



COLEÇÃO
HESPÉRIDES
LITERATURA

28

MODERNIDADES COMPARADAS

Estudos Literários /
Estudos Culturais Revisitados

Eunice Ribeiro

ORGANIZAÇÃO

LUMUS



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

ÍNDICE

- 7 **Apresentação**
- 11 **Ciclo “Esquiveles y Manriques” de Salvador de Madariaga: la novela histórica en los albores de la modernidad**
Alexia Dotras Bravo
- 21 **Reflexividade e canonização do conhecimento**
Processos de construção e conceitos para a análise do saber hegemónico
Cristina Martínez Tejero
- 33 **Cenografias deformantes e *performance* dramática em Fialho de Almeida e Valle-Inclán**
Isabel Cristina Mateus e Xaquín Núñez Sabarís
- 53 **Vergílio Ferreira segundo Sartre**
Luís Mourão
- 67 **Modernidade e modernismo: representação e reprodução**
Maria Paula Santos Soares da Silva Lago
- 79 **Banda desenhada literária ou literatura desenhada?**
Marie-Manuelle da Silva
- 89 **O geriatra e o *punk*: a modernidade cultural vista por Habermas e Hebdige**
Ricardo Namora
- 109 **A função referencial de analogia em sistemas culturais deficitários: o caso de Catalunha para a Galiza em 1974-1978**
Roberto López-Iglésias Samartim

**CENOGRAFIAS DEFORMANTES E
PERFORMANCE DRAMÁTICA EM
FIALHO DE ALMEIDA E VALLE-INCLÁN**
DEFORMING SCENOGRAPHIES AND
DRAMATIC PERFORMANCES IN
FIALHO DE ALMEIDA AND VALLE-INCLÁN

Isabel Cristina Mateus
icmateus@ilch.uminho.pt
UNIVERSIDADE DO MINHO

Xaquín Núñez Sabarís
xnunez@ilch.uminho.pt
UNIVERSIDADE DO MINHO

1. Notas para uma nova cartografia do(s) Modernismo(s)

33

COMO PONTO DE PARTIDA DESTA REFLEXÃO A QUATRO MÃOS PEGO NUM FIO QUE ANTONIO SÁEZ DELGADO DEIXOU SUSPENSO NO MAGNÍFICO CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO *SUROESTE* QUE TEVE LUGAR EM BADAJOZ, em 2010, organizada pela Sociedade Estatal de Comemorações Culturais do Governo de Espanha e pelo Museu Extremenho Iberoamericano de Arte Contemporânea, sobre as relações literárias e artísticas entre Portugal e a Espanha (1890-1936). Num dos textos que escreveu para esse catálogo, Antonio Delgado sublinha o intenso diálogo artístico que caracteriza o limiar entre oitocentos e as primeiras décadas do século XX como “uno de los momentos mas apasionantes de la historia literaria en el contexto ibérico”^[1].

O fio de conversa puxado por Antonio Delgado ganha particular ressonância no atual momento de crise que quer Portugal quer a Espanha atravessam, ainda que inserida no contexto de uma crise alargada ao espaço europeu. *Suroeste*, o título da exposição, indica não apenas uma coordenada geográfica, mas também uma localização específica, uma direção que explicita e deliberadamente retoma aquela

CENOGRAFIAS
DEFORMANTES E
PERFORMANCE DRAMÁTICA
EM FIALHO DE ALMEIDA E
VALLE-INCLÁN

Isabel Cristina Mateus
Xaquín Núñez Sabarís

¹ Delgado /Gaspar (ed.) 2010: 29.

que Almada Negreiros apontara em 1935 nos *Cadernos de Sudoeste*. Quer num caso quer noutra, estamos perante uma chamada de atenção para esses dois países do extremo sudoeste da Europa, perante a indicação de uma *diferença* ou *descentramento*, uma perspectiva ou leitura da Europa a partir das suas margens periféricas. De certa forma, a direção que ainda aqui procuraremos seguir.

Se houve na história e na cultura dos dois países peninsulares momentos em que essa direção tenha sido marcante, em que esta presença se tenha manifestado quer em sincronia e sintonia, quer mesmo num possível adiantar dos ponteiros do relógio em relação à hora europeia, um desses momentos terá sido certamente o da transição do século XIX para o século XX: o momento de gestação do Modernismo, um movimento que viria a afirmar-se pelo diálogo interartístico, pela inter-relação da literatura com as outras artes, em particular com a música, com as artes plásticas e com as artes performativas. Esse que pela voz autorizada de Pessoa – e em torno de *Orpheu* – se haveria de definir como “uma arte todas-as-artes”, uma arte “maximamente desnacionalizada”^[2], cosmopolita.

Importa sublinhar que o objetivo desta comunicação em torno deste momento crucial da nossa modernidade artística e estética se inscreve num projecto em desenvolvimento, retomando, e de algum modo desenvolvendo, algumas das questões e linhas de reflexão que fomos lançando no volume *Diálogos Ibéricos Sobre a Modernidade*^[3]. Entre elas, a necessidade de reavaliar, por um lado, o alcance do modernismo no âmbito ibérico, nomeadamente na sua delimitação e extensão cronológica (e neste sentido, questionando aquele que poderá ser um conceito hegemónico e redutor de um “*modernism*” de raiz anglo-americana, esse que Virginia Woolf afirma ter nascido em Dezembro de 1910^[4]), como aí tivemos a oportunidade de amplamente demonstrar^[5]. Por outro lado, a necessidade de analisar as continuidades ou descontinuidades ocorridas no espaço ibérico e ao mesmo tempo

² Pessoa (s/d: 114).

³ Nuñez Sabarís (2011a).

⁴ Conferência organizada pela Cambridge Heretics e proferida em 18 de Maio de 1924, posteriormente publicada na revista *Criterion* sob o título “Character in Fiction”, (Woolf, 1995, III: 422).

⁵ Mateus (2011: 79-129). In: Nuñez Sabarís (2011a).

repensar (e eventualmente redesenhar) a cartografia do modernismo no quadrante sudoeste e, por conseguinte, no contexto global do espaço europeu.

Por outras palavras, trata-se ainda aqui de acompanhar a mudança que, irradiando a partir de França, germinava na intensa efervescência artística e literária em solo peninsular no limiar de novecentos, simultânea e paralelamente àquela que se anunciava nos países da América Latina (lembramos aqui as origens hispânicas do conceito de “modernismo” sublinhadas por Matei Calinescu num estudo de referência sobre a modernidade⁶). E, sobretudo, de saber até que ponto os contornos e a coloração particulares que esta mudança ia assumindo nos dois países ibéricos, terão estado na matriz de um *modernismo* que só cerca de duas décadas mais tarde se afirmaria como europeu ou, mais rigorosamente, ocidental. Tendo em conta o limite de tempo (e de espaço) disponível para esta comunicação, remetemos a fundamentação teórica e crítica em torno destas questões para o volume acima referido, procurando aqui sobretudo centrar a nossa atenção na relação de cumplicidade entre dois escritores que, para além da proximidade de percursos e de posicionamentos ideológicos, se dirige ao cerne da estética moderna na sua vertente teatral, *performativa*, como em seguida procuraremos mostrar: Fialho de Almeida (1857-1911) e Ramón del Valle-Inclán (1866-1936).

Uma cumplicidade que não deixa de ser curiosa – é importante notá-lo – tendo em conta a relativa diferença geracional entre ambos, já que a morte do escritor português antecede de vinte e cinco anos a do escritor galego: o que vem, assim, reforçar a hipótese de se considerar um conceito de modernismo mais alargado (e porventura com fronteiras mais flexíveis) do que aquele que é habitualmente reconhecido pela história literária de ambos os países, permitindo-nos, em certo sentido, acompanhar alguns dos momentos fundamentais do seu devir. Apesar de não ter chegado a conhecer a obra de “maturidade” literária de Valle-Inclán (aquela que mais se aproxima da estética deformante que ambos, em tempos diferentes e por vias diferentes, praticaram), Fialho expressará de forma lapidar a sua admiração pelo autor de *Corte de Amor*, ao assumir como sua a profissão de fé

⁶ Calinescu (1999: 70-sg).

“modernista” que Valle-Inclán deixa exposta no prefácio à 2ª edição desta obra (1908, “Breve noticia acerca de mi estética quando escribí este libro”)⁷. Da mesma forma que mostra seguir com atenção o percurso do dramaturgo galego nas várias notas ou apontamentos em que dá conta da necessidade de comprar os títulos que iam sendo publicados; aliás, uma intenção que efetivamente se concretiza, como se pode confirmar na biblioteca do escritor legada à Biblioteca Nacional⁸. Conhecida a aversão de Fialho em relação a quaisquer teorizações sobre a sua obra e a desconfiança que lhe merecem todas as formas institucionalizadas de “poder” (incluindo escolas e movimentos literários) mais significativa se torna esta empatia.

A rutura iconoclasta com o passado normativo, a afirmação da natureza irredutivelmente individual da criação artística, o diálogo interartístico enquanto procura de uma nova linguagem artística, compósita, plástica aos matizes da sensação moderna, são certamente algumas das marcas da cumplicidade poética entre os dois escritores.

⁷ “Si en la literatura actual existe algo nuevo que pueda recibir con justicia el nombre de modernismo, no son, seguramente, las extravagancias gramaticales y retóricas, como creen algunos críticos candorosos, tal vez porque esta palabra “modernismo”, como todas las que son muy repetidas, ha llegado á tener una significación tan amplia como dudosa. Por eso no creo que huelgue fijar, en cierto modo, lo que ella indica ó puede indicar. La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia á refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad. Hay poetas que sueñan con dar á sus estrofas el ritmo de la danza, la melodía de la música y la majestad de la estatua. (...) Esta analogia y equivalencia de sensaciones es lo que constituye el “modernismo” (Valle-Inclán, 1908:18-28).

⁸ Tanto quanto é possível determinar, Fialho terá conhecido algo tardiamente a obra de Valle-Inclán, porventura aquando da sua primeira viagem à Galiza em 1903. Não é possível apurar se Fialho leu a obra de estreia de Valle-Inclán, *Femeninas* (1895), mas há apontamentos seus que registam a necessidade de comprar obras do dramaturgo galego. Da sua biblioteca constam alguns volumes, entre eles, as *Sonatas* (1902-1905), *Corte de Amor* (1908), *Romance de Lobos* (1908), *La Guerra Carlista*, *Los cruzados de la Causa*, Vol.I, (1908), *Las mieles del rosal* (1910). De acordo com Costa Pimpão, Fialho teria visto no prefácio acima citado de Valle-Inclán à 2ª edição de *Corte de Amor* “um reflexo do seu próprio credo artístico” (Pimpão, 1945: 145).

Por sua vez, apesar de na biblioteca de Valle-Inclán existirem exemplares da obra de escritores portugueses (Almeida Garrett, Eça de Queiroz ou Castelo Branco), não se tem conhecimento de que os livros de Fialho integrassem o catálogo (Mascato 2012: 13-20).

Nessa afinidade irá assumir um papel central a relação com o teatro, quer como linguagem, quer como espetáculo, quer como produção artística, relação que procuraremos, ainda que muito brevemente, abordar. Antes, porém, impõe-se notar que não é nosso propósito fazer aqui um estudo comparatista entre as obras do escritor português e do dramaturgo galego dando conta das correspondências mas também das diferenças estéticas (e, desde logo, diferença de percursos); procuraremos tão somente pôr em relevo a importância da estética teatral (e, de algum modo, do diálogo interartístico) que ambos cultivaram na génese e configuração de uma mudança artística e estética que irá abrir o caminho que o Modernismo europeu virá a percorrer.

2. Fialho de Almeida e Valle-Inclán: um olhar cénico

Importa sublinhar que tanto Fialho de Almeida como Valle-Inclán tiveram uma intensa atividade enquanto interventores culturais, desde logo ao nível da crítica. Fialho é – convém frisar este aspeto – pioneiro em Portugal na criação de uma “crítica de arte”^[9] exercida de forma sistemática e regular em várias revistas e jornais da época, mostrando-se atento às exposições de artes plásticas em Lisboa, desde 1882 até ao final da sua vida: facto assinalável que José Augusto-França e, mais recentemente, Fernando Guimarães haveriam de reconhecer^[10]. As páginas que dedicou à crítica de arte, acumulando as funções de crítico, escritor, cronista e, por vezes, humorista e panfletário, mostram que

37

CENOGRAFIAS
DEFORMANTES E
PERFORMANCE DRAMÁTICA
EM FIALHO DE ALMEIDA E
VALLE-INCLÁN

Isabel Cristina Mateus
Xaquín Núñez Sabarís

⁹ Escritor e “crítico de arte”, Fialho personifica (como muitos outros escritores europeus seus antecessores ou contemporâneos, como Baudelaire, Zola, Huysmans ou Mirbeau) a particular relação de proximidade entre a literatura e a pintura que caracterizou o século XIX. Fialho foi, no entanto, um dos raros casos de escritores portugueses a escrever o que poderíamos chamar *Salons* de pintura, facto não despidendo no contexto cultural português de oitocentos, onde é mais notória do que noutros países europeus a ausência de uma crítica de arte especializada.

¹⁰ Cf. respetivamente, Augusto-França (1990: 105-106) e Guimarães (2003:8). Sobre a importância da crítica de arte de Fialho de Almeida na génese do modernismo, veja-se ainda o nosso contributo em Mateus (2008), bem como o ensaio anteriormente citado. In: Núñez Sabarís (ed.) (2011).

a sua educação estética^[11] se fez no diálogo próximo e interativo entre pintura e literatura, ao mesmo tempo que dão testemunho de uma atenção ao *novo* e aos múltiplos sentidos do *moderno*, numa procura de autofundamentação que, não se circunscrevendo às artes plásticas, passa igualmente pelo teatro e, de um modo mais pontual, pela dança e pela música, fazendo deste escritor um caso ímpar no panorama cultural português finissecular.

Na formação estética de Fialho terão influído de forma não menos decisiva o fascínio pelas artes cénicas, a frequência assídua dos teatros da capital e a sua atividade igualmente assinalável ao nível da crítica teatral. Ficar-se-á, de resto, a dever-lhe um contributo fundamental no traçar do estado da arte teatral em Portugal no limiar do século XX, quer no que diz respeito à interpretação teatral, à encenação, à escrita do texto dramático, ao estabelecimento de um repertório nacional, aos discursos críticos sobre teatro, quer no que diz respeito ao público ou a uma possível tipologia de públicos. Fialho há-de verberar os “dramalhocos” e as “*tartines*” dramáticas pré-cozinhadas de acordo com o receituário francês e prontas a servir ao público burguês no Teatro D. Maria e no Teatro do Príncipe Real, da mesma forma que chamará a atenção para a necessidade de criar uma produção cénica mais dirigida a um público de massas, em particular um “teatro de comédia”, de forma a atrair e formar um público de teatro, sem transigir em matéria de qualidade.

Não sendo dramaturgo como Valle-Inclán, Fialho terá sido, contudo, um dos primeiros olhares críticos a ter sob enfoque as diversas instâncias da produção teatral, a apontar para a necessidade de criação de uma “indústria” teatral em Portugal. Note-se, todavia, a este respeito, que Valle-Inclán não se limitará a ser um dramaturgo, mantendo uma estreita e, por vezes, controversa relação com a indústria teatral, da qual se distanciará a partir de 1913, não sendo, portanto, casual a difícil interação do autor com os teatros da época, cuja consequência mais visível e significativa é a escassa representação dos seus textos^[12].

¹¹ A importância que as artes plásticas têm na formação estética de Fialho fica bem patente na quantidade, tão significativa quanto surpreendente de revistas especializadas, dicionários e histórias de arte que fazem parte da sua biblioteca particular.

¹² “Alejados del circuito comercial, los defensores del teatro renovador cifran el valor y el éxito de las obras artísticas en un nivel simbólico. Ellos mismos –los escritores, críticos e intelectuales que conforman el campo restringido – se erigen en la instancia que

A afinidade entre Fialho e Valle-Inclán passa ainda pela atitude radicalmente anti-burguesa que ambos assumiram e pela rutura com a estética realista oitocentista, de alguma forma associada ao racionalismo burguês, que constitui a marca de água da escrita e da atividade crítica de ambos. Essa marca anti-burguesa está na origem de uma estética a vários títulos subversiva, des-realizadora ou deformante que privilegia a imagem em detrimento da lógica discursiva^[3]. O intenso visualismo decorre de um experimentalismo estético que frequentemente se traduz num intenso diálogo interartístico no qual o teatro tem uma importância fulcral: a escrita impõe-se quase sempre ao olhar do leitor (numa clara desvalorização do entrecho ou do discurso) como um “quadro”, uma “cena” ou mesmo uma *performance* teatral.

3. “Performance teatral” e cenografias deformantes

Um texto como “O Violinista Sérgio num Café da Mouraria” (datado de 1889 e incluído no primeiro volume de *Os Gatos*) é a este respeito esclarecedor. Trata-se de um texto curioso que, não sendo genologicamente um texto dramático, se constrói como um texto performativo, dando a *ouvir* e a *ver* ao leitor/espectador um espetáculo simultaneamente musical e teatral, com ele dialogando e interagindo outras linguagens artísticas como a literatura e a pintura (em particular, Goya e os seus *majos* e *majas*). O texto em questão põe em cena um prestigiado violoncelista do Teatro de S. Carlos atuando num café mal-afamado da mouraria e dando largas ao seu virtuosismo musical no meio de um público ignorante e boçal, numa interpretação, ao que tudo indica, de *A Danação de Fausto*, de Berlioz ou do *Quinteto de Cordas* de Mendelssohn.

canoniza los textos y los modelos de su repertorio. Dada su independencia con respecto al público que sostenía el teatro, este sistema posee un elevado nivel de autonomía, en el cual el criterio de la consagración – como tantas veces hemos señalado – no reside en el éxito comercial, sino en la legitimación artística que se otorgan entre ellos.” (Iglesias Santos, 1998: 77).

³ Sobre a despolarização do real a que procede a escrita fialhiana, a recusa da representação fotográfica do real que desde muito cedo ela configura (mesmo nos volumes de contos mais pretensamente “realistas”), veja-se Mateus (2008).

A nota anti-burguesa é evidente, quer pela democratização ostensiva da música dita “erudita”, quer pela desconstrução paródica e popular do clássico poema trágico de Goethe a que o espetáculo teatral procede, recorrendo igualmente a um hibridismo de registos linguísticos que vão do “erudito” à gíria e ao calão. Por outro lado, o texto apresenta uma assinalável dimensão “conceptual” ou experimental: Fialho pretende demonstrar, a partir do conceito de “música *visual*”, que a experiência auditiva, universal, democrática, da música se faz mais através das imagens do que dos sons.

Desta forma, o espectador/leitor assiste simultaneamente à *performance* erudita de Sérgio e à improvisada *performance*, em versão popular, e em certo sentido, cômica, da famosa cena de sedução de Margarida no *Fausto* de Goethe, colocando em cena um Fausto-carregador boçal e uma ingénua saloia-Margarida como atores improvisados, “atores sem-o-saberem”, representando um papel que desconhecem. Neste “drama sem palavras” que o espetáculo dá a ver/ler, adquirem uma importância central o corpo e o movimento corporal, os gestos, na sua fisicalidade e expressividade, seja o riso (e as unhas) do diabo ecoando nos dedos de Sérgio rasgando as cordas do violoncelo, sejam os dedos trémulos da saloia, seja a violência da mão do carregador, crescendo, quase autonomizando-se do corpo e arrebatando, por fim, a rapariga.

Convém sublinhar que, por um lado, esta “perscruta dramática da expressão”^[14], para utilizar as palavras de Fialho, esta ênfase no corpo e na gestualidade, denuncia a profunda ligação deste autor ao *pathos* barroco na sua dimensão estética, em particular, ao barroco peninsular, à teatralidade dos gestos e movimentos, fundada no conhecimento profundo da arquitetura e nas artes plásticas dos dois países ibéricos, e em particular da arte sacra peninsular^[15]; por outro lado,

¹⁴ Fialho de Almeida (1993:82).

¹⁵ Veja-se a este respeito o texto de Fialho sobre o escritor espanhol José Maria de Pereda e a invocação de uma “tradição naturalista” hispânica, inata, como matriz da expressão dramática deste escritor, particularmente patente na arte sacra: “O mais charro espanhol tem consigo o furor do pesadelo partindo da acção intensa, dos sombrios cicloramas fumando sobre o decomposto de realidades trágicas ou grotescas. Corridas de toiros, cada vez mais arreigadas; procissões da Semana Santa, em que se figuram ao vivo suplícios e agonias; Cristos de Burgos e de Orense, com pele de múmias, cedendo ao tacto; Dolorosas, com cabelos verdadeiros e lágrimas de vidro; mártires de templos, em que o

esta atenção à escrita corporal, a um teatro do movimento, anuncia igualmente muitos dos caminhos que virão a ser trilhados pelo teatro moderno, do expressionismo ao teatro do absurdo. Pela visualidade, pelo excesso, pelo movimento e valorização de um *pathos* corporal, pelo grotesco, o espetáculo de “O Violinista” aproxima-se igualmente do melodrama (ainda que só aparentemente pactuando com a superficialidade do melodrama teatral oitocentista), anunciando de algum modo o advento do cinema.

Fialho denota ainda uma particular atenção à cenografia do espaço enquanto escrita tridimensional, atribuindo-lhe muito modernamente um papel ativo na construção da escrita cénica. Desde logo, sublinhando a exiguidade e a promiscuidade do espaço do botequim, a nota colorida das garrafas como jóias sedutoras, o lugar de destaque atribuído ao piano e ao violoncelo como atores (e num primeiro plano), os jogos de luz e sombra, tamisados pela neblina do fumo de tabaco. Serão sobretudo os jogos de luz e o fumo do tabaco que irão potenciar aqui um dos efeitos especiais mais característicos da escrita fialhiana: a *despolarização* do real, isto é, o curto-circuito com a percepção realista, cedendo lugar à anamorfose, à alucinação, à visão interior ou à distorção grotesca.

Em “O Violinista” essa ótica deformante manifesta-se na “alucinação visual” onde o fantástico se insinua sob a forma de Mefistófeles espreitando nos dedos de Sérgio, rondando Margarida, ou dessa estranha “forma escarlate” que o narrador afirma ter visto “enredar nas suas espirais sinistras a mulher”, essa “formidável mão toda de dedos” que, já na rua, arrebatava a rapariga fazendo-a desaparecer por entre um vão de porta. São vários os exemplos de “espelhos” ou de lentes deformantes na escrita de Fialho, anunciando uma clara afinidade com aquilo que virá a ser o *esperpento* de Valle-Inclán: a água do rio refletindo um “real” despolarizado, charcos de água, jogos de luz (os efeitos fantasmagóricos do luar, o “caramelejo” solar, alentejano, a iluminação artificial), alucinações e visões ou mesmo, como de algum modo podemos verificar, o cenário da metamorfose e ilusão por excelência,

aparato das chagas é copiado quase a microscópio; antigas farsas de cordel, de humor tão vivo, bromas da conversa popular e “zarzuela chica”, etc., elucidam mais sobre esta exigência realista da raça, do que todas as explanações de crítica literária, aqui expostas” (1992c:157-159).

o teatro mesmo se este espaço se esconde nas quatro paredes de um mal-afamado café da mouraria.

Não é possível deixar de chamar a atenção, a este respeito, para um texto incluído em *Vida Irônica* (1892) no qual Fialho define este conceito central do seu processo de escrita por analogia com uma experiência vivida no mosteiro dos Jerónimos:

Há duas semanas saía dos Jerónimos uma procissão do Senhor dos Passos, e como eu passava, não sei se de propósito, entrei na igreja, a ajoelhar junto a uma das pilastras do coro. Da rosácea em vitral, aberta ao alto, como o sol já se ia obliquando para o ocaso, descia em plena penumbra do templo uma pirâmide cônica de arco-íris, vaga, em poeiras de luz, que, apanhando as caras dos fiéis lhes dava assim uma expressão factícia e torturada, alguma coisa da alucinação cromática que devia ter tido a pupila de Quincey e de Edgar Poe, já nos seus últimos e irremediáveis períodos de alcoolismo.

Evidente que sob aquela luz fantasiosa, as figuras ainda conservavam vida e movimento. Somente a minúcia e a fâscias não pareciam já corresponder às emoções que elas haviam sido chamadas a traduzir cá fora, ao ar, em pleno sol. E havia risos que o feixe azul tornava em carantonhas, cabeças em oração a que o feixe amarelo prestava um ar de caçoadas, curiosidades alvares que pareciam êxtases, e caras de sopeiras, lívidas como se estivessem danadas de pecado...

Um simples vitral me despolarizara a existência da multidão que enchia a igreja, do seu foco de realidade objectiva, atirando-ma para esses mundos do trágico e do grotesco, que parecem feitos de vapores de delírio, e lembram um pandemónio humano esfacelado por paixões e inércias mais fortes que as naturais. A cabeça dum homem de letras é mais ou menos como aquela rosácea dos Jerónimos. Ela despolariza a vida da sua noção de realidade, faz-lhe perder a coerência, e desorienta-lhe a fisionomia própria e individual té tê-la tornado numa sarabanda de caricaturas, ou numa avenida de estátuas, que raras vezes conservam a menor reminiscência do modelo que pretendiam fotografar (1992d:113).

À semelhança dos espelhos côncavos, a rosácea dos Jerónimos deforma as imagens, exagera-lhes os traços, torna-as irreconhecíveis, convertendo os fiéis numa “sarabanda de caricaturas” ou num estranho

cortejo de máscaras. Se o grotesco se pressente nesta “sarabanda de caricaturas”, denotando o fascínio de Fialho por caricaturistas como Hogarth ou Callot (mas também, naturalmente, Goya), não é possível deixar de sublinhar igualmente a notável sincronia entre o texto de Fialho e a pintura do belga Ensor, nomeadamente, quadros como *Auto-retrato com Máscaras* (1889) ou *A Intriga* (1890).

Desta forma se torna visível não apenas a exploração das virtualidades expressivas da máscara enquanto objeto, mas também a sua importância enquanto “sujeito”, enquanto *expressão* de um universo “inquietante”, fantasmático e grotesco ou como expressão de um drama íntimo, desse teatro do “eu”^[16] que a escrita fialhiana em alguns momentos procurou igualmente encenar. Para além da lição de Goya, o expressionismo nascente na escrita de Fialho, denota uma clara abertura cosmopolita, sincrética, que a aproxima igualmente de outras culturas, entre elas do “inquietante” nórdico enquanto expressão do inexpresso, do invisível e do indizível: afinal essa vida espectral que ele tanto admirou no teatro de Ibsen e de Strindberg. Convém destacar aqui o gesto inaugural de Fialho (que Eduardo Lourenço haveria de reconhecer^[17]) e a notável sincronia com a hora europeia não apenas, como referimos, em relação a Ensor, mas também em relação a um dos mais notáveis precursores do expressionismo europeu, Edward Munch cuja obra mais emblemática, *O Grito*, data de 1893.

Se no fascínio pela máscara se adivinha o diálogo com as artes plásticas, nela ganha corpo e rosto a *persona* inquietante do teatro.

¹⁶ A este respeito, o texto “A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro”, incluído no segundo volume de *Os Gatos*, confrontará o leitor com um caso de fragmentação interior associado à nevrose e à loucura que, de algum modo, prefigura o processo de despersonalização pessoal. Cf. Mateus (2006) e (2008:324-354).

¹⁷ “O nosso expressionismo, na fraca medida em que existiu – e só a partir de Fialho podemos detetar a sua presença – é um expressionismo mais de ressentimento do que de afirmação, todo penetrado da Dor com maiúscula, ou do protesto humilde à Raul Brandão, autor, por antonomásia, dos *Pobres*” (2004:32). Como contributo para um debate em torno desta leitura de Eduardo Lourenço, veja-se o nosso ensaio: http://ceh.ilch.uminho.pt/pub_isabel_mateus.pdf

4. O Teatro plástico: Valle-Inclán e o *esperpento*

As bases estéticas da escrita de Fialho parecem coincidir com as linhas de orientação renovadora da dramaturgia de Valle, caracterizada pela plasticidade e visualidade, em oposição à estética realista ou ao drama de tese, dominantes no teatro comercial ^[18].

A influência da pintura, tão importante, como veremos, em Valle-Inclán leva a adotar uma vertente mais visual, em detrimento da dimensão sonora, o que tem servido de motivo a uma série de aproximações críticas acerca da orientação cinematográfica do teatro valleincliniano^[19]. Procuraremos, tendo em conta a prática interartística que temos vindo a destacar, pôr em relevo a dimensão visual do texto dramático valleincliniano. De acordo com o testemunho do próprio autor, ficamos a saber que gostava de antever uma cena antes de a passar para o texto. Esta força da imagem constitui para Valle um dos fundamentos do teatro da época que ele vai procurar no cinema. Nas palavras do escritor galego:

Y a los Cinemas, ya lo creo que voy. Ese es el Teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es arte. Un nuevo Arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva. Y algún día se unirán y completarán el Cinematógrafo el Teatro por antonomasia, los dos Teatros en un solo Teatro. Y entonces se podrá concurrir, perder el tiempo en el Teatro.^[20]

Sem deixar de acrescentar, entroncando com o *pathos* barroco de Fialho, que este teatro – mais plástico do que sonoro-, se enraíza na tradição teatral espanhola, o que nos fornece algumas pistas para entender a produção teatral do escritor:

En contra existe un teatro, nuestro teatro español, que es el más dinámico que existe, y que yo, por una reacción comprensible, quiero reivindicar, en contra del acaramelado y tartufo Moratín, como el teatro por excelencia, frente al frío, al ceremonioso y literario teatro de Francia.

¹⁸ Vid. Salaün 2004.

¹⁹ Por exemplo, Barreiro (1995), Paz Gago (2000) ou Fernández (2001).

²⁰ (Dougherty 1983: 168).

En Lope, en Calderón, en el mismo Zorrilla, el diálogo, la acción misma corre con el paisaje, y tiene su razón de vida en el escenario^[21].

Este enraizamento na tradição teatral espanhola está na origem de um texto que privilegia a contiguidade visual (a par do argumento), como se pode verificar em algumas das suas obras, nomeadamente no final de *Divinas palabras*. Esta preocupação desdiz a suposta irrepresentabilidade dos textos dramáticos valleinclanianos, já que, como apontou a crítica, o próprio autor estimulou a leitura cênica de alguma das suas obras ou a declamação dos textos poéticos, pondo então em evidência a vertente performativa^[22]. A escassez de representações do texto cénico valleinclaniano decorre sobretudo, como atrás referimos, da difícil relação de Valle com a indústria teatral da época. A força legitimadora de Valle dramaturgo não resulta diretamente do sucesso comercial em palco, mas antes da sua consagração como escritor^[23]. Daí que o grande canal de difusão do seu teatro seja a imprensa e a sua receção – nomeadamente no estrangeiro – provenha sobretudo desse meio.

Entre os dois escritores que temos vindo a referir, Fialho e Valle, e a ótica deformante que os caracteriza, há um grande ponto de convergência que passa por uma referência pictórica comum e incontornável neste período: Goya^[24]. Valle assumi-la-á de maneira explícita na conhecida cena XII de *Luces de bohemia*, atribuindo a Goya a paternidade da forma teatral que acaba de idear: o esperpento. Deste modo, a estética deformante preconizada por Valle-Inclán, mediante a qual só se pode descrever tragicamente a sociedade absurda dos anos XX, teria tido origem no pintor aragonês.

A caricatura moderna e contemporânea, de raiz goiesca, aparece como um dos elementos fundamentais que conformam esta tragédia moderna, cuja pretensão, como foi dito, é denunciar as contradições da sociedade contemporânea de Valle e de Fialho. Valle, como o escritor português, desconstrói o sistema político, religioso, cultural e as

²¹ (Barreiro 1995: 512).

²² (Mascato 2002).

²³ (Iglesias Santos 1998: 77-89).

²⁴ Para Rubio Jiménez (2006:30), o interesse por Goya representa o sincretismo artístico, tão característico da estética do Fim de Século.

estruturas de poder em Espanha sob a ditadura de Primo de Rivera. Mas o realce vai sobretudo para os aspetos deformadores e dissonantes que constituem a nova proposta dramática de Valle^[25].

O primeiro desses aspetos, diz respeito à temática das obras. Valle abandona o milenarismo de *Flor de santidad*, a ucronia das *Sonatas* ou das *Comedias bárbaras* para se centrar na Espanha contemporânea. O esperpento, tal como lembra Dougherty (2003), afunda as suas raízes na urbe espanhola por antonomásia, Madrid, e adiciona profundas sátiras ao *establishment* militar ou político (*Martes de carnaval*) ou aos códigos sociais, culturais – literários – e políticos em *Luces de bohemia*, criando, deste modo, um *collage* de signos de proveniência diversa: trágicos, farsescos, melodramáticos que provocam um efeito dissonante, alterando o horizonte de expectativas do leitor/espectador da época, e assumindo a radicalidade expressiva das vanguardas que Valle ensaiara anteriormente a partir duma estética simbolista. Em palavras de Dougherty, estes elementos configuram a “estrafalaria” tragédia moderna de Valle que só pode ser levada cabo, segundo a teorização última de Max Estrella, através duma estética sistematicamente deformada – despolarizada –, mediante o símile dos espelhos côncavos da rua do Gato:

Estoy iniciando un género nuevo, al que llamo “género estrafalario”. Ustedes saben que en las tragedias antiguas, los personajes marchaban al destino trágico, valiéndose del gesto trágico. Yo en mi nuevo género también conduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo. En la vida existen muchos seres que llevan la tragedia dentro de sí y que son incapaces de una actitud levantada, resultando, por el contrario grotescos en todos sus actos^[26].

As características performativas da nova proposta fazem apelo a um leitor/espectador bem diferente daquele que habitualmente acudia ao teatro comercial, cuja educação artística obedecia ainda à sensibilidade romântica, ultrapassada pela arte moderna, como teorizara Ortega y Gasset em *La deshumanización del arte*. A conceção deshumanizada do

²⁵ (Dougherty, 2008).

²⁶ (Dougherty, 1983:107-108).

filósofo espanhol resulta evidente no preâmbulo a *Los cuernos de Don Friolera* que apela a essa nova arte que pretende alterar os hábitos estéticos da receção, subvertendo os discursos hegemónicos, à semelhança do que assinalámos no caso do escritor português.

Não pretendemos insistir nos muitos aspetos que configuram este palimpsesto discursivo que é o esperpento em geral, mas sim oferecer alguma interpretação até ao momento pouco desenvolvida, que reforce a argumentação seguida até aqui. Referimo-nos à re-criação bíblica que Valle realiza em várias das suas obras “*Octavia Santino*”, *Flor de santidad*, *La cabeza del Bautista* ou *Sonata de otoño* e que, no nosso entender, potencia as capacidades intertextuais e dissonantes do texto esperpéntico:

He percibido esta posibilidad de lectura recordando una declaración de Pío Baroja sobre Don Ramón, que confirma la importancia de la intertextualidad en el arte del escritor gallego: “Valle-Inclán decía que tomar un episodio de la Biblia y darle un aire nuevo para él era un ideal”^[27].

47

Valle observa na narrativa evangélica uma potência performativa evidente, como se percebe no final de *Divinas palabras*. Também em *Luces de bohemia* adopta fontes bíblicas que incorpora à finalidade estética antes mencionada. Muitas foram as analogias entre a viagem de Max por Madrid com a *Divina comedia*, o *Ulisses* de Joyce ou mesmo a Via Sacra, se bem que, neste último caso, apenas tendo em conta o paralelismo com o trajeto acidentado de Cristo.

As semelhanças com o percurso crístico são notáveis. Em primeiro lugar, pelo número idêntico de cenas de *Luces de bohemia* e das estações da *Via Crucis*: quinze, em ambos casos. Os mundanos encontros de Max ao longo das doze cenas que, no final do percurso, acabam a anunciar o novo género, a nova tragédia, reforçam o efeito coral e subversivo da Paixão. Se Dougherty aponta o mito de Orfeu como germen do esperpento (destruir para criar), – a morte de Max tem, consequentemente, uma vontade redentora, a destruição dos caducos discursos, entre eles o literário. Só que, neste caso, ela será levada a cabo por um escritor de “odes e madrigais”. Reforça esta hipótese – e

CENOGRAFIAS
DEFORMANTES E
PERFORMANCE DRAMÁTICA
EM FIALHO DE ALMEIDA E
VALLE-INCLÁN

Isabel Cristina Mateus
Xaquín Núñez Sabaris

²⁷ (Gambini 1994: 503-504).

isso explicaria as anti-climáticas e “antiteatrais” três últimas cenas –, que se identificariam com as diversas reações *post-mortem* da décimo terceira, décimo quarta e décimo quinta estação. Incluindo, numa nova apropriação, o empirismo de Basilio Soulinake e a presença de Madama Collete e Claudinita que relembram a visita de Maria e Maria Madalena ao sepulcro vazio.

Esta re-criação procura jogar com os aspetos transcendentais da morte de Max Estrella, fazendo ressurgir em paralelo a figura de uma outra fonte pictórica, que para Valle exprime o sentido trágico da vida: a pintura de El Greco, em quem encontra “la emoción suprema del arte en aquellos gestos trágicos en que la vida no es sino una máscara de la muerte”^[28]. Valle apropria-se do quadro de El Greco *Via Crucis* para construir um primeiro plano da descrição da máscara grotesca, mas também trágica, de Marx, configurando um teatro gestual e plástico, como representação desfigurada da civilização em que vive: pobre, absurda e brilhante, em partes iguais.

Em suma, a cena XII de *Luces de bohemia*, junto com o texto fialhiano, refletem a cumplicidade entre os dois escritores ibéricos e ilustra bem a importância que um e outro assumiram na génese e afirmação de uma modernidade artística e estética que transborda em muito os limites temporais de um modernismo redutor, seja ele entendido na aceção hispânica do termo, seja na aceção europeia ou ocidental. Mais do que uma condição intervalar, a obra de ambos reflete uma vocação inaugural, abrindo caminho a experiências que mais tarde viremos a conhecer como *modernist* ou vanguardistas. Um dos caminhos mais significativos terá sido esse que o Expressionismo viria a trilhar e de que, em particular, Fialho terá sido precursor. Com efeito, seguindo a lição visionária de Goya, Fialho pressentiu, nesse “bestiário da alucinação doida e disforme” que a sua escrita põe em cena, o colapso da racionalidade ocidental que a primeira metade do século XX viria a converter em trágica realidade; desse pesadelo, fez Valle-Inclán a matéria plástica e risível do seu “género estafalario” e da sua denúncia social e política.

Em ambos os casos, a “perscruta dramática da expressão” há-de levá-los a esse fundo trágico que Miguel de Unamuno viria a definir

²⁸ Valle-Inclán (1994: 48).

como característica peninsular e, mais exacerbadamente, hispânica^[29], há-de (re)ligá-los, ainda que de uma forma dessacralizada, estetizante, à tradição barroca que conheceu uma relevância cimeira nestes dois países. À teatralidade dos gestos, à expressão dos corpos, à plasticidade do movimento. Em ambos os casos, essa teatralidade conjugar-se-á, entre outras linguagens artísticas, com a pintura, marcando decisivamente as suas práticas de escrita: Fialho, procurando num passado mais próximo, Goya, Valle-Inclán recuando a El Greco, encontram na contorsão ou distorção figurativa, no *pathos* e na expressão, o caminho que há-de conduzir, o primeiro, à “*despolarização*” grotesca, o segundo, à criação dessa poderosa máquina deformante que dá pelo nome de *esperpento*. Em qualquer dos casos, abrindo caminho a um *expressionismo* então apenas pressentido na Europa que cada um irá trilhar de forma distinta. Certamente uma razão para hoje os revisitarmos e, com eles e através deles, nos repensarmos.

REFERÊNCIAS

- Dougherty, Dru (ed.) (1983), *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos.
- Fialho de Almeida, José Valentim (1992a), *Os Gatos. Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa* (ed. de 1889-1894), Vol. I, Lisboa: Clássica Editora.
- Fialho de Almeida, José Valentim (1992b), *Os Gatos. Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa*, Vol. II, Lisboa: Clássica Editora.
- Fialho de Almeida (1992c), *Figuras de Destaque [1923]*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Fialho de Almeida (1992d), *Vida Irónica (Jornal de um Vagabundo) [1892]*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Fialho de Almeida (1993), *Vida Errante [1925]*, Lisboa: Círculo de Leitores.
- Valle-Inclán, Ramón del (1908), *Corte de Amor*, 2ª ed. [1903], Madrid, Imprensa de Balgañon y Moreno.

²⁹ Cf. “Aquilo a que chamo o sentimento trágico da vida nos homens e nos povos é, pelo menos, o nosso sentimento trágico da vida, o dos espanhóis e do povo espanhol, tal como se reflete na minha consciência, que é uma consciência espanhola, feita em Espanha. E esse sentimento trágico da vida é o próprio sentimento católico da própria vida, porque o catolicismo, e sobretudo o catolicismo popular, é trágico” (Unamuno, 2001:214).

- Valle-Inclán, Joaquín y Javier del (eds.) (1994), *Ramón María del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-Textos.
- Barreiro, Javier (1995), "Las opiniones de Valle-Inclán sobre el cine. Una entrevista desconocida", *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 20, n. 3, pp. 503-516.
- Calinescu, Matei (1999), *As 5 Faces da Modernidade* (trad. de Jorge Teles de Menezes, a partir da 2ª versão original (1987), *Five Faces of Modernity*, Durham: Duke University Press), Lisboa, Vega.
- Dougherty, Dru (2003), *Palimpsestos al cubo: prácticas discursivas de Valle-Inclán*, Madrid, Fundamentos.
- Dougherty, Dru (2008), "Valle-Inclán y la tragedia moderna", *Anales de la literatura española contemporánea / Anuario Valle-Inclán*, vol. 33, n. 3, pp. 469-500.
- Fernández, Luis Miguel (2001), "Romance de lobos en el cine: ¿un proyecto frustrado de Valle-Inclán?", *Anales de la literatura española contemporánea / Anuario Valle-Inclán*, vol. 26, n. 3, pp. 783-794.
- França, José-Augusto (1990), *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol.2, 3ªed., Lisboa, Bertrand Editora.
- Gambini, Dianella (1994), "Octavia Santino de Valle-Inclán: un dúplice problema de fidelidad", in M. Raders y Martín Gaitero (eds.) *IV Encuentros complutenses en torno a la traducción, 24-29 de febrero de 1992*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 491-508.
- Guimarães, Fernando (2003), *Artes Plásticas e Literatura – do Romantismo ao Surrealismo*, Porto, Campo das Letras.
- Iglesias Santos, Montserrat (1998), *Canonización y público. El teatro de Valle-Inclán*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade.
- Lourenço, Eduardo (2004), *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa: Gradiva.
- Mascato Rey, Rosario (2002), "Valle-Inclán y Berta Singerman: la renovación del arte escénico", *Anales de la literatura española contemporánea / Anuario Valle-Inclán*, vol. 27, n. 3, pp. 73-93.
- Mascato Rey, Rosario (2012), *Valle-Inclán lusófilo: Documentos (1900-1936)*, Lugo, Axac
- Mateus, Isabel Cristina (2011), "Sob o signo de Goya: diálogos ibéricos sobre o(s) Modernismo(s). In: Nuñez Sabarís (2011a).
- Mateus, Isabel Cristina (2009) "Cultura Portuguesa e Expressionismo" de Eduardo Lourenço: uma (re)visão", VI Congresso InterNacional da Associação de Literatura Comparada/X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas, 6-8 de Novembro 2008, (CEHUM), Universidade do Minho: http://ceh.ilch.uminho.pt/pub_isabel_mateus.pdf.

- Mateus, Isabel Cristina (2008), "*Kodakização*" e *Despolarização do Real: para uma Poética do Grotesco na Obra de Fialho de Almeida*, Lisboa, Caminho/Leya.
- Mateus, Isabel Cristina (2006), "Fialho de Almeida, Vicente Guedes, Bernardo Soares & C.^a: notas soltas para um livro do desassossego". In: *Diacrítica* (Ciências da Literatura), vol.s 20-23, Cehum, Universidade do Minho
- Núñez Sabarís, Xaquín (ed.) (2011a), *Diálogos Ibéricos sobre a Modernidade*, Braga, Universidade do Minho, Húmus/Cehum.
- Núñez Sabarís, Xaquín (ed.) (2011b), "El discurso de la modernidad en España: del modernismo al 98 (y viceversa), in *Diálogos ibéricos sobre a modernidade*, Braga, Edit. Humus - Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, pp. 235 - 281.
- Núñez Sabarís (2005), *Valle-Inclán en el fin de siglo: Femeninas*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra.
- Paz Gago, José María (2000), "Discurso escénico y cinematográfico en la obra de Valle-Inclán", *Cuadrante*, nº 21, pp. 59-69.
- Pessoa, Fernando (s/d), *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (org. de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho), Lisboa, Ática.
- Pimpão, Costa (1945), *Fialho: I - Introdução ao Estudo da sua Estética*, Coimbra, Coimbra Editora, Lda.
- Rubio Jiménez, Jesús, *Valle-Inclán caricaturista moderno: nueva lectura de Luces de Bohemia*, Madrid, Fundamentos, 2006.
- Sáez Delgado, Antonio y GASPAR, Luis Manuel (ed.) (2010), *Suroeste: relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)*, edição bilingue. Catálogo da exposição celebrada no MEIAC de Badajoz entre 11-03-2010 y 16-05-2010, Badajoz, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC); Junta de Extremadura. Consejería de Cultura y Turismo. Dirección General de Patrimonio Cultural, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Sw/Sudoeste* (1982), direção de Almada Negreiros, edição facsimilada [1935]; apresentação de Nuno Júdice), Lisboa, Contexto Editora.
- Salaün, Serge, (2004), "Valle-Inclán, dramaturgo simbolista y expresionista", in Manuel Aznar Soler e María Fernanda Sánchez Colomer (eds.), *Congreso Internacional Valle-Inclán en el siglo XXI (2º. 2002. Barcelona). Valle-Inclán en el siglo XXI: actas del Segundo Congreso Internacional, celebrado los días 20, 21 y 22 de noviembre de 2002 en la Universitat Autònoma de Barcelona*, Sada, Edicions do Castro, pp. 125-141
- Unamuno, Miguel de (2001), *O Sentimento Trágico da Vida*, trad. M^a do Carmo Silva, Coimbra, Quarteto.

Woolf, Virginia (1995), *The Essays of Virginia Woolf* (ed. by Andrew McNeillie),
London, The Hogarth Press, Vol. III (1919-1924).

52

MODERNIDADES
COMPARADAS

Estudos Literários
Estudos Culturais Revisitados