

A RENOVACIÓN DRAMÁTICA NA GALIZA E NO BRASIL: A MULLER COMO PROBLEMA

Laura Tato Fontaiña
Universidade da Coruña

Nun traballo anterior¹ comezamos o estudo comparativo da renovación dramática dos Modernistas brasileiros e dos Vangardistas galegos procurando demostrar que recibiron e utilizaron as mesmas referencias literarias e estéticas e que, en grande medida, se adiantaron a técnicas dramáticas que anos máis tarde se introducirían en ambos os países como recursos importados. Co fin de exemplificar as nosas teses, comparamos a obra dramática de Oswald de Andrade coa de dous escritores galegos da altura, Ramón Otero Pedrayo e Luís Manteiga.

A primeira grande coincidencia entre os tres dramaturgos era o feito de que ningún deles, que saibamos, chegase a ver as súas pezas representadas, aínda que Ramón Otero Pedrayo e Oswald de Andrade si puideron, cando menos, publicalas. No momento en que escribían, 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 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)-, utilizamos esta última porque dela, na Carta-Prefácio, o propio poeta declarou que a consideraba a máis importante de toda a súa produción.

Pola parte 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 Afonso R. Castelao co cadro de Declamación das Mocidades Galeguistas de Pontevedra. Para ese proxecto, en 1934, Otero 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 establecermos a comparación con Oswald de Andrade. A resposta está na conturbada historia de España: se até nós tivese chegado a peza de Castelao titulada "Pimpinela" tal como o seu autor a concibiu en 1931 e/ou a leu, en 1934, ao grupo de intelectuais e artistas de Santiago de Compostela, e tal como a estaba ensaiando o grupo de mozos pontevedreses para 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 d'*Os vellos non deben de namorarse* e, do profundo proceso de transformación que sufriu a peciña ao longo do tempo, daba conta o propio Castelao afirmando: "A obra foi recriada 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 FONTAÍÑA, 2001, p. 43).

O que nacera como peza dun teatro de arte destinado ao consumo das 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 Bos Aires); de aí que os textos de Otero Pedrayo recollidos no *Teatro de Máscaras* respondan mellor aos parámetros proxectados para o antedito teatro. As pezas de Otero permaneceron inéditas e descoñecidas até 1975, porque cando se produciu a sublevación fascista de 1936 estaban en Pontevedra, na casa de Castelao, e ficaron co seu legado en poder de Filgueira Valverde.

Canto á obra de Luís Manteiga, de entre a súa produción dramática, optamos por *A mecada. Estampa rural en 4 cadros*, porque foi escrita cos parámetros do mesmo proxecto. Cando en 1934, por mor da parálise nas actividades políticas durante o Bienio Negro, se estaba reorganizando e orientando a renovación do teatro desde o Partido Galeguista, Afonso R. Castelao, en carta a Ramón Otero Pedrayo, solicitou do grupo ourensán a escrita dunha obra longa, en tres actos, que permitise aproveitar todo o potencial artístico e musical da Coral Polifónica de Pontevedra. O texto de Manteiga responde aos requisitos esixidos por Castelao (1976) 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 no palco. Estamos, por tanto, perante unha obra que adianta técnicas do denominado teatro épico, técnicas de distanciamento que, en teoría, non deberían aparecer no teatro galego antes de que na Península se divulgase a obra de Brecht.

Na renovación técnica, e sobre todo, no adianto sobre a data "oficial" de aparecemento na dramaturxia mundial das técnicas de distanciamento, é un dos puntos en que coinciden Luís Manteiga e Oswald de Andrade, porque tamén este último introduciu en *A Morta* unha personaxe, o Hierofante, que cumpre o mesmo papel que a Pantasma d'*A mecada*, e que levou Sábado Magaldi facer sobre o teatro de Andrade as mesmas observacións que nós fixemos sobre o de Manteiga:

O hierofante, encerrando a peça, 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 bombeiros ou se preferirdes a policia! 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, p. 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 estaba presenciando, e pon en cuestión a tan repetida crenza de que en ambas as literaturas, brasileira e galega, todas as innovacións foron resultado de influencias externas.

A intención de Luís Manteiga era presentar a vida en comuñón coa natureza como o modelo a que debía volver o ser humano, e para iso estruturou a súa peza en catro cadros que se corresponden con catro momentos localizados naqueles espazos que na vida rural galega 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 considerariamos acoso sexual, nin os varios episodios de liortas a navalladas, 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 'ser 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 liberan na clandestinidade. Na súa obra posterior, Manteiga vai mostrar 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 torre de marfil 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 anestêsia". 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 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, p. 135).

Sabemos que eses 'borradores' 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, é dicir, 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 vemos 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, p. 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 anestêsia", co nome de 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 Camélias e a Senhora Ministra, explicándolles, ademais, o que simboliza o animal e quen foi Edgar Allan Poe. Esta escena, que se desenvolve nun *necrotério*, nun ambiente de ultratumba asolagado de humor negro, remite directamente a *O 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, senón tamén pola crítica social que se realiza a través dos mortos.

A renovación debía atinxir todos os planos da actividade teatral porque, na Galiza, se aspiraba a ampliar o público do teatro galego que, até ben entrada a década dos anos 20, era fundamentalmente popular. Os renovadores pretendían atraer as minorías cultas e intelectuais e, por tanto, para alén da estética debían renovar tamén a temática e a lingua. Os estudosos do teatro brasileiro sinalan os mesmos propósitos nos seus renovadores, e así, Gustavo A. Doria, xustificando unhas declaracións de Abadie de Faria Rosa sobre o teatro da época, explica: "Juntava-se ao coro que invocava um teatro de melhor qualidade intelectual, que satisfizesse os anseios de uma elite que não encontrava nos nossos palcos a satisfação adequada". (DORIA, 1975, p. 20).

A falta de atractivo para as minorías cultas foi tamén un dos argumentos que utilizaron os promotores do Conservatorio Nacional de Arte Galega, presentado ao público en 1919 na Coruña, para xustificaren a decisión de non subiren aos palcos ningunha das obras

de teatro galego que se estaban representando no momento. De feito, mentres non se escribisen pezas que respondesen ao novo espírito universalista que pretendían, optaron por representar as obras-mestras do 'Teatro Livre' portugués (Manuel Laranjeira, Marcelino Mezquita, Júlio Dantas...) que non precisaban do grande esforzo que esixiría traducir ao galego textos do inglés, do francés ou de calquera outra lingua. A escolla non era gratuíta nin casual, porque 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 condicións de grande latitude na propagação de ideas e pela sua facilidade de fixação dessas ideas, 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, p. 80).

Ademais da estética, tamén a temática do teatro galego de comezos do século XX afastaba das salas a esas minorías cultas e urbanas, porque as obras estaban sempre ambientadas no mundo labrego e/ou mariñeiro: tanto se eran comedias como se eran dramas, pezas longas ou breves, de tipo social ou costumista, a acción tiña como protagonistas a integrantes das clases populares cos conflitos que lles eran propios (caciquismo, abusos de poder, redención de forros...). Expuña os problemas que eran comúns e propios das clases populares non urbanas. Salvando a distancia social e xeográfica, o teatro brasileiro tiña o mesmo problema, pois en palabra de Doria.

Os originais [...] cuidavam rotineiramente dos pequenos problemas sentimentais e domésticos das familias modestas, moradoras dos subúrbios. Era toda uma ciranda cujos componentes eram a mocinha costureira ou caixeira da *Sloper*, o chefe de familia, funcionario público ou marido bilontra, o guarda-freios ou chefe de estação da Central, o *chauffeur*, o portugués, dono de armazém, a empregadinha mulata e sestrosa, todos às voltas com pequenos problema sentimentais, leves infidelidades ou conseqüências oriundas de festejos de carnaval (DORIA, 1975, p. 21).

Se compararmos as declaracións dos promotores do Conservatorio Nacional de Arte Galega coas do promotor do primeiro grupo de teatro brasileiro que se enfrontou coa renovación, é dicir, co 'Teatro do Brinquedo', de Álvaro Moreyra, que se presentou ao público en novembro de 1927, no Rio de Janeiro, podemos observar que teñen en común a intención declarada de obrigar ao público a reflexionar sobre determinadas cuestións que afectaban á sociedade. En palabras do propio Moreyra:

Eu queria um teatro que fizesse sorrir, mas que fizesse pensar. Um teatro com reticências. O último ato não seria o último ato... justamente eu queria o Teatro do Brinquedo, que tinha uma legenda de Goethe: a humanidade divide-se em duas espécies: a dos bonecos que representam um papel aprendido, e a dos naturais, espécie menos numerosa, de entes que vivem e morrem como Deus os criou... (MAGALDI, 2001, p. 199).

De toda a problemática social que abordaron os renovadores da dramaturxia nunha e noutra banda do océano, imos fixar a atención nun único aspecto: o papel da muller. É ben certo que das obras que seleccionamos unicamente unha, *Branca* de Luís Manteiga, ten como obxectivo claro e definido pór en escena unha cuestión que encaixaría, mesmo na actualidade, no abano de reivindicacións feministas (o dereito da muller a vivir e gozar da súa sexualidade), mais polos aspectos sociais que se abordan nelas, directa ou indirectamente, eses renovadores deixaron nas súas pezas a súa percepción e/ou a súa denuncia da situación da muller na sociedade en que vivían e na cal pretendían incidir.

O 'Teatro do Brinquedo' presentouse ao público coa comedia *Adão, Eva e Outros Membros da Família* de Álvaro Moreyra. Estruturada en catro cadros, e seguindo unha liña circular, abre e cerra a fábula no recanto dun parque público a media noite, onde coinciden os protagonistas da farsa: Um, Outro e Mulher. Non cabe dúbida de que xa o feito de renunciar ao uso do nome propio nas personaxes confería á peza un carácter de modernidade e un valor simbólico que era descoñecido até o momento no teatro brasileiro. No primeiro encontro, as coordenadas espazo-temporais (un banco público pola noite) marcan a orixe marxinal dos dous homes: Um é mendigo e Outro ladrón, mentres Mulher aparece definida pola elegancia da súa roupa e polos motivos que a levaran a ese lugar (comprar cocaína), trazos que, en principio, a situarían nun

grupo social moi distante ao deles. Mais esa imaxe resulta equívoca, porque Mulher acaba ofrecendo o seu corpo e pedindo diñeiro.

O cadro segundo desenvólvese, tres anos máis tarde, na redacción do xornal vespertino que dirixe, e do que é propietario, Outro, a onde chega Um, empresario millonario, para lle indicar que a relación que mantén con Mulher, transformada en actriz de éxito, pode ser unha pexa para a súa brillante carreira de home de mundo. Este cambio radical que experimentan os dous antagonistas dentro da sociedade foi o que levou Magaldi a comentar a peza coas seguintes palabras:

Num estilo de divertimento inconseqüente, a peça desmonta um dos aspectos das contradições da sociedade capitalista: a mudança de um mendigo e de um ladrão em figuras respeitáveis da classe dirigente (MAGALDI, 2001, p. 200)

Frivolidade, coquetería e xuventude (vinte e catro anos) seguen a ser as características de Mulher, que por mor do xornal do seu amante é, ademais, unha actriz moi popular. No terceiro cadro compróbese que Outro seguiu os consellos de Um e deixou á rapariga, que agora celebra, para inaugurar unha nova casa na praia, unha festa á que asisten os dous homes. Outro móstrase ciumento e agresivo perante a indiferenza de Mulher que non parece ter sufrido polo seu abandono, cuestión que fica explicada cando o público entende que o seu novo amante é Um. Todo o cadro é unha sátira do mundo literario e teatral do momento, así como das crónicas galantes da época. No derradeiro cadro volvemos ao recanto do parque onde comezou a historia; Um e Outro, despois dun intento de liorta para axustar contas, deciden aliarse para iniciar unha nova xeira cunha nova empresa.

Na farsa *Adão, Eva e Outros Membros da Família*, o home está representado por varios personaxes que ademais dos antagonistas (Um e Outro) aparecen definidos pola súa profesión (Escritor, Crítico Teatral, Secretário...), mentres que as personaxes femininas son definidas pola súa idade: Mulher, Velha e Moza. Esta diferenza no tratamento evidencia de partida que, dentro dunha peza en que todas as figuras asumen a condición de bonecos, de marionetas, a muller ocupa aínda un chanzo máis baixo, pois fica reducida a boneca sexual. O autor négalle tanto a capacidade de amar, pois Mulher pasa do poder dun amante ao de outro sen se ver afectada, como a máis mínima capacidade intelectual e afectiva, posta de manifesto na triste historia do

poeta suicida ou na prosaica condición dos seus comentarios e na manifestación dos seus apetitos nos momentos máis inadecuados.

Moi ligada á obra de Moreyra está *Deus Ihe Pague*, de Joracy Camargo, dramaturgo que formara parte do elenco do 'Teatro do Brinquedo' e que, como é sabido, foi un dos iniciadores do denominado 'teatro social' no Brasil. *Deus Ihe Pague* foi estreada en 1932, traducida case inmediatamente ao español para ser estreada en Bos Aires, e viaxou a Europa onde foi representada en Lisboa, Madrid, París..., chegando a superar as dez mil representacións. Joracy Camargo cría que o verdadeiro teatro era o político, entendido na súa dimensión cívica, non panfletaria, e así o explicaba nun texto que, na nosa opinión, podería estar asinado por Antón Vilar Ponte, que foi un dos grandes promotores da renovación dramática galega e *alma mater* do Conservatorio:

Esse teatro teatro por antonomasia é o teatro político. Se o teatro é uma arte para multidões, como sempre o foi em seus melhores tempos, devemos convir com Sander em que o teatro mais teatral, o que mais corresponde à sua origem, é o que chega antes, e com maior força, à consciência de um número maior de espectadores. É o que afronta os problemas e as inquietudes coletivas em sua obscura raiz, e não em uma só emoção as crenças, as dúvidas, os temores, as esperanças, o belo, o doce e o terrível, produz nas massas uma sensação de super vitalidade, de estímulo, nessa luta eterna e universal entre o desejo e a impossibilidade, o tempo e o calendário, o indivíduo limitado e a imensidade. Esse é o teatro político... O meu teatro foi o teatro político, pedagógico... corretivo... (CAMARGO, 1968)

Da mesma maneira, as palabras que Afrânio Coutinho escribiu como 'Apresentação' a algunhas pezas de Camargo, podería ser aplicado, sen variar unha vírgula, ao teatro de Antón Vilar Ponte:

Por outro lado, ninguém vá procurar no teatro de Joracy Camargo um puro divertimento. A sua arte não é pura, ou arte pela arte. Ela encerra uma intenção. O seu teatro é um veículo apenas para um ensinamento, a propagação ou a defesa de uma tese social. É um teatro de idéias. Não se espere apenas achar graça, porém sobretudo aprender, fazer exame de consciência social (COUTINHO, s.d, p. 7).

Deus Ihe Pague é unha comedia en tres actos que ten unha estrutura absolutamente simétrica: os tres comezan e terminan no mes-

mo lugar, a porta principal dunha grande igrexa vella e, entre medias, prodúcese un *flash-back* que despraza a acción a un tempo anterior. No primeiro acto, o Mendigo (un home de 50 anos) aprende a Outro mendigo a arte de se facer rico mendigando e conta a peripecia vital que o levou a caer nesa forma de vida marxinal que lle permite, na altura, ter unha dobre vida (mendigo e millonario). Esa peripecia vital é narrada na acción que se desenvolve no *flash-back*: o Señor para o que traballaba o Mendigo cando novo rouboulle os planos e a maqueta dunha máquina cuxa patente lle proporcionaría unha fortuna. O capitalista puido cometer o roubo porque enganou á muller do seu operario, María, a quen el confiara a custodia do invento.

Esta primeira figura feminina, María, resulta dunha inxenuidade que se aproxima á simpleza mental. O Señor abusa dela intelectualmente, convencéndoa cunha enorme facilidade de que lle permita ver, e roubar, os deseños da máquina que os libraría da pobreza. María é, por tanto, a causa da traxedia que se abaterá sobre o seu matrimonio: ela acaba nun manicomio e el fica condenado ao desemprego e á mendicidade. A muller como causante indirecta e involuntaria da perda do traballo do marido e da miseria consecuente foi unha constante en grande parte do teatro de tese galego anterior á renovación. Obras como *A ponte*, de Manuel Lugrís Freire² ou *O Fidalgo*, de Xesús San Luís Romero³, baseaban, total ou parcialmente, o seu conflito no acoso por parte dun home poderoso á muller casada cun traballador sobre o que tiñan poder. A diferenza entre as mulleres populares do teatro galego e a que diseña Camargo radica no tipo de abuso de que son vítimas, pois o Señor brasileiro abusa da súa superioridade mental e os galegos (o Vinculeiro e o Fidalgo, respectivamente) abusan sexualmente, mais elas son conscientes de que cederen ás pretensións e promesas dos amos só lles produciría desgrazas.

Cérrase o primeiro acto de *Deus Ihe Pague* no mesmo adro en que se abrira e, nesa mesma localización, na igrexa, comeza o seguinte. No segundo encontro entre o Mendigo e o Outro a conversa xira en torno ás mulleres e, mais en concreto, aos métodos que utiliza o Mendigo para manter ao seu lado unha fermosa muller moito máis nova ca el. Agora o tipo feminino xa non é o da muller/compañeira/parella dun operario, senón a dun burgués, a dun home cunha considerábel fortuna. Antes de coñecer Nancy, que aparecerá en escena nun novo *flash-back* que ilustra o que conta o Mendigo, este realiza

unha descrición/reflexión xeral sobre as mulleres que está baseada en tópicos como, por exemplo, que as mulleres son “obxectos preciosos”, que ela e a vellez son inimigos irreconciliábeis ou que, filla de Pandora, non se pode resistir á curiosidade. O Mendigo basea a súa estratexia para reter á rapariga neses tópicos, o que resulta contradictorio co feito de que recoñeza que ten que a manipular para non a perder ou que acabe recoñecendo que “a muller, que é invencível, rende-se à inteligéncia”.

No terceiro acto a conversa dos mendigos, outra volta na porta da Igrexa, xira en torno da hipocrisía da sociedade, que valora máis as aparencias do que as esencias, o parecer que o ser. Camargo leva a un punto extremo esta denuncia cando Péricles, o mozo que aspira a ser o amante de Nancy, declara que, para el, é máis importante o recoñecemento social que o amor:

Péricles.- Prestígio social! Não te seduz o brilho dos salões? Não te empolga a galanteria dos homes finos? De que serve a tua beleza, longe do convívio da sociedade? Que vale todo este conforto, sem a espiritualidade do “grand-monde”, que sabe fazer justiça à vaidade?

En realidade, o fundamental na conquista de Nancy non é ela mesma, senón o feito de que a sociedade o recoñeza como o posuidor desa fermosa moza “roubada” a outro home. Esta cousificación da muller fica reforzada pola facilidade con que pode ser manipulado o seu mundo afectivo:

Mendigo.- A felicidade dela está comigo. Convenci-a de que a felicidade dela está no dinheiro, porque dinheiro é o que não me falta. Os homens devem conduzir os desejos da mulher para tudo o que eles possam dar. Um poeta faminto é feliz com a mulher porque a convenceu de que a suprema felicidade está na miséria. A mulher só deseja o que o home lhe sugere.

En realidade, a crítica social, o ataque ao capitalismo que contén *Deus Ihe Pague* e que lle garantiu tanto éxito, redúcese a unha crítica ás relacións económicas entre homes, porque a respecto das relacións home/muller, a subordinación da segunda ao primeiro preséntase non só como algo útil, senón tamén como algo case necesario.

Na Galiza, no teatro anterior á renovación, as clases dirixentes só aparecían nos palcos en obras de carácter histórico, e a sociedade galega contemporánea, a do século XX, unicamente estaba represen-

tada, no seu sector feminino, polas clases populares. As razóns son complexas e de carácter sociopolítico e sociolingüístico: para uns dramaturgos poñeren en escena a mulleres da clase media ou alta falando galego significaba un atentado contra a verosimilitude por mor da diglosia imperante; para outros, a auténtica sociedade galega residía no medio rural e nas clases populares, por tanto escribían unicamente por e para este grupo. Mesmo no teatro de tese, en que se denunciaba a inxustiza social do sistema político da Restauración Borbónica (1874-1923), os representantes das clases dirixentes eran sempre homes (Vinculeiro, Fidalgo...) e con eles non se faltaba á verosimilitude facéndoos falar galego. Foron os renovadores do teatro, os creadores do Conservatorio Nacional de Arte Galega⁴, os primeiros en levaren aos palcos pezas dramáticas que se desenvolvían na Galiza do século XX con protagonistas das clases altas. Interesáballes acabar coa identificación que se establecera entre lingua galega e clases populares tanto por motivos ideolóxicos como por motivos estéticos. Desde a perspectiva política e ideolóxica, a recuperación da conciencia nacional non se podía realizar prescindindo das clases media e alta, e a normalización da lingua só se podería alcanzar coa reconquista dos espazos de uso (formais e domésticos) que lle foran propios e a superación da diglosia. Desde a perspectiva estética era impensábel unha actualización e modernización da escena se ficaba reducida, na súa temática, aos conflitos das clases populares.

A denuncia da hipocrisía social e dos seus convencionalismos, que presionan ao individuo inxusta e irracionalmente, foi tamén unha constante no teatro de Antón Vilar Ponte (1881-1936) quen, como xa dixemos, foi unha figura clave na renovación dramática galega, e tivo en común con Joracy Camargo a intención didáctica e cívica de toda a súa produción. En 1919, o cadro de Declamación da Irmandade da Fala da Coruña estreaba *Entre dous abismos*⁵, cuxa acción se desenvolve durante un velorio nunha casa señorial, situación que facilita o primeiro tema de conversa e reflexión: a superstición en que acreditan as personaxes máis vellas e populares fronte ao seu rexeitamento defendido polas personaxes máis novas e cultas. Cando a cuñada do defunto fica á soas co cadáver confesa o secreto amor que sentía por el e, nese momento, o morto, Fiz, acorda do ataque de catalepsia en que estaba. A parella reflexiona sobre o seu futuro, agora que saben que o amor é mutuo e que coñecen a relación da esposa de Fiz con Eduardo.

A situación de dependencia da muller solteira variaba segundo a clase social a que pertencese. A muller dos estamentos populares na sociedade tradicional galega, tanto no medio rural como no mariñeiro, sempre contribuíra á economía familiar traballando no campo ou nos labores derivados do mar (redeiras, mariscadoras, peixeiras, obreiras...) e así se mantiñan cando, no século XIX, coa democracia burguesa, pasaron a constituír a clase obreira; pola contra, as mulleres fidalgas dependían por completo dos membros masculinos da familia e esa mesma condición foi herdada pola burguesía e a clase media alta, de forma que unha rapaza solteira, como a Lola da obra que estamos analizando, en caso de non contar cos pais ou cun irmán varón que a mantivese, pasaba a vivir baixo a protección e o teito dun cuñado, ocupando un chanzo intermedio entre o servizo e os señores e colaborando, sobre todo, no coidado e educación dos sobriños. Vilar Ponte fai caer o pano deixando ás personaxes nesa dramática situación para obrigá-las ao espectador a reflexionar sobre ela. Así o explicaba Emilio Ínsua:

Ao deixar sen resolver esta situación dramática, tipicamente ibseniana, Villar Ponte procura, efectivamente, trasladar á platea dos espectadores (ou lectores) a responsabilidade dunha resposta satisfactoria. O debate sobre o divorcio, a denuncia da presión do medio social sobre a conduta dos individuos (forzados ao disimulo e ao segredo, á inautenticidade nunha palabra) e, por último, a relatividade do concepto do lícito e o ilícito nas relacións humanas e amorosas pairan, coidamos, sobre a peza, dotándoa dunha profundidade e dun carácter mesmo polémico que contrasta, en certa maneira, coa súa sinxeleza constructiva e coa súa brevidade. (ÍNSUA, 1998, p. 84)

Antón Vilar Ponte, como intelectual progresista, evolucionara desde as posicións machistas comúns á época (ÍNSUA, 2002, p. 1202) a unha posición de defensa da igualdade da muller que manifestou en diversos artigos de prensa. Como todos os nacionalistas da época, aínda que establecía unha división radical entre as mulleres das clases populares e as de clase media (o traballo doméstico destas últimas non era valorado en absoluto), pretendía o recoñecemento dos seus dereitos cívicos para cuxo goce consideraba indispensable reformar a educación feminina, co fin de acabar coa súa dependencia económica:

Pensando en las ‘viudas de vivos’ de que habló el poeta, y en las que pueden ser muy pronto ‘viudas de ciudadanos’, pensando en el porvenir de la raza y en el bienestar de nuestros hijos, se impone la colaboración de la mujer en la vida pública, previo el reconocimiento de sus derechos inalienables, para lo cual se precisa, antes que nada, ponerla en camino de la conquista de una independencia económica y de una cultura apropiada (VILLAR PONTE, 1922)

O recoñecemento da igualdade da muller foi asumido, como un dos artigos do ideario nacionalista, polas Irmandades da Fala na súa I Asemblea, celebrada en 1918, mais ese recoñecemento teórico non tiña demasiada correspondencia coa práctica, polo que non faltaron obras literarias que intentaban espallar esa igualdade. Ademais da xa comentada *Entre dous abismos*, resulta moi ilustrativa a comedia en dous pasos *María Rosa*, de Gonzalo López Abente, estreada polo Cadro de Declamación da Irmandade da Fala da Coruña en 1921.

O argumento da obra é moi sinxelo: María Rosa quere volver á casa paterna, que abandonou hai oito anos, mais teme non ser aceptada polo seu pai, D. Xerome, e mais pola súa irmá, Remedios. Os primeiros en saberen das súas intencións son os criados que, inmediatamente, están dispostos a axudaren e a paliaren, no que poidan, a rispeta rixidez moral da familia, polo que aconsellan á fidalga que pida axuda ao Abade. Ese mesmo día regresa Leandro e, nun longo monólogo, informa de que hai oito anos abandonou a mesma casa (onde fora recollido de neno) na procura de fama e gloria como artista, rompendo o seu compromiso matrimonial con María Rosa, mais agora espera que ela o perdoe e acceda a casar con el. A súa chegada é celebrada como o retorno dun triunfador pola familia de María Rosa, aínda que a noticia de que tamén ela abandonou o pazo, vertendo a deshonra sobre a familia, deixa a Leandro conmocionado.

O segundo paso ábrese coa conspiración dos criados para introduciren ás agachadas a María Rosa na casa, feito que dá lugar a unha escena en que unha criadiña moza expón á súa nai unha serie de preguntas coas que López Abente denuncia tanto a irracionalidade do machismo como outros prexuízos do sector máis reaccionario das Irmandades. Por que Leandro pode marchar e volver ao cabo dos anos como se non pasase nada e María Rosa non? Por que a vida na cidade é pecaminosa e na aldea non? Por que as mulleres da cidade son todas malas e as da aldea boas, se estas tamén bailan, beben e andan con

homes? O Abade fala con Leandro para lle lembrar que foi o seu abandono o que levou a rapaza a deixar a aldea e marchar á cidade, o que lle produce unha primeira reacción de rexeitamento, mais inmediatamente lembra que noutrora foi un defensor dos dereitos da muller, polo que fica arrepiado da súa calderoniana actitude e reconcíase con María Rosa.

En realidade, a defensa que López Abente realiza dos dereitos da muller é absolutamente paternalista, porque María Rosa non ten nada de que se avergoñar: escapou da aldea en busca doutra vida cando Leandro a abandonou, e o seu delito foi vivir soa na cidade da Coruña, dando ocasión a que se cuestionase a súa honestidade, e, a pesar da súa inocencia, humíllase e fai o acto de contrición propio dun pecador. Son as personaxes masculinas, Leandro (futuro marido) e Don Xerome (pai), as que amosan a intelixencia e o corazón suficientes para perdoaren á moza. Malia as boas intencións, López Abente non é capaz de superar os condicionamentos da época nin do seu sexo e, de analizarmos as figuras femininas, achamos nelas todos os tópicos propios do pensamento masculino tradicional: María Rosa está adornada polas calidades positivas da muller ‘ideal’: espontánea, alegre, bonita e de tal fidelidade que, despois de oito anos, segue a esperar por Leandro; por contra, a súa irmá Remedios ten todas as calidades negativas (mandona, intransixente, fea e triste), de forma que tamén será a única personaxe da obra que lle negue o perdón a María Rosa. Sexa como for, ese rexeitamento de Remedios é inútil e non terá transcendencia para o futuro da irmá porque, a fin de contas, é unha muller e a súa opinión será ignorada polos que mandan na casa que son, en definitiva, os homes.

Desde unha perspectiva feminista, tan patéticas e tristes foron as figuras de López Abente como as de Renato Viana (1894-1953). Este persoeiro da renovación dramática brasileira conta no seu currículo cunha serie de iniciativas que teñen moito en común coas dos dramaturgos galegos. Non poderemos deixar de lembrar a Castelao, ao lermos a palabras con que os continuadores de Viana deixaron constancia para a posteridade do que significara a súa primeira iniciativa, a ‘Batalha da Quimera’:

“Pela primeira vez, no Brasil, tentava-se o teatro de síntese e de aplicação cênica do som e da luz como valores de acción dramática, a valorização dos planos e da dirección do espetáculo.” (CONTINUADORES, 1955, p. 2).

A 'Batalha da Quimera' foi o grupo con que, en Rio de Janeiro, en 1922, e coa colaboración de dous dos participantes na Semana de Arte Moderna de São Paulo, o compositor Villa-Lobos e o poeta Ronald de Carvalho, Renato Viana estreou a súa primeira peza, *A Última Encarnação de Fausto*. Polas mesmas datas, en 1921, en París, Afonso D. R. Castela, unha das grandes figuras do teatro galego, descubría nun espectáculo do *Chauve-Souris*, de Nikita Balieff, a síntese artística que buscaba para o teatro galego e así o anotaba no seu Diario:

É a estilización de todo: parola, mímica, música, pintura, danzas. Son as grandes obras do pobo ou dos grandes artistas sintetizadas e cinceladas despois coma xoias. Côm i espresión concentrada pra eispresar fortemente dun xeito sintético unha parodia, unha bufonada, unha sátira, unha ironía e aínda a *mise en scène* de algunha obra literaria e musical. [...] Este teatro é o que ocupa todol-os meus pensamentos, tanto que penso faguer algo dístico na primeira ocasión alá na nosa Terra. (CASTELAO, 1986, p. 56).

A Ditadura do Xeneral Primo de Rivera (1923-1931) impediu que este proxecto se fixese realidade, mais cando en 1931, coa II República Española, se recuperaron as liberdades políticas, Castela retomou a idea e, en 1934, o mundo intelectual galego esperaba con ilusión que de Pontevedra, onde el traballaba co cadro de declamación das Mocidades Galeguistas, saíse o 'Teatro de Caretas' co que se esperaba conseguir, por fin, a renovación dos palcos⁶. Sería interesante e produtiva a comparación deste teatro de arte galego coa 'Batalha da Quimera' de Viana ou co 'Teatro da Experiência' de Flávio de Carvalho⁷, mais por cuestións obvias de espazo, deberán agardar por outra ocasión.

Dentro do proxecto de creación do Teatro de Arte de Castela debemos inscribir a peciña *Blanca* do dramaturgo galego Luís Manteiga, que imos comparar, no tratamento das personaxes femininas, coa obra *Sexo*, de Renato Viana. Sábado Magaldi realizou da peza de Viana unha durísima crítica, coidamos que excesivamente rixida:

O drama surge do propósito de casamento de Cecy com Roberto Magalhães, novo assistente do Dr. Calazans, amigo velho da familia da moça. Primeiro é o irmão Carlos quem se recusa a receber o jovem, e depois Vanda, madrastra de Cecy, diz ser impossível o matrimônio, porque ela é amante de Roberto Magalhães. Não se esclarecen os motivos de Carlos e muito menos de Vanda, porque era mentira

sua confissão. Vanda abandona o lar, os jovens fogem (com a idéia de se casarem, depois), mas tudo está prestes a arranjar-se quando Carlos assassina Roberto Magalhães. O único traço audacioso do entrecho foi possivelmente a justificação do aborto, praticado em Cecy pelo Dr. Calazans, para que a moça não se tornasse mãe solteira... (MAGALDI, 2001, p. 197)

O crítico brasileiro mesmo reprocha a Viana o título que, na súa opinión, "nada tem a ver com o desenvolvimento da trama" (MAGALDI, 2001, p. 197). Coidamos que neste aspecto Magaldi non acerta, porque, ao noso entender, a paixón sexual é o motor que move as personaxes masculinas da peza, en oposición ás femininas, que son impulsadas, mesmo nas accións máis intranscendentes, polo amor. As relacións sexuais "non santificadas" están implícitas na forma de vida de Carlos e do tío João, posto que para ambos pasar a noite a se divertiren, fóra da casa, é natural e propio dos homes da súa clase social (a dos que non precisan traballar para vivir) e, canto a Cesar (pai de Cecy e marido de Vanda), é o propio fillo quen fai entender, cun aceno de complicidade ao público, xa na primeira escena da peza, a dupla vida do pai:

Carlos.- (Intencional sem se sentir) Ora, o papai!

Cecy.- (Escandalizando-se) Como dizes isso... "Ora, o papai!"

Carlos.-O papi também gosta de distrair-se... eis o que eu quero dizer...

Cecy.- (Ingênua) O pouco que ele se distrai não é nada em comparação ao muito que trabalha. Raramente vai conosco ao teatro ou nos leva a passeio. Os compromissos não o deixam, coitado!

Carlos.- (Olhando-a com espanto jovial) Coitado do papai! Coitadinha da Cecy! Eis ai o resultado de se educarem as moças em estado de graça e nos mistérios da santíssima trindade...

De feito, Viana denuncia dúas cousas, a hipocrísia da sociedade con respecto á moral (sobre todo sexual) e, como consecuencia, a situación da muller. No consello de familia que se celebra no segundo acto, Carlos basea o seu rexeitamento á voda da irmá no feito de que Roberto é un "crápula", polo que o tío João acaba resumindo o asunto como un "dramalhão. Capa e espada. Duelos de morte por causa da menina nobre e o galã plebeu". Abandona a reunión porque se nega a formar parte do falso drama e da hipocrísia da moral familiar, pois

Carlos rexeita o namorado por ser e vivir como el propio vive. Cesar responsabiliza ás mulleres da casa da situación por non ter vixiado máis a Cecy, e dá unha serie de ordes seguidas da declaración de que, como marido, non está obrigado a xustificálas. O odio de Vanda desabafa descubrindo todas as traizóns de Cesar, que a ignora, provocando nela unha maior ira que se manifestará, cando el acepte o compromiso da filla con Roberto Magalhães, na confesión de que son amantes. Agora si, e só con esa declaración, logrou ferir o marido. Velai a razón, na nosa opinión, da falsa confesión que non entendía Magaldi. Ecuramente ligada á sexualidade masculina parece a razón de Carlos para asasinar Roberto Magalhães, pois aínda que el afirme que foi para vingar a honra de Cecy e, por extensión, a da familia, João cuestiona iso coas súas referencias á libido e ás interpretacións psicanalíticas do sobriño.

A ardente defensa da muller que Renato Viana realiza fica patente ao longo de todo o texto. A educación católica que reciben encárgase de que manteñan a inxenuidade e unha confianza cega no amado até que un mal matrimonio (caso de Vanda e a primeira muller de Cesar) lles abre os ollos, ficando condenadas a unha vida de humillación e esquecemento porque non existe a posibilidade do divorcio e, no caso de que o marido lle devolvese a liberdade, “De que serve a súa generosidade se a lei não me liberta? Obrigada. Mas ainda somos, em nossa terra, como o gado nos campos: trazemos na carne a marca do dono...”.

A carón destas mulleres, que viven e morren por e para o amor, están aqueloutras que, aterrorizadas polos seus efectos devastadores, abominan do casamento, pois teñen medo dos homes. Son as denominadas “naúfragas do amor”, que están representadas na peza por Corina, a irmá solteira do Dr. Calazáns, para quen este comportamento é consecuencia da convivencia cun pai inmoral. Será por boca deste personaxe, do Dr. Calazáns, que Viana afirme cousas como “Ser muller, na sociedade em que vivimos, é ser a mais infeliz das criaturas”, ou xustifique o aborto de Cecy pola presión social a que estarían sometidos tanto ela como o seu fillo:

Numa outra sociedade mais feliz, mais sincera, mais bem organizada, onde não causasse vergoña o ser mãe, concordo em que ela tivesse cometido um crime abominável e eu dois... Por enquanto, porém, a nossa consciência está tranqüila: salvamos um mártir...

Foi um ato heróico! Um ato de piedade! Um ato de sacrificio! Um ato de amor! (VIANA, 1955, p. 120)

A pesar de tanta traxedia, Renato Viana non quere que o público saia angustiado do seu espectáculo, así que todos os problemas teñen un final feliz: Cesar e Vanda reconcilianse; o aborto fica como segredo entre o Dr. Calazáns e Cecy de forma que ela poderá casar cando quixer; e mesmo o asasino de Roberto Magalhães ten moitas posibilidades de ficar impune, co único castigo dos remorsos que lle produza a súa propia conciencia, se a tiver. Con relación á muller, igual que López Abente, Viana non pretende que elas se subleven para defender os seus dereitos, senón que apela á xenerosidade masculina.

A posición de Luís Manteiga, por contra, será a de desacougar ao público, enfrontándoo a unha situación absolutamente insólita na década de 1930: a dunha muller defendendo o seu dereito a gozar da súa sexualidade. No primeiro cadro de *Branca. Drama curto*, iluminadas polas xanelas abertas dunha sala burguesa, dúas mozas, Branca e Alviña, comentan a fermosura do día. A escena ten como fondo o rumor do mar e o ruído das gaivotas. A oposición entre os sentimentos que produce o mar e os que produce a montaña - desexo de amar /vs/ necesidade de orar - deriva a conversa cara ás ansias ocultas das dúas rapazas, que se manifestan a través de soños eróticos. Branca, cal Venus revivida, vese no centro dunha vaga de espuma cos “máis fermosos homes do mundo”, mentres Alviña, mais modesta, soña cun areal e un amante que recita o bíblico *Cantar dos Cantares*. O desexo de Branca non ten un obxecto determinado, é simplemente o corpo aceo, mentres o de Alviña é o dunha muller namorada dun home concreto, Paulo, o irmán de Branca. Para Alviña ambas están no mesmo caso e teñen os mesmos problemas, mais Branca é consciente de que non é así, e protesta contra os pais que a manteñen fechada nunha gaiola de ouro, afastada do mundo e da posibilidade de coñecer varón, no sentido bíblico do termo.

A chegada de Paulo, que puido ouvir a conversa das mulleres e solicita máis información sobre os seus segredos, provoca a réplica de Branca, que pide en contrapartida que el conte tamén os seus. A resposta de Paulo - “Según as regras, non poden as mulleres remexer nos segredos dos homes” - leva Branca a reflexionar amargamente sobre esas regras que, en nome da moral católica, facilitan a vida dos homes

mentres coutan calquera liberdade nas mulleres. A ira da rapaza vai aumentando a medida que, con frases paternalistas, o irmán intenta convencela de que todo o fan polo seu ben, para impedir que poida caer nas tentacións do pecado. Branca fica soa en escena identificando a súa vida coa morte.

No segundo cadro, na praia, Paulo confesa a Alviña, con quen vai casar, que non poderán ter fillos e que pasarán o resto da vida no retiro desa casa, pois el está canso do mundo; ela, cunha xenerosidade que asombra, acepta todas as condicións sen nin sequera pedir explicacións. Cando Paulo fica só, aparece Branca para lle reclamar que, xa que non poderá coñecer home no encerro en que a teñen, a tome el, mentres deixa caer o manto que a cobre, mostrándose espida no centro da escena. Ao ser rexeitada, enlouquece e xura que escapará para se entregar a todos ou que acabará coa súa vida. Mentres a cobren para a recoller, Alviña fai un amago de protesta que é silenciado por Paulo.

Con este terríbel final aberto, o público deberá reflexionar sobre o futuro de Branca e as escasas posibilidades que lle fican: a fuxida para acabar nun bordel, o encerro de por vida, ou o suicidio. Como ser marxinal que era, tanto polo seu nacemento como pola súa precaria situación social, Manteiga podía entender a situación da condición feminina na sociedade da época, presidida pola moral católica. Alviña é o ideal de esposa cristiá: namorada e submisa até o extremo de renunciar á maternidade; renuncia que o autor salienta porque virá acompañada da soidade máis absoluta, xa que o marido, canso de gozar, renunciou ao mundo. Ela só se atreve a insinuar unha morna reivindicación en favor de Branca cando a ve caída, mais non replica á rotunda condena de Paulo: a súa irmá seguirá encerrada porque así o mandan as normas que rexen a sociedade. Contra esas regras tentou loitar Branca reivindicando o seu dereito a vivir unha sexualidade como a masculina, reclamando con palabras que farían corar a todos os homes da época o seu desexo de “ter un home nas miñas entranas”, e reivindicando unha sexualidade feminina que sempre foi negada. O afastado casal en que se desenvolve a peza é a gaiola da moralidade imposta ás mulleres, que se transforma en condición imprescindíbel para que os homes podan vivir como o fan.

Por se a mensaxe non quedase explícita dabondo, a dimensión simbólica asolaga tanto o texto literario como o espectacular. Comeza

xa polos nomes das personaxes femininas, a cor da virxindade vale para as dúas mulleres, Branca e Alviña, mais a diferenza radica en que a que se somete ás “regras”, ademais do diminutivo, engade a connotación do abrente, do comezo dunha nova vida para o home canso do mundo. Para Branca, filla de Lilit, o amor é vermello, da cor do sangue e da paixón, e os seus soños eróticos realízanse entre as ondas do mar, como os das amigas de Mendinho e Martín Codax. Para Alviña, filla de Eva, o amor é azul, como a cor do ceo e do manto da Virxe, e nos seus soños eróticos identifícase coa esposa do bíblico *Cantar dos Cantares*: o erotismo sublimado en misticismo.

A conclusión que podemos tirar do visto até aquí é que, tanto no Brasil como na Galiza, a igualdade da muller e o seu papel na sociedade foi tratado, en principio, cunha enorme dose de paternalismo e estivo vinculado a cuestións como a necesidade de que o divorcio fose legalizado, e tamén foi común en ambos países que esa preocupación pola situación da muller aparecese unido á renovación dramática.

REFERENCIAS

- CAMARGO, Joracy. "Teatro, cultura e pobo". *O Fluminense*, Suplemento Prosa Et Verso, 1/13 de maio de 1968.
- CARBALLEIRA, Johán. "Para el logro de un teatro nuestro". *El Pueblo Gallego*, Vigo, 15 de Novembro de 1934.
- CARVALHO CALERO, Ricardo. *Escritos sobre teatro*. Edición de Laura Tato. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral 'Francisco Pillado Mayor' da Universidade da Coruña, 2000.
- CASTELAO, Alfonso D. R. "Unha carta de Castelao ao escritor ourensán". *Grial*, Vigo, nº 52, 1976, p. 271-272.
- CASTELAO, Alfonso D. R. *Diario. Viaxe a Francia, Bélxica e Alemaña. 1921*. Edición facsimilar do orixinal depositado no Museo de Pontevedra. Pontevedra: Deputación Provincial, 1986.
- CONTINUADORES, Os, "Renato Viana e sua Batalha da Quimera... (Sumario de uma vida ao servizo do teatro no Brasil) (1918-1953). *Obra Completa de Renato Viana I. Sexo. Deus*. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1953, pp. 1-7.
- COUTINHO, Afânio. "Apresentação", in J. CAMARGO. *Deus lhe Pague. Figueira do Inferno. Um Corpo de Luz*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, s.d., p. 7-9.
- DORIA, Gustavo A. *Moderno Teatro Brasileiro. Crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- ÍNSUA LÓPEZ, Emilio X. "Introdución" en A. VILLAR PONTE. *Entre dous abismos. Nouturnio de medo e morte*. Introdución, edición e notas de... A Coruña: Biblioteca Arquivo Teatral 'Francisco Pillado Mayor', Universidade da Coruña, 1998, p. 9-109.
- _____. *Antón Villar Ponte. Vida, obra, traxectoria cívica e pensamento*. Tese de Doutoramento defendida na Universidade de Santiago de Compostela, 2002.
- MAGALDI, S. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 5ª edición, 2001.
- REBELLO, L. F. *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- TATO FONTAÍÑA, Laura. "A construción dun teatro nacional en Castelao", en G. CONSTENLA BERGUERO e 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)*. Pontevedra: Concello de Pontevedra, 2001, p. 39-48.
- _____. *Teatro galego de Luís Manteiga*. Edición e estudio de... Sada (A Coruña):

Ediciós do Castro, 2003.

VIANA, Renato, *Obra Completa I. Sexo. Deus*. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1955.

VILLAR PONTE, Antón. "En torno al problema de la mujer". *Galicia. Diario de Vigo*, nº 44, 13 de setembro de 1922.

NOTAS

¹ Conferencia lida, en xullo de 2006, na Universidade de Niteroi co título "Frustracións paralelas: Teatro Modernista Brasileiro e Teatro Vanguardista Galego".

² Este drama en dous actos foi estreado na Coruña pola Escola Rexional de Declamación, en 1903, e con ela, ademais de conseguir un grande éxito de público, Manuel Lúgrís Freire inaugurou o denominado 'teatro de tese'.

³ Este drama en tres actos, estreado en 1918 en Santiago de Compostela polo cadro de declamación 'Brisas Futuras' da Federación Obreira, foi a obra galega máis representada na primeira metade do século XX.

⁴ A primeira peza do teatro galego cuxa acción se desenvolve nun pazo e que ten como protagonistas a homes e mulleres de clase social alta foi a comedia de Ramón Cabanillas *A man de Santiña*. Escribiuna por encomenda de Antón Vilar Ponte para ser estreada, en 1919, na función en que se presentou ao público o Conservatorio Nacional de Arte Galega.

⁵ Leva como subtítulo *Farsada granguíñolesca en dous pasos*. O "gran-guiñol" é unha forma teatral creada por Óscar Méténier, en París, a fins do século XIX, moi influída pola obra de Edgar Allan Poe e que se caracterizaba pola representación de obras breves de temática macabra ou sobrenatural.

⁶ Así o declaraba Johan Carballeira: "ese todavía inédito "teatro de máscaras", graciosamente nuevo y sutilmente folklórico que tiene dispuesto para su realización Alfonso Castelao" (CARBALLEIRA, 1934).

⁷ En 1933, en São Paulo, no local do C.A.M. (Clube de Artistas Modernos) o 'Teatro da Experiencia' puxo en escena a peza *Bailado do Deus Morto*, espectáculo realizado con máscaras: "Os elementos participantes do espectáculo usavam máscaras de aluminio e vestiam camisolas brancas, movendo-se num palco destituído de qualquer recurso cenográfico e apenas iluminado por efectos coloridos em flashes rápidos" (DORIA, 1975, p. 44-45).