

Frustracións paralelas: Teatro Modernista Brasileiro e Teatro de Arte Galego

LAURA TATO FONTAÍÑA

Universidade da Coruña

Fascinada coa lectura do ‘teatro desagradável’ de Nelson Rodrigues e impactada pola terríbel imaxe feminina que o dramaturgo transmite en todas as súas ‘traxedias míticas’, fíquei seducida pola idea de indagar no moderno teatro brasileiro na procura de elementos comúns que permitisen (ou impedisen) establecer coincidencias, paralelismos e/ou contrastes co teatro galego contemporáneo. A vella condición de colonia, a dependencia cultural de sistemas alleos e/ou a situación periférica son elementos comúns na historia das dúas nacións que abren a posibilidade de acharmos algunha semellanza a respecto das necesidades que se produciron tanto no Brasil como na Galiza cando se iniciou o proceso de creación/renovación do teatro nacional. Estudar as solucións por que se optou en ambas as beiras do océano podería reservar sorprendentes coincidencias ou lóxicas diferenzas.

O momento en que ambos sistemas literarios (e artísticos) procuraron a actualización –co conseguinte abandono de formas e temas decimonónicos e coa incorporación das novas estéticas que propugnaban as vangardas europeas– foi o mesmo: a década de 1920. En Brasil, os Modernistas, coa Semana de Arte Moderna de São Paulo celebrada en xaneiro de 1922, abriron as portas a unha revolución estética que, se no plano temático xa estaba preconfigurada en Lima Barreto, Euclides da Cunha ou Monteiro Lobato, na linguaxe e nos códigos literarios alcanzou o cume na obra de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e/ou Manuel Bandeira. Mais, en certa medida, esa renovación non afectou ao teatro:

Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Villa Lobos, Anita Malfatti e tantos outros renovaram a poesía, o romance, a música, a pintura e as demais artes, atualizando-as simultaneamente pelos padrões internacionais provenientes do Futurismo, do cubismo

e dos demais ismos europeos, e pelo mergulho em as fontes brasileiras não convencionais, a comezar pola adopción de una linguagem que se aproximava da fala popular, rompida com a ríxida sintaxe lusitana. Não houve uma manifestación artística que deixasse de respirar o ar de liberdade trazido pelo movimento modernista. Infelizmente só o teatro desconheceu o fluxo renovador, e foi a única arte ausente das comemorações da Semana (Magaldi, 2001: 195).

Sábado Magaldi atribúe este abandono dos palcos a que a dramática é unha arte, a espectacular, que esixe o concurso obrigado non só dun escritor, senón tamén dun empresario, público, actores, directores de escena etc., que levaría os promotores da Semana de Arte Moderna a prescindir del. O mundo do teatro profesional brasileiro perdeu naquel momento o carro da modernidade, afastándose das restantes artes. Por razóns radicalmente diferentes, o teatro galego sufriu neses anos o mesmo illamento, de tal forma que non puido alcanzar o proceso de modernización que si coñeceron outras artes (pintura, gravado...) e outros xéneros literarios, como a poesía e a narrativa.

Na Galiza, a partir de 1919, os homes das Irmandades da Fala e os do Grupo Nós conseguiron completar e modernizar o sistema literario galego. Dadas as precarias condicións socio-económicas en que se movían pola falta dun poder galego, tiveron que construír as plataformas necesarias para levaren a cabo esa actualización, convocando premios literarios, apoiando grupos de teatro, constituíndo institucións e patrocinando coleccións de novela curta que permitisen crear un público lector. Ademais, abriron unha serie de publicacións periódicas desde as que orientaren os escritores a través das recensións do xa publicado e onde dar a coñecer o que se estaba facendo por Europa. Igual que no Brasil, conseguiron a renovación da poesía e da narrativa, mais co teatro tamén fracasaron.

A grande contribución colectiva á renovación do teatro foi o Conservatorio Nazonal de Arte Galega (1919) que, en principio, para unha actualización urxente da escena, procurou un modelo no teatro portugués, no naturalismo do Grupo de Teatro Livre. Quizais sexa conveniente lembrar que o Teatro Livre representou a expresión máis pura do Naturalismo dramático en Portugal. Luiz Francisco Rebello define as aspiracións dos seus promotores coas seguintes palabras:

Conscientes de que o teatro, pelas suas condições de grande latitude na propagação de ideias e pela sua facilidade de fixação dessas ideias, pois tem como meio condutor o sentimento, é hoje, talvez, a melhor forma de educação popular, os promotores do Teatro Livre, para quem era ‘a Arte un meio e o tablado cénico uma tribuna’, resumiam as suas intenções numa fórmula impressiva: redimir pela Arte e vencer pela Educação (Rebello, 1978: 80).

O ambicioso proxecto do Conservatorio aspiraba a que o naturalismo fose unicamente un chanzo que facilitase a entrada a unha renovación total que incorporase ao teatro galego o simbolismo, o expresionismo e todas as formas de teatro de arte que, xa na altura, estaban sendo experimentadas en Europa. Conflitos e divisións internas, primeiro (boicot ao Conservatorio, escisión das Irmandades), e condicións socio-políticas, despois (ditadura de Primo de Rivera entre 1923 e 1930, e sublevación fascista en 1936), reduciron a modernización do teatro galego a un mangado de pezas que, no mellor dos casos, foron publicadas, mais nunca (ou case nunca) representadas. De forma que, a pesar das enormes diferenzas que podemos achar entre o Brasil e a Galiza, e por causas absolutamente distintas, en ambas as beiras do océano a escena ficou, durante as primeiras décadas do século XX, ancorada na estética e na temática do XIX.

En Brasil, despois da Primeira Guerra Mundial, produciuse unha volta aos temas nacionais, que se concretou nunha revalorización da forma de vida e das virtudes camponesas tradicionais fronte á dexeneración e o vicio con que se estigmatizaban as formas de vida urbana (por exemplo, *Flores de Sombra*, de Cláudio de Souza (1876-1954), estreada con grade éxito en 1916), e mais nunha nova revitalización da comedia de costumes herdada de Martins Pena (por exemplo, *Ministro do supremo*, de Armando Gonzaga (1889-1954), estreada en 1921). Nun proceso paralelo, as pezas máis representadas na Galiza durante eses anos foron as comedias de costumes, herdeiras do primeiro rexionalismo (por exemplo, todo o teatro de Rodríguez Elías) ou aquelas outras pezas que integran o teatro de tese, reivindicativas do ideario agrarista (por exemplo, *O Fidalgo*, de Xesús San Luís Romero, ou as obras de Euxenio Charlón e Manuel Hermida): tanto unhas como as outras enaltecían os valores da sociedade tradicional labrega e/ou mariñeira, demonizando as cidades e a súa forma de vida como fonte de vicio e corrupción. Por suposto, a estética deste teatro respondía ao realismo do século XIX.

Tamén coinciden Brasil e Galiza na negación sistemática, por parte da súa historiografía máis tradicional, de que houbera algún intento de modernización do teatro nas décadas de 1920 ou 1930. Esta negación, no caso galego, chegou ao extremo de que mesmo se aceptaba, até non hai moito, que non existira teatro galego antes da sublevación fascista de 1936. No caso brasileiro, a afirmación de Magaldi de que o teatro non participou na celebración Modernista podería ser matizada polo feito de que, aínda que só fose por teren escollido os organizadores da Semana o Teatro Municipal de São Paulo como sede do evento, a presenza do espectáculo estaba xa garantida. Ademais, igual que no caso galego, que a renovación non chegase a se consolidar non quere dicir que non houbera intentos de a realizar, e, de feito, Severino J. Albuquerque puxo xa en evidencia a necesidade de revisión desa etapa do teatro brasileiro:

Um dos mitos mais propalados a respeito do Modernismo brasileiro é o da suposta falta de participação do teatro no movimento que revolucionou a arte nacional nas décadas de 20 e 30 deste século. Apressados na tarefa de canonizar tanto o movimento como os seus representantes de maior prestígio, os críticos confundiram un facto real, isto é, a ausência de peças entre os eventos que integraram a Semana de Arte Moderna, com o mito de que o teatro não integrou o Modernismo (Albuquerque, 1998: 355).

En realidade, os artistas galegos e brasileiros presentan unha serie de intereses paralelos que resultan altamente suxestivos, e que non podemos deixar de apuntar, a pesar de que non poderán ser tratados no ámbito deste relatorio. En primeiro lugar, poderíamos citar o gusto polas viaxes ‘iniciáticas’ ás zonas máis escuras do país que realizaron tanto os Modernistas brasileiros (lémbrense as viaxes ás cidades coloniais de Minas Gerais realizadas en 1924 con Blaise Cendrars e a pintora Tarsila), como os homes de Nós ou os vangardistas galegos (lémbrense as andanzas do grupo de Ourense que darían como froito o volume *Pelerinaxes* de Otero Perayo, ou o libro póstumo *Paisajes y caminos*, de Luís Manteiga). Viaxes que, en ambos os casos, non eran outra cousa que unha procura da identidade nacional.

E xa no ámbito concreto do teatro, resultaría de enorme interese comparar as pioneiras experiencias de Álvaro e Eugénia Moreyra no seu Teatro do Brinquedo (1927), co frustrado intento do grupo das Mocidades Galeguistas de Pontevedra de crearen o Teatro de Arte, promovido por Afonso R. Castelao (1934). Ou analizarmos o enorme labor de ‘animador dramático’ do teatro brasileiro de Renato Vianna na década dos 30 e o seu empeño en crear as «missões dramáticas», en relación coas propostas do teatro ambulante de que falaba Álvaro das Casas (Castro García 2005, 131) xa en 1924 e que se materializaron, para o teatro español, nas «Misiones Pedagógicas» de Rafael Dieste e a «Barraca» de Federico García Lorca. A pesar de todo isto, limitarémonos, por razóns de tempo e espazo, a realizar unha aproximación ao teatro de Oswald de Andrade para pór de manifesto unha serie de trazos comúns entre el e o de dous escritores galegos da altura, Ramón Otero Pedrayo e Luís Manteiga.

A primeira grande coincidencia entre os tres dramaturgos é o feito de que ningún deles, que saibamos, viu as súas pezas montadas, aínda que Ramón Otero Pedrayo e Oswald de Andrade si puideron, cando menos, publicalas. Daquela, ningún deles tivo tampouco influencia sobre o teatro do seu país, a pesar de que os tres incluíron nos seus textos elementos que, se tivesen a repercusión que merecían, renovarían completamente a escena da súa época. Da obra dramática de Oswald de Andrade que, como é sabido, está constituída por tres pezas, *O rei da vela. Peça em três atos* (1933), *O homem e o cavalo. Espetáculo em nove quadros* (1934) e mais *A Morta. Ato lírico em três quadros* (1937), utilizaremos esta última, pois dela afirmou o propio poeta na Carta-Prefácio que lle daba a maior importancia «em medio da minha obra literária».

Pola banda galega, seleccionamos o *Teatro de Máscaras* de Ramón Otero Pedrayo, porque exemplifica como ningunha outra o proxecto de Teatro de Arte que tiña planificado desenvolver Castelao co cadro de Declamación das Mocidades Galeguistas de Pontevedra. Para ese proxecto, en 1934, o señor de Trasalba escribiu as dezaseis pezas que integran o antedito volume. Dado que a idea de crear un Teatro de Arte galego era de Castelao, alguén podería preguntarse (e preguntarnos) por que non utilizamos a obra dramática do rianxeiro para establecer a comparación con Oswald de Andrade. A resposta está na nosa conturbada historia: se até nós tivese chegado a peza nun acto titulada *Pimpinela* tal como o seu autor a concibiu en 1931 e a leu en 1934 ao grupo de intelectuais e artistas de Santiago de Compostela ou tal como a estaba ensaiando o grupo de mozos pontevedreses coa intención de se uniren ás «Misiones Pedagógicas» daquel verán, non dubidariamos en o facer. Mais ese(s) texto(s) non se conserva(n). A «Pimpinela» que coñecemos hoxe é o terceiro lance de *Os vellos non deben de namorarse*, e do profundo proceso de transformación que esa peciña sufriu ao longo do tempo daba conta o propio Castelao afirmando: «A obra foi recreada e refeita de todo e os accidentes con que tropecei foron borrados por unha nova e seguida emoción, menos leda que aquela de 1931, pero igualmente enxebre» (Tato Fontaiña 2001, 43). O que nacera como peza dun teatro de arte para minorías cultas da década dos 30 –Teatro de Caretas, chamáballe Castelao–, acabou sendo adaptado para outra época (a década dos 40) e para outro público (os emigrantes galegos en Buenos Aires); de aí que os textos de Otero Pedrayo recollidos no *Teatro de Máscaras* respondan mellor aos parámetros proxectados para o citado teatro. Como é sabido, as pezas de Otero permaneceron inéditas, porque, cando se produciu a sublevación fascista de 1936, estaban en poder de Castelao, e ficaron co seu legado e descoñecidas para todo o mundo até 1975.

Canto á obra de Luís Manteiga, optamos por *A mecada. Estampa rural en 4 cadros*, porque esta peza tamén foi redixida entre 1934 e 1935, cos parámetros do mesmo proxecto. Cando en 1934, por mor da parálise nas actividades políticas durante o Bienio Negro, se estaba intentando reorganizar e dirixir a renovación do teatro galego desde o Partido Galeguista, Castelao, en carta a Otero Pedrayo, solicitou do grupo ourensán a escrita dunha obra longa, en tres actos, que permitise aproveitar todo o potencial artístico e musical da Polifónica de Pontevedra. O texto de Manteiga responde aos requisitos esixidos por Castelao (1934) e segue as súas indicacións mesmo na posibilidade de incluír a figura dun narrador. Esta personaxe leva, na obra de Manteiga, o nome de Pantasma e é a encargada de comentar a acción e dar ao espectáculo a interpretación do autor, ocupando ese espazo intermedio entre a ilusión da escena e a realidade do público co fin de romper a posíbel identificación deste co que está vendo representado en escena. Estamos, por tanto, perante unha obra que adianta técnicas do denominado teatro épico, técnicas de distanciamento que, en

teoría, non deberían existir no teatro galego antes de que aquí se divulgase a obra de Brecht.

Nesta vertente da renovación técnica, e sobre todo, no adianto sobre o que se supón data «oficial» de aparecemento na dramaturxia mundial do teatro épico, das técnicas de distanciamento, onde coinciden Luís Manteiga e Oswald de Andrade, porque tamén este último introduce en *A Morta* unha personaxe, o Hierofante, que cumpre o mesmo papel que a Pantasma d'*A mecada*, e que levou Sábado Magaldi a facer as mesmas observacións sobre o teatro de Andrade que nós fixemos sobre o de Manteiga:

O hierofante, encerrando a peza, aproxima-se da platéia para dizer: 'Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Se quiserdes salvar as vossas tradições e a vossa moral, ide chamar os bomeiros ou se preferirdes a policía! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo!'. Naquela data, muito antes da divulgação de Brecht no Brasil, Oswald de Andrade interpelava o público (no caso, leitor), concitando-o a meditar sobre os males sociais (Magaldi, 2001: 205).

Esta coincidencia no recurso dramático distanciador responde, evidentemente, á pretensión que ambos os dramaturgos manifestaban de obrigar o seu público a reflexionar sobre certos aspectos do que se estaba desenvolvendo en escena, e pon en cuestión a tan gastada crenza de que en ambas as literaturas, brasileira e galega, todas as innovacións foron resultado de influencias alleas.

A intención de Manteiga era presentar a vida en comunión coa natureza como o modelo ao que debía volver o ser urbano, e para iso estruturou a súa peza en catro cadros que se corresponden con catro momentos localizados naqueles espazos que na vida rural teñen un carácter colectivo por excelencia: a taberna, a corte onde se realiza un labor colectivo, o adro da igrexa e mais o campo da festa. De todos os xeitos, de ningunha maneira é idílica a visión que o noso escritor presenta do mundo rural; ao contrario, mesmo pode resultar escandaloso que en ningún momento se critique o que hoxe cualificaríamos de acoso sexual, nin as múltiples historias que se comentan e/ou representan ao longo da obra de liortas a navalladas que acaban en morte, nin se intenta clarexar ou condenar o accidente que produce a morte da Neves. Toda esta violencia é aceptada e presentada por Manteiga como ' cousas que pasan ', como consecuencia lóxica da parte animal que hai no ser humano, e que é boa por ser natural. Para Manteiga é moito peor o comportamento do 'home civilizado', do burgués, porque o único que conseguiu a civilización foi acochar os instintos, cubrilos cunha serie de normas que se manteñen só cara ao exterior, mentres se procuran camiños escuros para os liberar. Na súa obra posterior, Manteiga exemplificará como esas regras sociais conducen a muller á loucura e o home ás aberracións sexuais.

No caso de Oswald de Andrade o que o autor pretende con *A Morta* é mostrar a necesidade de que o intelectual, o artista, abandone a súa ebúrnea torre para se mergullar na acción social, e para iso, se o precisar, debe matar a propia alma. Estructurada en tres cadros, mostra tres escenarios que levan como título «O país do individuo», «O país da gramática» e mais «O país da anestesia». O feito de que lles asigne título —que un espectador non vería—, apoia a impresión de teatro irrepresentábel, de teatro para ler. Esta idea é a que nos transmite Sábado Magaldi: «Poucos autores fazem o crítico lastimar tanto que o teatro tenha as suas exigências específicas, tornando irrepresentáveis, no quadro habitual, os textos de Oswald de Andrade» (2001, 204), engadindo, ademais, o ilustre estudoso que *A Morta* é, das súas obras, a que menos viabilidade escénica ten. Para calquera coñecedor da obra de Otero Pedrayo estas afirmacións resultarán moi familiares, pois abonda con recordar que para Ricardo Carvalho Calero o *Teatro de Máscaras* era só «unha mollada de borradores de guións para farsas non consumadas» (Carvalho Calero, 2000: 135).

Sabemos todos que eses ‘borradores’ supostamente irrepresentábeis do dramaturgo galego deixaron de selo cando homes de teatro como Roberto Vidal Bolaño ou Manuel Lourenzo demostraron o seu valor dramático, levándoos aos palcos ou ás rúas. Mais as coincidencias entre o escritor galego e o brasileiro non se limitan a iso. O Poeta, protagonista da obra de Andrade, é tamén protagonista e/ou simple personaxe de varios textos de Otero Pedrayo (*O poeta asesinado*, *O café dos espellos* ou *Vento norturnio*), e esta similitude alcanza unha outra dimensión cando a achamos reforzada polas mesmas referencias literarias, isto é, cando esa personaxe do Poeta aparece acompañada en ambos os dramaturgos pola escura sombra de Edgar Allan Poe. En Otero Pedrayo, n’*O poeta asesinado*, o corvo trae á escena, ademais das referencias literarias do grande poeta maldito norteamericano, toda a carga antropolóxica que lle corresponde como animal mítico na tradición popular galega, e así o ouvimos falar desde unha das características didascalias oterianas: «O Poeta, pálido, doente, despeitado, no probe coarto da bohemia. Noite xiada. O vento franquea a fiestra e nela pousa o corvo de Edgar Poe dicindo ‘Endexamais’». (Otero Pedrayo, 1975: 113)

Na versión brasileira, a ave alcanza categoría humana e aparece na relación de «Personagens Dramáticos» correspondentes ao terceiro cadro, o intitulado «O país da anestesia», co nome d’O Urubu de Edgar, mais o dramaturgo é consciente de que os espectadores non teñen acceso a esa listaxe, polo que o Hierofante será o encargado de o nomear para a Dama das Camelias e a Senhora Ministra, explicándolles, ademais, o que simboliza o animal e quen foi Poe. Esta escena, que se desenvolve nun *necrotério*, nun ambiente de ultratumba asolagado de humor negro, remite directamente ao *Ollo de vidro. Memorias dun esquelete* de Castelao, e a todas as obras en que os homes do Grupo Nós e os vangardistas trataron o mundo do Alén, e non só polo humor, mais tamén pola crítica social que se realiza a través dos mortos.

Os paralelismos e coincidencias entre a obra dramática de Oswald de Andrade e a de Ramón Otero Pedrayo poderíanse prolongar nas fermosas didascalias de carácter narrativo presentes nos dous dramaturgos, ou no seu gusto por (re)utilizaren como personaxes das súas pezas a figuras da literatura universal, mais coidamos que o comentado até aquí pode ser suficiente para esta primeira aproximación entre as dúas dramaturxias, a brasileira e a galega, e, sobre todo, confiamos en que sirva para abrir un camiño que se promete acugulado de suxestivas posibilidades e que pode axudar a que, desde ambas as marxes do Atlántico, revisemos os vellos tópicos da historiografía dramática.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amaral, A. (1998): «Oswald de Andrade e as Artes Plásticas no Modernismo dos Anos 20», *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 33, 1992, 68-75 (reproducido en K. David Jackson, *A vanguarda Literária no Brasil. Bibliografía e Antologia Crítica*, Vervuert-Iberoamericana, Alemanha, pp. 251-258).
- Albuquerque, S. J. (1998): «Namoros com a ribalta: Mario de Andrade e o teatro», *Colóquio Letras* 149-150, 355-366.
- Bosi, A. (2004): *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 36ª edición revista e aumentada.
- Carvalho Calero, R. (2000): *Escritos sobre teatro*. Edición de Laura Tato, Biblioteca-Arquivo Teatral 'Francisco Pillado Mayor', Universidade da Coruña.
- Castro García, S. (ed.) (2005): *Documentos para a Historia do Teatro Galego (1919-1924)*. Edición e notas de Silvana Castro García. Introducción de Laura Tato Fontaíña, Biblioteca-Arquivo Teatral 'Francisco Pillado Mayor', Universidade da Coruña.
- Castelao, A. F. (1976): «Unha carta de Castelao ao escritor ourensán», *Grial* 52, 271-272.
- Magaldi, S. (2001): *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 5ª edición.

Rebello, L. F. (1978): *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.

Tato Fontaiña, L. (2001): «A construción dun teatro nacional en Castelao». In G. Constenla Berguero & P. Porta Martínez (eds.), *Castelao. Co pensamento en Galiza. Actas do Congreso (Pazo da Cultura de Pontevedra, 19, 20 e 21 e outubro de 2000)*, Concello de Pontevedra, 39-48.

Tato Fontaiña, L. (2003): Introducción, edición e estudo en Luís Manteiga, *Teatro galego*. Sada (A Coruña): Edicións do Castro.