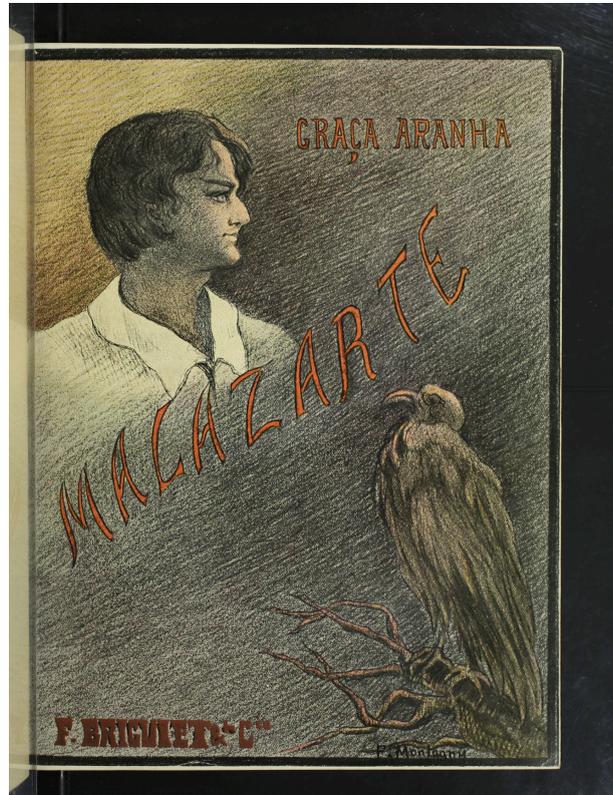
Figura 3 - Foto do ator De Max como Malazarte



Fonte: jornal *Leitura para todos*, nº 68, de março de 1925. <https://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>

O reconhecimento da importância do ator De Max como responsável principal pelos aplausos e elogios ao espetáculo, pode-se perceber com a ilustração do busto do ator na capa do texto Malazarte, publicado após a apresentação no *Fémína* (Figura 4).

Figura 4 - Capa do texto Malazarte



Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin
<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3933>

Até quando as críticas eram negativas, sobre a atuação de Max, havia um empoderamento, como exemplo o comentário no *Jornal do Comércio* (RJ), edição da tarde, nº 381, de 18 de fevereiro de 1911: “O ator De Max, a quem foi confiado o papel de protagonista parece-me declamar um pouco, embora incontestável talento”. Um outro comentário, no *Correio da manhã* (RJ), edição nº 3532, de 20 de março de 1911, citou o “caráter declamatório e falta e ação dramática” da peça. A crítica pode levar a duas interpretações, pois cabe destacar que na atuação simbolista não recorre à mímese, ou seja, busca-se a não-representação, o que requer movimentos lentos, repetitivos, voz monótona e gestos solenes, porém a declamação poderia ser um desses recurso não miméticos, mas a declamação era uma prática de uma tradição teatral clássica, o que poderia denotar que ainda o ator estivesse preso a tais padrões.

Sobre as demais personagens, os jornais também elogiaram o desempenho, na mesma linha do que fez o *Jornal do Comércio* (RJ), edição da tarde, nº 401, de 15 de março de 1911: [...] Gina Barbieri, salientou-se muito como Militina [...] Paul’hamret (Eduardo), a

Snta Séphora, encantadora e hábil com Almira”. O jornal *O Pharol* (Juiz de Fora-MG), edição nº 61, de 14 de março de 1911, confirma a composição do elenco:

Logo após o Max, quero notar mme. Gina Barbieri que esteve magnífica no papel de Militina; mme. Greta Prozor, uma esplêndida Dionísia; Paul Lamret fez de Eduardo (o Dudu) muito bem; parecia mesmo o jovem e simpático filho família brasileiro. Mlle. Séphora apresentou uma excelente Almira e Mlle. Bouchetal foi uma soberba viúva, mãe do Dudu.

Aqui, mais uma vez, nota-se que a evidência no ator De Max, que está sempre à frente nas observações do autor, dos críticos e comentaristas dos jornais, que citam Paul Baumé, Savoy e Pierre Samson, bem como o Sr. Galland que regeu a música e o coro brasileiro. A música era o elemento indispensável para o espetáculo simbolista, acerca desse elemento. Berthold (2001, p. 466) informou que Valéry dizia que “a bela palavra precisava recuperar da música aquilo que lhe pertencia de direito. E assim, poesia e música, juntas, deram ao teatro simbolista sua mais convincente justificativa. ”

Raros são os registros sobre o figurino e os cenários, apenas que estes últimos eram baseados nas imagens das belezas naturais brasileira, porém sem literalidade, mas apenas uma sugestão dessas paisagens, como notado pelo comentário no jornal *O Pharol* (MG), edição nº 61, de 14 de março de 1911:

O terceiro ato representa em ponto muito diminuto o Pão de Açúcar e a baía do Rio de Janeiro vista de Niterói, mas não existiria nem o Rio, nem a capital do Estado do mesmo nome. Nenhuma casa, mar e muita pedra. Todavia, não deixa de fazer bastante efeito.

Acerca do cenário, Roubine (1998) e Carlson (1997) afirmam a adesão dos pintores, porém não com a proposta de pinturas de paisagens realistas, mas ambientes que “sugeria um panorama, um clima” e os objetos cênicos, foram reduzidos ao máximo, somente estariam em cena se houvesse extrema necessidade.

Segundo o jornal *A Província: órgão do partido liberal* (PE), edição nº 75, de 18 de março de 1911, “[...] elogiou-se muito a cenografia do último ato, o cenário devida ao Sr. Rottenstein”. Porém, durante a investigação nenhuma informação foi encontrada sobre Rottenstein.

No concernente aos figurinos, o comentarista do jornal *Pharol* (MG), edição 61, de 14 de março de 1911 apresenta uma descrição do figurino caracterização da personagem Malazarte usado pelo ator De Max:

Na verdade, De Max, que tantas vezes viu os seus papéis trágicos e românticos, fez do papel de Malazarte uma composição extraordinariamente natural. Quem o vê com aquele chapéu de abas largas, camisa de riscado, capa de franjas, calças de

zuarde e de botas, com tez morena, natural dele, os ademanes, até, todo ele é o perfeito sertanejo, falta-lhe só falar o português.

Para Roubine (1998), o figurino simbolista estava atrelado ao cenário, portanto o pintor dos cenários deveria pensar também no figurino que estaria à frente daquela imagem, objetivando atingir a unidade visual e estética do espetáculo. As informações sobre os cenários não são suficientes para afirmar que houve a simbiose cenário-figurino na peça *Malazarte*. Pelo comentário, o figurino de Malazarte evocava figura do sertanejo, dentro de uma certa convenção, para entendimento da plateia, não dando margem para o trabalho imaginativo do público.

Sobre a luz do espetáculo, nenhuma informação foi encontrada dentro do campo limitado da investigação, o que não significa que esta se encerra aqui, pois há pretensão do aprofundamento desta temática no futuro.

Infiro que a apresentação da peça *Malazarte*, em termos de estética teatral simbolista e mediante as informações coletadas na investigação e a fundamentação teórica, configurou-se como um laboratório, com mais um experimento de Lugné-Poe, Maclair e o *Théâtre l'Œuvre*, como foram as suas produções daquele início do século XX, onde nem todas as teorias puderam ser colocadas em prática, mas dentro das circunstâncias. Não menos importante foi à prevalência do texto, do autor, do culto ao virtuose, da hierarquia do elenco em relação aos personagens. Poucos são os elogios ao diretor Lugné-Poe, que pelas informações não conseguiu totalmente dar unidade ao espetáculo, a ponto de imprimir sua assinatura e ter o reconhecimento pela direção da peça, o que mais uma vez, demonstra o caráter experimental da apresentação de Malazarte, forjada como um grande espetáculo pela mídia impressa.

Quanto à repercussão da peça, os jornais registram que o autor e o elenco foram ovacionados nas apresentações, jantares foram organizados para homenagear a conquista de Graça Aranha, mas a tragédia simbolista graciniana teve apenas quatro apresentações no *Fémima* e uma cena apresentada em um jantar no Rio de Janeiro, quando da visita de alguns atores da companhia francesa à capital brasileira. Conforme registrado no jornal *A Tribuna* (SP), edição nº 342, de 6 de março de 1911:

Realizou-se em Paris, no salão de honra do aristocrático Hotel Maurice, o banquete oferecido aos acadêmicos Sr. Graça Aranha, celebrando o êxito de sua peça “Malazarte”.

Estavam presentes cerca de cinquenta brasileiros [...] Durante a festa falou-se na possibilidade de ser o Teatro Municipal de São Paulo, inaugurado com a peça “Malazarte”.

Pode-se considerar que os jantares posteriores à estreia fizeram parte da estratégia para afirmar e reconhecer Graça Aranha como literato e dramaturgo internacionalmente, bem como dar continuidade a divulgação da obra impressa, esta que por sua vez, pode ter sido financiada pelo governo brasileiro através do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, no valor de 12:000\$, segundo o *Jornal do Comércio* (RJ), edição da tarde, nº 428, de 17 de abril de 1911. Sobre a cogitação da encenação de *Malazarte* no Brasil, pelo visto não passou de uma possibilidade e desconheço os reais motivos da não concretização. O fato é que o Teatro Municipal de São Paulo foi inaugurado com a ópera *Hamlet*, dirigida por Ambrósio Thomas, em setembro de 1811. Porém, Graça Aranha, ao retornar ao Brasil, desenvolve o projeto da Ópera *Malazarte* em parceria com o maestro e compositor Oscar Lorenzo Fernandez, mas não consegue ver a ópera no palco em 1941, devido ao seu falecimento na fase de elaboração do libreto.

Importa destacar que alguns jornais apresentaram a repercussão negativa em relação à estreia da peça ter ocorrido em Paris. No caso, o jornal *Pacotilha* (MA), nº 305, de 28 de dezembro de 1911, destacou sobre o livro, que foi publicado depois da encenação de *Malazarte*, mas apresenta um ressentimento em relação à realidade do teatro brasileiro e sobre o local da estreia da peça:

Uma obra assim que se apresenta no Brasil, traz indubitavelmente, uma nota *chic* de recomendação. É verdade que essa nota *chic* foi mal recebida, no Rio de Janeiro por alguns pontífices da crítica indígena, sobre o pretexto assaz razoável, de ser o nosso teatro muito pobre, ridiculamente pobre e nada justifica a primeira representação, em Paris, de uma peça nacional.

Esse ressentimento era esperado por Graça Aranha, pois ele conhecia a parcela da intelectualidade e literatos no Brasil que discordava de suas convicções políticas, filosóficas, literárias e estéticas. O jornalista *do Pharol* (MG), nº 61, de 14 de março de 1911, publicou uma entrevista com Graça Aranha em que este respondeu sobre os motivos da estreia de *Malazarte* ter ocorrido em Paris e não no Brasil e a resposta foi a seguinte: “[...] não temos artistas nacionais e só artistas nossos poderiam interpretá-la fielmente”.

Xavier de Carvalho, correspondente do jornal *O País* (RJ), na França, publicou uma nota na edição nº 9650, de 9 de março de 1911, na qual expressa uma preocupação, caso a peça gracianiana não fosse representada em Paris.

Parece-me que a peça produzirá melhor efeito em leitura que no teatro. Se a retirarmos do palco de Paris e do desempenho da trupe de Ligné -Poe, e a transplantarmos para outra plateia de terceira ordem, diante de um público que não tem o preparo literário de Paris- seria um desastre. O grande público, isto é, os espectadores vulgares do teatro pouco interesse poderiam ter por esses três atos dura e deliciosa, literatura sem enredo.

Provavelmente, o jornalista estava se referindo, pejorativamente, ao público brasileiro, acostumado com o teatro ligeiro, o teatro de revista e as comédias de costumes e, portanto, não estava alinhado às mudanças promovidas pelas propostas simbolistas no teatro.

Do ponto de vista do presente estudo e investigação, Graça Aranha, usufruindo de sua função diplomática, teve contato com filósofos, artistas, jornalistas e autoridades que fomentaram a literatura pré-modernista. Desta forma, percebo que o autor maranhense tentou acomodar suas convicções positivistas, racionalistas, cientificistas, evolucionistas, monista e nacionalista nas transformações estéticas teatrais, como a proposta da estética de cena do *Théâtre de l'Œuvre*. Não obstante, todo o contexto de relações importantes no meio político e cultural, apontam que, *Malazarte* foi uma peça de circunstância, que visava cancelar a figura de Graça Aranha como um autor brasileiro de maior reconhecimento na Europa por estar alinhado às transformações culturais daquele continente.

No entanto, Graça Aranha não foi exclusividade como dramaturgo simbolista brasileiro, posto que, Eudinyr Fraga (1992) em seu estudo publicado no livro *O Simbolismo no Teatro Brasileiro*, trouxe à tona um significativo número de peças e autores brasileiros¹⁸ considerados simbolistas, cujos nomes obras estavam esquecidos em razão do desprezo da crítica brasileira pelo movimento simbolista (Campos, 1994).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao abordar a estreia, os elementos cênicos e a repercussão do espetáculo *Malazarte*, tentei trazer à tona a perspectiva dos registros da imprensa brasileira sobre o contexto da escrita da peça, como a divulgação, a companhia que encenou a peça e o elenco, bem como algumas informações sobre o cenário e o figurino, o público. Desse processo, destaco que o espetáculo foi uma peça de circunstância, que tentou se encaixar numa estética teatral que nascia no início do século XX. Estética essa, em que se buscava uma interpretação e cenários não-realistas, ao passo que nas relações dentro do meio teatral ainda prevalecia a hierarquia no elenco e o culto aos virtuosos, resquícios de práticas do teatro burguês do fim do século XIX.

O Simbolismo no teatro não foi privilégio de uma única companhia, porém, neste trabalho, destaquei à companhia que estreou *Malazarte*, no caso o *Œuvre*. Que mediante a investigação nos jornais foi constatado que o autor e o diretor do *Œuvre* mantinham relação de amizade iniciada, alguns anos antes da encenação de *Malazarte*, em um jantar no Rio de

¹⁸ Coelho Neto, Goulart de Andrade, João do Rio, Carlos Dias Fernandes, Roberto Gomes entre outros.

Janeiro, promovido pelo pai da atriz Greta Prozor, que fez parte do elenco da peça de Graça Aranha.

Também foi constatado que houve um ressentimento de uma parcela dos intelectuais brasileiros em relação à estreia de *Malazarte*, em Paris, provavelmente, esse aspecto seja a causa da pouca atenção e desinteresse da historiografia do teatro brasileiro pela encenação de *Malazarte*.

Não obstante, levar *Malazarte* ao palco foi um experimento para Lugné-Poe e o *Œuvre*, assim como foi um experimento para Graça Aranha aventurar-se pela escrita dramática, seu primeiro e único texto teatral. A máxima sobre o texto teatral simbolista ser mais apropriado para a leitura que para o palco e o ressentimento da elite intelectual brasileira em relação à estreia da peça em Paris, levou esse momento, auge da carreira de Graça Aranha, ao esquecimento.

Após este ostracismo, *Malazarte* de Graça Aranha voltou às crônicas jornalísticas somente quando este projetou transformá-la em ópera, mas que não conseguiu vê-la no palco por causa de seu falecimento. *Malazarte*, a ópera, subiu ao palco do Teatro Municipal sob a regência de Oscar Lorenzo Fernandez, em 1941, mas esse é um tema para outro artigo.

REFERÊNCIAS

A FEDERAÇÃO: Órgão do Partido Republicano. **Teatros e Diversões**. Rio Grande do Sul, 15 mar. 1911.

A PROVÍNCIA: Órgão do Partido Liberal. Pernambuco. “**Malazarte**”. **A tragédia simbólica em três atos do Sr. Graça Aranha**. Recife. 18 mar. 1911

A TRIBUNA. **Artes e Artistas**. Santos, n. 330, 21 fev. 1911

A TRIBUNA. **Telegramas**. Santos, n. 342, 6 mar. 1911

ARANHA, Graça. **Malazarte**. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Cia Editora, 1911.

ARANHA, Graça. **O meu próprio romance**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1931.

ARAÚJO, Jean Marcel Oliveira. O Pré-modernismo: a luta entre passadistas, modernos e modernistas no campo artístico brasileiro. **Pensares em Revista**, Rio de Janeiro, n. 1, 2012. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/pensaresemrevista/article/view/4806>>. Acesso em: 5 fev. 2024.

AUTORES E LIVROS. Suplemento Literário de A Manhã. **Notícia sobre Graça Aranha**, Rio de Janeiro, 29 mar. 1942.

AZEVEDO, Maria Helena C. **Um senhor modernista**: biografia de Graça Aranha. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São. Paulo: Perspectiva, 2001.

CACCIAGLIA, Mario. **Pequena História do Teatro no Brasil (Quatro Séculos de Teatro no Brasil)**. São Paulo, EDUSP, 1986.

CAMPOS, C. de A. O simbolismo no teatro brasileiro: deixando a sombra. **Revista USP**, 20, p. 154-158, 1994. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26915>>. Acesso em: 5 fev. 2024.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CHARLE, Christophe. As evoluções do público de teatro na França e na Paris do século XIX: um ensaio de abordagem indireta. **Contraponto. Revista do Departamento de História e programa de Pós-graduação em História do Brasil da UFPI**. v.8, n.1, p- 220-238, 2019.

CONSENTINO, André Tezza. Malazarte e a estética irracionalista. **Revista Letras**, v. 60, dez. 2003. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/2867>>. Acesso em: 18 jan. 2024.

CORREIO DA MANHÃ. **Correio dos Teatros**. Rio de Janeiro. 20 mar. 1911

COSTA, Y. M. P. Sociedade e escravidão no Maranhão do século XIX. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, v. 10, n. 20, p. 241–263, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/10769>>. Acesso em: 19 jan. 2024.

FARIA, João Roberto (dir.) **História do teatro brasileiro, volume I**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva/Sesc, 2012.

FRAGA, Eudinyr. **Simbolismo no teatro brasileiro**. São Paulo: Editora Art e Tec, 1992.

GAZETA DE NOTÍCIAS. **Teatros e... A festa de Mme. Després**. Rio de Janeiro, 26 jul. 1906.

JORNAL DO COMMÉRCIO. **Telegramas**. Rio de janeiro. 5 nov. 1910.

JORNAL DO COMMÉRCIO. **Um triunfo brasileiro em Paris**. Rio de Janeiro. 15 mar. 1911.

JORNAL DO COMMÉRCIO. **Diversões**. Rio de Janeiro. 17 abr. 1911.

JORNAL DO COMMÉRCIO. “**Malazarte**”. **A obra do Sr. Graça Aranha a ser representada em Paris**. Rio de Janeiro. 18 fev. 1911.

LÓPEZ, C. S. O Brasil no Mercure de France e o Mercure de France no Brasil (Séculos XIX E XX). **Non Plus**, v. 8, n. 15, p. 33-49, 2019.

O PAIZ. **Carta de Paris**. Rio de Janeiro. 9 mar. 1911.

PHAROL. **De Paris**. Juiz de Fora, MG. 14 de mar. 1911.

PACOTILHA. Maranhão. **Telegramas**. São Luís. 28 dez. 1911.

ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RUOCCO, Andrea Ramon. **As formulações de nação na trajetória de Graça Aranha**. Franca, 2017. 173f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Franca, 2017. Disponível em: <<https://www.franca.unesp.br/Home/Pos-graduacao/andrea-ramon-ruocco.pdf>. > Acesso em 10 jan. 2024.

SOUZA, Galante de. **O teatro no Brasil**. v. 1 e2. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960.