

PARALELOS MODERNISTAS: APROXIMAÇÕES TEATRAIS ENTRE BRASIL E ESPANHA

PARALLEL MODERNIST: APPROACHES THEATER BETWEEN BRAZIL AND SPAIN

Luiz Humberto Martins Arantes

Pesquisador e Professor Associado I da Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Resumo: Este artigo pretende estabelecer algumas aproximações entre as definições de modernismo no Brasil e na Espanha, particularmente observando as dramaturgias escritas e o teatro de dois autores bastante reconhecidos em seus respectivos países: Oswald de Andrade e Ramón de Valle-Inclán.

Palavras-chave: Teatro brasileiro-Teatro espanhol-dramaturgia

Abstract: This article seeks to establish some links between the definitions of modernism in Brazil and Spain, particularly noting the dramaturgy and theater written by two authors well recognized in their respective countries: Oswald de Andrade and Ramon del Valle-Inclán.

Key words: Brazilian theater-Spanish theater-dramaturgy

Este texto e suas reflexões possuem origens nas preocupações teatrais e literárias que tenho desenvolvido nos Programas de Pós-Graduação em Artes e em Teoria Literária¹, e também na graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Mas decorrem, principalmente, de inquietações encontradas durante estágio de pós-doutoramento realizado na Universidade Autônoma de Barcelona (UAB), na Espanha, com apoio da CAPES, de setembro de 2011 a fevereiro de 2012.

¹ Artigo apresentado à Revista Moringa (UFPB) em março de 2012, faz parte de um conjunto de reflexões resultantes do estágio de pós-doutoramento realizado no período entre agosto de 2011 a julho de 2012, junto à UDESC/UAB, sob a supervisão da Profa. Dra. Vera Collaço.

Experiência de estudo e imersão cultural de extrema importância e que tornou possível e necessário identificar e pesquisar pontos de contato entre as práticas teatrais e os recortes contextuais e conceituais destes dois países, seja na dramaturgia que produzem e no teatro que encenam seja no pensamento que tenta organizar os acontecimentos teatrais e literários, principalmente do século XX.

Ao longo de todo o último século, em várias áreas de conhecimento, se debateu a questão do modernismo. Acepções filosóficas, sociológicas, historiográficas e literárias procuraram e se esforçaram para definir e conceituar o movimento estético que, para além do cronológico, sinalizava marcar o fim do século dezenove e a chegada do século da

intensidade, da velocidade e das tecnologias.

O teórico inglês Raymond Willians, mundialmente reconhecido por seus trabalhos sobre teoria do drama, teoria literária e da cultura, dedicou muitos ensaios aos estudos sobre o modernismo e as vanguardas estéticas. Mesmo assim, não deixa de apontar que o modernismo é de difícil periodização, não por mera dificuldade, mas por que há que se problematizar dada tradição que veio, ao longo do tempo, criando tradições e recortes cronológicos. Tradição que instituiu periodizações e cânones modernistas. Para Willians há que se observar o modernismo como uma construção seletiva, isto é, há uma periodização construída e que, assim, cria inclusões e exclusões.

Determinar o processo que fixou o momento do modernismo é, como ocorre tão freqüentemente, uma questão de identificação dos mecanismos da tradição seletiva. Se seguirmos a definição vitoriosa dos românticos para as artes como precursoras, arautos e testemunhas da mudança social, então é lícito perguntar por que as inovações extraordinárias do realismo social, o controle metafórico e a economia do visual descobertos e refinados por Gogol, Flaubert ou Dickens a partir da década de 1840 em diante não deveriam ter precedência sobre os nomes convencionalmente modernistas de Proust, Kafka ou Joyce. Os romancistas anteriores, como amplamente reconhecido, tornaram o trabalho posterior possível. Sem Dickens não haveria Joyce. (WILLIANS, 2011, p. 4).

Algumas correntes da teoria modernista identificam a questão da inovação formal como traço característico, enquanto outros, como Walter Benjamin localizou na obra baudelariana as bases modernistas. Willians por sua vez reconhece a importância destes elementos, mas prefere localizar historicamente os primórdios do modernismo, isto é, sublinha a questão da imigração e do crescimento das grandes cidades no final do século como fatores contextuais de suma importância.

Neste sentido, Willians nos lembra a necessidade de se pensar um modernismo a partir de perspectivas particulares, o que sugere, então, o abandono das acepções universais de se pensar a longa trajetória modernista.

[...] Apesar de o modernismo poder ser claramente identificado como um movimento distinto, com sua distância deliberada e seu desafio às formas mais tradicionais de arte e do pensamento, ele é também fortemente caracterizado por sua diversidade interna de métodos e ênfases: uma inquieta e com freqüência diretamente competitiva seqüência de inovações e experimentos, sempre mais imediatamente reconhecida pela ruptura que realiza com o passado do que com a ruptura que realiza em direção ao futuro. (WILLIANS, 2011, 19).

É pensando assim, que entendemos ser importante pensar a respeito das características dos

modernismos no Brasil e na Espanha, pois será pensando estas particularidades que será possível, primeiro, não recair nas formulações universalistas e, depois, porque partindo das particularidades tenta se evitar tantas exclusões e hierarquizações.

Nos estudos em história e literatura uma importante data no século XX foi, e ainda é exaustivamente lembrada, estudada e problematizada, qual seja: a Semana de Arte Moderna de 1922. Nas escadarias do Teatro Municipal da cidade de São Paulo reuniu-se uma parcela da intelectualidade paulista para “inserir o país nos trilhos da modernidade literária”. Pelo menos isto é o que foi divulgado durante muito tempo e, para algumas críticas depois, entender que ali se reuniam membros de uma elite que desejava sim transformações e mudanças estéticas, mas que não eram representantes e vozes de toda uma intelectualidade. Mas, enfim, o marco sacralizante foi se instituindo ao longo de boa parte do século XX. Quem esteve lá, em 1922, queria continuar, criar uma memória que celebrasse o acontecimento, e quem não estava, queria contar, escrever a história de maneira a se inserir, tempos depois, numa tradição que vinha sendo construída ao longo de décadas.

Tem sido instigante pensar esta insistência de 1922 na busca de uma dramaturgia brasileira moderna. Como se sabe, a presença de um Raul Bopp no que se convencionou chamar de Semana de 22 não satisfez quem tanto desejava um processo de modernização da dramaturgia e, conseqüentemente, do teatro brasileiro. A procura continuou, a insistente busca pelo moderno bateu às portas de *Os Comediantes*², que encenaram, em 1943, *O Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues. Mesmo assim, quem procurava a modernização, parece não tê-la encontrado em tais ruídos ‘cariocas’ – criados com a marca de um polonês chamado Ziembinski. Assim, havia, portanto, uma insistente busca paulista por esta tal modernidade, a qual teve que esperar a EAD (Escola de Arte Dramática) e o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), para então ser decretado que em território nacional já se fazia, ou seja, se escrevia e encenava o moderno teatro.

Deste modo foi se construindo o que se convencionou chamar de moderna dramaturgia e moderno teatro brasileiro. A incorporação de referências estrangeiras veio a se somar a jovens dramaturgos que estavam se formando no

² Companhia teatral que atuou na cidade do Rio de Janeiro de 1938 a 1947, responsável pela encenação, em 1943, da primeira montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.

território brasileiro. No entanto, o novo que se afirma também nega o existente para se afirmar estética e politicamente. No teatro brasileiro, foi renegada toda uma geração de atores e artistas teatrais que foram chamados de “teatro vedete” e revisteiros, chamados de teatro popular e de pouca qualidade, que o tempo e a história do teatro, sempre reescrita, trataram de narrar em outros lugares e outras histórias.

Nem mesmo a presença de Oswald de Andrade em 1922, ainda sem uma produção dramática de maior expressão, arrefeceu esta busca pela modernidade. Oswald não foi reconhecido nem mesmo com seu texto *O Rei da Vela*, de 1937, como produção que inovava na forma e conteúdo, e que, por isso, poderia ser um interlocutor sobre a questão da modernidade teatral. Talvez porque sua peça não fora encenada no contexto de sua produção, mas somente trinta anos depois, em 1967, pelo Teatro Oficina de São Paulo.

Desta forma, mesmo após a década de 1930 e a produção oswaldiana, a questão da modernidade da dramaturgia brasileira continuava como uma lacuna a ser preenchida. Mas, afinal, o que o termo modernidade e modernismo significam e como é possível ler instantes do teatro brasileiro a partir desta chave contextual e de análise.

Para isso, há que se retornar ao final do século XIX na Europa, quando vários movimentos artísticos são vistos como modernos. O impressionismo nas artes visuais é moderno, por exemplo, ao propor a ruptura com os salões, ao propor uma arte que respire o ar livre.

Pensando assim, o simbolismo também é modernista ao valorizar a busca da ideia de linguagem como simbólico, para isso Baudelaire e suas *Flores do Mal* sempre será uma referência. Neste sentido, os impressionistas também são modernistas, a noção da arte como sensação, a literatura como aquilo que os sentidos apreendem e traduzem em linguagem. Mas, principalmente, o vocábulo “moderno” foi muito utilizado como oposição àquilo que é passado e, naquele contexto, sinônimo do que se entendia como contemporâneo.

Mas esta ideia de entender a arte passada como ultrapassada não foi levada a cabo na acepção de modernismo que se construiu na cultura brasileira. Se tomarmos o modernismo na literatura brasileira, por exemplo, é possível argumentar que não se opunham a realizações artísticas anteriores. Havia sim uma rejeição ao passado como regra, negação da arte regida por padrões acadêmicos muito rígidos. Mas o passado como fonte de inspiração foi muito importante nos modernistas brasileiros. Neste ponto, a ideia de modernidade

defendida pela Semana de 1922 trouxe importantes contribuições, e claro Oswald de Andrade também trilhou por este caminho de reler o passado a partir, por exemplo, da idéia de transgressão.

A língua portuguesa e a língua espanhola possuem laços de longa data, em que se revezam momentos de aproximação e distanciamento. Poderíamos iniciar falando dos históricos hibridismos entre Portugal e Espanha, que resultou em guerras entre mouros e cristãos, também tornou possível uma cultura que nós, brasileiros, conhecemos muito bem e, ainda, herdamos toda uma riqueza ibérica que localizamos por aqui, a começar por nossas festas populares, como as ‘cavalhadas’.

Não esqueçamos que o próprio território brasileiro já foi dividido ao meio por Portugal e Espanha, quando no século XV (1494) foi assinado o Tratado de Tordesilhas. Neste sentido, mesmo distante, a presença espanhola possui aqui uma presença e históricos laços com o território brasileiro.

Nos tempos atuais, diante de um mundo que se pretende cada vez mais globalizado, o estudo de outras línguas e o conhecimento de outras culturas tem sido de suma importância. Em nosso continente sul-americano estabeleceu-se faz algum tempo que o MERCOSUL é uma prioridade econômica e cultural. Neste

sentido, a presença do Brasil como único país de língua portuguesa ao sul da América tem indicado que uma aproximação cultural com os países de língua espanhola é uma urgência. Um exemplo é o fato de que recentemente o governo brasileiro aprovou o ensino obrigatório do espanhol nas escolas brasileiras.

O presente texto apresenta-se como uma ponte entre duas culturas, duas línguas e dois continentes. É o resultado da observação e diálogo entre estes dois países e sua dramaturgia. Para o momento, parece-nos interessante pensar as aproximações entre o que se convencionou chamar de modernismo teatral e literário entre os dois países e suas culturas e, claro, sua produção literária e teatral.

Para realizar tal aproximação parece-nos que o conhecimento de um autor e sua presença nos primórdios do modernismo espanhol seja de grande interesse para avaliar similitudes e distanciamentos, qual seja: Don Ramon del Valle-Inclán (1896-1936).

O multi escritor Ramón de Valle-Inclán nasceu na região da Galícia, Espanha, em 1866, mas foi após estabelecer-se em Madrid, a partir de 1895 que passou a exercer o ofício literário e dramático. Ali buscava

inspiração para a escrita de suas principais obras.

O entendimento da trajetória e obra de Valle-Inclán passa pelo entendimento do contexto do final do século XIX, momento em que a Espanha de Valle-Inclán sofria um duro golpe, uma vez que em 1898 o país perdia as suas principais colônias, ou aquilo que ainda restava de colonialismo. A principal perda foi sem dúvida o caso de Cuba que, mais que colônia, era considerada como parte do território espanhol e, conseqüentemente, sua declaração de independência e a interferência bélica norte-americana foram decisivas para o duro golpe político que o país estava vivendo em 1898 e isto afetaria duramente a classe política, a intelectualidade e a sociedade espanhola da passagem do século.

Na Espanha, talvez nem tanto no Brasil, o advento do modernismo literário passa pela crítica a uma aristocracia literária enraizada na sociedade espanhola e em suas instituições culturais. Deste modo, o modernismo surge como o novo, como a força crítica pertinente à juventude daquele fim de século XIX e início do século XX.

No caso do modernismo brasileiro uma das principais críticas que se nota é justamente o fato de segmentos do modernismo brasileiro pertencerem a camadas mais aristocráticas da sociedade

brasileira, naquela década de vinte ainda muito dependente de uma economia cafeeira e de uma industrialização bastante incipiente.

Neste sentido, não seria um exagero uma aproximação entre a literatura e o teatro de Ramón de Valle Inclán na Espanha e a literatura e o teatro de Oswald de Andrade no Brasil. Em momentos históricos um pouco diferentes, mas participantes de primeira hora do advento do modernismo, em seus respectivos países, ambos propõem uma literatura e um teatro que trazem o incômodo.

As primeiras décadas do século XX, seja no Brasil seja na Espanha, apresentam o triunfo de formas teatrais do final do século anterior. No caso da Espanha, o teatro neo-romântico de Echegaray³ e o teatro de cunho realista de Galdós⁴ possuíam um intenso apoio popular, formatos que, portanto, se sobressaíam sobre as ideias teatrais renovadoras. Além disso, faziam um teatro que a crítica mais especializada denominava como sendo comercial, pois contava com apoio da burguesia como público fiel.

Este teatro espanhol de Echegaray e Galdós, criticado por propor apenas distração, também não propunha debater grandes problemas da sociedade em suas

³ José Echegaray y Eizaguirre. (1832/1916)

⁴ Benito Pérez Galdós ([1843](#)/[1920](#))

obras, procuravam agradar a uma classe média, mas sem incomodá-la. Desse modo, comédias de costume e sainetes eram formatos muito representados e preferidos do grande público.

Neste aspecto, também aparecem algumas similaridades com o advento do modernismo teatral brasileiro. Entender isto envolve voltar ao final do século XIX, quando Arthur Azevedo desenvolvia no Rio de Janeiro um teatro cômico popular, e que continuou sendo realizado, com menos força claro, nas primeiras décadas seguintes.

Este teatro popular, guardadas algumas diferenças, continuou sendo defendido, no século XX, por outros representantes do gênero como Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes e Jaime Costa. Portanto, da mesma forma que Arthur Azevedo, também foram criticados pelos defensores de um teatro mais literário e, às vezes, calcados nos exemplos de qualidade da dramaturgia estrangeira daquele contexto. Tensões que, como se nota, estiveram presentes na defesa de um modernismo teatral seja na Espanha seja no Brasil.

No caso da Espanha, a necessidade de um teatro moderno já estava presente desde o final do século XIX, com o surgimento de escritores e autores teatrais na chamada Geração de 1898. Defensores de um teatro renovador, no

entanto, os representantes desta geração eram minoritários e sem aceitação para se imporem no circuito teatral que preponderava.

Este teatro modernista espanhol finisecular, aqui representados por Azorín⁵, Unamuno⁶ e Valle-Inclán, esforçou-se para romper com um passado teatral, o qual acreditava ser de cunho comercial e, para isso, apostaram na possibilidade de um teatro com argumentos simbólicos e conceituais, portador de elementos metafóricos. Mas, no entanto, a influência e acesso ao público do final do século XIX e início do século XX foram mínimos, por vários fatores, mas principalmente porque o público preferia continuar seguindo o mencionado teatro comercial proposto por empresários mais preocupados com a rentabilidade econômica do que com princípios renovadores, capazes de entender as novas perspectivas teatrais.

O ideário modernista brasileiro passa sem dúvida também por este ambiente de renovação estética, pelo desejo de transgressão proposto pelas vanguardas estéticas, na busca de novas experimentações e também na negação de regras muito rígidas para criar e pensar a arte. Articula-se, ainda, com propostas

⁵ José Augusto Trinidad Martínez Ruiz, (1873-1967).

⁶ Miguel de Unamuno y Jugo (1864-1936).

presentes na Semana de Arte Moderna de 1922 que alimentou, por exemplo, a ânsia criativa de um Oswald de Andrade, o qual só veio escrever e tornar público suas peças na década de 1930. Da mesma forma que na Espanha finisecular, Oswald não encontrou mediadores teatrais e um público interessado nos ventos renovadores que sua obra *O Rei da Vela* inaugurava. Sobre esta proximidade de Oswald com o ideário modernista Sábato Magaldi aponta:

Não seria exato pensar que sobretudo *O Homem e o Cavalo* e *O Rei da Vela* tivessem dado as diretrizes pra a criação dramática posterior. O isolamento das nossas tentativas obrigou sempre as experiências novas a retomarem penosamente todos os caminhos. É fora de dúvida, entretanto, que se a dramaturgia brasileira atual não se beneficiou especificamente do teatro de Oswald de Andrade, ela se ergueu com base nas conquistas da Revolução modernista, de que o autor de *Marco Zero* foi um dos mais legítimos participantes. (Magaldi, 1997, p 206)

No teatro brasileiro, o projeto de modernização também esteve presente na década de 1940, quando novamente este projeto é recolocado para pensar agora a dramaturgia, mas também a necessidade de um ator nacional, moderno na sua arte de interpretação, daí o surgimento da Escola de Arte Dramática (EAD) de São Paulo. Como consequência, a criação do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), casa de espetáculos na qual esta dramaturgia

moderna e este ator nacional moderno iriam se encontrar com um público, agora sim, educado e preparado para este teatro moderno.

Mas, Oswald de Andrade, ou um texto de sua autoria, só veio a ser encenado na década de 1960, quando o Teatro Oficina aceita arriscar-se com uma dramaturgia até então intocada pelo teatro brasileiro. Então, após a tentativa de Nelson Rodrigues em 1943, com *Vestido de Noiva*, no Rio de Janeiro, a cena teatral paulista assimilava um dramaturgo oriundo do ideário modernista de 1922.

Neste sentido é que se pode falar de uma atualização constante do modernismo de Oswald de Andrade, uma atualização que a cena teatral é que tornou possível. A montagem de 1968, dirigida por José Celso Martinez Corrêa demonstrou isto, apresentou ao público brasileiro uma peça escrita na década de 1930, mas que a intensidade cênica do Teatro Oficina fora capaz de lançar novos olhares, num outro Brasil, num outro tempo.

Assim, o debate sobre o modernismo não pode esquecer-se das atuais referências sobre estética da recepção, pois, muitas obras imaginadas e criadas a partir do ideário modernista têm sido retomadas por outros criadores, muito distantes do contexto que as tornaram possíveis. Mesmo assim, não

deixam de dialogar com outros tempos, o tempo do presente histórico. Oswald e o Oficina são um exemplo disso.

Diante disso, vale lembrar que o tratamento dado à receptividade no teatro exige a observação de algumas especificidades, pois, antes mesmo do contato com o público, há o encontro da obra com diretores, atores e outros profissionais, o que implica constatar a existência de mediadores na assimilação/compreensão de uma obra. Deste modo, o fenômeno teatral, como encenação, permitiria a existência de uma dupla recepção: uma primária, realizada pelos criadores do processo, e outra secundária, concernente ao público receptor. Mas isto é assunto para outro artigo, sobre a recepção teatral de Valle-Inclán no Brasil.

No momento é possível concluir apenas que, na Espanha, também Ramon del Valle-Inclán, dentre outros, passou anos e anos tendo suas peças sendo consideradas inadequadas para o público de seu tempo. Um exemplo foi *Divinas Palavras* que, escrita em 1919, só veio a ser encenada em 1933. Próximo, portanto, do fim da vida deste autor que hoje é reconhecido como um dos principais renovadores da literatura e da dramaturgia espanhola e, nos últimos anos, reconhecido como um importante modernista.

Nos palcos brasileiros, então, muito além da data de estreia na Espanha, pois somente no final do século XX é que começam a aparecer os primeiros registros de que *Divinas Palavras* chegara ao Brasil, não apenas como texto, mas como cena teatral⁷.

Nos dois lados do Atlântico o debate sobre o modernismo possuiu suas práticas artísticas e suas teorias do pensamento modernista. Tal como sugere Raymond Willians é necessário observar e analisar as especificidades, abandonar assim as ideias universalistas, único caminho para tratar e buscar a historicidade do modernismo e das obras conceituadas como tal, realizando, portanto, a necessária crítica do modernismo como ideologia e lugar que abarca uma infinidade de tempos e obras.

Artigo recebido em 30/04/2012

Aprovado em 25/11/2012

⁷ É de conhecimento de estudiosos brasileiros que a peça *Divinas palavras* foi, por três vezes encenada no teatro brasileiro: na primeira pelo director Iacov Hillel, em 1989, depois pela alemã radicada no Brasil Nelle Franke (1998), hoje residente em Salvador. Mais recente - 2006 - foi o grupo Sátyros de São Paulo que enfrentou o desafio de levar o texto de Valle-Inclán à cena.

Referências Bibliográficas

BAULÓ, Josefa. Especial Divinas Palabras. In: *El Pasajero*– Revista de Estúdios sobre Ramón de Valle-Inclán. Disponível em <http://www.elpasajero.com/>, acessado em 10/10/2011.

BERMEJO MARCOS, Manuel. *Valle Inclán: introducción a su obra*. Madrid: Anaya, 1971.

LIMA, Robert. *Valle-Inclán, el teatro de su vida*. S. Compostela: Nigra, 1995.

MAGALDI, Sábado. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Ed Global, 1997.

RAMON, Francisco Ruiz. *Historia del teatro español*. Madrid. Alianza Editorial. 1967

SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no Teatro Brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SOLER, Manuel Aznar. Vicente Llorens en la Francia de 1939: la encrucijada vital de un intelectual republicano exiliado, en Varios, *La guerra civil española, 1936-1939. Congreso Internacional*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 1-19.

VALLE-INCLÁN, Ramon del. *Divinas Palabras*. Madrid: Espasa-Calpe SA, 1976.

WILLIAMS, Raymond. *Política do Modernismo*. São Paulo: UNESP, 2011.