



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Pontes, Heloisa

Teatro, género y sociedad en el Brasil, 1940-1968



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Pontes, H. (2009). *Teatro, género y sociedad en el Brasil, 1940-1968*. *Prismas*, 13(13), 197-210. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1818>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

Teatro, género y sociedad en el Brasil, 1940-1968*

Heloisa Pontes

Universidad Estatal de Campinas

La comprensión de las relaciones entre el teatro, la ciudad, la vida intelectual y la universidad, desde la perspectiva de la historia social de la cultura y de las relaciones de género, presupone prestar especial atención a las marcas de la experiencia social y a su re-traducción en formas simbólicas específicas. Para descifrar este complejo entrelazamiento se requiere la aplicación de una perspectiva analítica a un mismo tiempo sincrónica y diacrónica. Sin ello es imposible entender y dar cuenta de los momentos en que tales relaciones se configuran en un sentido convergente, ni tampoco de aquellos momentos en que éstas se expresan bajo formas divergentes. Los trabajos de Schorske y de Auerbach son dos ejemplos elocuentes de todo lo que puede rendir la investigación sobre tales relaciones en la pluma de un historiador experimentado y de un filólogo fino y sagaz para percibir las determinaciones recíprocas de la forma y el contenido social.

En su examen acerca de las conexiones entre el teatro y la composición del público que lo frecuentaba en el siglo xvii, Auerbach muestra cómo la corte y la ciudad componían una unidad. “La cour et la ville” –términos que sirven de título al ensayo en cuestión–

son responsables de la creación de lo que podemos definir como “público” en el sentido moderno. Entrelazadas, ambas brindan por medio de un contenido social transfigurado en forma teatral la base para la sedimentación de la tragedia francesa. En las palabras de Auerbach:

Las dos partes de esta unidad [*la cour y la ville*] eran por cierto distintas en el plano formal, pero la línea divisoria entre ellas fue a menudo transgredida y, sobre todo, cada una de las partes perdió sus bases auténticas. La nobleza había perdido su función y se había reducido sólo a un círculo en torno del rey; la burguesía, o al menos la parte de ella que puede ser designada como *la ville*, también se hallaba alienada de su función original como clase productiva. La ausencia parasitaria de cualquier tipo de función y el ideal cultural común llevaban a *la cour* y a *la ville* a fundirse en un estrato homogéneo.¹

Al elegir a Viena como escenario de la cultura moderna, a-histórica, vinculada a la ex-

* Traducción de Ada Solari.

¹ Cf. Erich Auerbach, “La cour e la ville”, en *Ensaio de literatura occidental*, São Paulo, Duas Cidades, 2007, p. 268.

presión de los sentimientos, a los dominios oscuros del erotismo y del inconsciente, y en abierta rebeldía contra el legado racionalista, Schorske muestra que las proposiciones estéticas, las convenciones formales y el contenido sustantivo de las artes gestadas en la ciudad son inseparables de la experiencia social de la élite que las produjo.² No se trata aquí de rastrear la trayectoria analítica del historiador, sino de poner de relieve la manera en que él devela la relación entre “la gracia y la palabra”, al abordar la universidad y el teatro como expresiones de la cultura liberal a la que habrán de oponerse los modernistas de fines del siglo XIX. Mientras que la universidad se afirma como el lugar por excelencia de la cultura liberal, asentada en la ley y en la racionalidad burguesa, el teatro no pierde los vínculos con la cultura plástica y sensual heredada de la Contrarreforma y de la aristocracia. Centro de la “educación sentimental”, el teatro en Viena, si bien remodelado al compás de las reformas urbanas promovidas por los liberales, se vincula como dramaturgia y espacio de exhibición mundana con la tradición aristocrática de la “gracia”.³

Si en algunos contextos la relación entre el teatro, la universidad y la ciudad señala caminos divergentes, en otros, ella apunta hacia sendas convergentes, que expresan similitudes formales y sociales. Éste fue el caso de São Paulo en las décadas de 1940 y 1950.⁴ En la capital paulista y en ese período, se asiste a la implantación de un sistema cultural denso

y diversificado, que se expresará al mismo tiempo en el teatro y en la vida intelectual, en función de los cambios producidos en el orden de la coyuntura –nada menos que una guerra de proporciones mundiales– y de las significativas transformaciones en la estructura social de la ciudad. En la configuración de ese sistema pesaron el perfil social del reclutamiento de los partícipes de la actividad teatral e intelectual, la creación de instituciones en sintonía con los idearios artísticos y científicos de punta de aquella época, la presencia de extranjeros –profesores y directores– en la formación de la primera generación de universitarios entrenados en las nuevas modalidades de trabajo intelectual, y también de los intérpretes profesionales y los dramaturgos comprometidos con las concepciones y las rutinas de trabajo del teatro moderno.

En el teatro, se encontraban directores de diversas nacionalidades, como el judío polaco Ziembinski, los franceses Jovet y Henriette Morineau, los italianos Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto, Luciano Salce, Flaminio Bollini Cerri y Alberto D’Aversa, el belga Maurice Vaneau. En la universidad, los integrantes de la Misión Francesa, como Jean Magüé, Claude Lévi-Strauss, Pierre Monbeig, Roger Bastide, entre otros.

Bajo la presión de opciones políticas radicalizadas por la situación de la Segunda Guerra en Europa o bajo los efectos de la posguerra, que redujo las posibilidades de realización profesional, varios de ellos permanecieron en el Brasil más tiempo del que habían previsto en un comienzo. De ese encuentro entre un nuevo contingente de alumnos y de actores amateurs (provenientes en su mayoría de familias intelectualizadas de clase media, varias de ellas de distintos orígenes étnicos), una ciudad como São Paulo (que rápidamente adquiriría aires y estatura de metrópolis), con extranjeros en el comienzo de su carrera (como los profesores de la Misión Francesa) o con mayor experiencia (como los directores

² Cf. Carl Schorske, *Viena fin-de-siècle. Política e cultura*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

³ Cf. Carl Schorske, “Grace and the word: Austria’s two cultures and their modern fate”, en *Thinking with history: explorations in the passage to modernism*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

⁴ Para una profundización de esta cuestión, véase He-loisa Pontes, “Intérpretes da metrópole. História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-68”, tesis de libre docencia presentada ante el Departamento de Antropología de la Unicamp, marzo de 2008 (en prensa).

de teatro ya citados) que llegaron al Brasil a causa de la guerra, tuvo lugar la creación de un sistema cultural e intelectual complejo y sin precedentes en la historia brasileña.⁵

De allí la relevancia de yuxtaponer dos experiencias distintas, el teatro y el trabajo intelectual, para destacar la urdimbre sociológica que los hilvanó sincrónicamente en una misma trama cultural. Si las marcas que los intelectuales y los directores extranjeros dejaron en la universidad y en el teatro son indelebles, fueron diversas sin embargo las maneras en que éstas se hicieron presentes o se impregnaron en las trayectorias de aquellos y de aquellas que estuvieron bajo su influencia.⁶ Por ello resulta interesante develar la experiencia de los herederos de ese legado, adquirida en conjunto con la creación de una nueva sociabilidad intelectual y artística, nuevos lenguajes, nuevas oportunidades de carreras y nuevas maneras de ganar un “nombre”, a través del prisma de su refracción en la vida intelectual y en la escena teatral de São Paulo y con el instrumento analítico de las relaciones sociales de género.

El desafío de este artículo es, en ese sentido, doble: 1) entender las razones que llevaron a que el teatro ocupara un lugar tan central en la escena cultural de la metrópolis paulista; 2) explicar el prestigio que conquistaron las actrices Fernanda Montenegro (1929), Cacilda

Becker (1921-1969), Cleyde Yáconis (1923), Maria Della Costa (1926), Tônia Carrero (1922) y Nydia Lícia (1925) en el transcurso de las décadas de 1940 y 1950, cuando, en las palabras de Maria Della Costa, “las mujeres mandaban en el teatro”.⁷ Esa experiencia, lejos de ser autoevidente, contrasta con la vivencia de las actrices que las sucedieron en términos generacionales, como es el caso por ejemplo de Dina Sfat (1938-1989), que se proyectó en la escena teatral paulista en 1963 tras su inserción en el Teatro de Arena. Reconocida como actriz de teatro, televisión y cine, Dina Sfat se lamentaba por haber hecho menos cine de lo que hubiese querido. En sus palabras:

Podría haber hecho grandes filmes y grandes personajes. Pero esos grandes filmes y grandes personajes no ocurrieron en mi generación. Los filmes eran hechos, casi siempre, para personajes masculinos. El Cinema Novo estaba todo volcado hacia los hombres, las mujeres funcionaban como un adorno de repostería. [...] Los ejemplos son varios e incluyen los filmes de Glauber Rocha. Él mismo decía —con la mayor gracia, pero con total franqueza— que el mundo tiene el lado masculino y el lado negativo. Las mujeres hicieron cine y teatro, sí: Maria Della Costa, Fernanda Montenegro, Cacilda Becker, Natália Thimberg, Tônia Carrero, todas activísimas. Pero en el teatro de mi época, de mis 20 años [referencia al teatro de los años sesenta], que sería el Teatro de Arena, era así: Gianfresco Guarnieri y nosotras, mujeres, el complemento, la masa.⁸

La lectura simultánea de los testimonios de Maria Della Costa y de Dina Sfat contribuye

⁵ Para un análisis denso y sofisticado del entrelazamiento entre el proceso de metropolización de la ciudad de São Paulo y la producción de nuevos lenguajes culturales, véase Maria Arminda do Nascimento Arruda, *Metrópole e cultura: São Paulo meio de século*, Bauru, Edusc, 2001.

⁶ Para indagar acerca de la reverberación de la presencia de los extranjeros en la escena cultural paulista usé como contrapunto los casos de Río de Janeiro y de Nueva York. Un tratamiento más detallado de esa comparación se encuentra en Heloisa Pontes, “Ciudades e intelectuales: los ‘neoyorquinos’ de *Partisan Review* y los ‘paulistas’ de *Clima* entre 1930 y 1950”, *Prismas, Revista de historia intelectual*, Buenos Aires, año 8, N° 8, 2004, pp. 183-204.

⁷ Fragmento de la entrevista que Maria Della Costa concedió al diario *A Tribuna de Santos*, 26 de febrero de 1984.

⁸ Cf. Dina Sfat y Mara Caballero, *Dina Sfat: palmas pra que te quero*, 2ª ed., Río de Janeiro, Nórdica, 1988, pp. 232-233.

a situar la cuestión de la autoridad artística. Pero no agota la cuestión, ya que la importancia (o no) de las mujeres en el teatro y el renombre conquistado sólo pueden ser explicados a la luz de las convenciones teatrales y de género. Por ser uno de los bienes más preciados y codiciados en los campos de la producción simbólica, el “nombre propio”, como muestran Bourdieu e Yvette Delsaut,⁹ funciona como una marca o una *griffe* que, en virtud de intrigantes procesos de alquimia social, tiene el efecto “mágico” de producir una “curiosa contaminación de prestigio” para todo y todos los que gravitan a su alrededor.

En el caso del teatro brasileño, el prestigio derivado de esa “firma” es inseparable de los emprendimientos que hicieron viable la implantación de su dimensión propiamente moderna. Por un lado, los grupos amateurs creados en la década de 1940 e integrados por jóvenes de clase media o de la élite.¹⁰ Por otro lado, los proyectos que entrañaron la profesionalización de la actividad teatral, como el Teatro Brasileño de Comedia (TBC), símbolo del teatro paulista a fines de la década de 1940 y referencia obligatoria en los años cincuenta, así como varias compañías que surgieron en el período. Las actrices tuvieron en ellas una proyección excepcional. El prestigio alcanzado se debe tanto a la transferencia de la autoridad social y cultural del público de ex-

tracción burguesa que frecuentaba el teatro, como a la participación de las intérpretes en el movimiento de instalación y de sedimentación de los principios estéticos y de las rutinas del teatro moderno.

En línea con la producción cultural erudita, ese tipo de teatro no perdió la vinculación con la tradición del teatro popular o de índole más tradicional, a pesar del diferente origen social de sus integrantes, reclutado de modo predominante “junto a sectores sociales distintos de aquellos que desde el siglo XIX conformaban los elencos nacionales, por lo general de origen bastante humilde”.¹¹ Sin perder de vista las diferencias considerables entre uno y otro –puestas de manifiesto en el trabajo de los directores y de los escenógrafos, en la elección del repertorio, en la exigencia de los ensayos, en la eliminación del apuntador y de las improvisaciones–,¹² la presencia de la primera actriz continuó siendo central en el montaje y en el éxito de los emprendimientos teatrales modernos. Prueba de ello son las compañías que se formaron a partir de los conflictos profesionales o amorosos ocurridos entre los integrantes del elenco del Teatro Brasileño de Comedia, como las de Madalena Nicol y Ruggero Jacobbi; Nydia Lícia y Sérgio Cardoso; Tônia Carrero, Adolfo Celi y Paulo Autran; Cacilda Becker y Walmor Chagas. O, aun, la compañía de Maria Della Costa y Sandro Polônio.

⁹ Cf. Pierre Bourdieu e Yvette Delsaut, “Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1975.

¹⁰ Como el Grupo Universitario de Teatro, dirigido por Décio de Almeida Prado, el Grupo de Teatro Experimental, dirigido por Alfredo Mesquita, el Teatro del Estudiante, creado y dirigido inicialmente por el diplomático Paschoal Carlos Magno, y Los Comediantes, responsables de la puesta en escena de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, considerada por todos y desde su estreno en Río de Janeiro, en 1943, como el marco cero del teatro brasileño moderno. Para una visión general del teatro brasileño en el período, véase Décio de Almeida Prado, *O teatro brasileiro moderno*, São Paulo, Perspectiva, 1988.

¹¹ Cf. Tânia Brandão, *Teatro dos Sete: a máquina de repetir e a fábrica de estrelas*, Río de Janeiro, 7 Letras, 2002, p. 72.

¹² Eliminado en el teatro moderno, el apuntador era una presencia obligatoria en el teatro popular, en el que los actores y las actrices, sometidos a otro ritmo y a otra concepción del trabajo, no tenían tiempo para estudiar de memoria el libreto ni tampoco se preocupaban por ello. Contaban con el apuntador que, a escondidas de la platea, se encargaba de transmitir el texto. Otra característica de ese teatro era el repentismo, las locuciones y los pies improvisados en el momento del espectáculo que nada tenían que ver con el texto original representado. La actriz Dercy Gonçalves, comedianta excelente, ganó notoriedad ante el público por ese tipo de desempeño.

En ese escenario, la ciudad de São Paulo protagonizó un papel central. Más provinciana y paradójicamente más cosmopolita que Río de Janeiro —por entonces la capital política y, en varios aspectos, cultural del país—, ella pasó a ser, desde mediados de los años cuarenta, el centro de las experimentaciones en el ámbito de la cultura. De modo concomitante con las modificaciones que se producían a paso acelerado en la ciudad, el teatro se anticipó “a los estudios sociales, haciéndose cargo de la tarea que en el Nordeste realizaba la novela”.¹³ La retraducción de esa experiencia social en el plano formal del lenguaje tuvo lugar en São Paulo a través de la dramaturgia (y también de las ciencias sociales). En las palabras de Gilda de Mello e Souza:

La decadencia de todo un sector de la sociedad [la oligarquía agraria] se veía compensada por el desarrollo de otro, y la pérdida de prestigio del hacendado se cruzaba con el ascenso económico y social del inmigrante. Se asistía, sin respiro, a una sustitución simétrica de estilos de vida y no a la lenta desaparición de un mundo cuya agoría se pudiese acompañar con lucidez.¹⁴

Gracias al encuentro de un dramaturgo en el inicio de su carrera, el paulista Jorge Andrade (1922-1984), de una joven actriz en ascenso, Fernanda Montenegro, y de un experimentado director, el italiano Gianni Ratto (1916-2005), el público paulista que frecuentaba el teatro pudo ver en el escenario la experiencia objetivada de la decadencia social de sectores significativos de las élites dirigentes integrados por la oligarquía agraria.

La más carioca de las actrices que pasaron por el Teatro Brasileño de Comedia, portadora de una de las poderosas firmas de la

historia del teatro brasileño, Fernanda Montenegro, tenía 25 años cuando llevó a la escena *A moratória*, un año después de su traslado de Río de Janeiro a São Paulo. De la antigua capital federal, ella trajo una experiencia teatral rica y diversificada, mezclada con la influencia del circo y del teatro popular, así como con la participación en los comienzos de la televisión. En São Paulo, recibió la contribución “inmensa de los directores llegados de otra esfera cultural”, que llevaron al Brasil “la visión vertical del espectáculo”.¹⁵ Entre los directores extranjeros con quienes trabajó, Gianni Ratto fue de lejos la influencia más decisiva. Con él aprendió a desentrañar la interioridad de los personajes que representaba en los escenarios y descubrió que había una “historia dentro del arte teatral”.¹⁶ Con él se proyectó en la escena paulista y adquirió proyección nacional.

Al igual que el polaco Ziembinski (1908-1978), que en 1943, dos años después de establecer la residencia en el país, dirigió la pieza *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues, considerada como una especie de marco cero del teatro brasileño, Gianni Ratto se mostró sensible ante las manifestaciones más importantes que se anunciaban entre los dramaturgos paulistas. Su temor a dirigir un texto que estuviese “excesivamente preso de motivos y razones exclusivamente regionales y nacionalistas” era proporcional a la necesidad que sentía de poner en escena a autores brasileños. Escenógrafo inventivo y experimentado, para quien la “belleza formal” del espectáculo debía integrarse a una “interpretación en profundidad de los personajes y del texto”,¹⁷ Gianni Ratto se había formado en el espíritu del Piccolo Teatro de Milán, creado en 1947.

¹³ Cf. Gilda de Melo e Souza, “Teatro ao sul”, *Exercícios de leitura*, São Paulo, Duas Cidades, 1980, p. 110.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Cf. Fernanda Montenegro, *Viagem ao outro: sobre a arte do ator*, Río de Janeiro, Fundacen, 1998, p. 23.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Cf. Gianni Ratto, *A mochila do mascate*, São Paulo, Hucitec, 1996, p. 80.

Allí trabajó junto a Giorgio Strehler y Paolo Grassi, y compartió con ellos la idea de que el perfeccionamiento de la escena teatral requería algo más que la elección correcta de un texto clásico del arte dramático occidental y la solución de problemas técnicos de dirección y de formación de actores. Suponía, ante todo, un anclaje en el teatro nacional. Por eso, en 1955, a menos de un año de residencia en el Brasil, Gianni Ratto encontró en la obra *A moratória*, de Jorge Andrade, al dramaturgo brasileño que necesitaba para poner a prueba sus concepciones como director y escenógrafo. En sus palabras, pronunciadas en 1955:

Al leer *A moratória* percibí de inmediato que las palabras [de sus personajes] eran las palabras de mi gente y podían pertenecer a cualquier persona de cualquier nacionalidad. El tema también era común entre nosotros y el asunto –vinculado a un acontecimiento de la historia económica del Brasil– coincidía con nuestra historia del hombre de hoy, que vive una crisis de orden moral de la cual con mucho esfuerzo sólo ahora –hace diez años de la guerra– logramos salir.¹⁸

El encuentro entre el director experimentado, el dramaturgo que mejor retrató las alteraciones que se producían en el paisaje social paulista y la actriz en ascenso resultó un hito en el teatro de la metrópolis. El impacto que tuvo *A moratória* en São Paulo, semejante al de *Vestido de noiva* en Río de Janeiro en 1943, fue acompañado de cerca por la nueva generación de intelectuales formada por los profesionales extranjeros vinculados a la Facultad de Filosofía, Ciencia y Letras de la Universidad de São Paulo, y en sintonía con los experimentos de avanzada en el teatro paulista. Entre ellos, la Escuela de Arte Dramático, creada por Alfredo

Mesquita en 1948, en el mismo año que el Teatro Brasileño de Comedia. En esa escuela, Jorge Andrade, siguiendo un consejo de la actriz Cacilda Becker, también profesora allí por un tiempo, se inició en las mañanas del teatro y se perfeccionó en el lenguaje dramático. En 1954, Jorge Andrade obtuvo el premio como autor revelación por la obra *O telescópio*; con *A moratória* su nombre ganó un lugar entre los mejores autores dramáticos del Brasil y quedó asociado al lenguaje moderno que en São Paulo se estaba gestando en el teatro, en las artes plásticas y en las ciencias sociales.¹⁹

Revelando a un “autor prisionero, como sus personajes, del espacio y del tiempo perdido de la hacienda”,²⁰ *A moratória* escenifica, a través del prisma de una familia arruinada, las consecuencias de la crisis internacional de 1929 y sus efectos en la economía paulista. En lugar de ser caracterizados con los rasgos de la psicología individual, los miembros de la familia son más bien, como muestra Gilda de Mello e Souza,

el Padre, la Madre, el Hijo, la Hija; y los actos, los pensamientos y los deseos que derivan de ellos se vinculan menos con la historia aislada de cada uno que con la historia de la propiedad a la que pertenecen. Es la pérdida de la hacienda la que explica la sublevación del padre, el fracaso del hijo, la crispación subterránea de la hija, la desencantada abnegación de la madre.²¹

La obra muestra la habilidad del dramaturgo para yuxtaponer escénicamente el pasado y el presente. En las palabras del crítico e historiador del teatro Sábado Magaldi, en la época también profesor de Jorge Andrade, la maestría de éste residía en la manera en que jugaba

¹⁸ Este testimonio de Gianni Ratto se encuentra en el programa de la obra *A moratória*, representada en mayo de 1955.

¹⁹ Cf. Maria Arminda do Nascimento Arruda, *Metrópole e cultura*, *op. cit.*

²⁰ Cf. Gilda de Mello e Souza, “Teatro ao sul”, *op. cit.*, p. 115.

²¹ *Ibid.*, p. 114.



Escena de Gianni Ratto para la obra “La moratoria”, de Jorge Andrade, en 1955. La fotografía fue publicada en la revista *Teatro Brasileiro*, agosto-septiembre de 1956.

con los “planos del presente (1932) y del pasado (1923)”, de modo tal que el segundo no se convertía en “mero *flashback* ilustrador del drama final. La maestría técnica era tan admirable que, en la dinámica del texto, a menudo un episodio de 1932 parecía preparar lo que ocurrió en 1929”.²² Para alcanzarla, Jorge Andrade releyó *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, y puso del revés los andamios de su construcción, siguiendo el consejo de Sábato Magaldi de que allí encontraría la inspiración necesaria para resolver en su obra el problema del paso del tiempo. La solución hallada en A

moratória se sumaba a la habilidad del escenógrafo y director de la puesta, Gianni Ratto, que realizó la escenografía y dividió el escenario en dos partes expuestas en diagonal. Una de ellas correspondía a la opulenta hacienda cafetalera del pasado, de 1929; la otra, a la modesta casa en la ciudad del presente, situado en 1932, sugiriendo así “la paralización del tiempo en una realidad superior y opresiva”.²³

La foto del escenario reproducida pone en evidencia visualmente la degradación social de la familia: el banco rústico en el lugar del sillón de esterilla, el filtro para el agua en el lugar del lavabo de porcelana inglesa, la má-

²² Cf. Sábato Magaldi, “Um painel histórico: o teatro de Jorge Andrade”, en Jorge Andrade, *Marta, a árvore, o relógio*, 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 673.

²³ Sábato Magaldi, “Um painel histórico...”, *op. cit.*, p. 673.

quina de coser en el medio de la sala. En el escenario urbano de la ruina familiar fueron preservados el crucifijo y los cuadros de los santos. El único objeto que quedó del pasado glorioso de la hacienda fue el reloj de pared. No casualmente, adquiere en ese ambiente “degradado” la centralidad que los retratos de los antepasados tienen en el escenario de la opulencia. El dominio técnico del escenario se apoyaba en el total conocimiento de la realidad social que el dramaturgo había retratado en el texto y en el trabajo del director para que ésta fuera encarnada por los intérpretes en el escenario. Quien captó, en un análisis sutil, esta transmutación de la experiencia social de Jorge Amado en un lenguaje teatral fue el crítico y mayor historiador del teatro brasileño, Décio de Almeida Prado (1917-2000). Ligados por lazos de parentesco que parecen ir más allá de la consanguinidad biológica y se convierten en una “especie de ficción social, mantenida respetuosamente en medios estables y conservadores como los rurales”, ambos se habían criado en el “mismo paisaje social”²⁴ representado por la vida de las élites agrarias en las haciendas: espacio del mando, de la morada y de la sociabilidad. De Almeida Prado, de lejos y de paso, en las vacaciones escolares, cuando volvía a la hacienda de la familia materna. Jorge Andrade, de cerca y por dentro, “inmerso de modo entrañable en esa realidad humana que, más tarde, habría de constituir su territorio de elección como autor teatral”²⁵ En las palabras del primo lejano,

A moratória evoca el fin, a menudo melancólico, de ese proceso social: la división y la pérdida de las haciendas, con el ascenso de clases nuevas, facilitado por dos shocks violentos: la crisis del café y la revolución del treinta (ambas, no es necesario decirlo,

muy beneficiosas para la democratización del país). Nada comprenderá del alcance de la obra quien no presienta, por detrás de los individuos y de los episodios particulares que narra, la agonía de una sociedad en vías de transición, el doloroso pasaje, tan bien descrito por Gilberto Freyre, del Brasil de los hacendados al Brasil urbano.²⁶

Al yuxtaponer los planos del pasado y del presente y, al mismo tiempo, el medio ambiente retratado en los dos escenarios, la obra expone el desgarramiento de la familia evitando el truco fácil de la historia contada en una secuencia cronológica. El espectador, que sabe más que los personajes acerca del destino social que les espera, comprende antes que ellos las marcas y los sufrimientos infligidos por la transición y la declinación del universo en el que se movían. “Cualidades y defectos de toda una clase son retratados con igual conmoción y con igual lucidez”, según Décio de Almeida Prado.²⁷ La observación del crítico, que alude al esfuerzo de objetivación del dramaturgo en relación con el mundo social que fue el suyo y es el de sus personajes, se expone en un registro sociológico en el análisis de Maria Arminda do Nascimento Arruda. En sus palabras,

El tiempo objetivo de la declinación de la sociedad agraria cohabita con el movimiento de subjetividad de los personajes, lanzados a contextos que solapan y niegan lo que parecía inscrito en sus destinos sociales. Puesta al lado de las figuras identificadas con la sociedad urbano-industrial, la obra dramática [de Jorge Andrade] reproduce esa historia desgarrada, de donde extrajo la materia viva de su teatro, testimonio lacerante de un mundo agonizante y de otro en ascenso.²⁸

²⁴ Cf. Décio de Almeida Prado, “A moratória”, en Jorge Andrade, *Marta, a árvore, o relógio*, op. cit., p. 625.

²⁵ *Ibid.*, p. 626.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 627.

²⁸ Cf. Maria Arminda do Nascimento Arruda, *Metrópole e cultura*, op. cit., p. 137.

El vigor de *A moratória* se vio reforzado por la interpretación de los miembros del elenco de 1955, en su primera puesta en los escenarios de São Paulo. Entre ellos, Fernanda Montenegro, que infundió verosimilitud y una verdad escénica de alto voltaje a la protagonista de la pieza. En el papel de Lucília, el “único personaje de la familia de hacendados que abandona los lamentos por la fortuna perdida y enfrenta con decisión la realidad”,²⁹ ella conquistó a la platea y a la crítica. Realista y adversa al ejercicio complaciente del autoengaño, empeñada en la supervivencia de la familia con la ayuda de la máquina de coser que le había servido de hobby cuando era una muchacha rica y bien vestida y que, en el momento de su descenso, pasa a ser la fuente de sustento de la familia, Lucília expone sin medias tintas y sin medias verdades la ruina social que desgarró a todos. Aquello que Décio de Almeida Prado percibió como característico de las mujeres de esa clase, el realismo nutrido por la dedicación al trabajo doméstico, es explicado por Gilda de Mello e Souza en clave más abstracta y sociológica, de acuerdo con la literatura especializada que ella leía en la época, cuando escribió en 1956 el ensayo “Teatro ao sul” dedicado al análisis del teatro paulista:

En el orden que se desmorona, Lucília es el último amparo. La literatura sociológica ya nos ha alertado respecto de este fenómeno de adaptación femenina en los momentos de crisis. Como ser secundario, con una existencia subalterna, no le resulta tan penoso cambiar una sujeción por otra, la dominación del padre o del marido por la esclavitud de la máquina de coser. Pues así como la hacienda desarrolló en Quim [el padre] el instinto de mando y en Marcelo [el hermano] el odio a cualquier sujeción,

²⁹ Sábato Magaldi, “Dos bens ao sangue”, en Jorge Andrade, *Marta, a árvore, o relógio*, op. cit., p. 650.

entrenó a Lucília en las tareas menores del interior del hogar, en los pequeños gestos, en la economía cotidiana. Su fuerza es la de la criatura sin libertad, empeñada en los compromisos, en la aceptación del mundo y del presente. Por eso, sólo ella logrará liberarse de la hacienda e ingresar en el nuevo universo que se construye.³⁰

Lucília, la hija de una familia de la élite en ruinas, al ser encarnada por la actriz, hija de una familia obrera, pasó a ser uno de los personajes femeninos más significativos del teatro brasileño y elevó a Fernanda Montenegro a una posición destacada en la jerarquía de las grandes intérpretes del momento. En aquella época, la figura dominante era Cacilda Becker, la actriz que mejor expresó el polo modernizador del teatro brasileño, São Paulo, por su adhesión en cuerpo y alma a la escena teatral paulista, que por más de una década opacó al teatro carioca.³¹ Éste sólo se modernizaría a mediados de la década de 1950, cuando varios intérpretes que habían pasado por el Teatro Brasileño de Comedia volvieron a vivir en Río de Janeiro, como Tônia Carrero y Fernanda Montenegro, para citar a dos de las más renombradas actrices de la época.

La fama que ellas conquistaron es inseparable del reconocimiento que obtuvieron como intérpretes. Pero no es lo único. También es una derivación de la autoridad cultural y social de que gozaba el público burgués habituado del teatro paulista en la época, en especial el Teatro Brasileño de Comedia. La creación de

³⁰ Cf. Gilda de Mello e Souza, “Teatro ao sul”, op. cit., p. 115.

³¹ Para un análisis denso de las razones que llevaron a que el Teatro Brasileño de Comedia y la ciudad de São Paulo adquiriesen esa posición prominente, véanse Tânia Brandão, *Peripécias modernas: Companhia Maria Della Costa*, tesis de doctorado en historia defendida en la UFRJ, 2 vols., 1988, pp. 110-120; Maria Arminda do Nascimento Arruda, *Metrópole e cultura*, op. cit., y Davi José Lessa Mattos, *O espetáculo da cultura paulista: teatro e tv em São Paulo, 1940-1950*, São Paulo, Códex, 2002.

esa compañía, junto con la formación de grupos amateurs, modificó el estatus de las actrices, vistas hasta entonces en el Brasil (pero no sólo allí) como mujeres de “vida fácil” y de moral “dudosa”, en el plano social cerca de las prostitutas por su identificación con el teatro de extracción popular y con las casas nocturnas de reputación controvertida.

* * *

La notoriedad de las actrices que pasaron por el Teatro Brasileño de Comedia antes de fundar sus propias compañías, es un tema fascinante para una etnografía de las relaciones de género interesada en la relación entre nombre y cuerpo y sus articulaciones con el problema de la autoría y de la autoridad cultural, entre 1940 y fines de la década de 1960. Esta relación permite iluminar los contrastes entre el campo intelectual y el teatral.³² La comprensión en clave comparativa de las diferencias y las semejanzas en esos dos dominios, en un momento en que éstos tenían vinculaciones más estrechas que las que hoy se observan, permite captar las constricciones, los espacios posibles y las distintas perspectivas de carrera que se abrieron para las intelectuales y para las actrices.

Tanto las intelectuales como las actrices que entraron en escena en aquel período fueron intérpretes de la metrópolis. Así como lo fueron los *partenaires* que ellas tuvieron a lo largo de sus trayectorias. Ahora bien, mientras que algunas de las intelectuales que más

se destacaron en la época, como las críticas culturales Patrícia Galvão (1910-1962), Lúcia Miguel Pereira (1901-1959) y Gilda de Mello e Souza (1919-2005), eran mujeres excepcionales, en el sentido de que al inscribirse en un campo decididamente masculino sufrieron con mayor o menor intensidad los reveses de esa condición, e hicieron valer el capital cultural conquistado por medio de una educación formal elevada o de relaciones sociales inmersas en la actividad cultural,³³ las actrices adquirieron un nombre y afirmaron su autoridad artística en un medio menos culto y menos vinculado a la educación formal, así como más abierto a la presencia femenina. En el período en que ellas entraron en escena no había escuelas o facultades de teatro o de arte escénico. Y cuando se creó la primera de ellas, la Escuela de Arte Dramático, algunas de esas actrices, Casilda Becker por ejemplo, formaron parte como profesoras y no como alumnas. Ellas fueron en realidad discípulas de los directores extranjeros, éstos sí poseedores de una cultura teatral elevada. La formación que recibieron de ellos fue filtrada y rediseñada en las compañías que montaron con la colaboración activa de sus *partenaires*.

La mayor o menos audacia en la política de repertorios, en la elección de los personajes que protagonizaron, en la sintonía del elenco con el debate cultural y con la progresiva radicalización política de la época se debe en gran medida al perfil doctrinario y a las opciones estéticas de los directores extranjeros con los que trabajaron. Un ejemplo de esto se observa en la reverberación de las duplas de Tônia Carrero y Adolfo Celi, así como de Fernanda Montenegro y Gianni Ratto en el perfil de las compañías en las que ambas

³² Para una discusión vigorosa sobre la relación entre nombre, renombre y género, así como sobre la cuestión de la “notoriedad retrospectiva”, esto es, el modo “en que el renombre adquirido a partir de cierto momento puede iluminar la vida entera de un personaje” y opacar la de otro, véase Mariza Corrêa, *Antropólogas e antropologia*, Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 2003, p. 22. Cf. también, Maria de Lourdes Euletério, *Vidas de romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos, 1890-1930*, Río de Janeiro, Topbooks, 2005.

³³ Para un desarrollo de este tema, véase Heloisa Pontes, “Campo intelectual, crítica literaria y género (1920-1968)”, en Carlos Altamirano (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina*, Buenos Aires, Katz Editores, en prensa, vol. 2.

figuraron como actrices principales. La primera situada en el polo más conservador y burgués del teatro moderno; la segunda, ubicada en el plano más experimental de la cultura teatral. En ese espectro, la Compañía de Maria Della Costa representa la contribución más audaz en términos políticos y culturales, como lo demuestran las representaciones de *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, *A moratória*, de Jorge Andrade, *Gimba*, de Guarnieri y la primera puesta en escena de Brecht en el Brasil, *El alma buena de Sezuán*, en 1958. En el centro de ese diapasón de política cultural, se encontraban las compañías de Nydia Lícia y Sérgio Cardoso y de Cacilda Becker y Walmor Chagas. En una mezcla de deliberación propia y presión de los sectores y del público más a la izquierda del campo teatral, que llevó adelante el debate sobre lo nacional-popular,³⁴ ellas combinaron una apuesta por el autor brasileño con un predominio del teatro comercial de éxito.

En la coyuntura de transformación por la que pasaba la cultura brasileña, demarcada por el nuevo cine en gestación y por el intrincado entrelazamiento entre el teatro, la radio y los comienzos de la televisión, la profesionalización en el ámbito de la escena teatral moderna fue posible gracias a la decisiva contribución de los directores extranjeros y de las compañías formadas por las actrices mencionadas en este artículo, las cuales, en su totalidad, o bien habían salido del Teatro Brasileño de Comedia o habían hecho su pasaje por él. En ese proceso complejo de afirmación también pesó el mensaje político y social de los grandes dramaturgos brasileños del período. Nelson Rodrigues, Jorge Andrade y Gianfrancesco Guarnieri, entre los principales, contribuyeron

para convertir el teatro en soporte de una renovación radical en la manera de aprehender la experiencia contemporánea de la sociedad brasileña. Sus obras dramatizaban conflictos sociales lacerantes —la declinación de las élites rurales, las vicisitudes de los sectores medios, el impacto de la vida urbana en las costumbres y en las relaciones familiares, el ascenso de la clase obrera—, y hacían del escenario, de los directores, de las actrices y sus *partenaires* los protagonistas de una cultura figurativa que fue el retrato del país en ese momento crucial de crisis de un viejo orden y de arranque hacia una nueva etapa de expansión económica y social.

En esta figuración desde nuevos ángulos de la sociedad brasileña, hubo un espacio para que el origen social precario o modesto de varias actrices (Cacilda Becker, Cleyde Yáconis, Maria Della Costa, entre otras) se convirtiese en un soporte significativo de la actividad teatral. El hecho de que esa actividad, al contrario de lo que ocurre en otros campos de la producción simbólica, se haya valido de eso, algo que en principio puede ser considerado y vivido como una deficiencia, es revelador de ciertos rasgos fundamentales para comprender la dinámica de la sociedad brasileña de aquella época. Muchas actrices prácticamente carecían de educación formal y de capital cultural, mientras que otras, provenientes del teatro amateur (como Nydia Lícia), se valieron de ese triunfo para afirmarse en la escena teatral. La mayoría provenía de familias de inmigrantes y pertenecían a la generación que había logrado estabilizar la trayectoria familiar mediante el trabajo de ellas en los escenarios. Provenientes de las más diversas latitudes de los escalones inferiores y modestos de la estructura social brasileña, esas actrices infundieron los modos, las dicciones, la corporalidad, la expresividad, las gracias, los signos de una energía social que centelleaba y reverberaba en el escenario la movilidad geográfica y social característica de ese momento

³⁴ Para la localización de esta discusión en el panorama de los dilemas enfrentados por la intelectualidad brasileña, véase Ruben Oliven, “Cultura e modernidade no Brasil”, *São Paulo em Perspectiva*, vol. 15, N° 2, abril-junio de 2001.

de transformaciones que atravesaban las metrópolis del Brasil.

Ese momento crucial de formación y sedimentación de lo que defino como sistema cultural moderno, diversificado y más denso, que se manifestó al mismo tiempo y por razones semejantes en el teatro y en el campo intelectual, se inicia en la década de 1940 y se prolonga hasta 1968. En la década de 1940 están dadas las condiciones sociales, artísticas e institucionales que presidieron la implantación y la sedimentación del teatro brasileño moderno, que en varios sentidos representó una ruptura con el teatro popular, en especial con el teatro de revista.³⁵ La creación de grupos amateurs y la fundación del Teatro Brasileño de Comedia introdujeron nuevas maneras de concebir el repertorio y el trabajo de los actores, las actrices, los directores y los escenógrafos. Sedimentado a lo largo de los años cincuenta, este panorama sufrió cambios importantes en la década de 1960 a partir de la actuación de nuevos grupos teatrales, como el Teatro de Arena, Oficina y los Centros Populares de Cultura.³⁶ A ellos se debió la valorización del autor nacional, la introducción de nuevas convenciones teatrales y una nueva articulación entre cultura y política en el ámbito de la dramaturgia. En el período que se extiende hasta 1968 había una “relativa hegemonía cultural de la izquierda”,³⁷ a pesar

del golpe militar y de la dictadura, y el país, en las palabras de Roberto Schwarz, “estaba irreconociblemente inteligente”.³⁸

Como resultado de la entrada en escena de nuevos grupos y de un nuevo público, joven, universitario y de izquierda, se produjo una “modificación social del escenario”³⁹ y el teatro de repertorio, que durante casi dos décadas había sido el espacio de proyección de las actrices mencionadas en este artículo, perdió el lugar central que había ocupado hasta entonces. “Cambios estructurales en el campo artístico” –correlativos de la modificación del perfil social y cultural del nuevo público y de la sedimentación del “concepto de compromiso artístico de izquierda”–⁴⁰ hicieron que “el buen teatro, que durante años había discutido en un portugués escolar el adulterio, la libertad, la angustia, [pareciese] haber retrocedido una era”,⁴¹ para completar el razonamiento con la formulación precisa de Schwarz. Esa combinación entre “la escena ‘rebajada’ y un público activista”⁴² produjo una vitalidad extraordinaria en el escenario, una respuesta vibrante del público comprometido y el fin del ciclo del teatro moderno que se había establecido en el país en la década de 1940. El montaje de la obra *Roda-viva*, de Chico Buarque de Holanda, puesta en escena en 1968 por José Celso Martinez Corrêa, marcó el fin de ese ciclo, inaugurado simbólicamente en 1943 con *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. A partir de *Roda-viva* se quebró la estructura formal del escenario “italiano” y la ilusión producida por la “cuarta pared”, central para la convención de que aquello que los autores hacen en el escenario no es visto

³⁵ Producción típicamente nacional, “con su gracia irreverente, a veces de mal gusto, su tono burlesco, su crítica de las costumbres y sus alegorías respecto de la vida y de la política nacionales, el teatro de revista fue sin duda, hasta mediados del siglo xx, el género más característico del teatro brasileño, el que más entusiasmó al público”. Cf. David José Lessa Mattos, *O espetáculo da cultura paulista*, *op. cit.*

³⁶ Para una visión general de esas nuevas iniciativas culturales y teatrales, véase Marcelo Ridenti, *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do cpc à era da tv*, Río de Janeiro, Record, 2000.

³⁷ Cf. Roberto Schwarz, “Cultura e política, 1964-68”, en *O pai de família e outros estudos*, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 62.

³⁸ *Ibid.*, p. 69.

³⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁰ Cf. Marcos Napolitano, “A arte engajada e seus públicos, 1955-1968”, *Estudos Históricos*, N° 28, junio de 2001.

⁴¹ Cf. Roberto Schwarz, “Cultura e política”, *op. cit.*, p. 81.

⁴² *Ibid.*

por la platea. Se incorporaron el happening y la antropofagia de Oswald de Andrade, y el teatro se convirtió en un “ritual alegórico”.⁴³ Paralelamente al ascenso de la televisión y de las telenovelas, se asiste a una transformación de la práctica teatral. Como muestra João Roberto Faria, “el concepto de grupo sustituye en los años setenta al de compañía, favoreciendo otro tipo de producción, como la creación colectiva”.⁴⁴

En el recorte cronológico adoptado en este artículo también intervienen razones externas a la historia interna del teatro brasileño. El hecho de que el teatro sea una de las producciones culturales más directamente entrelazadas con las dinámicas y las constricciones extra artísticas hace de él un espacio de investigación privilegiado para deslindar las dimensiones de género y las convenciones culturales y sociales que moldearon la carrera de las actrices. Más “femenino” que el campo intelectual de aquel período, el teatro ilumina por contraste los espacios posibles, los recursos utilizados, las constricciones enfrentadas por las mujeres que ganaron un nombre como intelectuales y críticas culturales. Esto no significa que los clivajes de género hayan estado ausentes del teatro. En la división de trabajo que regía en la época la estructuración orgánica de la obra teatral, ellas estaban allí, pero con inflexiones distintas. Mientras que el trabajo actoral estaba habilitado para hombres y mujeres, el de la autoría teatral era privilegio o atributo de los hombres. Entre el polo más “femenino” de la representación, ocupado por actores y actrices, y el más “masculino” de la composición teatral, ejercido por los autores, se encontraban los directores y las directoras de ensayo, con un claro y diferenciado reconocimiento hacia

los primeros. En los grupos y en los elencos, la figura de la primera actriz, remodelada por las concepciones del teatro moderno, siguió desempeñando un papel central, aun cuando el nombre de ella no figurase en el de la compañía. Éste fue el caso del Teatro dos Sete, que desde un comienzo estuvo asociado por parte del público y de la crítica a su intérprete más importante, Fernanda Montenegro.

Para conservar ese papel central, las mujeres hicieron valer la competencia que habían adquirido como actrices, con la anuencia y el apoyo de sus *partenaires*. No es casual el hecho de que hayan singularizado o mezclado sus nombres artísticos en los de sus compañías, cuando salieron del Teatro Brasileño de Comedia o se afirmaran a su lado, como es el caso del Teatro Popular de Arte, que, tras su mudanza a São Paulo, pasó a ser conocido como Teatro Maria Della Costa. Las maneras en que las intérpretes manejaron el estrellato fueron distintas. O bien compartieron la condición de protagonistas con sus *partenaires* predilectos, como es caso de Nydia Lícia con Sérgio Cardoso, de Tônia Carrero con Paulo Autran e incluso de Cacilda Becker con Walmor Chagas, en el embate feroz de *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* (representada en 1965). O bien, se amoldaron al proyecto colectivo de los grupos que lideraban, como Maria Della Costa y Fernanda Montenegro, en los que ellas incluso podían no figurar en el elenco y aun así estar a la cabeza del emprendimiento.

La situación de las actrices era bastante diferente de la que vivían las intelectuales y las críticas culturales. No se trata de que los nombres de estas últimas –o el seudónimo, como el de Mara Lobo con el que Patrícia Galvão debutó en la ficción– no figurasen en los libros que escribieron. Ni tampoco de que no pudiesen escalar posiciones más sólidas, derivadas de la autoría y de la autoridad intelectual a ella asociada, como es el caso de Lúcia Miguel Pereira. Pero sí de que las instancias de control y de prestigio, ocupadas de manera prio-

⁴³ Cf. Luis André do Prado, *Cacilda Becker: fúria santa*, São Paulo, Geração Editorial, 2002, p. 519.

⁴⁴ Cf. João Roberto Faria, entrevista concedida a Nelson de Sá publicada en el suplemento *Mais* del diario *Folha de S. Paulo*, 30 de abril de 2006, p. 5.

ritaria por los hombres, sólo se abrirían para las intelectuales académicas, como muestra la trayectoria de Gilda de Mello e Souza, mucho más tarde y de manera mucho más tortuosa que la que debieron enfrentar sus colegas profesionales hombres. Estas consideraciones no tienen el propósito de esencializar marcadores sociales de género, ni mucho menos de encapsular la trayectoria de las mujeres reales bajo la débil luz de una supuesta condición común de sujeción. Lo que pretende es poner *en relación* trayectorias, carreras, asociaciones, constricciones y recursos asignados en espacios sociales específicos, como lo son los campos de la producción cultural, marcados ellos mismos por clivajes internos de género, que replican con contenidos específicos los clivajes

derivados de la mayor o menor cercanía que mantienen con el campo político. Cuanto más se aleja de éste, más la actividad cultural que se emprende es vista y asociada con el polo femenino. Por el contrario, cuanto más cerca del campo político, mayor la asociación con el polo masculino y con los principios y los estilos sociales definidos de masculinidad y de feminidad. Si estoy en lo cierto, este procedimiento explicaría las maneras y las razones que llevaron a los campos intelectual y teatral a ser más o menos refractarios a la presencia y a la actuación de las mujeres, en el momento en que ambos se inscribían en una misma trama cultural, urdida por la metrópolis en expansión y por la convergencia entre la “palabra”, el “gesto” y la “gracia”. □