

EVOLUCION DEL TEATRO BRASILEÑO

Christian Gaehde, en su libro "Historia del Teatro Alemán" observa que las manifestaciones artísticas aparecen en todos los países del mundo mucho antes que cualquier otra actividad cultural. No haciendo excepción a la regla, fue exactamente lo que sucedió en el Brasil. Los jesuitas, en su afán de catequizar a los naturales, en su misión de conquistar al indio, que vivía en paradisiaca inocencia en las selvas brasileñas, empleaban todos los métodos posibles para enseñarles la doctrina y al mismo tiempo la convivencia con los colonizadores portugueses. Uno de esos métodos fue el teatro. El Padre José de Anchieta, taumaturgo, santo hombre que predicaba la religión de Cristo en los desolados campos de la Serra do Mar, en la región comprendida entre Santos y São Paulo y en las costas del Estado de Espírito Santo, fue también nuestro primer y mayor dramaturgo jesuita. Nació en las Canarias, en 1534, y vivió casi toda su vida en el Brasil, donde falleció en 1597. Anchieta estaba convencido de que la representación teatral no solamente atraía al indígena hacia el seno de la Iglesia sino que también interesaba al colono portugués, no siempre hijo obediente de la misma, puesto que la ambición de oro, de enriquecimiento fácil, y la vida irregular, lo apartaban de los mandamientos de la religión. El escenario del teatro de Anchieta era la nave o el atrio de una Iglesia, una plaza pública o hasta la propia selva. El problema era enseñar religión al indio a través del teatro. Para ellos, Anchieta utilizó géneros como los autos —a la moda de Gil Vicente— los Diálogos Píadosos o las

Églogas. Escribió en tupí o lengua brasilica, en portugués y en español. Su "Auto de la Predicación Universal", de 1570, es la primera obra escrita y representada en el Brasil. Los jesuitas también fueron substituyendo, poco a poco, la danza bárbara de los indígenas por el estilo de danza portugués, y aprovechaban esa manifestación artística en sus fiestas religiosas, casi siempre acompañadas de representaciones dramáticas. El Padre Serafin Leite, gran historiador de la Compañía de Jesús, nos cuenta que "el teatro de la Compañía, con fines esencialmente humanos y progresivos en sus comienzos divertía y enseñaba al indio, con elementos sacados de la vida brasileña de la época: "anhangás" (diablos), plumajes, expresiones tupís, etc. Después, cuando el auditorio se amplió, y los actores eran alumnos blancos, mamelucos o mulatos, el teatro preparaba a los hombres para las lides de la vida pública, con el uso fácil de la palabra y de las buenas maneras, sin descuidar la emoción estética, elevando el ambiente, dentro de los principios sólidos, pero al mismo tiempo tolerantes, de la Compañía. Fue, sin duda, el teatro jesuítico en el Brasil, por su finalidad y contenido, un teatro de oratoria; procuró conmover para convencer; intentó convencer para educar.

Como el objetivo principal de esa actividad teatral era la catequización del indio, consolidada la obra misionera, el teatro de los padres decayó, hasta desaparecer, a fines del siglo XVII. A partir de esa época, los obispos no permitieron más representaciones teatrales, dentro o en el atrio de las iglesias.

En 1700, el Brasil tenía cerca de 200.000 habitantes, disseminados por el litoral, desde Maranhão hasta Santa Catarina. El descubrimiento del oro impulsó la corriente de pioneros, banderantes y garimpeiros hacia las invictas regiones de Minas Gerais. Y donde existe el oro florecen las artes, las ciencias y las letras. Ouro Preto y Diamantina, a mediados del siglo XVIII, ya tenían su teatro, donde se efectuaban representaciones con bastante regularidad. A esas

casas de espectáculos se les daba el nombre de "Casas de Opera". En esa época ya teníamos un teatro regular que incluía las ciudades citadas y Río de Janeiro, São Paulo, Salvador, Recife y Pôrto Alegre. Dicen los historiadores que la primera sala de teatro construida en el Brasil para tal fin fue la de Diamantina (ciudad natal del ex-Presidente Kubitschek), en 1753. Allí se representaron obras de Antonio José, "El Judío", de quien hablaremos más tarde. Ese teatro, reformado en 1841, fue, durante algún tiempo, el mejor teatro del Brasil, tanto por su construcción como por las funciones dadas en su escena.

En 1790, el Virrey Don Luis de Almeida Portugal, Marqués do Lavradio, por primera vez en la historia del Brasil hizo pagar por los cofres del erario público a un elenco teatral y al mismo tiempo mandó construir un pequeño pero confortable teatro al lado del Palacio Real, en Río de Janeiro. Tanto ese teatro como los demás llevaban a escena piezas de Molière, Goldoni, Metastasio, y de algunos autores de la escuela minera neo-clásica como Claudio Manoel da Costa, Alvarenga Peixoto y otros...

El mayor dramaturgo brasileño de la época fue Antonio José da Silva, apodado "El Judío", que nació en Río de Janeiro en 1705 y murió en Lisboa en 1739, quemado en las hogueras de la Inquisición. Vivió la mayor parte de su vida en Lisboa e imitó, en sus obras, a Metastasio. Escribió buenas piezas teatrales, entre las cuales varias tragicomedias y óperas. Su obra más famosa se intitula "Guerras do Alecrin e da Mangerona", una comedia que Machado de Assis consideraba la mejor escrita en lengua portuguesa en el siglo XVIII. Fue Antonio José precursor del teatro costumbrista brasileño.

La llegada de Don Juan VI, Rey de Portugal, al Brasil, en 1808, huyendo de las huestes napoleónicas dio gran impulso a la vida cultural de la joven colonia. Con el Rey portugués vinieron los cortesanos, gente de alcurnia, habituada a la vida artística de la metrópoli. En 1815 Napoleón es

derrotado pero Don Juan VI, enamorado del Brasil, no tiene deseos de regresar a Lisboa. Manda venir entonces de Francia, en 1816, una misión artística completa y emprende el embellecimiento de Río de Janeiro, la difusión y protección de las artes, de las letras y de las ciencias. Establece la imprenta oficial, manda acuñar monedas, funda la Biblioteca Nacional, el Museo de Bellas Artes. En decreto de 28 de mayo de 1810, el monarca portugués proclama que: “fazendo-se absolutamente necessário nesta capital que se erija um teatro decente e proporcionado à população e ao maior grau de educação e grandeza em que hoje se aoha pela minha residência nela e pela concorrência de estrangeiros e de outras pessoas que vêm das extensas províncias de todos os meus Estados, fui servido encarregar o Dr. Fernando Viana, do meu conselho e Intendente da policia, do cuidado e diligencia de promover todos os meios para êle se erigir”. Y así se inauguró en 1813 el Real Teatro de San Juan, en la ciudad de Río de Janeiro. En 1833, había en el Brasil 23 teatros con funciones regulares.

Saint Hilaire en 1819 asistió en São Paulo a un espectáculo teatral del que hizo el siguiente comentario, bastante expresivo: “los actores eran obreros, la mayor parte mulatos; las actrices, mujeres públicas. El talento de estas últimas corría parejo con su moralidad. Los actores toman la precaución de cubrir su rostro con pintura blanca y roja pero las manos traicionan el color que la naturaleza les dió”.

En aquella época, sin duda, la profesión teatral era relegada a los que quedaban al margen de la sociedad. En Brasil, el mulato ocupó siempre lugar destacado entre los artistas de teatro, en los tiempos coloniales. Y muchos de ellos tenían un talento excepcional. En los teatros brasileños trabajaban también actores blancos. Eran los portugueses, que pertenecían a las compañías llegadas de su tierra natal y que hacia allá retornaban, después de su gira por las principales ciudades brasileñas.

El Teatro, más que cualquier otra manifestación artís-

tica, estuvo ligado a las corrientes político-sociales. No podía huir a la regla el teatro brasileño. La Escuela Romántica y el nacionalismo crecieron juntos en el Brasil. Entre 1840 y 1870 el Teatro sufrió poderosas influencias de autores y actores nacionalistas brasileños. Algunas grandes figuras sobresalen, y orientan toda nuestra vida teatral durante estos treinta años. Son ellos el actor João Caetano, el poeta Domingo José Gonçalves de Magalhães, el autor dramático Luis Carlos Martins Pena, entre otros. En 1838, cuando se encuentran, tienen respectivamente 30, 27 y 23 años de edad. ¡En la flor de la edad, por lo tanto, como conviene a una nación tan joven! Entramos entonces en la fase del verdadero teatro nacional. Dicen los historiadores que el teatro nacional brasileño comienza con la tragedia de Gonçalves de Magalhães "Antonio José, ou o Poeta e a Inquisição", puesta en escena por João Caetano el 13 de marzo de 1838 en la ciudad de Río de Janeiro. Esta es la primera pieza de tema nacional, escrita por autor brasileño. Sin embargo, si bien debe considerarse a Gonçalves de Magalhães como el primer autor de teatro nacional en el orden cronológico, cabe a Martins Pena el título de primer autor nacional en orden de importancia. Martins Pena es el verdadero fundador del teatro nacional. Es él el primero y auténtico retratista de costumbres de la burguesía de la ciudad y de los habitantes de los pueblos del campo. Escribió pintorescas comedias tales como "O Juiz de Paz da Roça", "O Noviço" y "Os irmãos das almas". Ronald de Carvalho dice que Martins Pena "poseía una clara comprensión del arte escénico y una profunda indiferencia por todo cuanto le parecía artificial. No sacrificó el estilo sencillo, trivial, incluso, de sus obras, a la más ligera preocupación literaria. Puso en sus comedias burlescas, como lo haría más tarde Joaquim Manoel de Macedo en sus novelas, la realidad cotidiana, las idiosincrasias del ambiente carioca, las intrigas del día, aquello, en suma, que estaba al alcance de su público y donde la sociedad podía verse en su desnudez, sin dificultad, como en un espejo ás-

pero pero bastante pulido como para reflejar los vicios originales". Martins Pena no llegó a dedicar al teatro más de diez años de su vida. La tuberculosis lo fulminó a los 33 años de edad. Fue tiempo suficiente, no obstante, para que legase a nuestro teatro la tradición cómica popular y la comedia de costumbres. Los tipos que describió: el aldeano ingenuo, el extranjero experto y embromador, la vieja gruñona, el malandrín simpático, todos esos tipos perdurarán para siempre en nuestras escenas".

Confesó Silvio Romero, el gran historiador de la literatura brasileña, que "si acaso se perdiesen todas las leyes escritas y memorias de la Historia brasileña en los primeros cincuenta años del siglo XIX, y nos quedaran solamente las comedias de Martins Pena, sería posible reconstruir con ellas la fisonomía moral de toda aquella época; sus personajes son brasileños, tanto como sus hábitos, modas, lengua y costumbres". Peregrino Juniors, conceptuado escritor brasileño señala que: "el teatro de costumbres en el Brasil no es un simple teatro anecdótico. Es sobre todo un teatro de sentido social y político, porque, fijando una época, con sus personajes, tendencias y peculiaridades, comenta y sanciona tácitamente todos los actos y todos los gestos que la sociedad repudia, censura, o desea castigar. En el centro del teatro de costumbres quien está no es propiamente el Hombre: es la Sociedad, con sus tipos, sus acontecimientos y sus costumbres de época".

No obstante haber esbozado Antonio José, en "Guerras de Alecrin y Mangerona", con su gracia espontánea y plebeya, un cuadro de costumbres de época, pudiendo así ser calificado como legítimo precursor de la comedia de costumbres, ésta nació —repito— y con ella el propio teatro brasileño, autónomo y auténtico, con el advenimiento de Luiz Carlos Martins Pena. Fue él quien libertó de una vez por todas al teatro brasileño del teatro portugués. ¡Cómo sabía Martins Pena trabajar sus anécdotas! ¡Cómo sabía mover sus títeres! ¡Cómo sabía, sobre todo, copiar los tipos y las cos-

tumbres brasileñas de su tiempo! Los enamorados, los bellacos escamoteadores de limosnas, los canallas de todo orden, los intrigantes, los alcahuetes, los cazadores de dotes, los malos funcionarios y los malos jueces, los policías contumaces y los usureros sin entrañas. Moviendo esa pequeña y elemental humanidad, el hábil comediógrafo fijó la vida social de su tiempo: los enamorados ridículos y el casamiento por conveniencia, la justicia precaria y la falta de policía, el extraño procedimiento de reclutamiento militar, la avidez del comercio, ya en aquel tiempo ganancioso, deshumano, y tan exagerado en los precios como esquivo y sagaz en pesos y medidas... Todo eso hizo de la obra de Martins Pena un documento de gran valor sociológico, fuente para estudio e interpretación de la vida brasileña de su época.

En "O Juiz de Paz da Roça", Martins Pena pinta en gracioso e ingenuo diálogo dos tipos que a menudo se repiten en sus comedias. Uno es el muchacho del interior, el provinciano que va a la Corte y, al volver a su pueblito, deslumbra a la novia con las maravillas de la capital: los tres teatros, llenos de magia y de "maquinismo", uno de ellos "más grande que el ingenio del capitán mayor", las cosmoramas y, sobre todo, el circo de caballitos con sus acróbatas, sus caballos que danzan y saludan, sus payasos y sus hombres que se transforman en monos y monos que se transforman en hombres. El otro personaje es el de la niña que nunca dejó a su pueblo y sueña alborozada con las maravillas de la corte tal como las describe su novio y que ella interpreta a su modo, un modo por cierto bastante personal.

El Teatro como género literario sufre las influencias de las nuevas corrientes literarias y filosóficas. Así, el teatro brasileño, a partir de 1870, sufrió las influencias del naturalismo y del realismo literarios. En 1890 existían en el Brasil cerca de 40 teatros pero una nueva forma de representación teatral invadió la escena y el gusto del público: la ópera, la opereta y el teatro musical o "vaudeville", traídos de

Francia e Italia. La copia, la imitación nacional, no se hizo esperar. Arthur Azevedo y França Junior son los autores más conocidos de esa época de decadencia del teatro brasileño. Las personas responsables por el gusto artístico, los críticos y escritores de renombre, tomaron inmediatamente la ofensiva en forma de crítica severa contra ese pseudo-arte teatral, que lo único que hacía era rebajar el gusto del público y atentar contra las buenas reglas del teatro de clase. Machado de Assis, polígrafo famoso, genio literario de mi patria, así se expresó, en cierta vez, con relación al teatro de su tiempo: “Hoy —dice Machado— que el gusto del público alcanzó el último grado de decadencia y perversión, ninguna esperanza tendría quien se sintiese con vocación para componer severas obras de arte. ¿Quién las recibiría, si lo que domina es la cantiga burlesca u obscena, el cancan, la magia aparatosa, todo lo que habla a los sentidos y a los instintos inferiores?” De nada valdría, no obstante, la indignación de los hombres de letras de fines del siglo XIX. La verdad es que el público estaba cansado de los dramones románticos y de las piezas de tesis de los realistas, llenas de sufrimientos vacíos. “El público quería —después de 30 años— descansar, reír, ver mujeres bonitas, oír canciones maliciosas y dichos picantes, todo envuelto en un enredo cuya principal exigencia era no dar trabajo al cerebro”. Estábamos en plena “belle époque”. Y el arte teatral, también en plena decadencia.

Autores hubo, en ese período, que reaccionaron. Pero no eran teatrólogos. Eran poetas, novelistas, sociólogos, y por ello sus obras, a pesar de estar bien escritas, no interesaban ni conmovían al público. José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo, Pinheiro Guimarães y más tarde el propio Machado de Assis, son escritores de esa época que escribieron obras teatrales. Machado de Assis —el mayor novelista brasileño de todos los tiempos— hizo también su incursión en el campo de la dramaturgia. Sus piezas son para ser leídas, y no representadas. “Machado de Assis, el pintor inexcedi-

ble de la lengua portuguesa, de los dramas punzantes, de los monólogos amargos, de los irreconciliables deseos del espíritu, de la introspección filosófica de sus personajes, no podría —de modo alguno— ser tan gran teatrólogo como fué escritor de novelas; las pasiones, las fantasías, las meditaciones de sus criaturas, jamás podrían ser transmitidas, sin distorsiones, por esa inmensa caja de resonancia, por ese instrumento poderoso que es el teatro”. Dice Almeida Prado, conceptuado crítico paulista, que el mayor escritor brasileño no fue creador de grandes piezas. Compuso la pequeña comedia de costumbres. Lenguaje sobrio, perfecto, gracioso. Situaciones cómicas de buen gusto. Escenas bien llevadas. Es lo que se nota en “Lección de Botánica”, en “El Protocolo”, ambas frívolas muestras del genio literario brasileño.

EL TEATRO CONTEMPORANEO

Antes de tratar la gran revolución del teatro brasileño, que aconteció en 1938, es preciso resaltar el trabajo de un grupo de hombres de teatro que intentaron salvar el arte escénico en el Brasil y que mucho lucharon para su resurgimiento. Fueron ellos los precursores del advenimiento del teatro adulto en el Brasil. Algunos nombres podrán ser, entre otros, mencionados: Leopoldo Fróis, Viriato Correa, Oduvaldo Vianna, Renato Viana, Arí Pavão, Duleina de Moraes, Odilon, Procópio Ferreira... Eran autores, empresarios, muchas veces actores. Los temas eran casi siempre nacionalistas, de evocación de la tierra, la patria, la gente. Comedias de sabor verde-amarillo, como “Onde canta o sabiá”, “Nossa gente”, “Terra natal”, “A Jurity”, dan un soplo vivificador a la escena nacional. No había llegado aún la hora del gran teatro. Ese movimiento —dicen los críticos— no estaba a la altura del progreso de las artes. ¿Qué representaban esas piezas? Significaban el adiós a un tipo de existencia en que la pequeña burguesía aún podía darse el lujo de vivir relati-

vamente bien: una salita de visitas, un par de niñas casaderas, el padre farrista, la madre conformada y trabajadora, la abuela bondadosa, la suegra execrable, el muchacho que se regenera, los amigos funcionarios públicos, el empleado petulante, la criadita pizpireta, he aquí los personajes de ese mundo mediocre y simpático, donde la pequeñez es la llave de la virtud y de la felicidad”.

No era ese, por consiguiente, el Gran Teatro, el esperado... Era preciso la conjunción de una serie de circunstancias, una maduración total, para el advenimiento del teatro como arte integral.

Debemos señalar aquí el trabajo de un artista de talento, que consiguió colocar al teatro brasileño en la línea de la tradición de João Caetano. Ese artista fue Leopoldo Frois. En su juventud perteneció a un teatro vocacional. Después de graduarse en Derecho (1901) viajó a Portugal, donde representó el drama de Marcelino de Mesquita “El Rey Maldito” trabajando más tarde en el grupo teatral de José Ricardo. En 1908 regresó al Brasil, llevado por el empresario Afonso Taveira, donde organizó su compañía conjuntamente con Almeida Cruz. Con ella recorrió el norte del país y representó en varios teatros de Río de Janeiro, realizando en el Trianon su más brillante temporada (1917) al lado de Apolonia Pinto, Belmira de Almeida, Amalia Capitani, Atila de Moraes y otros. Recorrió nuevamente algunos Estados brasileños, viajó a Portugal y representó también en Argentina y Uruguay. Como empresario, junto a Chabi Pinheiro, obtuvo grandes éxitos en Río de Janeiro y São Paulo, en 1927. También fue actor cinematográfico, interviniendo en la película “Mi noche de bodas”. Fue primer presidente de “La Casa de los Artistas”.

En la historia literaria del Brasil, existe una fecha que marca una profunda transformación estética en las letras y en las artes. Esa revolución estética se llama la Semana de Arte Moderno. Aconteció en 1922. Sus inspiradores e iniciadores son conocidos por todos: Mario y Osvaldo de

Andrade, Menotti Del Picchia, Renato Almeida, Tarsila de Amaral, Guilherme de Almeida, Manoel Bandeira, Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Osvaldo Orico y algunos otros intelectuales. Ese espíritu renovador, que tonificó y asentó la novela, la poesía y las artes plásticas en el Brasil, no alcanzó al teatro. El movimiento modernista de 1922 olvidó al teatro, o no le dio importancia, o entonces el teatro no reunía aún condiciones para recibir el impacto de esa saludable renovación. El caso es que quedó al margen de la corriente intelectual que inspiró el movimiento modernista.

De la crisis política, social y económica de 1930, surgió, en el Brasil, un teatrólogo de talento e inspiración. Fue Joracy Camargo que, con su pieza "Dios se lo pague" amplió el alcance de la comedia nacional brasileña, dándole contenido político y humano, y presentando al público los problemas sociales, políticos y económicos de la crisis en que el mundo se debatía. "Dios se lo pague" fue la producción teatral brasileña más representada en el Brasil y en el exterior y más traducida hasta la presente fecha.

Se mantuvo durante 20 años en los teatros brasileños, con pequeñas interrupciones, y creó en torno de ella una verdadera escuela de actores, críticos e intelectuales. Fue representada en la Argentina muchas veces, y en ella se basó un film de gran popularidad. Joracy Camargo escribió más de 50 obras teatrales, que fueron representadas en todos los teatros del Brasil. Sus temas satíricos levantaron grandes polémicas en nuestros medios artísticos y literarios. "El bobo del Rey", "Dios se lo pague", "Anastacio", "El burro", "María Cachucha" y "El Rey de los mendigos" son sus obras más conocidas y de mayor éxito. Joracy Camargo no es solamente un gran teatrólogo. Es también figura importante en la vida del teatro brasileño. Autor, actor, director, dirigente de la clase teatral, defensor de los derechos del hombre que trabaja en el teatro... En fin, una personalidad múltiple del teatro brasileño. El actor Procópio Ferreira está íntimamente ligado a la obra teatral de Joracy Camargo.

Procópio representó uno de los puntos altos del teatro brasileño de la década de 1935 a 1945. De gran personalidad, sabía arrancar del público la emoción exacta que pedía el texto.

Ya entramos en plena época del teatro adulto brasileño. Surgen actores, autores y directores que preanuncian el gran movimiento. Uno de esos precursores es Nelson Rodrigues, discutido autor de "Vestido de Novia", obra que causó verdadera revolución en el ambiente teatral brasileño e inauguró la época de los grandes temas universales para el teatro nacional. "Vestido de Novia" provocó "innovaciones de fondo por la revelación del psicoanálisis y por la importancia dada a la sexualidad, tema central de nuestra época; innovaciones de forma, por el uso de técnicas expresionistas, tales como la deformación, la focalización y desfocalización de la imagen, la aceleración o el retardamiento del ritmo, etc.". Sus piezas no siempre agradan al público; los temas son repugnantes, las situaciones chocantes, la atmósfera de la representación desagradable. Pero no se puede dejar de reconocer que Nelson Rodrigues hace teatro, verdadero teatro. Él mismo, una vez, declaró que hacía teatro desagradable. ¿Y por qué desagradable? Porque implica un dilaceramiento general de los intérpretes, del propio autor y del público. "Desagradable, porque mis obras —dijo el mismo— son portadoras de una carga casi insoportable de angustia. Es un teatro que tiende hacia abismos espantosos y sacrifica cualquier alegría y cualquier esperanza. La alegría no pertenece al teatro. Ni el optimismo. La fuerza de una obra y su pureza teatral se pueden medir por su capacidad para crear desesperación".

"Vestido de Novia" fue puesta en escena por el grupo de "Los Comediantes" en 1943, en el Teatro Municipal de Río de Janeiro.

Desde 1940 en adelante, el teatro brasileño vinculóse con la política, casóse con la estética, sirvió a la filosofía como su portavoz, se envolvió en la sociedad y en las universi-

dades... Tomó parte en la vida artística, literaria y social del Brasil, y en él se reflejan los problemas, las ansias y las esperanzas de toda una sociedad.

La revolución estética brotada con el Movimiento Modernista, en 1922, alcanzó al teatro en 1940. Desde esa fecha en adelante, la dramaturgia brasileña y el arte escénico sufrieron el formidable impacto del arte moderno.

En 1938, surgió en el Brasil una figura que representó papel decisivo en los destinos del teatro. Nos referimos a Ziembinsky, escenógrafo, director y actor, recién llegado de Polonia y portador de influencias rusas y alemanas. Fue el inspirador del grupo de vocacionales denominado "Los Co-mediantes" marco inicial del teatro moderno brasileño.

"Sea debido al influjo de la segunda guerra mundial, sea debido al sorprendente progreso económico y cultural de las grandes ciudades brasileñas, el hecho es que, de repente, abandonamos lo anecdótico, la "Salita de visitas", lo pintoresco-social, y comenzamos a pensar en términos universales. Descubrimos el Simbolismo, el Expresionismo, los escenarios sintéticos, no realistas; la importancia del sonido y de la luz; el valioso aporte de los ritmos de la danza y de la mímica; la estilización en los gestos y movimientos; descubrimos, principalmente, la idea de dirección, esa idea de consecuencias incalculables, de que el espectáculo debe poseer una unidad capaz de abarcar todo: texto, escenarios, actores, en una sola visión e inspiración artística".

La verdad es que, actualmente, en el Brasil, el teatro tiene a su servicio toda una generación, apta técnica y estéticamente para elevar el espectáculo a alturas jamás alcanzadas anteriormente en nuestro país. El arte escénico espacióse por todo el Brasil, a través de grupos profesionales y vocacionales, a través del teatro universitario y del teatro experimental.

No voy a realizar, aquí, la crítica o selección de los mejores autores, actores, directores y escenógrafos que construyen el teatro moderno brasileño. Esta no es de mi compe-

tencia. Voy a informar, apenas, de las últimas tendencias de ese teatro y los últimos trabajos de sus principales artistas.

Actores y directores del actual teatro brasileño no son personas improvisadas. Casi todos estudiaron e hicieron teatro en las mejores escuelas. Muchos estudiaron en New York, en el Actor's Studio o en el Old Vic y en la Royal Academy de Gran Bretaña. Otros realizaron sus experiencias en Italia, Alemania o Francia. Sin embargo, cuando se integran en el ambiente teatral de Río de Janeiro o de São Paulo adquieren aquella fe, aquel espíritu de equipo, aquella voluntad férrea de dar el máximo para conseguir un teatro nacional de alto nivel. Solamente para registro, voy a mencionar alguna gente de primera línea, que está llevando bien alto el estandarte del moderno teatro brasileño: entre las actrices tenemos a Cecilda Becker, Tônia Carrero, Fernanda Montenegro, María Della Costa, María Fernanda, Henriette Morineau, Nidia Lycia, Natalia Timberg, Beatriz Veiga, Cleyde Iaconis, Ana Edler, María Sampaio; los actores más conocidos son Paulo Autran, Sergio Cardoso, Walmor Chagas, Sergio Brito, Jardel Filho, Rodolfo Mayer, Muniz Freire, Milton de Moraes, Italo Rossi; entre los autores más representados podemos mencionar Guilherme Figueiredo, Silveira Sampaio, Pedro Bloch, Nelson Rodrigues, Ariano Suassuna, María Clara Machado, Abilio Pereira de Almeida, Lucía Benedetti, Henrique Pongetti, Gianfrancesco Guarnieri; los directores que más trabajaron durante los últimos años fueron Adolfo Celi, Gianni Ratto, Flaminio Bolini Cerri, Rugero Jacobbi, Ziembinsky, Sandro Polonio.

Como ya dije, la revolución iniciada por el grupo de "Los Comediantes" en la década del 40, dio inmediatamente sus frutos con la aparición de gran número de grupos vocacionales y estudiantiles. Entre estos últimos debemos destacar el Teatro do Estudante do Brasil, entidad organizada y dirigida por Pascoal Carlos Magno. Este teatro tuvo el gran

mérito de servir de vivero, de escuela de entrenamiento para las grandes figuras del teatro profesional. De esa escuela surgieron Sergio Cardoso, Nidia Licía y muchos actores de gran importancia. El trabajo proselitista del teatro del Estudiante de Pascoal Carlos Magno cubrió el Brasil entero. Fundáronse en las Universidades, en las Facultades, grupos teatrales, escuelas dramáticas, cursos de crítica teatral, en fin, creóse un clima propicio para el desarrollo del arte dramático y escénico. Hoy, el Teatro de la Universidad de Bahía encabeza, en orden de importancia, todos los grupos. En 1960 puso en escena la "Opera de tres centavos" de Berthold Brecht, con música de Kurt Weil y bajo la dirección de Martín Gonçalves. La estrella principal fue María Fernanda.

Después de 1945, surgió en São Paulo un movimiento de vocacionales con Alfredo Mesquita, Decio de Almeida Prado, Abilio Pereira de Almeida y otros nombres de relieve a su frente. Ese movimiento de vocacionales transformóse, después, por la profesionalización, en teatro estable y en grupos homogéneos. Son exactamente las grandes compañías de teatro de la ciudad de São Paulo de hoy.

Simultáneamente, en Río de Janeiro, comenzaban a surgir organizaciones teatrales creadas con espíritu nuevo con respecto al repertorio, a la "mise en scene", etc. Ahí está el ejemplo de los "Artistas Unidos", uno de los mejores conjuntos teatrales brasileños, frente al cual se encontraban figuras como la de Carlos Brandt y Helio Ribeiro, con la colaboración inestimable de Mme. Henriette Morineau, notable actriz francesa radicada en el Brasil. Del grupo de "Artistas Unidos" forma parte una talentosa y competente estrella argentina, Susana Freyre, quien el año pasado, interpretó "Gigí" de Colette, ante los aplausos generales de la crítica y del público.

En ese movimiento renovador del teatro brasileño debemos destacar en primer lugar el Teatro Brasileiro de Comédia, de la ciudad de São Paulo, que tuvo como principal fi-

gura a Cacilda Becker. Para ese teatro fueron contratados grandes directores extranjeros. El primero de ellos fue Adolfo Celi, quien se encontraba en la Argentina, participando en un film con Aldo Fabrizzi. Con la llegada de Celi al TBC, imprimióse una nueva orientación a esa entidad artística, que ya en 1949 contaba uno de los elencos más homogéneos del país.

Otros directores fueron llamados al TBC: Ziembinsky, Salce, Ruggero Jacobbi, Flaminio Bolini Cerri, fueron algunos de los que prestaron su colaboración al teatro nacional brasileño. De ese conjunto del TBC salieron tres de las más importantes compañías profesionales del Brasil: la de Tonia-Celi-Antrán, la de Sergio Cardoso y Nidia Licia y la de Cacilda Becker.

Entre los autores brasileños, Guilherme Figueiredo es especialmente conocido en la Argentina a través de sus obras "Un Dios durmió en mi casa" y "La zorra y las uvas", en las que transportó para el teatro nacional brasileño las farsas y los dramas del teatro griego y los temas universales del teatro.

Sus piezas, desde "Un Dios durmió en mi casa", medalla de oro al mejor original brasileño del año, ofrecida por la Asociación Brasileña de Críticos Teatrales, pasando por "Don Juan", por "La zorra y las uvas", también medalla de oro, para llegar a "Los Fantasma", y "María da Ponte", presentan un enriquecimiento paulatino y seguro, tanto en la técnica dramática, cada vez más compacta y teatral, como en la creación de personajes que crecen de estatura en cada obra, símbolos cada vez más profundos y más simples del eterno desentendimiento humano.

Anfitrión, de "Un Dios Durmió en mi Casa", no llega a ser un símbolo; es, sencillamente, un marido celoso que cae en la ingenua estrategia urdida por él mismo. En esta pieza, la habilidad de la trama que procura reconstituir los elementos naturales que habrían dado origen a la leyenda

sobrenatural, la irresistible comicidad de las situaciones y el brillo del diálogo, son superiores al valor exclusivamente humano de los personajes.

Ya el Esopo de "La zorra y las uvas" es el símbolo de aquellos para quienes el amor a la libertad supera a los demás amores. Esta pieza conoció o conoce el éxito en Río de Janeiro, São Paulo, Viena, Buenos Aires, Madrid, Roma, Moscú, Leningrado y Pekín.

Sócrates, cuya pasión está dramatizada en "Los Fantasmas" pierde la vida en su búsqueda de la verdad. Esta última obra, aún sin estrenar, es, sin duda, la mejor de las ya escritas por Figueiredo. En ella, además del admirable estudio de la personalidad del filósofo, combínanse en un todo armoniosamente dramático el conflicto histórico, famosas personalidades de la época, poesía, filosofía, y algo que podría llamarse sobrenatural.

Ariano Suassuna colocó en boca de sus personajes del nordeste brasileño los problemas eternos de la religión, la moral y la justicia social entre los hombres. Sus piezas "El Santo y la Puerca" y "Auto de la Compadecida" ya fueron traducidas al español y representadas en el Río de la Plata. Actualmente es el autor más representado en el Brasil junto con Pedro Bloch, Guilherme Figueiredo y Abilio Pereira de Almeida. Pedro Bloch conquistó fama con su obra "Las manos de Eurídice", representada durante algún tiempo en Buenos Aires. "Los enemigos no mandan flores" tuvo mucho éxito en el Brasil, y fue representada por el teatro vocacional Alioth, de Buenos Aires. En sus psico-dramas, Pedro Bloch subordina su arte dramático, sus motivos estéticos, a los objetivos éticos. Nos quiere enseñar; es una obra con fines didácticos.

María Clara Machado es la gran autora del Teatro Infantil brasileño. Sus piezas para niños "El Fantasmita Pluft", "El caballito rojo", "El rapto de las cebollitas", "La bruja que era buena" etc. son ya muy difundidas en Brasil. Su

teatro es de alta calidad artística y el mejor existente en el país para el público infantil. Además de talentosa escritora de obras para niños, María Clara Machado aportó a ese género teatral, difícil, delicado, y de gran responsabilidad educativa, la técnica e inspiración de las artes contemporáneas. Transportó al escenario las historias ingenuas de la infancia, con ropaje de fantasía, sueño e inspiración.

Abilio Pereira de Almeida es el autor que retrata la vida de la sociedad moderna de São Paulo. Describe el escándalo burgués, la "dolce vita", la corrupción social, política y económica de las grandes ciudades. Es el retratista cínico y agudo de la vida moderna, con los problemas del sexo, de la infidelidad, de los vicios. Sus obras han sido traducidas en varias lenguas, y "Deliciosamente Amoral" fue extensamente representada en la Argentina.

No descuidó el Gobierno brasileño el problema del Teatro: un organismo oficial, el Servicio Nacional del Teatro, fue fundado en 1937, bajo la dependencia del Ministerio de Educación y Cultura. Durante el último Gobierno, ese organismo estuvo a cargo del escritor Edmundo Muniz, quien dio gran impulso a sus actividades. Abrió diversas salas de espectáculos, y puso en escena obras de autores nacionales, que las empresas comerciales y profesionales no se atrevían a representar; mantuvo al Conservatorio Nacional del Teatro y al Teatro Nacional de Comedia en franca actividad. Esa compañía oficial sirve de unión entre lo tradicional y los nuevos que van surgiendo y aún no tienen público. Actualmente su director es Clovis García, conceptualizado crítico teatral. El teatro fue uno de los pocos sectores de la vida administrativa y cultural brasileña que no sufrió reducción ni cortes en su presupuesto. El Presidente Quadros dio órdenes expresas para que no se cortasen los rubros del Servicio Nacional del Teatro, y para que se continuasen las obras de construcción y reformas de los 12 teatros que ese Servicio está preparando

en las capitales de los Estados. El Gobierno de São Paulo concede anualmente a las compañías teatrales residentes y actuantes en ese Estado una subvención de 15 millones de pesos para la divulgación y popularización del teatro. El Servicio Nacional del Teatro tiene un presupuesto anual de 50 millones de pesos.

En relación a las tendencias del Teatro Moderno, Almeida Prado reconoce que “dos son, quizás, las aspiraciones del momento en la búsqueda por la realización: integrar el teatro en la evolución general de la literatura y procurar nuevas técnicas, nuevas formas de expresión”.

Partiendo, pues, de ese concepto, podemos señalar por lo menos dos tendencias en el teatro brasileño, aun cuando algunos autores no están aún totalmente definidos: primera tendencia: influencias de Giraudoux y García Lorca, aportando a la escena un lenguaje preciosista, voluntariamente poético, rico en imágenes raras y adjetivos nobles. Usarlo Pedro Bloch, Henrique Pongetti y algunos otros.

Segunda tendencia: el expresionismo alemán de Brecht, influencias de O'Neill, Tennessee Williams y uso de temas freudianos: Nelson Rodrigues, Silveira Sampaio y otros.

Al margen de esas tendencias, debemos reconocer que los temas de la comedia de costumbres y de la tragedia de la vida burguesa y proletaria están avasallando a los autores brasileños. Estos se sienten inexorablemente inclinados hacia dichos asuntos y muchos de ellos deben su éxito a los fascinantes y poderosos dramas arrancados de la vida brasileña. Los autores que se dedican a ese género son Guilherme de Figueiredo, Abilio Pereira de Almeida, Silveira Sampaio, Antonio Callado, Gianfrancesco Guarnieri y Ariano Suassuna, entre otros.

Todas las experiencias teatrales del mundo moderno están siendo cultivadas por la gente de teatro del Brasil: el teatro clásico, el neo-clásico, la “Commedia dell'Arte”, el expresionismo, el simbolismo, el “Theatre Populaire”, las expe-

riencias soviéticas, Pirandello, Brecht, Samuel Beckett, O'Neill, Ibsen, Sartre, Miller, Tennessee Williams, G. B. Shaw, Sagan, Hugo Betti, la mímica, el teatro concreto. Es un teatro audaz y heroico. Un tanto tumultuoso, sin duda. De ahí surgieron algunos problemas que están afectando tanto a las compañías como al público teatral.

Problemas como el del dilema de conservar al público en permanente contacto con el repertorio de la compañía y al mismo tiempo montar piezas de vanguardia y de puro interés artístico: problemas como el de la pronunciación modelo para el lenguaje teatral: ¿cómo, en efecto, representar obras de Shakespeare en forma que no se vea atrás de un Otelo a un cearense, de una Desdémona a una gaucha, o de una Julieta a una paulista? Existe el problema eterno de la falta de salas para la representación. Hay siempre un déficit de treinta por ciento. Aún persiste el problema de los gastos que demanda el montaje de una obra, a pesar de la ayuda gubernamental y el problema de la falta de crítica con capacidad orientadora. Sin embargo, todos estos obstáculos tienden a desaparecer. Lo que importa es que el Teatro en el Brasil vive un momento de ebullición, de entusiasmo y de vitalidad.

HELIO ALBERTO SCARABOTOLLO

Arroyo 1142, Buenos Aires