

JORGE ANDRADE E O TEATRO MODERNO NO BRASIL: UMA REVISÃO DE ALGUNS ACERTOS E MUITOS EQUÍVOCOS.

Berilo Luigi Deiró Nosella

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Teatro brasileiro moderno, drama moderno, Jorge Andrade.

Introdução

A modernidade é em si um momento de crise, um momento histórico determinado. O modernismo é uma consequência histórica da modernidade. Todo esse conjunto nasce dessa essência de ruptura, próprio do moderno.

Essa é apenas uma breve tentativa de colocar em seus lugares esses termos, existem outras. Não se trata de dizer que ela é categoricamente falsa. Nem mesmo de dizer que elas se fragmentam em suas particularidades de tal forma que se possa até mesmo negar a existência da modernidade. Dizer isso significa apenas que há a possibilidade mínima de definir aspectos gerais de um conjunto de narrativas compreendidas como modernidade.

O Drama Moderno e o Teatro Brasileiro Moderno

Poderíamos perceber três tensões dialéticas fundamentais agindo no seio do modernismo: a tensão entre a tradição e o novo; a tensão entre a arte e a vida; e por fim, a tensão entre o local e o universal.

Entre as três tensões é possível estabelecer relações que condensam a essência do modernismo cultural e estético ou do que poderíamos chamar de drama moderno. Os dois grandes primeiros movimentos modernistas no teatro são, dessa forma, o Naturalismo e o Simbolismo. Poderíamos considerar estes dois movimentos artísticos como duas faces de uma mesma moeda: e a moeda é o modernismo. Tanto um quanto outro modificam a noção de representação enquanto “retrato”, plantando a semente da explosão dos limites do estético; tanto um quanto outro olham para suas realidades mais próximas, porém procuram elevar, através renovações formais no discurso estético, estas realidades a níveis universais; tanto um quanto outro questionam as relações entre palco e platéia, ou seja, entre arte e vida. Exatamente aqui, não se trata de dizer que são iguais, mas sim que são ambos modernos.

Décio de Almeida Prado, em *O Teatro Brasileiro Moderno* (2001), apresenta como característica fundamental do que ele chama de teatro brasileiro moderno o choque entre o local e o universal. De fato, nosso teatro moderno nasce quando começamos a tentar descobrir algo que se chamou, em todo decorrer do século XX, de “teatro brasileiro”, mesmo que o fizéssemos a partir de modelos estrangeiros.

No caso do Brasil esse nascimento do teatro moderno brasileiro se confunde com o nascimento do próprio teatro brasileiro. Gonçalves de Magalhães escreve no prefácio à peça *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, em 1838: “Lembrarei somente que esta é, se não me engano, a primeira tragédia escrita por um Brasileiro, e a única de assunto nacional.” (Magaldi, 2001 : 35). O Brasil nasce moderno. Dessa feita, é um equívoco pensarmos que até 1943 o teatro brasileiro não é moderno e, como um bebê, nasce fora de hora e tem que correr contra o tempo pra se modernizar. Pensar que o fato do Brasil produzir um Anchieta quase

contemporaneamente ao surgimento de um Shakespeare na Inglaterra é atraso histórico é nosso primeiro grande equívoco. Se aqui temos Anchieta, isso é fruto das tensões características da modernidade, ou seja, é fruto da criação de uma narrativa moderna própria para o Brasil enquanto colônia européia.

Dois Andrades e um Rodrigues se perguntam (afirmam): já somos modernos?

A questão é simples: se *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues é considerado o nascimento de nosso teatro moderno por muitos teóricos e historiadores, como ficariam, na constelação de nosso modernismo, peças como *Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, ou *O Sumidouro*, de Jorge Andrade? E isso apenas para selecionar dois exemplos restritos ao século XX, senão a lista seria enorme. Poderíamos arriscar algumas respostas: a razão maior desse marco se dá mais por conta da encenação de Ziembinski do que do texto do Nelson. Porém, isso seria uma injustiça com ele que é sim um dos grandes dramaturgos de nosso “Teatro Moderno”. Então, poderíamos ser afirmar que uma obra dramaturgica só se realiza quando encontra o palco e por uma feliz coincidência o *Vestido de Noiva* encontrou Ziembinski. Se assim fosse, poderíamos afirmar que Oswald de Andrade só não ocupa hoje o lugar de fundador de nosso teatro moderno só porque seu texto não encontrou um diretor estrangeiro tão competente como Ziembinski. E o fato de Ziembinski ser estrangeiro diminuiria o brilho de um momento tão importante em nossa historiografia?

Para analisar bem rapidamente a questão, olhemos para obras de Jorge Andrade ainda não encenadas e vejamos o que Décio de Almeida Prado diz sobre elas:

A ruptura com o realismo, contudo, só se consuma no fecho do ciclo, com *O Sumidouro* e *As Confrarias*. Enquanto metateatro, ambas as peças falam sobre o teatro, como um espelho que refletisse também a si mesmo e não apenas a realidade. E enquanto textos épicos, ou epicizantes, não vacilam, mormente o primeiro, em aproveitar os mais modernos recursos cenográficos, como preconizava Piscator: projeção de *slides*, de filmes, de tudo o que faça o palco narrar, completando a ação. (...).

Resta saber se o escritor paulista não se prejudicou um pouco com essa evolução. As últimas peças do ciclo envolvem projetos tão grandiosos, pedem número tão grande de atores e tal aparato cênico, que deixaram de ser representáveis, pelo menos de momento, por um teatro pobre como o nosso. De outra parte, ele sobrecarregou tanto o texto de segundas intenções, de alusões mais ou menos recônditas, de informações dadas de raspão, obliquamente, que é o caso de se perguntar – só a representação nos daria a resposta – se não comprometeu às vezes o essencial, obscurecendo a linha de desenvolvimento do enredo. (Prado, 2001, 96)

No primeiro parágrafo fica claro o ápice de modernidade que Jorge Andrade atinge nas obras em questão. Estão lá presentes todas as tensões dialéticas do modernismo expostas e em larga escala no modelo metateatral apresentado pelo autor nessas obras finais do ciclo. É interessante pensar que no segundo parágrafo Décio acusa esse mesmo modernismo como prejudicial. Mais interessante ainda é a justificativa, nessa lógica, dada por Décio para a não encenação das mesmas. Ou seja, a própria modernidade cênica da dramaturgia de Jorge Andrade seria o *mea culpa* de sua impossibilidade de encenação.

Num primeiro plano imediato poderíamos concluir que, seja por questões históricas ou simplesmente sócio-econômicas, o Brasil não está pronto para realizar cenicamente nosso modernismo dramaturgico. Fato que seria justificado, na encenação moderna de *Vestido de Noiva*, realizada 26 anos antes, pela nacionalidade estrangeira de Ziembinski. Porém, no mesmo ano de 1969, Zé Celso Martines Correa realiza a encenação, altamente moderna, de *Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. Outra tentativa é pensarmos que a nossa própria crítica, no caso a de Décio, ainda não estava preparada para pensar nosso modernismo em termos efetivamente modernos.

Sabemos que o Brasil, como nação colonial, ao mesmo tempo em que nasce moderna, tem um processo de modernização particular. Isso se dá no plano da construção do Brasil como sociedade em suas relações político-econômicas e se reflete de forma muito precisa em nosso modernismo estético. Basta lembrarmos a noção de “torcicolo cultural” levantada por Roberto Schwarz quanto à nossa literatura, e transpormos para a nossa dramaturgia. Assim, tanto o modernismo de Oswald, quanto o “Teatro Moderno” de Nelson e uma possível “modernidade tardia” de Jorge Andrade seguem um fluxo de encontro com a “dramaturgia brasileira”, ainda nos modelos ambicionados por Gonçalves de Magalhães, lá atrás. O encontro da metateatralidade por Jorge Andrade, como um espelho de nossa história poderia ser apresentado de fato como coroamento de nossa modernidade dramaturgica.

Esse encontro é a própria busca, nossa busca histórica, uma busca a nós mesmos. Nesse processo, a procura se torna tão valiosa quanto o encontro, se torna o próprio encontro. Assim, nosso inacabamento moderno é nossa própria modernidade, se torna nós mesmos, um país moderno a procurar sempre sua modernidade. A metateatralidade de Jorge Andrade é a busca de uma nova narrativa de nossa modernidade.

Porém, esse fluxo de encontro com um modelo metateatral, ao apresentar esse tropeço na subida para o palco, nos revelaria novamente, numa conclusão lógica, nosso inacabamento em termos de um possível projeto moderno de encenação brasileira. Aqui sim, agora, para pensar com Décio, poderíamos dizer que as condições econômicas particulares do teatro brasileiro poderiam se apresentar como resposta a esse fenômeno; mas faz-se necessário um esforço do olhar na tentativa de apreender esse ponto de forma totalizante, ou seja, nos perguntar por que o Brasil, no seio do mundo globalizado capitalista, continuaria, em 1969, culturalmente defasado quanto ao modernismo mundial?

Conclusão: se já modernos, nunca modernos.

Questionemos: o fato dos dois textos mais expressivos de Jorge Andrade, quanto à sua modernidade, não terem sido encenados significa um inacabamento em nosso projeto teatral moderno? Ou apenas poderíamos considerar esses textos como mais um resultado de nosso “torcicolo cultural”? Ou as duas questões não seriam a mesma?

Referências Bibliográficas

- [1] ANDRADE, Jorge. **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- [2] COSTA, Iná Camargo. **Sinta o Drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- [3] JAMESON, Fredric. **Modernidade Singular: ensaio sobre a ontologia do presente**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- [4] MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: SNT-MEC, s/ data.
- [5] PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- [6] SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- [7] SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.