
Selma Calasans Rodrigues

EL TEATRO DE CHICO BUARQUE DE HOLANDA

1. Las primeras obras de Chico Buarque y el teatro antropofágico de Oswald de Andrade.

A pesar de las condiciones poco favorables impuestas por la censura, que habrían de durar más de diez años en Brasil (el periodo más crítico fue el de 1968 a 1978), un compositor tan popular como Chico Buarque de Holanda se mantuvo presente, desafiando las prohibiciones y creando música popular, teatro y hasta una narrativa.

Como compositor vinculado al teatro, su primera aparición en público tuvo lugar cuando musicalizó el poema *Vida e Morte Severina* de João Cabral de Melo Neto, dos años antes de su gran éxito, *A Banda*, que fue llevado a escena por el TUCA (Teatro Universitario de la Pontificia Universidad Católica) en 1963. Su adaptación musical logró un increíble efecto de unidad con el texto de João Cabral, al expresar el drama y la ironía de aquella simple y poética historia del alejado nordeste. El espectáculo, de una belleza incomparable, fue premiado en Nancy (Francia) y al año siguiente se presentó en París, en el Théâtre del l'Odéon, en la época en que era dirigido por Jean-Louis Barrault.

Pero fue con *Roda Viva* que Chico surgió en el teatro definitivamente, en 1968. Dirigido por José Celso Martínez Correa, del Teatro Oficina, el espectáculo se convirtió en un paso importante para la dramaturgia brasileña de vanguardia. Un año antes, Correa había puesto en escena una obra olvidada hasta entonces: *O Rei da Vela* (1937), de Oswald de Andrade, uno de los líderes de la famosa Semana de Arte Moderno de São Paulo que, en 1922, había fundado en Brasil la vanguardia artística. La yuxtaposición de ambos textos no es casual, sino que debe haber sido motivada por el parentesco que existe entre ellos.

La realización de *O Rei da Vela* reveló dos tendencias importantes asumidas por la escena brasileña. La primera sería el reciclaje de un texto que pertenecía a un movimiento responsable de la forma más radical de crítica a nuestra dependencia cultural y que había propuesto una teoría para suplantar esa dependencia: la Antropofagia.

El movimiento antropofágico, lanzado por Oswald en 1928 con un desafiante manifiesto, se esforzaba por sustituir la noción romántica del "Bon Sauvage", tomado del modelo francés de J. J. Rousseau, por su reverso, o sea el mal salvaje tal y como era, el antropófago siempre dispuesto a comerse a los enemigos blancos y civilizados que llegaban aquí. Según Oswald de Andrade, había algo más que hambre en el ritual canibalístico de nuestros salvajes: había la convicción de que al comer a sus enemigos lograrían absorber sus buenas cualidades. Llevada al nivel cultural, la teoría antropofágica implicaba la asimilación creativa de toda importación cultural, la transformación de lo extranjero en nativo a través de

mecanismos de reelaboración crítica. La fórmula era "devorar" el elemento dominante y, a partir de una buena digestión, extraer nuestra identidad cultural.

La segunda consecuencia importante de la representación de *O Rei da Vela* fue la sustitución de la puesta en escena realista, basada en las teorías de Stanislavski que estaban de moda entonces, por una producción imaginativa que acentuaba los aspectos satíricos y paródicos de la obra. Hasta ese momento el texto de Oswald había sido considerado interesante e imaginativo pero irrepresentable, por lo que permaneció desconocido durante treinta años.

O Rei da Vela huye de los convencionalismos del "drama bien hecho" identificándose con el teatro brechtiano por su forma anti-ilusionista, por cuestionarse como teatro y dirigirse al público desmitificando la relación espectador-espectáculo (lo que equivale a una posición anti-catártica).

2. Roda viva y el tropicalismo

La puesta en escena de *Roda Viva* significó la recuperación y reactualización de la fórmula antropofágica, el Tropicalismo que había llegado a la música popular y al *cinema novo* y que ahora se hacía presente en el teatro, mezclando en una sola "horneada" elementos nacionales con el teatro europeo de vanguardia, los *happenings*, la explosión visual del pop, etc. El espectáculo buscaba actuar sobre el público, no solamente esperando de éste una autocritica a la manera brechtiana, sino también sacudiéndolo por medio de la agresión. Estábamos viviendo los primeros años de la llamada "revolución", y la intelectualidad de izquierda, en general, culpaba a la burguesía de pasividad, es decir, de haber sido cómplice del golpe que llevara al país a un régimen totalitario de extrema derecha. Se quería sacudir su confianza y al mismo tiempo obligarla a participar del complejo de culpa general.

Hoy, el texto de *Roda Viva* puede resultar ingenuo, pero hace diez años fue considerado subversivo. Tal vez la puesta en escena haya hecho al texto más explosivo de lo que es. Se trata de una versión tropical del mito de Orfeo, aunque adaptada para el mundo de los "mass media". El protagonista es un idolo de la televisión forjado por la "industria cultural" de matriz norteamericana. Su nombre "real", Benedito da Silva, debe ser sustituido por el de "Ben Silver", para que parezca un astro de Hollywood. Como es un objeto de consumo, la moda pasa y tiene que ser sustituido por otro modelo. Ahora la receta es extraída de la revista americana *Time*, que sugiere que un cantante "típicamente" brasileño debe vestirse con trajes nordestinos, a la manera del famoso jefe de los bandidos de esa región: su nombre será Benedito Limpião y deberá cantar solamente canciones relacionadas con el folklore nordestino. Esa metamorfosis no dura mucho porque su imagen es consumida y gastada. Esta vez Benedi-

to tendrá que morir. En la última escena es ritualmente "devorado". La actitud de irreverencia fue llevada hasta sus últimas consecuencias por la dirección de la obra. José Celso logró que un pedazo de hígado de vaca (fresco y sangrante) simbolizara el corazón destrozado del ídolo y que fuera devorado y después arrojado al público. En aquella ocasión la burguesía no sólo fue criticada sino agredida físicamente.

La obra teatral del joven Chico Buarque no era muy importante en cuanto al texto, pero ya señalaba un camino a su creación: la sátira que utilizaba la parodia como instrumento de desmitificación y crítica.

Desde un punto de vista ideológico podríamos decir que el texto denunciaba una cultura amenazada en su autenticidad por la *mecánica de dominación* que usaba modelos de fuera e imponía una ideología de búsqueda de lucro.

El espectáculo sufrió varios atentados: teatro invadido en São Paulo, actores golpeados, una actriz secuestrada en Porto Alegre, etc. Finalmente fue prohibida. De esa época data el agravamiento de los rigores de la censura.

3. Elogio de la traición

Chico regresa al teatro (o más bien, intenta regresar) en 1972, con una obra realizada en colaboración con el cineasta Ruy Guerra: *Calabar*. Después de mucho dinero gastado y tiempo perdido en su producción, se prohibió que la obra fuera llevada al público. Mientras tanto, el texto fue publicado en 1973 y ya está en su decimosegunda edición. En él, una página de la historia de Brasil, la invasión holandesa, es mostrada desde la óptica de lo paradójico: lo que es tradicionalmente considerado como una traición (el mulato brasileño Calabar traiciona a los portugueses al pasarse del lado de los holandeses) se ve aquí minimizado en la medida en que se trata de un juego de intereses: unos llevan el nombre de Portugal, otros el de Holanda, y Calabar es mostrado como un hombre de las clases más bajas de la población cuyo único pecado ha sido el de pensar y actuar por cuenta propia, haciendo aquello que consideraba mejor para Brasil. ¿Qué es entonces la traición? —pregunta la obra. Bastante irreverente, el texto busca rebajar a las figuras históricas, las cuales en algunos momentos aparecen en situaciones íntimas (Mathias de Albuquerque defecando, por ejemplo). Las melodías que acompañan el desarrollo de la acción son extremadamente paródicas y satíricas. La obra termina en forma épica (brechtiana), sin llegar a ninguna conclusión sobre la acción.

El personaje de Bárbara, amante de Calabar, se dirige al público diciendo: "La historia es una colcha de retazos. En lugar de un epílogo quiero ofrecerles una máxima: odio al oyente de memoria demasiado fiel. Por eso sean sanos, aplaudan, vivan, beban, traicionen, oh celeberrimos iniciados en los misterios de la traición". (*Calabar*, p. 93) Y el grupo canta "El elogio de la traición":

Lo que es bueno para Holanda es bueno para Brasil.

Lo que es bueno para Luanda es bueno para Brasil.

Lo que es bueno para España es bueno para Brasil.

Así como lo que es bueno para Alemania, Japón, Gabón, mamá, el nene, fulano de tal... será forzosamente "bueno para Brasil".

A pesar de ser interesante, el texto presenta fallas, no dejando muy clara su propuesta y, según testimonios orales, está siendo reelaborada para una futura puesta en escena. (En 1981 fue representada nuevamente.)

4. La tragedia parodiada

En 1975, aprovechando una cierta distensión de los rigores de la censura, Chico Buarque y Paulo Pontes lograron llevar a escena su nueva obra: *Gota d'água* —con muchos cortes. Era la época en que toda la creación brasileña de ficción (o casi toda) se había consagrado a la urgente tarea de informar, debatir y hasta registrar la historia del país. En épocas normales ésa sería una tarea confiada primordialmente a los "media", como advierte Emir Rodríguez Monegal en su artículo "Writing Fiction under the Censor's Eye", publicado en *World Literature Today*. *Gota d'água* surgió dentro de ese clima, una época en que sólo la obra de arte divulgaba los problemas del país. En el prefacio al texto de la obra los autores dicen textualmente:

"*Gota d'água*, la tragedia, es una reflexión sobre ese movimiento que se opera en el interior de la sociedad, acorralando a las clases subalternas"... (*Gota d'água*, p. XV).

En términos de creación teatral, la obra representa ya una cierta madurez en la carrera de Chico (en este caso en colaboración con Paulo Pontes). Un texto que insinúa dramáticamente, no pretende ser un discurso sobre ideas y constituye un verdadero trabajo paródico sobre un texto clásico: la *Medea* de Eurípides.

En este trabajo considero a la parodia no en su "stricto sensu" de imitación burlesca sino en su acepción etimológica de canto paralelo ("parodos"), o canto al lado de otro, o sea, reelaboración crítica, diálogo entre textos, o aún más, "devoración", usando la metáfora antropofágica de Oswald de Andrade. Y, además, utilizo el presupuesto sociológico-literario expuesto en mi trabajo "Parodia: un diálogo entre textos" (*Tempo Brasileiro*, Rio, 1980, no. 57)* de que la parodia ha sido, en la literatura brasileña, un instrumento literario capaz de desmitificar la relación de reverencia al texto literario extranjero tan largamente cultivada en nuestra literatura. Esta actitud (de veneración), en el nivel artístico corresponde a la dicotomía dominador/dominado que sobrevive en el plano social y político, heredada de nuestra condición de país colonizado y dominado (primero por Portugal, posteriormente por las potencias de las que dependemos económicamente).

Así, Chico Buarque y Paulo Pontes crean un texto paralelo al de Eurípides que mantiene un distanciamiento crítico en su relación con el original y, al mismo tiempo, aumenta su contenido polémico.

Gota d'água retoma la historia de la hechicera bárbara, Medea, abandonada por el marido ambicioso que pretende casarse con la hija del poderoso Creonte. Medea mata a sus dos hijos como única forma de castigar a su marido y al poder que lo corrompe. Transformando el contexto de la obra, la culpa trágica que es asumida por el individuo en la tragedia griega se socializa en la brasileña, pasa de la esfera del individuo a la esfera de lo social: se acentúa aquí el cuestionamiento del esquema de poder, de la relación entre el dominador y el dominado, y Joana, la Medea brasileña, se convierte en el símbolo de los humillados y ofendidos, de los habitantes de un conjunto habitacional proletario. Los moradores, desesperados por la explotación en el sistema de prestaciones de las casas, tienen en Joana la bandera de la

* Emir Rodríguez Monegal fue el primero en señalar el nexo Antropofagia/Parodia en su artículo "Carnaval/Antropofagia/Parodia", Revista Iberoamericana, Pittsburgh, 1979, n. 108-109.



La Opera do malandro

injusticia: Creonte, el dueño del condominio, exige la salida inmediata de ella y sus dos hijos por la sencilla razón de que ella representa la rebeldía y pone en riesgo a su hija, que va a casarse con Jasón. Los moradores de la "Vila do Meio Dia" se reúnen para exigir la reivindicación de sus derechos y solidarizarse con Joana. Creonte disuelve el movimiento de rebeldía haciendo promesas de mejoras, perdonando deudas atrasadas, etc. El pueblo acepta, se deja engañar. Con excepción de Joana, que prepara solitariamente un gesto de negatividad, fuera del poder de absorción del Sistema: bajo el impulso de la pasión, ella prepara unos buñuelos envenenados para la novia de Jasón. Acto antropofágico simbólico que expresa la urgencia de "devorar" al enemigo. Su fracaso obliga a Joana a echar mano del recurso de la "devoración" de sí misma y de sus dos hijos. De esta manera asume la figura de "Pharmakós" de la tragedia, es decir: el veneno y la cura. La cura simbólica de la sociedad, en la medida en que su acto descubre y denuncia el esquema paternalista y la falsedad del poder, y el veneno para sí misma y los suyos.

La obra se desarrolla en un clima de tensión, coherente con la estructura dramática aristotélica requerida para la tragedia: nudo, clímax y desenlace, unidades de tiempo, acción y lugar, etc. Por lo mismo podemos decir sobre la obra de Chico Buarque algo semejante a lo que Brecht dice sobre la dramaturgia helénica: el coro (en este caso representado por las canciones que interrumpen la acción y le sirven de contrapunto) y el humor irreverente son procedimientos que garantizan la reflexión y establecen un cierto distanciamiento crítico, no dejando a la obra caer en lo melodramático. El elemento "kitsch", de drama suburbano, resalta de manera irónica en la primera plana del periódico popular "Luta Democrática" que se distribuye antes del espectáculo teatral, a guisa de programa (y que es también la portada del libro de la obra citada). Se anuncia ahí la doble tragedia suburbana: "Asesinó a sus dos hijos y se mató".

Dois niveles de una supuesta actitud antropofágica pueden señalarse en la obra: el ideológico, en el que el filicidio y el suicidio encubren otra actitud: el parricidio, es decir, el hecho de devorar simbólicamente al "padre", o al paternalismo del poder; el otro nivel, el formal, sería la devoración de

una obra clásica (la de Eurípides) que es aquí recreada libremente, parodiada, como ya hemos dicho, convirtiéndose en una tragedia proletaria brasileña. Puede señalarse también que, en el interior del mismo lenguaje del texto, se cruzan varios textos y hasta se logra la intersección de palabras creando nuevas palabras, un trabajo semejante al de João Cabral de Melo Neto en su obra poética. Un ejemplo de ello es la "receta de los buñuelos envenenados", que Joana prepara para la novia de Jasón, monólogo que tiene lugar en un momento de gran densidad dramática. En ese procedimiento puede observarse el carácter de parodia intratextual en el encuentro de las palabras:

Mézclese cada elemento:
una pizca de dolor,
media taza de fomento,

una gota de terror
el jugo de sentimientos

Invierta la operación
Intensifique la mezcla
especiódio, lagrimento
sangajo con tristadura
carniento, venemolido
revuelva todo por dentro
páselo por el molino

5. Brecht y Gay "devorados"

La obra de Chico Buarque, que había ido construyéndose dentro de una línea paródico-crítica, como ya observamos, se encontró en su última producción teatral con el modelo brechtiano, que aquí fue utilizado explícitamente (ya que, implícitamente, el teatro comprometido de Chico ya había estado usando recursos de "distanciamiento" del teatro épico). La *Opera do Malandro* (1978) es una recreación del *Die Dreigroschenoper* (1928) de Bertolt Brecht, que es a su vez un trabajo de reelaboración de *The Beggars Opera* (1728) de John Gay. La obra de Gay ocurre en la Inglaterra del siglo XVIII; la de Brecht en un sórdido Londres de finales del si-

glo XIX, en la época victoriana. Chico trasladó la acción de su obra al Brasil de los años cuarenta, la época de Getulio Vargas, un momento de intenso populismo demagógico.

La intriga de las tres óperas no es tan importante en lo que se refiere a la red de relaciones entre los personajes: un bandido, Mackeath, Mackie Messer, o Max Overseas en la obra de Chico, se casa con dos mujeres (sin que ninguna lo sepa). Los respectivos padres de éstas (los que, a su vez, son bandidos de otro tipo) descubren la trampa y se lo llevan a prisión (en las obras de Brecht y Gay va a ser ahorcado). Las dos mujeres, Polly (Terezinha) y Lucy se encuentran en la cárcel y se disputan a su hombre. Se desata entonces un duelo terrible que llega a provocar que Mackeath, en la obra de Gay, prefiera la horca para verse libre de la situación: el "malandro" brasileño, sin embargo, no quiere seguir preso, lo que veremos después.

Chico Buarque abre la obra con una introducción y un prólogo a la manera del teatro épico). En la introducción es el "productor" ficticio del espectáculo el que se dirige al público y discute algunos problemas de la creación teatral. Hace la presentación del "autor" ficticio, personaje salido del auténtico "malandrado" (hampa) carioca. Su nombre es João Alegre, que traducido al inglés sería John Gay (el nombre del autor de *The Beggars Opera*). Aquí se hace explícito el juego paródico. El "autor" se dirige al público entonando la canción "O malandro", letra de Chico con melodía de la canción "Die moritat von Mackie Messer" de Kurt Weil (la única adaptada de la ópera de Brecht pues todas las demás son creaciones originales de Chico), y que presenta los problemas sociales del bandido brasileño y, de una manera metonímica, expresa al pueblo brasileño. El "malandro" tradicional ya no existe: lo que existe es el pueblo proletarizado por una parte y, por otra, el alto "malandrado", del lado del poder. El poeta, anacrónicamente, es semejante al bandido de antaño: encuentra la forma de escapar de uno y otro hampa, marginándose. Así, en la cubierta del disco *A ópera do malandro* tenemos el montaje de una escena del tren de la Central, donde se ve el sombrero, la ropa de los últimos "malandros" (que se resisten líricamente a la proletarianización) superpuesta a la imagen del pueblo en estado de absoluta miseria.

A partir de dicha "obertura", se siente ya que la obra se vale de una postura marcadamente anti-ilusionista (con prólogo, autor, música): es un teatro que no esconde el hecho de ser teatro, máscara, disfraz, acumulando la función de metateatro.

Las escenas iniciales, tanto en Chico como en Gay y Brecht, insisten en mostrar que sólo a través del engaño es posible "tocar los corazones" de las personas que no son sensibles a la pura realidad... En la obra de Brecht, el Sr. Peachum, padre Polly, propietario y explotador de una compañía de mendigos, enseña a un nuevo empleado, un mendigo, el uso de los accesorios tales como piernas postizas y heridas artificiales, destinadas a ser utilizadas en el ejercicio de la profesión (la mendicidad). Dice Peachum:

Hay cinco tipos fundamentales de miseria capaces de conmover el corazón del hombre. La vista de esos diferentes tipos zambulle al hombre en ese estado de contranaturalidad en que queda listo para soltar su dinero.

En la obra de Chico, el Sr. Durán (equivalente al personaje Peachum de Brecht y Gay), padre de Terezinha, es dueño de un burdel. Sus prostitutas deben igualmente usar accesorios, tales como senos postizos, traseros grotescos, maquilla-

jes exagerados que tienen por finalidad despertar la fantasía de aquellos burgueses que tienen el sexo adormecido por la vida cotidiana y que buscan horas de placer con las empleadas del Sr. Durán, a cambio de dinero.

Mediante ese procedimiento caricaturesco, con diálogos sumamente cómicos, Chico pone de cabeza a la sociedad brasileña. La alegoría es fácilmente descodificable. Durán, el explotador de las prostitutas, le da a sus empleadas todas las garantías que Getulio Vargas había conquistado para los trabajadores: vacaciones, jubilación, etc., pero el que se enriquece es el mismo Sr. Durán. El pueblo, representado por las prostitutas, se proletariza y hasta cree que está ayudando a construir el "milagro" brasileño. Mientras eso sucedía, Vargas establecía la alianza con la alta burguesía, facilitando toda suerte de especulaciones que posteriormente habrían de favorecer el florecimiento de tal "milagro" en el cual, actualmente, ni los mismos hombres de poder pueden creer. Queda muy claramente asimilada la analogía pueblo/prostitutas, lo mismo que el "happy-end" del alto hampa (por lo pronto, por lo menos). Así, Chico capta y reelabora el verdadero espíritu de la crítica social y política de sus antecesores: mientras que Gay miraba a la Inglaterra de Robert Walpole, Brecht enfocaba a la decadente República de Weimar.

Tanto en Gay como en Brecht y Chico, el hampa es absoluta, irónicamente, por el "happy-end", como conviene a una ópera cómica (ya que estamos en el nivel de la parodia). En Brecht eso sucede mágicamente con la intervención del "Deus-ex-machina", sin ninguna razón lógica: a la hora de ser ahorcado, Mackeath es liberado por un soldado de la Corte. En el caso de Chico Buarque tiene lugar la legalización del negocio prohibido de Max Overseas, que pasa de contrabandista marginal a contrabandista oficial, con su firma importadora: Maxtertext Ltd., doble satírico de las multinacionales.

La obra termina de forma irreverente con todos los personajes felices, cantando trozos de óperas tradicionales debidamente parodiadas por Chico.

A vuelo de pájaro éste es, hasta ahora, el trabajo de Chico Buarque en el teatro brasileño. Debo citar también una obra infantil (creada a partir de la obra tradicional *Los músicos de Bremen* de los hermanos Grimm): *Os saltimbancos*.

Aunque tuvo un enorme éxito entre el público, la crítica se dividió en lo que se refiere a la *Opera do Malandro*: algunos criticaron la ausencia de la forma tradicional de la "pieza bien hecha" (de lo que Brecht también fue acusado), otros creían que menos fantasía y un realismo más crudo (¿más socialista?) sería más eficiente para denunciar la corrupción y el autoritarismo de nuestro sistema.

Chico retomó, con mucha propiedad, una línea cómica-crítica, al mismo tiempo brasileña y perteneciente a un acervo universal. Oswald de Andrade la había acuñado en su movimiento antropofágico y Noel Rosa en la música popular que fue también, por otra parte, una fuente legítima de crítica social para Chico. Debemos reconocer que todavía tenemos un resabio brechtiano que usa la parodia y la sátira en canciones ya sean líricas o violentas y ultrajantes que subliman su mensaje crítico. Sin duda se trata de un teatro anti-ilusionista que ocupa su lugar en la historia de la dramaturgia universal, además de representar una importante y valerosa contribución a la dramaturgia brasileña que aún hoy busca caminos, ya que no tiene una larga tradición.

Así como Peachum (Gay, Brecht) o Durán, personaje de la *Opera do Malandro*, Chico utiliza en el teatro el "disfraz" para tocar los corazones endurecidos por lo cotidiano...