

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE COMUNICACIONES
DOCTORADO DE LITERATURA**

**CALABAR: EL CADÁVER QUE REVIVIÓ LA HISTORIA
DE BRASIL**

Dos momentos cruciales de la vida de este país, reunidos en la obra teatral “Calabar. El elogio de la traición”.

Autores: Chico Buarque de Holanda y Ruy Guerra.

**TESIS DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE
DOCTOR EN LITERATURA**

Autor: Luis Gonzalo Medina Pérez

Director: Doctor Raúl Hernando Osorio Vargas. Profesor
Facultad de Comunicaciones. Universidad de Antioquia.

Medellín, 30 de mayo de 2019.

***PARA LUZ NELLY, QUIEN POR SEGUNDA VEZ ME
VOLVIÓ A LA VIDA.***

GRATITUDES

En Colombia:

Profesores Mario Alberto Yepes Londoño, Alejandro Tobón Restrepo, María Eugenia Londoño Fernández, Eduardo Sánchez Medina, Claudia Gómez Suárez, Luis David Obando López y Fernando Mora Ángel. Dramaturgo Gilberto Martínez Arango-q.e.p.d.- y músico Julián Serna Gallego,

En Brasil:

Profesor Carlos Costa, escritor Humberto Werneck, escritora Regina Zappa, cantante y exministra de Cultura, Ana de Hollanda; Mario Masetti-q.e.p.d.-, segundo director de la obra; profesora Adelia Bezerra Meneses, periodista Eric Nepomuceno, profesor Joao Roberto Faria, magister en teatro Gerson Esteves da Silva, actriz Imara Reis, escritor Wagner Homem, comunicador Mario Canivello, músico Magno Bissoli Siqueira, documentalista Mónica Aliseris, Maestro de música Fabio Prado.

ESTRUCTURA DE LA TESIS

-INTRODUCCIÓN.

-CAPÍTULO I. Estructura y sinopsis de la obra.

-CAPÍTULO II. Un fantasma llamado Calabar (perfil).

**-CAPÍTULO III. Brasil: Desde una castaña hasta un malandro.
Literatura e Historia.**

-CAPÍTULO IV. El teatro musical en Brasil y de Brasil: Inevitable diferencia.

-CAPÍTULO V. De traiciones, traidores y héroes.

-CAPÍTULO VI. Texto, contexto y música: de la letra y de la nota.

-CAPÍTULO VII. Conclusiones. Cuerpo- escritura-historia.

-Bibliografía.

-ANEXOS:

-El texto de la obra llevada al español. Traductor: Luis Gonzalo Medina Pérez.

**-Partituras de las canciones que hacen parte de la obra.
Transcriptor: músico Julián Serna Gallego.**

-Fotografía del equipo de trabajo de la obra-1973.

-INTRODUCCIÓN

***“Ay, esta tierra va a cumplir su ideal;
aún puede convertirse en un inmenso Portugal”.***

Canción *Fado tropical*.

Fue en 1536 cuando a Portugal llegó la inquisición, de la mano del papa Paulo III y durante el reinado de Juan III, teniendo como tareas la persecución de herejes- sobre todo judaizantes-, lo mismo que la censura de libros y la jurisdicción en prácticas como la adivinación, la brujería y la bigamia.

La Inquisición portuguesa se configuró como un sistema de tribunales, denunciadores y calabozos cuyo alcance llegó hasta sus colonias de ultramar. Tal como ocurrió con la Inquisición Española, la de Portugal tuvo su propio estatuto, lo cual le garantizaba actuar en forma independiente respecto de la Curia Romana (Moreno: 2004), y de las autoridades civiles y locales. En sus autos de fe, producidos entre 1536 y 1794, la Inquisición Portuguesa condenó a muerte a cerca de 1.183 personas y ejecutó *in effigie*-destrucción de una representación o retrato, por muerte previa o evasión del condenado, y posterior confiscación de sus bienes-a unas 663 personas, además de que aplicó numerosos y diversos castigos a otros 29 mil 611 individuos (de Almeida: 1923).

Poco a poco, los tribunales realizaban las llamadas “visitas inquisitoriales”, una suerte de recorridos que adelantaban delegados de la institución en cada territorio- incluido Brasil-, buscando estimular las delaciones para efectuar procesos y confiscaciones, siempre bajo el control del tribunal de Lisboa.

En relación con Brasil, los jesuitas solicitaron a la corona portuguesa instalar un tribunal de la Inquisición con el objetivo de combatir las creencias de los indígenas y el inminente discurso luterano que habrían de llevar navegantes de otros países europeos-en nuestro caso, los holandeses.

Las acciones inquisitoriales en territorio brasileño fueron muy intensas, a tal punto que las autoridades llegaron a temer que aquellas podrían afectar el desarrollo económico en la jurisdicción, por lo cual el rey de entonces se vio obligado a frenar el llamado “entusiasmo azucarero”¹ de los inquisidores.

El investigador brasileño Bruno Guilherme Feitler señala que el Consejo General ordenó efectuar visitas inquisitoriales en Brasil, las cuales se produjeron entre los siglos XVI y XVII- una entre 1591 y 1595, otra entre 1618 y 1620 y una tercera entre 1628 y 1629-. La primera se adelantó en Bahía, Pernambuco, Itamaracá y Paraíba, mientras que la segunda se cumplió de nuevo en Bahía y la tercera en Río de Janeiro, Sao Paulo y Espírito Santo (Guilherme: 2007). La Inquisición Portuguesa, junto con la española, fue clausurada mediante un decreto de Napoleón en 1808, pero su abolición definitiva ocurrió en 1821 por decisión de las Cortes Generales de Portugal.

La presencia portuguesa en Brasil, entre los siglos XVI y XIX, puede definirse y configurarse a partir de cuatro ángulos problemáticos representados por el oro-el esclavo-el azúcar y la religión, los cuales marcaron su enriquecimiento y, al mismo tiempo, su decadencia.

Este es uno de los dos contextos históricos que enmarcan la historia que se cuenta en la obra de teatro *Calabar.El elogio de la traición*, escrita entre 1972 y 1973 por Chico Buarque de Holanda y Ruy Guerra. Se trata de la experiencia que vivió el oficial brasileño Domingos Fernandes Calabar, adscrito al ejército portugués en el nordestino estado de Pernambuco: el militar mameluco-hijo de blanco e india-, tomó la decisión de desertar y enrolarse con las tropas holandesas, movido por el sentimiento de preferir ver a su país ligado a una nación europea que, en el siglo XVII, lideraba el concepto moderno de progreso, en oposición a la opción decadente y en crisis inevitable que representaba el ya desgastado imperio lusitano.

¹ Uno de los factores que desencadenó la confrontación entre portugueses y holandeses en el siglo XVII en el nordeste brasileño-Pernambuco-, fue la lucha por el monopolio del azúcar. El tema es abordado en la obra de teatro que es materia de nuestra tesis doctoral.

Calabar fue capturado por los portugueses en 1635, quienes lo acusaron de traición a la patria, lo condenaron a la horca y luego descuartizaron su cadáver para escarnio público.

El otro contexto de la historia que relata la obra del teatro musical brasileño, corresponde al periodo de la dictadura militar brasileña que se instauró el 31 de marzo de 1964 cuando fue derrocado el gobierno legítimo del entonces presidente Joao Goulart y con ello suprimidas las libertades constitucionales individuales y colectivas. A partir de 1968 asume el poder el general Emilio Garrastazu Medici y se endurece el régimen castrense, con lo cual se configura el periodo conocido como *Os anos do chumbo*-los años del plomo-, una especie de evocación de la figura creada por el escritor alemán Friedrich Hölderling en su novela *Hiperión*: se agudizó la censura a todo tipo de producción intelectual y artística en cualquier ámbito-prensa, radio, televisión, cine- y se permitieron la captura y retención ilegales de cualquier ciudadano, varios de cuyos desenlaces eran la tortura, la desaparición y el asesinato.

La pregunta que de inmediato surge es evidente: ¿por qué y para qué dos autores como Buarque de Holanda y Guerra, que para entonces gozaban de un importante reconocimiento², se deciden a contar la historia del oficial Calabar, calificado como ¡traidor! por la historia oficial brasileña, incluido el gobierno represivo de Garrastazu Medici?

Sucede que dos coyunturas históricas brasileñas, distantes en el tiempo-1635 y 1973-, coincidieron en una de las varias prohibiciones propias de un régimen autoritario: la censura. El primer caso estaba determinado por el régimen inquisitorial impuesto por los portugueses y extensivo a sus distintas colonias, incluido Brasil, mientras el segundo correspondía al de la dictadura militar existente

² Para ese momento, Chico Buarque de Holanda era reconocido como ganador de dos festivales de la Música Popular Brasileña-MPB- con sus canciones "A banda"-1966- y "Sabíá"-1968- y además como autor de la pieza teatral "Roda viva"-1968-, una de cuyas presentaciones fue sabotada por el denominado Comando de Caza a Comunistas-CCC.

Ruy Guerra, por su parte, había llegado a Brasil procedente de su país Mozambique, ostentando una trayectoria relevante como director de cine y realizador de teatro. Recordemos su adaptación para la gran pantalla de "La cándida Eréndira y su abuela desalmada", de Gabriel García Márquez.

en 1973, año del proyecto teatral sobre la vida del oficial Domingos Fernandes Calabar.

Gracias a la asesoría del historiador Sergio Buarque de Holanda, padre de Chico, ambos autores coincidieron en la necesidad de reivindicar el nombre y la actuación de Calabar, cuyo acto traidor estuvo inspirado en motivaciones loables y no en satisfacer ambiciones personalistas. Pero al mismo tiempo, Buarque de Holanda y Guerra no podían ser ajenos a la arbitrariedad del gobierno de facto encabezado en ese momento por Garrastazu Medici. La pregunta con sabor a reto surgió de inmediato: ¿y por qué no pensar en una historia sobre Calabar, pero que al mismo tiempo haga su crítica al régimen represivo existente en ese momento?

Teniendo la respuesta afirmativa, uno y otro estuvieron de acuerdo en que la alegoría era la figura literaria ideal, porque brindaba la posibilidad de relatar un hecho y, al mismo tiempo, aludir de manera discreta pero crítica a la segunda realidad, en este caso el presente que vivía su país.

Con la dirección del reconocido dramaturgo brasileño Fernando Peixoto, comenzó el montaje de la obra de teatro, pero teniendo al mismo tiempo el control gubernamental sistemático a través de los censores que asistían a los ensayos. Y cuando faltaban pocos días para su estreno, luego de haberse hecho una cuantiosa inversión de dinero mediante préstamos bancarios y con toda la boletería ya vendida, el régimen determina prohibir la presentación; autoriza publicar el libro que relata la historia y ordena cambios y restricciones en la carátula y en el título del disco y en varias de las letras que hacían parte de la producción dramática.

De allí que en nuestro proyecto de tesis doctoral, la pregunta de investigación surgió con toda nitidez: ¿por qué el gobierno militar brasileño existente en 1973, determina prohibir una obra del teatro musical que cuenta una historia ocurrida hace 338 años-1635- en el nordestino estado de Pernambuco? En otras palabras, el reto investigativo y analítico consistía en descubrir las claves textuales y musicales que evidenciaban la crítica soterrada de los autores al gobierno castrense de Garrastazu Medici.

Dicho interrogante planteó diversos requerimientos teóricos y metodológicos, además de identificar ciertos contextos y antecedentes característicos de las realidades que debíamos abordar:

-Una teorización sobre la Historia a partir de la relación entre el pasado y presente. Los aportes del francés Michel de Certeau en su trabajo “La escritura de la historia”.

-La relación entre la Historia y la Literatura. Las reflexiones del escritor mexicano Alfonso Reyes Ochoa y las del historiador brasileño Sergio Buarque de Holanda, padre de uno de los dos autores de la obra teatral.

-Las corrientes dramáticas existentes en Brasil en las décadas de los 60 y 70- siglo XX-, como herederas de una historia del teatro de dicho país, y además la presencia notable de la militancia política: el Teatro Arena, el Teatro del Oprimido, el Teatro Oficina y el Teatro Coringa.

-La traición en la literatura y muy en particular en el teatro mundial, buscando adelantar un análisis comparativo a partir de “Calabar. El elogio de la traición”: caso de “Coriolano”, de William Shakespeare.

Con base en los anteriores presupuestos temáticos, teóricos y metodológicos, adelantamos nuestra pasantía en junio de 2016 en la ciudad de Sao Paulo, producto del convenio interinstitucional establecido entre la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia y la Facultad Cásper Líbero, a través de su programa de Comunicación.

Esta actividad nos permitió realizar entrevistas-tanto en Sao Paulo como en Río de Janeiro-, a escritores, dramaturgos, investigadores de la obra de Chico Buarque, actores y asistentes de dirección, además de visitar centros de documentación que nos aportaron información diversa relacionada, por ejemplo, con las características políticas que rodearon la coyuntura brasileña de 1973, cuando se quiso estrenar la pieza teatral y esta fue prohibida por el régimen militar. Incluso conocimos una obra de teatro sobre Calabar, realizada en 1858 por el escritor brasileño Agrario de Menezes.

-DOS SOPORTES: LA LITERATURA Y LA HISTORIA

En tono a la relación de la literatura y la historia, debemos destacar el aporte hecho por el investigador brasileño Sergio Buarque de Holanda, quien es reconocido como uno de los promotores de la tendencia articuladora entre la cultura material y las manifestaciones del espíritu; dicha concepción fue oficializada luego por la corriente francesa denominada *École des Annales*.

Antonio Arnoni Prado, profesor de literatura de la Universidad Estadual de Campinas-Brasil-, afirma que para Buarque de Holanda la literatura debía coincidir con la historia; dicho enfoque habrá de emerger más tarde en sus disquisiciones teóricas sobre la serie histórica y la serie literaria. Para este intelectual brasileño, el pasado debía asumirse como una cosa viva: “Así como la literatura no evoluciona como la ciencia -al fin y al cabo, Cervantes es tan actual como Joyce-, los hechos del pasado no están embalsamados”, reitera Arnoni (2002).

Según el mismo autor, lo que le interesaba a Buarque de Holanda era saber en qué momento el escritor – desde su óptica, el imaginario puro – y el historiador – con su perspectiva basada en la documentación y en la investigación – buscan esa secuencia viva, esa permanencia de los hechos, brillando en aquello que tiene mayor expresividad en su contexto, pero que a su vez trasciende a ese contexto, iluminando el pasado, el presente y la ficción:

De otro lado, y sin pretender agotar la complejidad del tema desarrollado por Alfonso Reyes Ochoa en “El deslinde” -en lo correspondiente a la función ancilar-, aunque también buscando aprovechar algunas de las posibilidades que él le atribuye a la literatura, consignamos en este apartado algunas de las contribuciones de esta última:

-La literatura, al igual que todo testimonio humano -y ningún almacén de hechos más abundantes-, contiene noticias sobre los conocimientos, las nociones, los datos

históricos de cada época, así como alberga los indicios más preciosos sobre nuestras “moradas interiores”, puesto que representa la manifestación más cabal de los fenómenos de conciencia profunda.

“El trato con el mundo muerto, definitivamente distinto del nuestro, se convierte cada día en algo más “joven” y atractivo”. (de Certeau, 1999, p. 15).

La cita inmediatamente anterior, alusiva a una particular idea de la historia, corresponde al francés Michel de Certeau, quien se constituye, a juicio nuestro, en una oportuna síntesis a la hora de preguntarse por el tipo de relación existente entre lo que solemos llamar “pasado”, “presente” y “futuro”, y muy en especial cuando nos preguntamos por el verdadero sentido y carácter que tiene la disciplina denominada “Historia”.

En ese sentido, de Certeau introduce una figura que, en lo esencial, da cuenta de dos prácticas que, de alguna manera, se oponen entre sí: La Historiografía. O sea la presencia simultánea o complementaria de la historia y la escritura:

“La Historiografía [...] lleva inscrita en su nombre propio la paradoja- y casi el oxímoron- de la relación de dos términos antinómicos: lo real y el discurso. Su trabajo es unirlos, y en las partes en que esa unión no puede ni pensarse, hacer como si los uniera. Este libro nació de la relación que el discurso mantiene con lo real del que tratan” (De Certeau, 1999, p. 13).

Los planteamientos anteriores son apenas una ilustración del bagaje teórico y metodológico que, para nuestro trabajo, aportaron los autores antes mencionados y que contribuyeron de manera decisiva para abordar la tarea de dialogar analíticamente con dos contextos históricos diferentes y distantes en el tiempo y en el espacio, a pesar de que ambos corresponden a la realidad brasileña.

-EL TRAIADOR Y LA TRAICIÓN

El punto central de la historia del protagonista de la obra teatral-el oficial brasileño Domingos Fernandes Calabar-, es la traición, la cual consistió en haber desertado de las tropas portuguesas asentadas en Pernambuco y pasarse al lado de las

fuerzas holandesas también allí establecidas como parte de la lucha con el imperio lusitano por el control del azúcar.

Pero al contarse en la obra teatral la historia del oficial juzgado, ahorcado y descuartizado por traidor, Chico Buarque y Ruy Guerra asumieron esa conducta-la traición- como una suerte de hilo conductor del relato, dado que uno y otro de los personajes traiciona, a veces por amor, en otras por ambición política y económica, cuando no por congraciarse con sus jefes o porque traicionar hace parte de su razón de ser y de sentir.

Comenzamos, en consecuencia, nuestra búsqueda sobre reflexiones y producciones literarias cuya razón de ser fuera la traición: “A primera vista, la figura del traidor es monolítica, no tiene fisuras y remite, sin apelación, a lo abominable”, leyó Liliana Heker para inaugurar su conferencia “Las formas de la traición en la literatura argentina”, en la Biblioteca Nacional (Heker, 2007). Pero la escritora advirtió también:

“Basta acercarse a las formas precisas que toma la traición en cada caso para advertir que, vista de cerca, expande y a veces desdibuja su significado. Ocurre que es una actitud subjetiva por excelencia: tiene un ejecutor y un destinatario, además de un medio social que ve lo que ve y, desde sus convicciones, adhiere a uno o a otro. ¿Quién traiciona, y a quién, y para qué?

Los habitantes de un país que tiene instaurado el culto a la amistad y denominó Día de la Lealtad a la conmemoración del movimiento popular más importante de su historia, han de estar acechados por el fantasma de la traición, han de considerarla un riesgo permanente de conflictos [...] No es azaroso que el tema aparezca con tanta frecuencia en la literatura” (Heker, 2007, p. 1).

Por otra parte, nos encontramos con una obra de teatro de William Shakespeare cuyo tema básico es la traición, pero cuyo protagonista, contrario a Calabar, es ambicioso e inescrupuloso y por ello traiciona sin limitaciones morales para tener poder: Coriolano. Su historia se sitúa en el imperio romano. Urgidos de reflexionar sobre lo que fueron los móviles de la traición en Calabar, vimos pertinente adelantar

un ejercicio comparativo con el perfil de traidor propio del protagonista de Shakespeare y, a continuación, tratar de ahondar sobre las motivaciones más recónditas que llevan a los seres humanos a traicionar, sin que necesariamente estos se muevan en importantes círculos de poder.

En el caso del protagonista de la obra de teatro analizada, quien no aparece como personaje de cuerpo presente y con voz propia sino que todos los demás se refieren a él y se justifican o inspiran en él, aflora la pregunta de si moralmente es aceptable que alguien traicione a sus amos, ya decadentes, y se una a quienes aparecían como los exponentes del concepto moderno de progreso europeo, en este caso los colonialistas holandeses.

-LOS APORTES DE FOUCAULT

Asumimos esta aventura analítica, basados en la propuesta metodológica que Michel Foucault presenta en su libro “Las palabras y las cosas” (1968), además de su trabajo “Arqueología del saber”. Nos basamos en los fundamentos teóricos pertinentes planteados en su obra por este intelectual francés, los cuales tuvimos en cuenta para el análisis del texto de la pieza teatral y de las canciones que hacen parte de ella y que requirieron de otros dispositivos analíticos complementarios- ritmo, origen histórico y regional de cada uno de ellos y el papel que cada una de las canciones juega en la historia:

-Orden.

-Poder.

-Gramática.

-Saber

Contando con las anteriores categorías, comenzamos la evaluación de la lectura de la obra teatral, apoyándonos en tres variables aportadas por el dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura, las cuales nos sirvieron de punto de partida para caracterizar el texto y luego ahondar en el análisis cualitativo del texto:

-Escenas

-Diálogos

-Acotaciones (Mario Cardona: 2009). Esta última se refiere a las anotaciones que hacen los autores al director y a los actores sobre una escena o un diálogo. Con base en esta caracterización del texto, a continuación pudimos identificar las respectivas síntesis analíticas del texto-18 en total- y analizar el mismo, contando con las cuatro categorías de Foucault arriba descritas.

Luego de analizar el texto de la obra y las letras y ritmos de las canciones, podemos concluir que tanto el orden como el poder, la gramática y el saber, no solo se expresan en la lucha política, económica, militar y cultural de los imperios portugués y holandés, sino que también se manifiestan en las relaciones y contradicciones entre los diferentes personajes, uno de cuyos ejes articuladores es la traición.

De una parte, Portugal y Holanda son el reflejo de las transformaciones que vive Europa en el siglo XVII, caracterizado por la persistencia de prácticas inquisitoriales y el preocupante declive del imperio lusitano, marcado por el saqueo de las riquezas naturales en América y la imposición de la tortura y la religión católica.

En ese ambiente es cuando irrumpen acciones de resistencia y, si se quiere, de rebeldía de varios personajes que se atreven a confrontar las prohibiciones establecidas por el colonialismo portugués: es el caso, por ejemplo, de la relación homosexual que hacen pública Bárbara-la brasileña amante de Calabar- y Ana, la prostituta holandesa.

Y a la par del poder portugués en decadencia, se hace presente el poder holandés, identificado con el modelo moderno de progreso para todos, incluyendo las colonias americanas en las que dicho país tenía presencia y a las cuales les prometía justicia y desarrollo.

A través de la música, y en la voz de su amante Bárbara-canción **Cala a boca**-, se dibuja con claridad la dimensión integral de Calabar como estrategia militar, con un saber propio derivado de su conocimiento e inteligencia, pero también su condición

de gran amante y de brasileño preocupado y comprometido con el destino de su país.

Y de nuevo Bárbara, al final de la obra y de manera irónica, se dirige al auditorio y hace su propia exaltación de la traición, entendida como la manera de luchar por la autonomía y la soberanía nacional del Brasil existente en 1973, cuando se proyectaba estrenar la producción dramatúrgica.

-LOS DOS MOMENTOS VISTOS A TRAVÉS DE LA OBRA.

La pregunta de investigación que planteamos en nuestra tesis-¿Por qué fue prohibida en 1973 una obra de teatro que narra una historia sucedida en 1635?, fue respondida de manera amplia en nuestro trabajo, producto del análisis que adelantamos en torno a variables como la trama de la historia, el perfil de los personajes, sus relaciones y conflictos, los diálogos, los ritmos de las canciones, sus letras, sus intérpretes y el contexto en el cual se interpretó cada una de ellas.

Teniendo en cuenta que la muestra testimonial es amplia a lo largo de la obra, ilustraremos en esta introducción con algunos ejemplos que evidencian cómo el relato de un hecho sucedido en 1635, se convierte en una sutil crítica a la dictadura militar existente en Brasil en 1973:

-Sobre la tortura: En la mitad del primer acto, los portugueses someten a toda clase de vejámenes a Calabar, queriendo saber, además de él, qué otros militares y civiles colaboran con los holandeses. Incluso, el jefe colonizador Mathias Albuquerque quiere conocer si, en su confesión, Calabar le dio nombres de traidores al sacerdote Frei. Y ante la respuesta poco satisfactoria del cura, Albuquerque reacciona molesto y defraudado:

-A la mierda con el juicio humano. Lo que quiero saber es si Calabar dio nombres.
(Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 36).

Y volviendo a Brasil y a la obra dramática, en una posterior intervención poetizada de Bárbara, la amante de Calabar, esta denuncia las múltiples formas de torturar practicadas por el régimen militar en pleno 1973:

“El mejor traidor es el que más asciende en la escala social. Cuerpo listo para la bala, se acorrala, se apuñala, se comprime y no estalla. Y hasta cabe dentro de la maleta. Se le echa en una fosa. Se le olvida colgado en un gancho. Con qué plebe no se agarra a las malas. Y con qué plebe no se habla en la sala”. (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 38).

El mismo personaje llamado Bárbara, adquiere un papel protagónico a la hora de dar cuenta de las atrocidades cometidas por la dictadura de Garrastazu Medici. En el mismo acto primero, la amante del torturado, ahorcado y descuartizado oficial que se pasó a las filas de los holandeses, denuncia las torturas, asesinatos y demás atropellos del régimen a través de dos canciones: *“Vence en la vida quien dice sí”*- toda su letra fue censurada- y *“Cobra de vidrio”*. En un pasaje de la letra de la primera interpretación, ella canta:

“Si te duele el cuerpo, di que sí. Te tuercen un poco más, di que sí. Si te dan un puñetazo, di que sí. Si te babea en el cogote, te muerden el cuello, si te acarician con el látigo. Mírame bien. Vence en la vida quien dice sí. Vence en la vida quien dice sí”. (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 43).

Y al volver sobre la práctica de la censura por parte de la dictadura militar, la obra de teatro refleja, en las palabras del sacerdote Frei Manoel, el manejo característico del régimen dictatorial que buscaba minimizar sus atropellos y persecuciones, reduciendo todo un fenómeno de muerte a un vocablo carente de contexto, además de que la política represiva se justifica en nombre de “la seguridad nacional” o de “la razón de Estado”. La manera como el cura Frei minimiza la muerte y descuartizamiento de Calabar, se torna pretexto para denunciar las atrocidades de Garrastazu Medici:

“Calabar es asunto cerrado. Apenas un nombre. Un apunte. Y quien diga lo contrario atenta contra la seguridad del Estado y contra sus razones. Por eso el Estado debe usar su poder para callarlo. Porque lo que importa no es la verdad intrínseca de las cosas, sino la manera como ellas van a ser contadas al pueblo”. (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 106).

El texto del oficio del censor designado por los militares para conceptuar sobre la pieza dramática, asevera:

“La pieza es orientada, de acuerdo con el texto, hacia un área controvertida, a través de la ridiculización de varios héroes de nuestra historia. [...] Hace la apología de la traición, distorsionando de manera capciosa los hechos históricos de una de las más bellas epopeyas de nuestra formación. [...] Exalta la figura execrable del traidor Domingos Fernandes Calabar”. (Grillo, 1990).

Por otra parte, la profesora Adelia Bezerra de Meneses, docente de la Universidad de Sao Paulo y una de las investigadoras que más ha analizado la obra dramática y musical de Chico Buarque de Holanda, destaca, al hablar del fin de Calabar,

“...cómo se ordenó descuartizar su cuerpo y, con tal decisión, procurar que su memoria fuera sepultada, a pesar de que su cuerpo no fue enterrado; se buscaba además que esa misma memoria fuese condenada al olvido; en otras palabras, se ordenó la condenación de su memoria (destacado nuestro).

Por tanto, desaparecía cualquier registro escrito sobre la persona, ejemplo la partida de bautismo, ya que en la época no existía el registro civil. Y por ende, su nombre no podría ser pronunciado. Entonces era un silencio impuesto; de allí que “Cala a boca, Bárbara”, es una alusión a “Calabar”. Y de ello también se desprende que en la letra de la canción no se hable expresamente de Calabar sino de “ele” -o “él”-: “Él sabe de los caminos de esa tierra mía...” (A. Bezerra, entrevista personal, 13 de junio de 2016).

-LA TAREA DEL ESCRITOR

En ese sentido, y como parte de las conclusiones de nuestro trabajo, dejamos en claro que, al aceptar su compromiso, el escritor debe asumirse como un intérprete de la realidad que lo envuelve y de las necesidades, angustias, preocupaciones y necesidades de los miembros de esa sociedad en conflicto. Y para ello, debe poner en obra todas sus virtudes intelectuales, creativas y estéticas y en general imaginativas para que contribuyan a la tarea de cumplir con su misión de recoger las expectativas de los excluidos y transformarlas en un producto cultural llamado, en este caso, obra de teatro:

“Lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo: el lenguaje conoce un “sujeto”, no una “persona”, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo

define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se “mantenga en pie”, o sea, para llegar a agotarlo por completo”. (Barthes, 1987).

-TEATRO DE RESISTENCIA

El profesor e investigador Joao Roberto Faria, conocedor de la historia del teatro brasileño y asesor de tesis de posgrado que se han ocupado de estudiar la dramaturgia de su país, parte de la experiencia de “Calabar. El elogio de la traición”, para afirmar que “nosotros hicimos en Brasil un teatro de resistencia. Nuestros artistas, escenificadores, actores, directores y dramaturgos, hicieron del teatro una trinchera para luchar contra la dictadura y la censura. Y esa lucha se dio además en los palcos y en las calles y en múltiples manifestaciones ocurridas entre 1964 y 1968. Después, con el represivo Acto Institucional 5-AI5-, el teatro brasileño sufrió una represión muy violenta, tanto que llevó al exilio a directores como Augusto Boal, Zé Celso Martínez Corrêa, entre otros.

Y por otra parte, el trabajo de grupos como el Arena, en Sao Paulo, y el Opinión en Río de Janeiro, sobresalieron en esa lucha del teatro contra la dictadura y en la que confrontaban al statu quo desde un punto de vista de izquierdas. El grupo Oficina, en Sao Paulo en 1967, y el Teatro Ipanema, en Río, desplegaron una dura oposición contra la dictadura al adherirse al Tropicalismo-el movimiento de Gilberto Gil y Ceatano Veloso- y también a la contracultura”. (J.R. Faria, entrevista personal, 15 de agosto de 2017).

-MIRANDO EL PRESENTE

Y a propósito de miradas estoicas y del eterno retorno, y sin soslayar el presente que se impone en el Brasil del siglo XXI-2019-, finalizamos nuestro trabajo con la pregunta de si el gobierno que, cada vez y con mayor fuerza, se impone en Brasil, representa acaso un nuevo regreso de su pasado reciente, tal vez una versión más sutil del régimen que gobernó entre 1964 y 1985, prefiriendo en su lugar el engañoso traje civil, pero sin perder de vista, y ante cualquier circunstancia, el inevitable camuflado.

Entre otras cosas, porque el 31 de marzo de 2019, el nuevo presidente Jair Bolsonaro, capitán retirado del Ejército, ordenó que los cuarteles celebraran ese día

los 55 años del golpe militar producido en 1964. Incluso, el Ministro de Relaciones Exteriores, Ernesto Araújo, aseguró que no hubo un golpe en 1964, sino una reacción apoyada por la sociedad contra “una amenaza comunista”, discurso muy similar al del expresidente colombiano Álvaro Uribe Vélez, quien, siendo gobernante, justificó su política de Seguridad Democrática, afirmando que en Colombia no existía conflicto armado sino “una amenaza terrorista” (Tufano, 2019).

-BIBLIOGRAFÍA.

1. MORENO, Martínez Doris. La invención de la Inquisición. Marcial Pons Historia.2004. P.53.
2. De ALMEIDA, Fortunato. História da Igreja em Portugal, vol.IV, Oporto 1923, Appendix IX, esp. p.442 (en portugués).
3. GUILHERME, Fleiter Bruno. Usos políticos del Santo Oficio Portugués en el Atlántico (Brasil y África Occidental). El Periodo Filipino. Cátedra Jaime Cortesao. Universidad de Sao Paulo. Hispania Sacra, LIX 119, enero-junio 2007. Pps.269-291.
4. ARNONI, Prado Antonio. (abril de 2002). El centenario de Sergio Buarque de Holanda. *Pesquisa FAPESP* (74). P.
5. De CERTEAU, Michel. (1999). *La escritura de la Historia*. México: Universidad Iberoamericana. Pps. 15 y 13.
6. HECKER, Liliana. (2007). Las formas de traición en la literatura argentina. *La literatura argentina, un amplio catálogo de traiciones*. Buenos Aires: Periódico Página 12. P.1.
7. CARDONA Garzón, Mario (2009). El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro Enrique Buenaventura. Anotaciones históricas sobre su desarrollo. *Historia de la Educación Colombiana*(12), 105-122.

8. FOUCAULT, Michel. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
9. BUARQUE, de Holanda Chico. GUERRA, Ruy. (1973). *Calabar. El elogio de la traición*. Sao Paulo: Círculo do Livro.
10. GRILLO, C. (3 de junio de 1990). El padre de Chico fue usado para prohibir a Calabar. *Folha de Sao Paulo*, pág. E1.
11. BARTHES, R. (1987). La muerte del autor. En R. Barthes, *El susurro del lenguaje* (págs. 65-71). Barcelona: Paidós.
12. TUFANO, S. (4 de abril de 2019). Un pasado que se rehúsa a pasar. *El Tiempo*. Recuperado el 6 de abril de 2019, de <https://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/sara-tufano/un-pasado-que-se-rehusa-a-pasar-columna-de-sara-tufano-345946>

CAPÍTULO I. ESTRUCTURA Y SINOPSIS DE LA OBRA “CALABAR. EL ELOGIO DE LA TRAICIÓN”.

-Autores: Chico Buarque de Holanda y Ruy Guerra.

-Director: Fernando Peixoto.

-Escrita y prohibida en 1973, cuando se iba a estrenar en Río de Janeiro. Pudo presentarse siete años después -1980-, en el Teatro San Pedro, en la ciudad de Sao Paulo.

-Escenario central de la historia: Porto Calvo, Estado de Alagoas-Brasil-, centro de disputa de portugueses y holandeses, y lugar de ejecución de Calabar.

-Personajes:

-Calabar: “Mameluco” brasileño –hijo de blanco e indio-, mayor del ejército portugués. Protagonista de la historia, quien no aparece en la obra como personaje sino que los demás personajes hablan de él y por él. Fue ahorcado, ejecutado y descuartizado en 1635.

-Mathías Albuquerque: Oficial brasileño de “sangre” portuguesa; Gobernador y Comandante Supremo de las cuatro capitanías del nordeste brasileño – Pernambuco, Itamaracá, Paraíba y Río Grande-, en representación de la Corona del Reino de Portugal.

-Bárbara: Una esclava “mameluca”, amante de Calabar, luego de Sebastiao Souto y después de Ana de Amsterdam.

-Frei Manoel do Salvador: Representante de la Iglesia Católica de Portugal. Es él quien protagoniza el comienzo del relato de la historia cuando describe el Brasil que encontraron los colonizadores portugueses.

-Sebastiao Souto: Militar portugués. Se define como alguien que “se excita con la muerte y destruye todo lo que le place...vivo en la desdicha de ser lúcido y loco”. Su actuación será decisiva en la captura y muerte de Calabar, porque, junto con Dias y Camarao, será quien reciba a Calabar de manos de El Holandés, para luego ser entregado al gobernador Mathías, quien ordenará la ejecución del “traidor”. En uno de los diálogos, Souto reconoce que “me pareció normal ejecutar doscientos indios porque eran tupíes y herejes. Después ejecutamos otros ciento veinte bautizados. Me pareció normal”.

-Don Antonio Filipe Camarao: Indio tupí. Caballero del Hábito de Cristo. Incondicional de El Rey en la guerra contra los holandeses, lo cual le mereció el título de “Don”. Ante la matanza de indios, él dice que si nadie de su etnia protesta por estos asesinatos, “¿por qué yo tendría que decir algo?”. En desarrollo de la obra, Camarao afirma que “voy a morir porque soy indio, y los indios todos desde el primer día en que los blancos pusieron el pie en América”.

-Henrique Dias: Negro. Una suerte de mercenario, caracterizado por su crueldad: “A mí me pagan para ser guerrero”. Se autodefine como “Gobernador de los Negros, Criollos y Mulatos”.

-Ana de Amsterdam: Prostituta holandesa que llegó a Brasil. Jugará un papel importante en la obra porque se enamora de Calabar y luego de Bárbara, con quien llorará la ejecución de aquel.

-Mauricio Nassau: Gobernador general plenipotenciario al servicio y al mando de la Compañía de las Indias Occidentales, Mauricio de Nassau-Siegen, Conde de la Casa de Orange. Entra a la escena tan pronto es ejecutado Calabar.

-El Holandés: Militar católico romano, y a la vez protestante, que prestó juramento de fidelidad a la Compañía de las Indias, a los Estados Generales Holandeses y al

capitán general. Reconoce servir por interés a Holanda y, tan pronto le paguen, anuncia visitar al Papa para pedir perdón por la culpa de fingir ser de otra religión. Figura determinante en la captura de Calabar porque traicionará a este. Holandés será quien entregue a Calabar, inicialmente, a Dias, Camarao y Souto.

-Sinopsis de la obra dramática

A continuación, caracterizaremos la estructura de la pieza teatral “Calabar. El elogio de la traición”, buscando identificar los distintos momentos de la historia y los personajes, principales y secundarios, que aparecen en la misma. Anotamos que, como adjunto de nuestro trabajo, se incluye la traducción completa de la obra teatral, además de las partituras de las canciones que hacen parte de la pieza dramática.

Introducción: La obra en mención se ocupa de la historia de Domingos Fernandes Calabar, quien, en el contexto de la presencia portuguesa y holandesa en Brasil – Pernambuco, siglo XVII-, era un oficial brasileño al servicio del ejército de Portugal. Calabar, un militar hábil en el combate, además de profundo conocedor de la región, decide desertar y pasarse al ejército holandés, el mismo que estaba asentado en el nordeste brasileño.

Los colonialistas portugueses, liderados por Matías Albuquerque, quien había ofrecido prebendas a Calabar a cambio de su fidelidad a los intereses lusitanos, ordenan la captura del oficial “mameluco” – llamado así por ser hijo de la unión de blanco e indio-, a quien acusan de traidor a la Corona Portuguesa. Calabar es detenido, producto de la traición de un compañero, luego es enjuiciado, condenado a muerte mediante la horca y su cuerpo descuartizado y sus partes diseminadas por distintos lugares, como símbolo de escarnio para quienes se atrevan a incurrir en una actitud similar.

Teniendo en cuenta que Calabar no aparece directamente en la obra como personaje sino como referente – todos hablan de él-, comenzando por el propio

Albuquerque, lo mismo que quienes encarnan la presencia holandesa –uno de ellos la prostituta Ana de Amsterdam-, al igual que Bárbara, la amante del oficial ejecutado. Las iglesias también hacen parte de la historia, sobre todo en la persona de “Frei”, el mismo que con su sermón introduce al espectador en la historia.

Presentamos, entonces, la secuencia de la historia de Calabar:

1. A la par del sermón de Frei, hablando sobre las riquezas de Brasil con motivo de la llegada de los colonizadores, y en medio de sesiones de tortura, Matías Albuquerque, gobernador y comandante supremo de las cuatro capitanías nordestinas de Pernambuco, Itamaracá, Paraíba y Río Grande, dicta a su escribano, mientras es afeitado, una carta dirigida a Calabar, misma en la cual le invita a volver al servicio del Rey y, a cambio de ello, recibirá muchos bienes, además de que sus deudas serán perdonadas. Frei relata la llegada de Calabar y su relación con los holandeses y con una mameluca llamada Bárbara, con quien convivía. Encarnando la presencia holandesa, irrumpe en la escena el personaje llamado El Holandés, quien se vanagloria del dominio que su país ejerce en el nordeste brasileño, a la vez que propone un gobierno generoso, respetuoso de la ley y de los intereses de los distintos sectores económicos. En otras palabras, invita a los portugueses a la rendición.
2. Matías aparece de nuevo para referirse a las derrotas militares de los portugueses; mientras relata los territorios perdidos, presiente que será relevado por un español. En su intervención, Matías culpa a Calabar de los triunfos holandeses. A partir de la derrota portuguesa, comienza un diálogo de rendición entre Matías, representante de Don Felipe de Portugal y del Reino de Castilla, y el Holandés, cuyo tema central son las condiciones de la entrega de Calabar a los portugueses para juzgarlo por traidor. Matías acepta la rendición, pero pone como condición a El Holandés que le sea entregado Calabar para juzgarlo. En medio de los diversos diálogos que van apareciendo, junto con la presencia de nuevos personajes, el tema de la traición se vuelve motivo de discusión y reflexión, al punto que, de un lado y del otro, la traición es un común denominador.

3. Cuando por fin se da la orden de ejecutar a Calabar, entra en escena Bárbara, la amante del condenado, y comienza a cantar una canción que suena como una declaración de amor. Terminada la interpretación, se escucha el redoble de tambores y con ellos la lectura del pregón que condena a muerte a Calabar. Aparecen los tres militares encargados de ejecutar al oficial – Souto, Días y Camarao-, todos ellos atravesados por la indiferencia y por su amor a la guerra, como lo entonan en el coro que cantan antes de la ejecución.
4. Con el cadáver aún tibio de Calabar, la prostituta Ana de Amsterdam y Bárbara, la viuda, comienzan un diálogo; esta última insiste en el amor que siente por Calabar, a tal punto que afirma que para este morir es preciso que la maten a ella, y que aun así, Calabar sería capaz de continuar vivo. Ana, conmovida, acoge en sus brazos a Bárbara y le canta una canción. Curiosamente, el sentimiento común hacia Calabar, origina una relación sentimental entre las dos mujeres. Vuelve y aparece la presencia holandesa, esta vez en la persona del gobernador general plenipotenciario al servicio y al mando de la Compañía de las Indias Occidentales, Mauricio de Nassau-Siegen, Conde de la Casa de Orange.

Este interviene y, a la vez que promete hacer felices a portugueses, holandeses, pobres, ricos, católicos, calvinistas, le rinde su homenaje al ejecutado Calabar. Nassau promete una gestión de prosperidad para Recife, y anuncia que en la isla de Antonio Vaz construirá una nueva ciudad, la cual se llamará “Ciudad Mauricia”, la cual se unirá a Recife mediante un monumental puente. Ana de Amsterdam entra de nuevo en escena y canta una canción aludiendo a la manera “loca” de vivir en el sur de América, capaz incluso de ignorar la existencia del pecado. En este momento de la historia, juega su papel el progreso propio de la modernidad, esta vez encarnado por Holanda: astrónomos, botánicos, pintores, naturalistas, arquitectos, todos ellos protagonizando la escena en ese momento de la obra.

5. Viene el diálogo entre Bárbara y el capitán Souto, diálogo que está precedido por el anuncio de Nassau de atacar la ciudad de Bahía, la primera capital de

Brasil, para que de esa manera Holanda se apodere de todo el nordeste. Souto le anuncia a Bárbara que acompañará a los holandeses en la empresa militar para tomarse a Bahía, pero al mismo tiempo le declara su amor y la invita a viajar con él. Bárbara le responde que para ella, Calabar, aun ya muerto, seguirá siendo el hombre de su vida; incluso, le dice a Souto, cuando él se le acerca, lo único que le causa es recordar mucho más a Calabar. En medio de la discusión, Souto termina declarándose traidor, pero Bárbara le responde que apenas es un delator y que su guerra no tiene sentido porque holandeses y portugueses ya son amigos, a diferencia de la guerra de Calabar, la cual tenía una causa justa frente al dominio de los colonialistas portugueses. Y como para hacer más evidente su rechazo a Souto, Bárbara comienza a cantar una canción en la que le ordena quitar sus manos de ella.

6. Frei invita a los presentes a brindar por la restauración del reino de Portugal y porque este ya tiene un nuevo rey: Don Joao IV; además, porque terminaron los tiempos de dominación por parte de la corona de Castilla. Nassau lanza sus vivas al nuevo rey y afirma que Holanda y Portugal nunca estuvieron en guerra, entre otras cosas porque tenían un enemigo común: España, incluida la ambiciosa Castilla de los Felipes, decidida no solo a humillar a Portugal sino a dominar a los Países Bajos –Holanda- y luego a todo el mundo.

El brindis es cada vez más generalizado entre portugueses, brasileños y holandeses, todos aclamando a Don Joao IV de Portugal. El entusiasmo dominante provoca la irrupción de un espectáculo carnavalesco, el mismo que no solo lanza vivas a “los flamengos” sino que propicia la interpretación de una marcha que le canta al buey volador. Nassau aprovecha la ocasión para sentenciar que los portugueses son más pobres que Lázaro, pero más orgullosos que la Casa Bragança. Y como para que no quede ninguna duda sobre el dominio, anuncia que la economía brasileña no será la del monocultivo –la caña-, sino la de la diversidad porque la monocultura es un signo de atraso.

El capitán Sebastiao Souto, el mismo que traicionó a Calabar, y Bárbara, reviven su discusión a partir de la muerte de este último. El espíritu del sacrificado oficial

parece aumentar el tono de la pelea, al punto que Bárbara le dice a Souto que su guerra no tiene ningún apoyo, como sí tenía la de Calabar. Souto comienza a descomponerse y a llamar “hipócrita” al propio Calabar, lo cual origina que un grupo de soldados holandeses se acerquen cada vez más al capitán, quien se ufana de ser un traidor, entre otras cosas porque, según él, nació en Bahía de la Traición. Mientras Souto cae lentamente por las balas holandesas, aún tiene fuerzas para decirle a Bárbara “te amo”. Y muere.

Bárbara se inclina sobre el cadáver de Souto, mientras que Ana se le acerca y la orquesta comienza a interpretar, de fondo, la canción de Ana de Amsterdam. Luego, Ana empieza a cantar la canción dedicada a Bárbara, la misma que se interpreta como una declaración de amor a esta última. Y a continuación canta la canción que se convierte, por lo satírica, en una pretendida invitación a la resignación: Frente a todo atropello, “di que sí”. Bárbara y Ana dialogan esta vez sobre el sentimiento del hombre, el cual cuestiona Ana porque se reduce a la mera atracción material.

Siempre sobre el sentimiento de pérdida de Calabar, Bárbara canta una canción que contiene el mensaje de ser fuertes ante la ausencia definitiva del ser querido. Bárbara reflexiona y reconoce que ella traicionó a Calabar al haber aceptado el sentimiento de Souto, todo lo cual provocó una mezcla de afectos y desafectos, al punto que sintió haber traicionado a Souto por causa del amor que sigue sintiendo por Calabar. Y piensa que si Calabar traicionó, fue hecho de frente, sin mentiras, lo que no hizo Souto: “Si es necesario llamar traidor a Calabar, entonces que llamen “héroe” a Sebastiao de Souto”. Ana aprovecha la oportunidad para decirle a Ana que está muy bonita y que la ama profundamente.

7. Bárbara y el sacerdote Frei sostienen un diálogo, el cual está marcado por la pregunta de aquella manifestándole por qué él siempre queda bien primero con los portugueses, después con los holandeses, otra vez con los portugueses y nuevamente con los holandeses: “¿Cómo hace usted con su conciencia?”. Frei se limita a decirle que ella está borracha; y ante la mención de Calabar, pero ya

muerto, Frei responde: “Es que Calabar traicionó [...]. Calabar es un asunto cerrado. Apenas un nombre. Una palabra. Y quien se atreva a decir lo contrario, atenta contra la seguridad del Estado y contra sus razones.

Por eso el Estado debe usar sus razones para acallararlo. Porque lo que importa no es la verdad intrínseca de las cosas, sino la manera como ellas van a ser contadas al pueblo”. Interviene el holandés Nassau para preguntarse si “¿Alguna vez no sentiste que tu destino es tan grandioso, tan dependiente de tus gestos y acciones, tan mayor que el destino de los otros hombres, que incluso llega a asustar y al mismo tiempo te da una sensación intensa, como de un inmenso e indefinible placer, que tú llegas a pensar que todo no es más que un acceso pasajero de megalomanía? ¿Alguna vez? Y después, eso se repite, se cambia tu cotidianidad, y tú pasas a creer en el destino como el sentido mayor de tu propia vida...Hasta que un día descubres que nada está escrito, salvo tus propias ilusiones, y que el camino que parecía irreversible, se volvió un nudo, pero contigo adentro”.

8. Avanzando en su reflexión inicial, Nassau piensa en voz alta:

Sé que me mantuve en la cuerda floja, sonreí para todos lados, dije sí y dije no, oscilando en un ir y venir que me daba el derecho de ser político y comandante. Todo por causas nobles e inmensas, en la escala del futuro. Hice todo eso con orgullo, sin miedo a los juicios o críticas, porque dentro de mí había una meta que nada me impediría alcanzar. Y ahora compruebo que todo, incluso aquello de lo que me enorgullezco, puede ser clasificado como traición. El resto fueron apenas simples zalemas. Pero orgulloso, indiferente y escéptico, solo así he podido ser consciente de mi fracaso. Y lo más gracioso, lo que me hace reír a mandíbula batiente, es que no me importó (Buarque de Holanda & Guerra, 1973).

Y a continuación, Nassau entona un fragmento del fado que, en su momento, cantó su anterior enemigo, el colonizador portugués Matías Albuquerque: *“Porque aún esta tierra está por cumplir su ideal, aún está por convertirse en un inmenso cañaduzal...”*.

9. Bárbara entra en la escena para decir que, algún día, Brasil habrá de ser independiente de todos los poderes coloniales, sea como sea, pero ello requiere de muchos traidores, necesita de mucho Calabar...porque Calabar nunca morirá, porque Calabar es una cobra de vidrio que, aunque la partan en mil pedazos, vuelve a recuperar su forma. La misma Bárbara entona luego una canción alusiva a la figura de la cobra de vidrio. Y en un escenario festivo, con comerciantes, judíos, mujeres vistosas, negros con boinas y lienzos cual pintor renacentista, además de indios, interviene Nassau definiéndose como brasileño y listo para contar la historia a través de su escribano, le dicta a este que un gran imperio y una mentalidad estrecha terminan siendo malos compañeros.

Yo continúo siendo un hombre de armas y un humanista, pero esa combinación es difícil en cualquier siglo [...], porque de las armas y de la represión no hice mi pasión última; sin embargo, ahora dicen que me equivoqué. La misma compañía que me trajo, ahora me lleva. Tal vez las mismas intrigas. Y porque todo lo que hice, no cabe en sus cofres, como tampoco esos horizontes que yo forjé y que se transformaron en florines [...]. Tendré más vivo el sentimiento de mi obra, y más cruel y exacto el sentimiento de mi singularidad. Parte Mauricio Nassau. Y con él la posibilidad de un Brasil holandés. Adiós, amigos...(Buarque de Holanda & Guerra, 1973).

Y el sacerdote Frei se dirige a la multitud para decirles: "Tengan fe, hermanos ¡Lo que es bueno para Holanda, es bueno para Brasil!".

10. El cierre de la obra está a cargo de Bárbara y de todo el elenco; la primera se dirige al público y les dice, entre otras cosas, que "la historia es una colcha de retazos. En lugar de epílogo, quiero ofreceros una sentencia: odio al oyente de memoria demasiado fiel. Por eso, sed sanos; aplaudid, vivid, bebed, traicionad, oh celebérrimos iniciados en los misterios de la traición". Entra en acción todo el elenco y entona la canción que sintetiza la historia de la obra: "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...*". Baja el telón.

CAPÍTULO II. UN FANTASMA LLAMADO CALABAR.

CONTEXTO HISTÓRICO.

Para acercarnos a la historia de Domingos Fernandes Calabar, el protagonista de la pieza teatral de nuestra tesis doctoral, es necesario situarnos en el contexto histórico que involucra a Portugal, España y Holanda, además de Brasil, escenario central del drama que afrontó dicho personaje.

Basados en el trabajo de *Frans Leonard Schalkwijk*³, mismo que se apoya en diversos autores, los cuales identificaremos en su debida oportunidad, intentaremos presentar, en versión libre al español, tomado del portugués, una panorámica histórica que nos ayude a comprender el papel jugado por Calabar en medio de las luchas de intereses económicos, políticos y militares entre Portugal y Holanda en pleno siglo XVII.

Calabar se articula a la historia colonial de Brasil durante la época de la invasión de los holandeses al Nordeste -1630 a 1654-. Calabar residía en Porto Calvo, Alagoas, y se pasó para el lado holandés en 1632, cuando era un oficial del ejército portugués. Tal decisión motivó la captura de Calabar, su posterior ahorcamiento y luego el descuartizamiento de su cuerpo, cuyas partes fueron diseminadas en distintos lugares como mensaje de escarmiento para los distintos habitantes.

La actitud de Calabar llevó a que muchas personas lo calificasen de traidor, mientras que otras llegaron a afirmar que aquel amaba su tierra natal y por ello eligió una opción sabia. Sin embargo, más allá de una u otra opinión, persistía la pregunta

³ El Reverendo Francisco Leonardo Schalkwijk fue rector del Seminario Presbiteriano del Norte por muchos años e influenció generaciones de pastores, dentro y fuera de los círculos presbiterianos brasileños. Es ministro de la Iglesia Reformada Holandesa, con maestría en el Calvin Theological Seminary, en Grand Rapids, Estados Unidos, y doctorado en historia en la Universidad Presbiteriana Mackenzie, en São Paulo.
https://thirdmill.org/portuguese/47093~9_18_01_4-13-56_PM~calabar.htm

sobre por qué Calabar se pasó para el lado enemigo, como también el interrogante acerca de las verdaderas razones de su traición.

Portugal y sus colonias estaban bajo el dominio español desde que Felipe II conquistó la corona portuguesa en 1580. Por ello, él afirmaba que en su imperio el sol nunca se ocultaba. Pasaron 60 años -1640-, para que Portugal se liberara de Castilla y constituyera de nuevo un reino Independiente bajo el gobierno de Joao IV; sin embargo, la historia de Calabar se desarrolló plenamente en el contexto del Brasil ibérico, cuando, durante cierto tiempo, no se preveían cambios políticos significativos.

Se calcula que Domingos Fernandes Calabar⁴ debió nacer durante la primera década del siglo XVII, en el actual estado de Alagoas, en la región de Porto Calvo, hijo de padre portugués y de madre indígena, llamada Ángela Álvares (Calado do Salvador, 1942 & Coelho, 1956). Era, entonces, un *mameluco*⁵, y fue bautizado en una iglesia de la parroquia de Porto Calvo⁶. El niño fue educado en una escuela de los padres jesuítas y, al hacerse hombre, incluso antes de la invasión holandesa, poseía tres ingenios de azúcar en dicha región. En la época del Reino Unido Ibérico -1580 a 1640-, la invasión holandesa hacía parte de la guerra de los ochenta años que los neerlandeses adelantaban contra el dominio español ejercido sobre los Países Bajos -1568 a 1648⁷.

⁴ Mendes Leal (1863, p. 140) sugiere que su nombre era Domingos Fernandes, apodado "Calabar". Con ello parece coincidir con la información del general Matías Albuquerque, de que el "primo hermano de Calabar era Antonio Fernandes, ambos nacidos y bautizados en la parroquia de Porto Calvo (Coelho, 1956).

⁵ En el interior de Pernambuco, hacia 1600, debieron existir muchos *mamelucos* –mestizos indioeuropeos; *mulatos* –mestizos africanoeuropeos- y *cafuzos* –mestizos indioafricanos-. De esa manera, un *mameluco* podía tener algunos rasgos africanos y ser llamado *mulato* (Dos Santos, 1960).

⁶ "Donde fueron bautizados" (o sea, Calabar y su primo Antonio), dice Coelho (1956, p. 197). Estando niño, Calabar fue a parar, "no se sabe cómo, ni conducido por quién", en Olinda, y fue bautizado el día 15-03-1610 en la ermita del ingenio Nuestra Señora de la Ayuda, de Jerónimo de Albuquerque, siendo padrinos Afonso Duro, rico colono de Évora, Portugal, y su hija Inés Barbosa, nacida en Pernambuco (Guerra, 1977). Tal vez con la fórmula: "*Si non baptizatus es, ego te baptizo*" –"Si no estás bautizado, entonces yo te bautizo" (Guerra, 1986).

⁷ Según Guerra (1977), en 1628 Calabar tenía tres ingenios de azúcar en Porto Calvo y participaba de la búsqueda de las legendarias minas de plata de Caramuru. Para el *Novo Dicionário de História do Brasil* (1971), los batavos fueron los primeros habitantes históricos de Holanda. s.v. "Calabar" (el artículo merece sus reparos).

Europa se admiraba de cómo España lograba tener ejércitos tan bien equipados, a pesar de la distancia; resulta que una de las claves de ello estaba en las inmensas riquezas que sacaba de sus colonias, incluido Brasil; en esa época no se traía oro desde América, pero sí azúcar, tanto blanca como no refinada. Se calculan, por año, unas 35 mil cajas de 300 kilos cada una. El buen gusto europeo se estaba adaptando al nuevo producto, lo que elevó el precio del azúcar. Holanda hacía todo lo posible por cerrar las venas del Rey de España, a través de las cuales fluían inmensas riquezas, por lo que muchos holandeses apoyaron de corazón los esfuerzos de la Compañía de las Indias Occidentales, en el sentido de causar “perjuicio al enemigo común”⁸.

El dominio holandés en el nordeste de Brasil duró casi un cuarto de siglo -1630 a 1654-, y tuvo tres períodos diferentes: la primera etapa comprende los años de la resistencia española y del crecimiento del poderío holandés -1630 a 1636-. El segundo período comprende el repliegue lusitano y el florecimiento de la colonia holandesa -1637 a 1644-. Los últimos años, por su parte, se refieren a la insurrección de los habitantes portugueses y el final del dominio holandés hasta su expulsión final -1645 a 1654-. Como vemos, son períodos de aproximadamente siete, ocho y nueve años, respectivamente. Señalemos que el florecimiento de la colonia holandesa coincidió con la presencia del Conde João Mauricio de Nassau-Siegen como gobernador del Brasil holandés, y ello se debió en parte a su propia persona; en general, durante el período holandés, el nordeste era una especie de enclave renacentista⁹ en el Brasil colonial, con una fuerte presencia cristiana reformada. La historia de Calabar es parte integrante del primer período de la ocupación holandesa, o sea la de la resistencia portuguesa contra los conquistadores recién llegados.

⁸ En aquella época, los Países Bajos, pertenecientes a la Corona de España, incluían a Bélgica y Holanda, con capital en Bruselas. La palabra “flamengos”, frecuentemente utilizada para aludir a los holandeses, se refiere propiamente a los habitantes del norte de la actual Bélgica. Ver Goncalves de Mello (1978).

⁹ En 1630 existían 137 ingenios de azúcar con una producción de 700.000 arrobas, o sea 10.500.000 kilos por año (Boxer, 1961). El libro de Boxer realiza un óptimo resumen de la historia general de la época (Cabral de Mello, 1975).

En 1631 fue conquistada la isla de Itamaracá y construido el Fuerte de Orange bajo la supervisión del capitán protestante Chrestofle, un noble polaco (Fischlowitz, 1959). La expansión fue lenta; otras tentativas de ampliar la conquista terminaron fracasando debido a la resistencia de los luso-brasileños, quienes eran grandes conocedores de la región y habían adoptado la táctica de guerrillas –“capitanías de emboscada”-, lo que dejó a los holandeses prácticamente acorralados.

El propio almirante Lonck tuvo que enfrentarse a una emboscada en el istmo entre Recife y Olinda, mientras que el pastor Jacobus Martini fue muerto en ese mismo trayecto (Laet, 1932, p. III:143). El centro de la resistencia portuguesa estaba localizado a unos 6 kilómetros del litoral, en un terreno anegadizo denominado Arraial¹⁰ del Buen Jesús (ver Pereira da Costa, 1952). Los portugueses enviaron una armada de más de 50 embarcaciones para recapturar Pernambuco, teniendo en cuenta que la mayor parte de la contribución dada por Lisboa, provino de empréstitos con obligaciones por parte de los “nuevos cristianos” –judíos convertidos por obligación al catolicismo romano (Boxer, 1961). A modo de síntesis, digamos que la guerra colonial entre holandeses y portugueses originó un cierto estado de equilibrio militar: Los primeros dominaban el mar y los segundos las playas.

-OTROS RASGOS HISTÓRICOS

Tal situación de virtual equilibrio en el nordeste brasileño, se prolongó hasta el 22 de abril de 1632, cuando un soldado de nombre Calabar, hombre fuerte y audaz, abandonó el campo portugués y se pasó para el bando holandés; en realidad fue apenas por una breve etapa, algo más de tres años, pero tuvo consecuencias para el período holandés. Calabar no fue el único en pasarse para el otro lado, pero sin lugar a dudas fue el más importante entre ellos. Era un hombre inteligente y gran conocedor de la región, que ya había sobresalido, además de que resultó herido en la defensa del Arraial bajo el liderazgo del noble general Matías de Albuquerque¹¹.

¹⁰ El término “Arraial” equivale a una especie de campamento de tropas.

¹¹ Matías era Hermano de Duarte de Albuquerque Coelho, señor de la capitanía hereditaria. (Coelho, 1956)

Al comienzo, los holandeses no confiaron mucho en Calabar¹². Sin embargo, diez días después, él demostró lo que podía hacer, cuando llevó las tropas del coronel Van Waerdenburch a saquear Igaracu, la segunda ciudad de Pernambuco, adonde había sido transportada una parte de las riquezas de Olinda.

Durante los meses siguientes, fueron adelantadas diversas campañas por las columnas volantes holandesas, bajo la dirección de Calabar, quien se hizo amigo del coronel alemán Sigismund von Schoppe. Por otro lado, el general Matías intentó reducir a Calabar utilizando todos los medios posibles “asegurándole no solo el perdón, sino además diversos regalos, bajo la condición de que volviese a estar al servicio del Rey; repitió esta maniobra varias veces, pero al ver que no lograba convencerlo, acudió a otros medios” (Coelho, 1956, p. 137).

En 1633, con la ayuda de Calabar, fue conquistado el litoral norte, desde Itamaracá hasta la fortaleza de los Reyes Magos, y con ello Río Grande del Norte, lo cual llevó a contactos amigos con los *tapuias*, indígenas antropófagos de aquella región. En la parte sur fue tomado el valioso atracadero del Cabo Santo Agostino, lo cual privó a los portugueses del puerto más cercano del Arraial, el que a su vez dificultaba la llegada de refuerzos desde Lisboa y el envío de azúcar hacia Portugal. A esa altura, el coronel Sigismund, reconocido como el más veterano de los oficiales, asumió el comando de las tropas terrestres. En el mar, el almirante Jan Cornelis Lichthart, que hablaba portugués, se volvió amigo de Calabar, quien pasó a enseñarle las distintas entradas de los ríos.

¹² El primero de mayo de 1632, Waerdenburch realizó una incursión a Igaracu “con la fidelidad o infidelidad de un negro que me sirvió de guía (carta a los Estados Generales, 09-05-1632; probablemente la primera referencia a Calabar en los documentos holandeses). (De Varnhagen, 1872, p. 59).

Hasta noviembre de 1632, probablemente surgió cierta duda debido a la confesión del colaborador Leendert van Lom, que alertó al gobierno a no confiar en ningún portugués y que sospechaba de “Domingo Fernando”, que juega (cartas) con capitanes (de barcos) portugueses, dándoles dinero y tratándolos de primos (sin que lo fueran)”. Por tanto, al momento de la ejecución, Lom dudó en confirmar los nombres de los portugueses, por lo cual surgió la incertidumbre (Laet, 1932, III:107).

Por otra parte, los portugueses proseguían sus tentativas de destruir a Calabar; así, en marzo de 1634, el general Matías prometió a Antonio Fernandes, un primo hermano de Calabar, que se crió con este, que “le haría grandes favores si pudiera matarlo en algún ataque. Antonio aceptó la comisión, pero fue muerto en el intento” (Coelho, 1956, p. 197).

Mientras tanto, Calabar se adaptaba cada vez más a la sociedad de los invasores, por lo cual se volvió un individuo estimado y respetado, incluso en la “Iglesia Católica reformada”¹³. Prueba de ello fue que, cuando nació un hijito de la pareja, fue bautizado en la Iglesia Reformada de Recife el 20 de septiembre de 1634. El niño fue bautizado, entonces, como “Domingo Fernandus, padres Domingo Fernandus Calabara y Bárbara Cardoza”¹⁴.

España, por su lado, no podía hacer mucho al respecto, debido a los grandes problemas que enfrentaba en Alemania –ante el avance del ejército sueco para ayudar a la Reforma contra las tropas del emperador-, la pérdida de una flota cargada de plata proveniente de México, debido a un huracán, además de dificultades en Ceilán y varios años de sequía en Portugal.

De nuevo orientados por Calabar, los holandeses continuaron su expansión hacia el sur; en marzo de 1635, atacaron Porto Calvo, la tierra natal del propio Calabar. Los defensores, liderados por Bagnuolo, escaparon hacia el sur y, con la ayuda de

¹³ Los protestantes, incluido el pastor João Ferreira de Almeida, insistieron en que no pertenecían a una nueva secta, sino a la iglesia cristiana “católica reformada”, y no a la católica romana (Schalkwijk, 2004).

¹⁴ El día 20 de septiembre, y no el 10 del mismo mes, como fue sugerido por la edición impresa del *Doopboek*, por haber omitido “septiembre 20” (Wasch, 1888). Calado (1942) dice que Calabar trabó amistad con Von Schoppe, a quien tomó “por compadre de un hijo que tuvo con una mameluca llamada Bárbara, la cual llevó consigo y con ella andaba amancebado”. Calado no reconoció el matrimonio protestante (Calado, 1942, p. I: 32; Gama, 1977, p. I: 239).

El colaborador Leendert van Lom afirmó – dudoso, por tanto, sobre la hora de la ejecución-, que “la mujer de Domingo” dijo que todos los holandeses debían ser muertos a bala (“Domingos vrow”, Laet, 1932, III:107). En 1636, las actas del gobierno en Recife hablan de “la viuda de Calabar” (Dagelijkse Notulen, 13-04-1636). (Calado, 1942, I:14). Parece que Bárbara también era natural de Porto Calvo, porque en marzo de 1635 el cuñado (“swagher”) de Calabar trajo la noticia de que los poderosos de la población querían discutir (la rendición; Laet, 1932, IV: 151). Mendes Leal, en su novela, no se refiere a Bárbara (Mendes Leal, 1863)

fray Manuel Calado del Salvador¹⁵, los habitantes de la región se sometieron a los holandeses. De esa manera, el Arraial quedó aislado y, después de tres meses, en junio, Arciszewski conquistó aquella fortificación lusitana, mientras que los religiosos recibieron permiso para llevarse sus imágenes.

Matías de Albuquerque había escapado hacia el sur con cerca de siete mil habitantes que prefirieron acompañarlo, antes que estar bajo el dominio de los holandeses. La única carretera de la región pantanosa de Alagoas que podía ser utilizada por carros de buey, pasaba por Puerto Calvo, solo que a esa altura estaba en poder del mayor Picard y de Calabar, acompañados de unos 500 hombres. Matías se vio forzado a atacar la plaza, que hubo de pedir condiciones de entrega. Picard intentó salvar la vida de Calabar y finalmente fue acordado que él quedaría “a disposición del rey”¹⁶. En consecuencia, y como lo señala el historiador De Laet, la protección concedida fue *a la española*, y un tribunal militar lo condenó, por traidor, a ser ahorcado y luego descuartizado su cuerpo¹⁷.

El fraile Manuel asistió a Calabar en sus últimas horas¹⁸, y al anochecer del 22 de julio fue cumplida la sentencia; mientras los portugueses continuaban su retirada rumbo a Bahía, llevando consigo cerca de 300 prisioneros; ninguno de los habitantes se tomó la molestia de sepultar al soldado ejecutado.

¹⁵ Se trataba de un religioso de la orden de São Paulo (De Mello, 1967).

¹⁶ “Y como habría de entenderse, existía aquella promesa de los acuerdos, mediante los cuales Calabar quedaría a disposición del Rey”. Calado justifica el incumplimiento de Calabar de ponerse a órdenes del Rey, considerando al general Matías como representante del Rey (Calado, 1942, pp. I: 46-48). “(Calabar) esperanzado, tal vez, de tener algún medio de escape, basado en que en tiempos de guerra anduvieron con él, de un lado para otro, esperaba confiado las órdenes de la metrópoli” (Varnhagen, 1854, I:263).

¹⁷ “Ahorcado”, dicen Calado (1942, I:47) y Coelho (1956, p. 264); “garroteado”, dice Guerra (1977, p. 103). “Como es propio de la flaqueza humana, se vengaron” (Ribeiro, 1966, p. 152). Pero parece que la alta traición exigía este tipo de ejecución (Laet, 1932I, III:107) El traidor Leendert de Lom fue decapitado y descuartizado en Recife). El problema estaba en el no cumplimiento total de las cláusulas (escritas u orales) de la rendición, pues habrían dado abrigo a Calabar, “a merced del Rey”. Carta del gobierno en Recife a los Señores XIX, 23-08-1635, prometiendo la protección (Calado, 1942, I:46-48; Laet, 1932, p. IV:169).

¹⁸ Fray Manuel estuvo con Calabar durante cuatro horas por la mañana y tres horas más en la tarde; hubo lágrimas y arrepentimiento (Calado, 1942, pp. I:46-48)). Leal se engaña cuando asume como sacerdote a Manuel de Morais, confesor de Calabar (Mendes Leal, 1863, IV:135).

Dos días después, arribaron a Porto Calvo las fuerzas combinadas de los coroneles Sigismund y Arciszweski, quienes se enfurecieron al encontrar los despojos mortales de su amigo y compadre Calabar; los cuales fueron depositados en un cajón y sepultados con los correspondientes honores militares; pensando en vengarse de la población lusitana, los holandeses fueron disuadidos por Calado, “el fraile de los anteojos”, en especial por el hecho de que ellos habrían de necesitar a los “ocupantes de la tierra” para plantar caña de azúcar y para criar ganado.

-CAPÍTULO III. BRASIL: DESDE UNA CASTAÑA HASTA UN MALANDRO.

-LA LITERATURA Y LA HISTORIA.

Es frecuente escuchar o leer que a Brasil se le denomina “el país continente”, dada su extensión territorial respecto de América y del mundo en general, como también por su diversidad geográfica y cultural. Pero una manera de superar la mirada simplista que pretende compendiar una realidad compleja en tres o cuatro palabras, es acudir a aquellos autores que sintetizan conocimiento y expresión estética - literaria, en este caso-, a la hora de plasmar su visión cosmogónica acerca del surgimiento de nuestro gigantesco vecino:

“El demiurgo o agente encargado de gobernar la obra era un artista joven. Como todos los artistas jóvenes, usaba demasiados materiales y tenía la fuerza de la inexperiencia. Comenzó -pues- por disponer cantidades de los cuatro elementos -tierra, aire, agua y fuego- de suerte que casi desequilibró la proporción del planeta. Usó una mole de tierra tan inmensa que, aunque tenía encargo de fabricar una comarca, más bien fabricó un continente metido dentro del continente americano; usó tan exorbitante masa de agua que, en las cataratas del Iguazú, en la cuenca del Amazonas y en otras redes fluviales, estuvo a punto de sorber toda la humedad atmosférica y todo el líquido de los océanos, al grado que la desembocadura del Marañón, más que una desembocadura, es un combate de igual a igual entre dos mares”. (Reyes, 1959).

Dentro de su amplia y diversa carrera intelectual, Alfonso Reyes Ochoa¹⁹ incluye su faceta diplomática como embajador de México en varios países, uno de ellos Brasil, en donde permanece en dos ocasiones en los años treinta. Reyes tiene la oportunidad de publicar allí algunas conferencias suyas, leídas en el Palacio de Itamaraty, las mismas que aparecerán luego en volumen en *El día Americano* y *Atenea política*, además de los libros *A vuelta de correo* y *Tren de ondas*. La presencia de Alfonso Reyes en Brasil, le brinda la oportunidad de relacionarse con poetas representativos de la época como Cecilia Meireles y Manuel Bandeira.

Su estrecho contacto con la realidad propia del Brasil, le permite a Reyes Ochoa afirmar que mientras no surja el conflicto, una cultura no solo no es feliz sino que no

¹⁹ Nació el 17 de mayo de 1889 en Monterrey, Nuevo León, México, y falleció el 27 de diciembre de 1959. Formó parte del grupo cultural Ateneo de la Juventud (1909-1913). Con Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso y José Vasconcelos se organiza para leer los clásicos. Se exilió en España entre 1914 y 1924. Entre 1924 y 1939 funge como diplomático en países de Suramérica, incluido Brasil.

tiene historia, la cual habrá de comenzar con la llegada de los pueblos extraños: “El autóctono vive en simbiosis con el ambiente, y aunque la ecología o cambio entre el ser y el medio es un equilibrio en movimiento, el movimiento es tan inefable que podría percibirlo el microscopio del antropólogo, pero no la vista media del historiador.

“La llegada de los extraños es por sí misma un gran desequilibrio, las corrientes ecológicas entre el ser y el ambiente se aceleran de modo apreciable, y esa aceleración es la historia. [...]. Si en la primera época presenciamos verdaderas luchas militares para apoderarse de la tierra mostrenca -portugueses, ante todo, y en segundo término españoles, franceses, holandeses, y la importación subsidiaria de africanos-, en la segunda época presenciamos infiltraciones más sutiles, económicas, financieras, industriales, agrícolas, a las que contribuyen de un modo ya constitucional los ríos de hombres y de acción humana venidos de Inglaterra, Estados Unidos, Alemania, Italia y hasta el Asia remota” (Reyes, 1959).

La década de los treinta en Brasil, ya en el siglo XX, se caracterizó por la irrupción política de la llamada “Revolución de los tenientistas” y, en general, del proceso conocido como “La Primera República de Getulio Vargas”.²⁰ En ese contexto, Alfonso Reyes Ochoa buscó adentrarse en el espíritu del ser brasileño, como resultado del contacto a fondo con esa realidad y de liberar su capacidad de observación y de sensibilización plena del entorno, el intelectual mexicano tomó su propia fotografía del país que llegó a querer y conocer como el que más:

“Las pugnas con los países vecinos, tras los accidentes bélicos inevitables en la juventud de aquel pueblo, tienden a la discusión internacional y a la conciliación razonable. La expansión de fronteras sobre los pueblos vecinos no tiene verdadera importancia en la historia de Brasil, como luego lo explicaremos, porque la expansión, por decirlo así, se sacia y agota dentro de las propias fronteras” (Reyes, 1959, p. 188).

Reyes Ochoa no solo tuvo una relación estrecha con Getulio Vargas -quien lo despidió personalmente como embajador mediante un programa radial- sino con intelectuales como el periodista y militante Carlos Lacerda, el novelista y ensayista Graciliano Ramos y Sérgio Buarque de Holanda, además del pintor Cândido Portinari y de Cícero Días. Buarque de Holanda, reconocido historiador y analista de la realidad de su país, dejó para la posteridad un valioso y amplio trabajo

²⁰ Fue presidente entre 1930 y 1954, cuando se suicidó debido a la campaña desatada en contra de su gobierno. Junto con Perón, en Argentina, y Cárdenas, en México, Vargas es considerado uno de los grandes pilares del populismo latinoamericano. A la vez que les dio mayor participación política a los obreros, promovió la industrialización de Brasil; prueba de ello fue la creación de Petrobras. Impulsó mejoras sociales, pero sin que estas llegaran efectivamente a las zonas rurales.

investigativo que plasmó en diversos libros, los mismos que, con el paso de los años, conservan plena vigencia debido al enfoque multidisciplinar y espacio-temporal.

-DE SERGIO BUARQUE A CHICO BUARQUE

Entre los múltiples comentarios y análisis realizados sobre la obra de Sérgio Buarque de Holanda, destacamos algunos alusivos a su formación integral en campos como la sociología, la sicología, la literatura, la antropología y la propia etnología. Afirma Antonio Arnoni Prado, profesor de teoría literaria de la Universidad Estadual de Campinas -Unicamp-, que “Buarque tenía una cultura impresionante, casi que no cabía en la atmósfera cultural brasileña de las primeras décadas del siglo XX” (Arnoni, 2002). El poeta Manuel Bandeira, amigo común de Alfonso Reyes Ochoa y Sérgio Buarque de Holanda, habla de la disciplina lectora de este último:

“Estaba siempre con la nariz metida en un libro o en una revista -en los autobuses, en los cafés, en las librerías-. Tanta eterna lectura me hacía temer que Sérgio terminase siendo víctima de un ataque cerebral cuya única utilidad sería enseñar a los escritores europeos de paseo por Río de Janeiro, la existencia, desconocida para ellos, de libros y revistas de sus respectivos países” (Werneck, 1989, p. 12).

Su libro “Raíces de Brasil” (Buarque de Holanda, 1955), publicado en 1936, se constituyó en una suerte de respuesta a lo que el propio Buarque esperaba que diera el Modernismo: comprender a Brasil y ajustar el paso del país a su tiempo. Es por ello que se considera que el libro se convirtió en una especie de ajuste de cuentas con el ala conservadora de ese mismo Modernismo. “Raíces de Brasil” realiza su propio diagnóstico del país, incluyendo a los adversarios que deben ser combatidos; es una crítica de la cultura personalista, del espíritu depredador de la colonia, del modo de actuar de las élites, del lugar ocupado por la literatura, entendida como un apéndice de la vida docta, por ello incluye en sus planteamientos ideas ya consignadas en textos fundamentales del movimiento modernista, comprometidos en lo estético y en lo político, caso del *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* -de 1924-, lo mismo que del *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade, -1928-. Puede deducirse, perfectamente, que “Raíces de Brasil” se constituye en un

estudio a fondo sobre el alma brasileña, por lo cual aporta elementos claves para desentrañar la identidad nacional de este país (Arnoni, 2002).

Las posiciones políticas de Sérgio Buarque de Holanda siempre estuvieron inspiradas en una concepción amplia y de izquierda de la democracia; por ello, participó en la creación de Izquierda Democrática, en 1945, la misma que se transformó luego en el Partido Socialista Brasileño, en 1947. Y llegando a los años sesenta, Buarque de Holanda fue uno de los principales opositores del golpe militar de 1964, y apoyó luego, en 1980, la fundación del Partido de los Trabajadores –PT-, el cual llevó a la presidencia de la república, en dos ocasiones sucesivas, al líder obrero Luis Ignacio Lula da Silva, lo mismo que a Dilma Russef, mandataria que luego fue depuesta en su segundo periodo, acusada de corrupción junto con Lula da Silva, quien después fue condenado a prisión.

Sergio Buarque de Holanda es reconocido como uno de los promotores de la tendencia articuladora entre la cultura material y las manifestaciones del espíritu; dicha concepción fue oficializada luego por la corriente francesa denominada École des Annales.

Arnoni asevera que para Buarque de Holanda, la literatura debía coincidir con la historia; dicho enfoque habrá de emerger más tarde en sus disquisiciones teóricas sobre la serie histórica y la serie literaria. Para este intelectual brasileño, el pasado debía asumirse como una cosa viva: “Así como la literatura no evoluciona como la ciencia -al fin y al cabo, Cervantes es tan actual como Joyce -, los hechos del pasado no están embalsamados”, reitera Arnoni (2002).

Según el mismo autor, lo que le interesaba a Buarque era saber en qué momento el escritor – desde su óptica, el imaginario puro – y el historiador – con su perspectiva basada en la documentación y en la investigación – buscan esa secuencia viva, esa permanencia de los hechos, brillando en aquello que tiene mayor expresividad en su contexto, pero que a su vez trasciende a ese contexto, iluminando el pasado, el presente y la ficción:

“Le correspondería entonces al escritor convergir hacia el historiador, que tiene el rol de interpretar su tiempo, de anticiparse a éste”, comenta: “Pero existe una figuración personal en la comprensión de ese tiempo, que presupone en el historiador algo de la intuición del crítico y del ficcionista en la habilidad para interrogar a los hechos a partir de sus latencias, que éste debe discernir” (Arnoni, 2002). De acuerdo con el autor citado, si eso sucede, la obra se sostiene por sí sola. Se trata de una cuestión muy sutil y muy moderna, pues se encuentra en la punta de todas las plumas actualmente.

En esa misma línea, Arnoni sostiene que Sérgio Buarque fue el primero que abordó teóricamente la poesía de Manuel Bandeira, la prosa de Oswald de Andrade, el papel casi antropológico de la veta imaginaria de Mário de Andrade. Cuando se dio cuenta de que el Modernismo se estaba escindiendo en dos corrientes – una progresista, encabezada por Oswald de Andrade – y otra más cómplice del pasado y de la retórica -que contaba con nombres como Plínio Salgado, Menotti Del Picchia y Cassiano Ricardo-, rompió con el movimiento. Viajó a Europa, en donde vivió por algunos años.

Para Arnoni y otros autores, *Raízes do Brasil* es una de las obras que mayor impacto causó en su época, al lado de obras básicas como *Casa Grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, y *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942), de Caio Prado Junior. “Esos tres libros desarticulaban a una generación, pusieron en discusión algunas categorías que sintetizaron los errores profundos que la historiografía anterior había cometido”, explica Arnoni (2002): “Sérgio Buarque ahonda más que Gilberto Freyre, que observaba a la *senzala* (la casa de los esclavos) desde el punto de vista de la *casa grande* (de los hacendados). Buarque dio vuelta a esa cuestión, pues, cuando se refirió a los pobres, a los mestizos desposeídos, lo hizo criticando a la oligarquía”, afirma Richard Graham, discípulo del historiador y profesor de Historia jubilado de la Universidad de Texas, Estados Unidos.

Las anteriores consideraciones, tanto las de Sérgio Buarque de Holanda como las de Antonio Arnoni Prado, permiten concluir que “*Raíces de Brasil*” está entre la

historia y la literatura, pero sigue siendo un ensayo literario: “La cuestión de la cordialidad, una visión de nuestra exterioridad, es un concepto de civilización que abarca a la literatura, a la broma, al humor, al ocio”, afirma Antonio Arnoni. La noción de hombre cordial fue malinterpretada en algunos círculos intelectuales y provocó polémica en su época. Esa categoría es compleja y presenta una cierta fluidez, pues en la concepción de Sérgio Buarque existe un doble movimiento en torno a ella, de adhesión y repulsa. La visión de la cordialidad como bondad, receptividad para con el otro y levedad en las relaciones interpersonales configura una generosidad peculiar. Esos son los aspectos más exteriores de ese concepto, los más “positivos”.

Pero el aspecto central de dicha categoría se refiere al diagnóstico de la interferencia entre las esferas pública y privada en la vida social brasileña. A partir de la débil distinción entre esas dos instancias, el historiador analiza las relaciones sociales de una manera general. Teniendo presente al protagonista de este trabajo, Chico Buarque de Holanda, y su estrecha relación con el intelectual que hasta ahora hemos descrito, Sérgio Buarque de Holanda, se plantea desde ya la pregunta sobre las posibles influencias que este último ejerció sobre el primero en enfoques básicos como la articulación entre literatura e historia, partiendo para ello del vínculo padre-hijo-intelectuales que les caracteriza.

A propósito de la obra de Gilberto Freire, la investigadora brasileña Miriam Mesquita Sampaio Madureira plantea la pregunta sobre las consecuencias que tiene esta interpretación de las relaciones entre la *Casa Grande y la Senzala* (Freyre, 2003) para una comprensión de los orígenes de la sociedad brasileña. La misma autora responde que quien lea con atención a Freyre no podrá dejar de ver que de ahí surge una imagen demasiado benevolente de la sociedad que posibilita la hibridación cultural: la sociedad agraria esclavista que los portugueses y sus descendientes implantaron en el continente americano (Sampaio Madureira, 2000).

Esta autora sostiene que Freire llega al punto de dejar entrever cierta nostalgia por ese pasado agrario colonial y de pasar por alto los horrores de la esclavitud. Esta

actitud, junto con el conservadurismo que marca muchas de sus concepciones políticas, fueron los motivos por los que, hasta hace relativamente poco tiempo, Freyre fue olvidado por gran parte del medio intelectual brasileño. Sin embargo, y en sentido contrario, con *Casa Grande y Senzala* debe hacerse una valoración mucho más justa sobre la importancia de la cultura afrobrasileña, al igual que una visión un poco más exacta de lo que alcanzaron a ser, y de lo que hoy son, las raíces de la cultura brasileña, incluidas la portuguesa y la indígena (Sampaio Madureira, 2000).

El ensayo de Sérgio Buarque de Holanda, por su parte, permite ver, de acuerdo con el enfoque de Sampaio Madureira, las raíces del Brasil desde un punto de vista que parece ser único en las interpretaciones de los años treinta: en lugar de una detallada exposición retrospectiva del Brasil agrario colonial, *Raíces del Brasil* ofrece un estudio histórico escrito claramente en función del *presente* e incluso del *futuro* de Brasil -destacados de la autora-. A Buarque de Holanda le preocupan más las consecuencias de la herencia portuguesa (evidentemente menos atribuible a un supuesto carácter innato de los portugueses que a las vicisitudes históricas a las que el propio Portugal estaba sometido) tanto para la vida social y cultural como para el carácter de las instituciones políticas de Brasil, incluyendo algo que podría ser llamado cultura política.

-EL BRASIL DE CHICO BUARQUE. TRAZOS BIOGRÁFICOS.

En los años previos al nacimiento del heredero filial e intelectual de Sergio Buarque de Holanda -hablamos de Francisco Buarque de Holanda, el personaje de nuestro trabajo-, consignamos algunos acontecimientos políticos e institucionales en la vida de Brasil, los mismos que nos sirven de prolegómeno para adentrarnos en el contexto y en el objeto de este nuestro ensayo. Nos encontramos en 1933, año en el cual el entonces presidente Getulio Vargas se propuso darle a su país una nueva constitución, razón por la cual convocó a una asamblea constituyente. En la carta expedida en 1934, se consagraban el derecho al voto de las mujeres, la seguridad social para los trabajadores y la elección del presidente por el Congreso. Este se encargó de ungir al propio Vargas, el 17 de julio de 1934, como el nuevo mandatario

En el transcurso del primer año de su gobierno, Vargas se enfrentó a una fuerte resistencia de parte del ala izquierda del Movimiento de los Trabajadores Brasileños. En noviembre de 1935, fueron frustradas las tentativas de revueltas comunistas en Pernambuco y en Río de Janeiro. Ante tal situación, la ley marcial fue instaurada y Vargas determinó gobernar por decreto presidencial. En un intento de disminuir la fuerza de la oposición, Vargas ordenó desarrollar masivas detenciones de opositores políticos. Y como si ello no fuera suficiente, en noviembre de 1937 Getulio ordenó disolver el Congreso y proclamó una nueva constitución que lo investía de poderes absolutos.

En noviembre de 1937, en vísperas de elecciones presidenciales, Vargas hizo disolver el Congreso y proclamó una nueva constitución que le confería poder absoluto. Con base en la nueva carta, el gobernante reformó tanto el gobierno como la administración del país según el modelo de los regímenes totalitarios fascistas italiano y alemán. Además, fueron ilegalizados los partidos políticos y censuradas la prensa y la correspondencia.

El gobierno de Getulio Vargas, oficialmente designado por el título de Estado Novo (o Estado Nuevo), habría de permanecer en el poder hasta que fuera decidida la fecha de un referéndum sobre nuevas leyes orgánicas; sin embargo, tal fecha nunca fue fijada en la realidad.

Y durante ese período, las manifestaciones de descontento contra Vargas se multiplicaron. Como resultado de un desafío lanzado en febrero de 1945 por un grupo de editores, el gobierno aceptó suavizar la censura a la prensa. El 28 de febrero, de ese mismo año, fue anunciada la celebración de elecciones presidenciales y legislativas. De manera gradual, las principales trabas a la actividad política fueron levantadas. En abril de 1945, todos los prisioneros políticos -incluidos los comunistas-, fueron amnistiados. Y en octubre de ese mismo año, un golpe de estado militar obligó finalmente a Vargas a renunciar.

Para ese momento, la familia del intelectual Sérgio Buarque de Holanda y de la pianista María Amélia Cesario Alvin, disfrutaban de la llegada de su nuevo hijo, el

cuarto de nueve, nacido el 19 de junio de 1944 en Río de Janeiro. Fue llamado Francisco, cuyo hipocorístico brasileño es "Chico", nombre con el cual pasó a ser conocido en adelante.

Muy pronto, el joven Chico comenzó a tener el privilegio de relacionarse con importantes amigos de su padre Sérgio, entre ellos el propio Manuel Bandeira, al igual que el poeta Vinicius de Moraes y el músico y arreglista Antonio Carlos Jobim, lo mismo que el intérprete y compositor Ismael Silva, quienes protagonizaban interesantes tertulias sobre música, literatura y política nacional e internacional.

Ha sido tan estrecha la relación entre nuestro personaje y su país, que destacar pasajes biográficos de Chico Buarque de Holanda, nos conduce necesariamente a sumergirnos en la vida social, política, cultural y económica de Brasil, como también incursionar en tramos históricos de esta nación que, forzosamente, involucran el pensamiento y la obra de Buarque de Holanda.

Vemos cómo Chico contaba con 17 años de edad cuando Jânio da Silva Quadros, para entonces gobernador de São Paulo, devino presidente de Brasil en enero de 1961. El nuevo mandatario emprendió de inmediato una política de austeridad económica. Pero después, sin otra explicación que la evocación imprecisa de "fuerzas de la reacción" trabando sus esfuerzos, renunció en agosto de ese mismo año.

Quadros fue reemplazado por quien fungía como su vicepresidente, João Goulart. Pero fue una sucesión hecha con dificultad. Los militares, por ejemplo, comenzaron por oponerse y acusaron a Goulart de tener simpatía por el régimen castrista cubano. Las diferencias, sin embargo, fueron resueltas mediante un acuerdo. La Constitución fue enmendada buscando la manera de despojar al presidente de la mayor parte de los poderes ejecutivos y trasladarlos en favor del Primer Ministro y del gobierno, directos responsables ante el Congreso.

Goulart pudo entrar en funciones en septiembre de 1961. En marzo de 1964, algunos días después de haber participado en un mitin obrero, fue derrocado por un

golpe de estado militar y tuvo que huir a Uruguay. En consecuencia, el Jefe de Estado Mayor del ejército, el general Humberto Castelo Branco, asumió la presidencia. En 1965, una nueva ley redujo las libertades civiles, aumentó el poder del gobierno y confió al Congreso la tarea de designar al presidente y al vicepresidente.

En 1966, el antiguo ministro de Guerra, el mariscal Artur da Costa e Silva, candidato del partido gubernamental Arena (Partido del Renacimiento Nacional), fue designado presidente. El Movimiento Democrático Brasileño, único partido de la oposición tolerado por el régimen, había rechazado presentar un candidato en reacción a la privación de los derechos electorales de los adversarios más feroces del gobierno militar.

Dos años después, en diciembre de 1968, viendo las consecuencias de la agitación social y política, Costa e Silva se dio poderes ilimitados y pudo así desatar purgas políticas, hacer recortes en la economía y, para redondear, imponer la censura.

A los 21 años, o sea en 1965, cuando era un estudiante de la Facultad de Arquitectura, en Sao Paulo, pero teniendo al mismo tiempo sus coqueteos con la música popular de su país, Chico Buarque de Holanda se decide musicalizar la obra "Morte e vida Severina"²¹, de Joao Cabral de Melo Neto²², trabajo con el cual un grupo de compañeros suyos de estudios superiores concursó y ganó en el Festival de Teatro Universitario en Nancy, Francia.

Un pequeñísimo fragmento de la obra, siempre con textos de Cabral de Melo Neto, y que se expresa a través de una interpretación musical, en la propia voz de Chico Buarque de Holanda, dice lo siguiente:

***"Esta cova em que estás com palmas medida
É a conta menor que tiraste em vida
É de bom tamanho nem largo nem fundo
É a parte que te cabe deste latifundio***

²¹ Representación teatral sobre las condiciones de vida propias de los campesinos del Nordeste de Brasil, azotados no solo por la sequía sino por el hambre y la falta de tierra para trabajar.

²² Nació en Recife, Pernambuco, en 1920 y falleció en 1999. Diplomático y miembro de la Academia Brasileña de Letras.

***Nao é cova grande, é cova medida
É a terra que querías ver dividida***.²³

A la par del régimen político establecido en Brasil a mediados de los años sesenta, comienza a configurarse un modelo económico que ganó publicidad mundial bajo la denominación de “El milagro brasileño”, aludiendo, ante todo, a la originalidad de un sistema que pretendía liderar un proceso de desarrollo novedoso, acudiendo al término que en su momento utilizó Getulio Vargas para promocionar lo que él consideraba era una noción diferente de institucionalidad: “O Estado Novo” -El Nuevo Estado.

El investigador Roberto Cobas Avivar señala al respecto:

“Las razones profundas del carácter reaccionario de las élites brasileñas están definitivamente ligadas a la función de las estructuras socioeconómicas y políticas por ellas mismas modeladas. El crecimiento industrial paulista que había tenido sus orígenes en las acciones emprendedoras de los llamados barones del café, es decir, de una élite afincada en la explotación de mano de obra esclava y sustentada por el poder económico colonizador de la metrópolis, creó los embriones y dio vapor a los motores de la corrida económica empresarial. De esa forma surgió y se consolidó lo que ha venido a ser una corrosiva antinomia ideológica: economía empresarial versus economía nacional. Lo primero nunca devino en lo segundo, en visiones y empeños que sentaran las pautas de un desarrollo socioeconómico integral de la nación. Todo lo contrario” (Cobas Avivar, 2013).

Y afirma Cobas que la capacidad de independencia cultural de los clanes oligárquicos se empobrecía en relación inversa con la acumulación privada de capital. Con base en ello, el analista sentencia:

Desde entonces Brasil no ha dejado de ser feudo de poderosos intereses económicos oligárquicos. No ha escapado a los estragos mortales de tal disposición ideológica, incluso ni la propia economía de mercado, autopostulada y devotamente venerada después como paradigma de todo progreso (Cobas Avivar, 2013).

De múltiples facetas fue la herencia que Chico Buarque recibió de su padre Sergio Buarque de Holanda; además de su formación integral, como presupuesto

²³ ***“Esta fosa en que estás medida con palmos,
Es la cuenta menor de lo que sacaste de la vida
Es de buen tamaño, ni largo ni profundo
Es la parte que te cabe de este latifundio
No es fosa grande, es fosa medida
Es la tierra que querías ver dividida”***

característico de un intelectual, sobresale un aspecto común que nos interesa destacar en este ensayo: la opción filosófica y política por la relación ineludible entre historia y literatura, punto de partida clave a la hora de pensar y de abordar con rigor un fenómeno, como también al momento de convertirlo en motivo de expresión teórica y literaria del mismo. El trabajo que comenzará a producir Chico Buarque en los años siguientes, será un evidente testimonio de ello.

Poco a poco, el joven Chico mantenía su línea musical, social y política, en estrecha relación con la poesía, con el inevitable reconocimiento de parte de distintos sectores, pero también con la creciente preocupación de los organismos policiales y militares de control, los cuales estaban investidos de la potestad de ejercer una censura previa sobre todo lo que produjeran los artistas, pero en particular hacia Chico Buarque, el hijo del historiador, sociólogo, sicólogo y antropólogo Sérgio Buarque de Holanda. Parte de la rutina de los intérpretes era llevar sus canciones a las oficinas de la policía y esperar el visto bueno o el rechazo de los funcionarios.

A juicio nuestro, operaron dos factores, que, irónicamente, incidieron en la depurada calidad política, poética y estética de la obra de Chico Buarque: de una parte, la censura abierta contra varios de sus trabajos y, de otra, el veto expreso hacia su nombre, lo cual lo llevó a utilizar seudónimos para firmar sus canciones²⁴ y, en última instancia, a tener que abandonar su país ante las crecientes prohibiciones de que era objeto. Pero mientras esto ocurría en el ámbito musical, en el político nuestro personaje participaba de las distintas movilizaciones de protesta contra la dictadura, caso de la conocida *Paseata dos cem mil*, en 1968, de cuya marcha quedó el registro fotográfico del joven Chico portando un cartel con el que protestaba contra la represión.

Uno de los antecedentes significativos que permiten entender la censura sistemática contra las obras de Chico Buarque, lo constituyó la puesta en escena

²⁴ La canción "Acorda amor" (Despierta amor), que alude a la intempestiva e ilegal llegada de la policía a una vivienda en horas de la noche, de la autoría de Chico Buarque, fue firmada con los seudónimos de Leonel Paiva y Julinho de Adelaide.

de “Roda viva”, cuyo tema musical comunica una postura crítica hacia la monotonía y la frustración que prodiga el sistema capitalista contra la persona que busca ser y hacer algo diferente²⁵. En plena representación, apareció en el escenario un grupo autodenominado “Comando de Caza Anticomunista” y procedió a sabotear la obra, comenzando por interrumpir la luz eléctrica y destruir los equipos.

En medio de censuras, triunfos en festivales de la Música Popular Brasileira y una imagen cada vez más consolidada como letrista, músico, intérprete y dramaturgo en proyección, Chico Buarque de Holanda abandona con su familia a Brasil en 1969 y se establece en Italia. Esa lejanía, sin embargo, le ayudaría a pensar y conocer mucho más su país, punto de partida significativo para lo que sucedería a su regreso a la amada patria dos o tres años después.

Comenzando los setenta, Chico regresa a Brasil y da inicio a un decisivo periodo de producción intelectual, a pesar de los severos controles de la dictadura militar; sin renunciar a la composición e interpretación musical, Buarque de Holanda da rienda suelta a su acumulado humanista y desarrolla una etapa en la cual confluirán la música misma, el teatro y, en general, la literatura. Uno de sus primeros trabajos será “Fazenda modelo” -“Hacienda modelo” (Buarque de Holanda, 1987), una obra de teatro que remite de inmediato a “Rebelión en la granja”, de George Orwell, teniendo en cuenta el protagonismo de los animales y toda la alegoría que estos representan para simbolizar los conflictos, la dominación y la condición propia de los seres humanos.

En la obra aparecen los fenómenos de la tortura, la explotación y el encierro en prisión a quienes se oponen a la arbitrariedad del régimen militar, el mismo que se estableció en Brasil en 1964. Todo lo que no fuera rendirle tributo al gobernante

²⁵ La primera estrofa dice lo siguiente:

“Hay días en que la gente se siente

Como quien partió o murió,

¿La gente se estancó de repente o acaso fue el mundo el que creció?

La gente quiere tener voz activa y en su destino mandar,

Pero es que llega la rueda-viva y se lleva el destino para allá”.

autoritario -personificado en la novela por “Bom Boi” Juvenal- era tildado de “comunista”, razón suficiente para ser sometido a toda clase de castigos. Pero antes de “Fazenda Modelo”, Chico Buarque había escrito dos obras de teatro en compañía de sendos autores: hablamos de “Calabar: el elogio de la traición” (Buarque de Holanda & Guerra, 1973) -el objeto de nuestra tesis doctoral-, escrita en 1973 y escenificada con Ruy Guerra, un brasileño originario de Mozambique; y por otra parte, “Gota d’agua”, inspirada en “Medea”, de Eurípides”, perteneciente a la tragedia griega.

“Calabar” está representado por el portugués Domingos Fernández, quien es acusado por sus compañeros colonizadores de haber traicionado al imperio portugués y ayudar a los holandeses a ingresar por Pernambuco, en el siglo XVII. La obra es producida en el contexto de la dictadura militar brasileña, por una parte, y del comienzo en Portugal de la denominada “Revolución de los claveles” -ambas en la década de los setenta del siglo XX.

A juicio de algunos analistas, resulta ser subjetivo situar el lado desde el cual se produjo la traición en que se centra la obra de teatro: ¿acaso la traición no está en aquellos que con su actitud contribuyeron al mantenimiento del orden arbitrario impuesto en Brasil por los portugueses, o en realidad sí hay una postura traidora en personas que, como Domingos Fernández, se fueron en contra de ese mismo orden y optaron por apoyar a una fuerza distinta a la propia, cuyos atropellos no querían seguir patrocinando? Esta obra, que incluye no menos de 12 canciones, fue prohibida por el gobierno militar, el cual, incluso, prohibió divulgar la prohibición.

De otro lado, “Gota d’agua” fue realizada en 1975 por Chico Buarque y Paulo Pontes, quienes se inspiraron en “Medea”, obra de Eurípides, escrita 500 años antes de Cristo. En la versión brasileña, Medea es Joana, mujer sufrida y moradora de un conjunto habitacional; Jasao, quien tiene el mismo nombre de la obra original, es un joven sambista con proyecciones triunfadoras, uno de cuyos temas musicales de mayor impacto se titula “*Gota d’agua*”; Creonte también tiene el mismo nombre de la obra de Eurípides; se trata de un hombre con gran poder económico, incluido su

poder corruptor; Alma es hija de Creonte, una joven con pretensiones de ascenso social; Corina es la confidente de Joana. A estos personajes se suman las vecinas de Joana, quienes sustituyen el coro de los griegos y, con sus cantos, ayudan al desarrollo de la historia, la misma que tiene un desenlace trágico. “*Gota d’agua*” incluye dos canciones en el desarrollo de la historia.

Tres años después, en 1978, Chico Buarque, luego de trabajar durante varios meses con Ruy Guerra, logra realizar una versión teatral y musical de la famosa obra “La ópera del mendigo”, del inglés John Gay, un poeta talentoso y pobre, quien la escribió en 1728 por sugerencia de Jonathan Swift para satirizar al gobierno corrompido de Walpole²⁶. Doscientos años después, Bertolt Brecht, poeta y dramaturgo alemán, también se propuso satirizar a la república de Weimar, y en general a todos los gobiernos corruptos que irían a ser arrasados por la crisis económica de 1929, antesala de los regímenes fascistas europeos.

Brecht se basó en la obra de Gay y escribió “La ópera de los tres centavos”. En la versión de Buarque de Holanda, el trabajo se denominó “Ópera do malandro”, en alusión al personaje callejero de Río de Janeiro en los años cincuenta del siglo XX y cuya historia se involucra en los fenómenos de prostitución, tráfico de alcohol y otras prácticas delictivas en la ciudad que para entonces era la capital de Brasil.

Como preámbulo a lo que será nuestro excursus acerca de “Calabar. El elogio de la traición”- materia de la presente tesis-, debemos consignar algunos elementos que nos permitan comprender la relación entre la literatura y otros géneros -caso de la música, el teatro, entre otros-, como paso previo para abordar el análisis de una obra de teatro musicalizada, tarea a la cual nos encontramos abocados. Dicho de otra manera, vemos pertinente llegar a los terrenos de la teoría literaria, con todo y la existencia de la exegética, entendida como la ciencia de la literatura.

²⁶ Sir Robert Walpole nació en 1676 en Houghton Hall y falleció en Londres en 1745. Fue acusado de corrupción cuando estaba como Secretario de Guerra; al ser enjuiciado y declarado culpable, fue expulsado de la Cámara de los Comunes y encerrado en la Torre de Londres. Datos de www.mcnbiografias.com

Hacemos tal precisión porque Alfonso Reyes Ochoa (1944) advierte al respecto:

“Si la exegética no hubiera usurpado para sí el título de ciencia de la literatura, tal título podría convenir también a la teoría literaria [...]. La teoría es la contemplación más desinteresada frente a la postura activa en su totalidad, entendida esta como rumbo mental, como sesgo noético y contenido noemático, como agencia del espíritu. Considera las principales formas de ataque de la mente sobre sus entes y objetos propuestos: *función dramática*, *función épica o narrativa* y *función lírica*, las cuales no han de confundirse con los géneros a ellas circunscritos, que son meras estratificaciones de la costumbre en cada época” (Reyes Ochoa, 1944, p. 17).

Esa misma teoría toma en cuenta, en palabras de Reyes Ochoa:

“La materia o lengua, su esencia emocional, intelectual y fonético-estética, y su naturaleza rítmica en el verso y en la prosa; el carácter sustantivo oral y el accidente adjetivo de la escritura, y sus mutuos reflujos; la condición popular o culta de formas e imaginaciones y sus mutuos préstamos y cambios; lo tradicional y lo inventivo, como maneras psicológicas” (Reyes Ochoa, 1944, p. 17).

Sobre la literatura, Reyes Ochoa asevera:

“No solo es una agencia mental abstracta-lo literario-, sino también un proceso que se desarrolla en el tiempo, una suma de obras que aparecen día a día. De modo que el tronco de la teoría literaria, en sus ramificaciones más finas, no conoce límites -así cuando llega a la descripción de los géneros-, y tiene que descender sin remedio a consideraciones históricas” (Reyes Ochoa, 1944, p. 17).

-CAPÍTULO IV.

EL TEATRO MUSICAL EN BRASIL Y DE BRASIL: INEVITABLE DIFERENCIA*.

En su capítulo sobre el Teatro de Entretenimiento en el siglo XIX, Rubens José Souza Brito, en la *Historia del Teatro Brasileño* (2012), citado por Da Silva Esteves Gerson (2014, p. 51)²⁷, se refiere al hecho de que en la segunda mitad de esa centuria, el público comienza a desinteresarse por las preocupaciones literarias del teatro romántico y del realista. En 1859, el empresario francés Joseph Arnaud inaugura en Río de Janeiro “El Alcázar Lyrique” (Da Silva Esteves, 2014). Sobre las actividades de la casa, Oma Messer Levin – en su artículo “*Offenbach y la disputa por el público brasileño*”-, explica que *El Alcázar* se definió como un café-concierto, espacio dedicado a las atracciones mixtas, incluyendo números de música, en especial arias, sainetes y duetos bufos, acompañados de danzas con coreografías (Levin, 2012).

En ese momento se encontraban en escena los acontecimientos de 1858, *O compere – El compadre*-, un personaje de la tradición francesa, como también los personajes-tipo, la crónica política y la crítica a la censura. Entretanto, y a pesar de todos los buenos deseos e intenciones del señor Figueredo Novaes, su obra fue un fracaso en cuanto a asistencia de público, además de que fue prohibida por la censura, por lo cual permaneció en cartelera durante solo tres días. A partir de ese momento, y de acuerdo con Souza Brito (2012), las operetas que tanto furor causaban entre el público carioca, estimularían luego a creadores locales a traducir, adaptar y escribir operetas, con lo cual se fortalecieron o surgieron otras formas de teatro musical y/o musicado –una obra con música-, en aquel período.

A lo anterior debe sumarse el gusto del brasileño por la picardía, la irreverencia y el sentido iconoclasta ya formado en las comedias populares de Martins Pena, por ejemplo. Resultado: Fueron muchas las parodias, todas muy deliciosas, en que se

²⁷ Nota: Los apartes de dicha tesis que serán traducidos, corresponden a una versión libre del autor de la presente tesis doctoral.

mantenía la música, pero se adaptaban los libretos para la realidad y las costumbres locales. Y era sorprendente la rapidez con la que esos artistas realizaban sus obras, a tal punto que muchas veces era posible ver simultáneamente la misma partitura en su libreto original y con el texto adaptado para una versión satírica concebida por el libretista local.

Y como lo indica Souza Brito, eran espectáculos de pequeños *vaudevilles*²⁸ y escenas cómicas basadas en la música, en la danza y en la belleza de las mujeres, por lo general en francés, para entretenimiento y deleite de una platea exclusivamente masculina; de ahí, la mala fama del local.

Pero tal como lo señala Levin en su artículo, *El Alcázar* habría estado precedido por la primera compañía dramática francesa que se presentó en Río de Janeiro durante algunos años de la década de 1840, la misma que estaba dirigida por un tal Señor Ernst (Da Silva Esteves, 2014, p.51). Se evidencia, pues, que una de las expresiones teatrales que ejerció una notable influencia sobre lo que sería luego el teatro brasileño, fue la corriente francesa, con su diversidad de géneros y subgéneros y con todas sus características y particularidades. Ello, con todo y la incidencia que durante el siglo XXI ha tenido en la producción nacional el denominado *American Musical*²⁹.

Entre las oleadas de fiebre amarilla, varicela y peste bubónica que llevaban pavor a la población, y que junto con un paisaje de contradicciones, de la presencia de la esclavitud y la nobleza, de las enfermedades y la fiesta, de los *entrudos*³⁰ y del *requinte**, de la deuda externa y de la falsa apariencia, de las corrupciones y del moralismo (Veneziano, 1991), ocurrió que el teatro brasileño, a través de sus

²⁸ El *vaudeville* – *vodevil*, en español-, era un género de teatro de variedades que existió en Estados Unidos entre 1880 y 1930. También se asocia con un tipo de comedia ligera que se desarrolló en Francia a partir del siglo XVIII y que intercalaba números musicales. Además se presentaban espectáculos de comedia, magia, acrobacia, cine, malabarismo, pantomimas y demostraciones atléticas.

²⁹ Se refiere a las obras de teatro y puestas en escena en las cuales la combinación de música y baile es el aspecto más sobresaliente. Su origen se sitúa en Nueva York, específicamente en Broadway, en el siglo XIX.

³⁰ El *entrudo* es definido como un equivalente al carnaval, o sea la expresión festiva brasileña, con su antecedente portugués, el cual se produce en los tres días anteriores al miércoles de ceniza, dedicados a toda suerte de diversiones, caso del baile, el canto, la comida, entre otras. Por su parte, el *requinte* se asocia con el exceso, la excentricidad o el refinamiento propio de las clases sociales emergentes de la época.

pioneros, convirtió todas estas situaciones en asuntos risibles y a la vez en motivos de sátiras. Es pertinente aclarar que el término utilizado en la época no era el de “teatro musical brasileño”.

No se puede hablar del nacimiento del Teatro de Revista en Brasil, sin mencionar sus raíces lusitanas, dado que la Revista del Año, y todas las manifestaciones artísticas vistas en esas tierras, llegaban al país vía Lisboa. En “El Teatro de Revista en Brasil”, una investigación que analiza el género desde su nacimiento hasta la Primera Gran Guerra Mundial, Roberto Ruiz (1988) citado por Da Silva Esteves (2014, p. 52), afirma que la influencia de la escena de Portugal en los palcos brasileños, era sólida hasta mediados del siglo XX, cuando se formó un teatro nítidamente luso-brasileño, presente no solo en los repertorios sino en la constitución de los propios elencos, en los que un gran número de artistas, considerados como brasileños, en verdad eran de origen lusitano.

Se hablaba, pues, castizamente a la portuguesa, en los palcos brasileños, y para plateas habituadas a su propio estilo de lenguaje (Ruiz, 1988, citado por Da Silva Esteves, 2014, p. 52). A esas influencias lusitanas, vinieron a unirse las de origen francés por medio de las *revues de fin d'année**, de los *burlesques**, operetas y cabarés. Así, en 1865, *El Alcázar* estrenó su primera opereta – u ópera bufa-, *Orphée aux Enfers**, del alemán Jacques Offenbach, a quien se le da el título de precursor del teatro brasileño moderno. Para Souza Brito, ese espectáculo decidió la suerte del teatro de Brasil en las décadas siguientes, con lo cual se abrió el camino para otras operetas del mismo compositor, como también de otros autores, caso de Charles Lecocq (Da Silva Esteves, 2014).

Al final, fue la llegada de dichas compañías teatrales francesas, a mediados del siglo XIX, la manera como los artistas brasileños vislumbraron el gusto de la burguesía inclinada hacia un teatro musical y musicalizado, y además volcado hacia el mero entretenimiento, lo cual, obviamente, generó protestas de los intelectuales contra el avance del teatro cómico y musicalizado, el mismo que no tardaría en convertirse en hegemónico en los palcos fluminenses – o sea de todo el estado de Río de Janeiro (Souza Brito, 2012, citado por De Souza Esteves, 2014, p. 52). Neyde

Veneziano, en su amplia investigación sobre “El Teatro de Revista en Brasil” (1991), se refiere a *Las Sorpresas del Señor José da Piedade* –de Figueredo Novaes-, como la primera revista brasileña, incluso en 1859, con características de Revista de Año.

Famoso por su irreverencia, el actor Francisco Correa Vasques estrenó en 1868 su *Orfeu na Roça* –“Orfeo en el campo”-, con un éxito incluso mayor que la versión original en francés. La jocosidad que habría de permear el teatro brasileño, incluso hasta nuestros días, dio lugar a muchas parodias bastante divertidas. Una pequeña lista elaborada a partir de la narrativa de Souza Brito, merece ser aquí relacionada:

-*La Grande-Duchesse de Gérolstein* (de Meilhac y Halévy, con música de Offenbach), se convirtió en *La Baronesa de Caiapó*, gracias a la imaginación de Caetano Filgueiras, Manoel Joaquim Ferreira Guimaraes y Antonio María Barroso Pereira (1868).

-*Barbe-bleu* (también del trío Meilhac-Halévy y Offenbach) fue conocida luego como *Barba de Milho* –Barba de maíz-, escenificada por Vasques (1869). -Gavault, Minard y Cie. (de Gondinet y Edmond), fue transformada en *Vaz, Teles & Cia.* por Augusto de Castro (1870).

- *Angot La Fille de Madame* (de Siraudin, Clairville y Koning, y música de Charles Lecocq), se convirtió, por la apuesta del empresario Jacinto Heller con Artur Azevedo, en el enorme éxito conocido como *A Filha de Madame Angu* (1876).

-*La Petite Mariée* (libreto de Leterrier y Vanloo, con música de Lecocq y parodiada por el entonces bastante entusiasta Artur Azevedo), pasó a ser *A Casadinha de Fresco* (1876).

-*La Belle Hélène* (también del trío Meilhac-Halévy y Offenbach), se convierte, gracias a la inspiración de Azevedo, en *Abel, Helena* (1877).

Todas son obras de estreno en Brasil, y a la vez el germen de un teatro que aún buscaba su color, su pensamiento, su forma y afirmación – especialmente desde el punto de vista de la composición musical.

Todas las parodias arriba citadas, utilizaban música popular en su totalidad, pero de los libretos quedaban solo con el concepto o el argumento, con lo cual se le fue abriendo paso a la dramaturgia brasileña, con la influencia de las comedias costumbristas (Da Silva Esteves, 2014). Tanto Souza Brito (2012) como Ruiz (1988) y Veneziano (1991) llaman la atención sobre el estruendoso suceso de una de las más destacadas revistas brasileñas del período: *El Mandarín*, estrenada en 1884 y con música de J. Simoes Junior.

Esta producción también pasó a ser parte del teatro cómico brasileño del siglo XX. *El Mandarín* ponía en el palco la figura caricaturizada de un ilustre ciudadano fluminense, Joao José Fagundes de Resende y Silva, representado y ridiculizado en escena como un tal barón de Caiapó. Resultado: la protesta del caricaturizado, expresada en los diarios, le brindó mayor visibilidad al espectáculo. Y es muy factible afirmar que la espectacularización de los escándalos e intrigas en los medios, comenzaba a despuntar en episodios como el aquí narrado. En ello se incluyen las populares **chanchadas*** de los años 1950 y 1960, y los espacios humorísticos siguientes –a partir de 1970 y hasta la presente segunda década del siglo XXI.

Ello, además de la notable preocupación por la buena carpintería escénica y por la presencia del humor inteligente; la nueva convención escénica que sería introducida en el teatro popular brasileño, sería la caricatura personal, entendida como una crítica exacerbada no solo de hechos y acontecimientos, sino también de personas y personalidades.

Además de sus parodias, como también de diversas operetas, Azevedo escribió 19 revistas en un período político-financiero de bastante inestabilidad, asistiendo también a hechos importantes y transformadores de la sociedad brasileña: La Guerra de Paraguay, la abolición de la esclavitud, el fin del Segundo Reinado, el nacimiento de una república aún incipiente y la mirada volcada hacia un nuevo siglo que despuntaba exigiendo renovaciones en los hábitos, costumbres y comportamientos.

Aparte de *El Mandarín*, vale la pena mencionar otras dos revistas de año. Ambas denotan ya en sus títulos las expresiones que sugieren términos coloquiales y caricaturas. *Cocotas* eran unas chicas muy delicadas e inclinadas a usar modismos. Por otro lado, el neologismo *bilontra* fue creado por Azevedo y Sampaio para designar una suerte de malandro elegante –el término será reutilizado luego en una de las canciones de la ***Burleta Forrobodó****, con música de Chiquinha Gonzaga (Da Silva Esteves, 2014, p. 56)³¹.

A partir de las obras de Azevedo y Moreira Sampaio – incluso las producidas por este último-, el teatro brasileño vio surgir una nueva generación de realizadores de revistas creando y produciendo decenas de textos y espectáculos hasta finales del siglo XIX. Mientras tanto, aparece una revista escrita exclusivamente por Azevedo y que merece ser destacada por su repercusión en los años venideros. Se trata de *O Tribofe*³², de 1891, que, según la declaración del propio autor, habría sido su 10ª Revista de Año.

El motivo de la repercusión se debió a que, seis años después, en 1897, Artur Azevedo realizó un procedimiento – hasta entonces inédito en el teatro brasileño-: consistió en extraer una pieza de una *revista de año*³³. La pieza extraída fue *A Capital Federal*, verdadero marco del teatro musical brasileño, en la cual Azevedo amplía, profundiza y crea nuevos personajes, a la vez que desdobra y elabora situaciones inéditas, o sea distintas a aquellas descritas en el texto original. Además de ello, y según sus propias palabras en el diario fluminense *A Notícia* – del Estado de Río de Janeiro, febrero de 1897-, añade: “Recurrí también al indispensable

³¹ Agreguemos que Chiquinha Gonzaga fue una pianista, profesora y compositora carioca; era nieta de una esclava liberta y fue la primera mujer en dirigir una orquesta en Brasil. Su obra se constituyó en un desafío a la sociedad patriarcal del período marcado por la lucha abolicionista. Su participación en el escenario artístico brasileño, fue fundamental para definir la identidad musical del país a comienzos del siglo XX. Es autora de la clásica marcha del carnaval carioca “*Abre alas*”, de 1889. Tomado de “Toda Materia. Biografías”.

³² El término se refiere a un acuerdo para buscar, de manera ilícita o arreglada, ciertos objetivos –por ejemplo, en las carreras de caballos-; trampa en cualquier juego; un enamoramiento poco serio (Buarque de Holanda & JEMM Editores, 1986).

³³ Se trata de una pieza teatral y musical, cómica, en la cual se hacen críticas a hechos del momento (Buarque de Holanda & JEMM Editores, 1986, p. 1.506).

condimento, sin descender del todo hasta el género conocido con la denominación de *maxixe*³⁴.

De hecho, el teatro musical brasileño, a esa altura, estaba ya plenamente poblado por ritmos y danzas bastante autóctonas. Además del *maxixe*, ya existían *jongos* y *lundus*, *modinhas* y *canzonetas brejeiras*³⁵. Y no era solo la música la que cambiaba. En aquel final del siglo XIX, se transformaban también los protagonistas en la escena. *El Alcázar*, que despuntara a finales de la década de 1850, miraba su ocaso en aquel fin de siglo y dejaba una marca indeleble en nuestros palcos: La presencia de la *vedette*.

Son muchas las historias sobre la bella *Aimée*, propia del período dorado de *El Alcázar*; pero no fue solamente ella: Fue la llegada de una compañía española que mostró a los artistas brasileños las posibilidades de cantar y bailar al mismo tiempo. Además de ello, las revistas españolas fueron responsables de la aparición de otra gran vedette de nuestros palcos: Pepa Ruiz, quien arrancaba suspiros por su plasticidad y por la manera auténtica, popular y llena de dobles sentidos con los que entonaba sus canciones. Las últimas tres décadas del siglo XIX fueron, en lo que se puede destacar, de una enorme efervescencia. Lo que se vio, especialmente en el teatro musical, sin ser lo único, fue lo que Souza denominó como “*la invasión extranjera a los palcos*”, a la cual respondió positivamente una masa de negociantes e inmigrantes que constituían una porción importante del público.

³⁴ Danza urbana, generalmente instrumental, de pareja unida, originaria de la ciudad de Río de Janeiro, en donde apareció entre 1870 y 1880, como resultado de la fusión de la habanera y de la polca, con una adaptación del ritmo sincopado africano. El *maxixe*, término tomado del apodo que se le daba a quien era reconocido como buen bailarín, es considerado como una especie de antecedente del samba, cuando este aparece en la segunda década del siglo XX. (Buarque de Holanda & JEMM Editores, 1986, p. 1107).

³⁵El *jongo* es una variedad de samba danzado al son de un gran tambor del mismo nombre; el *lundu*, por su parte, es una danza de origen africano, en la cual la pareja baila suelta; la *modinha* es una cantiga popular urbana, originaria del siglo XX e inspirada en el aria italiana, que se interpreta acompañada de guitarra; la *canzoneta* es una composición profana vocal de origen italiano y del siglo XVI. El término *brejeiro* alude, por extensión, a un origen urbano popular, teniendo en cuenta que el *brejo* es un lugar húmedo, pantanoso, y que al expresarse denota desprecio o señalamiento hacia una persona o comunidad que lo habitan. (Buarque de Holanda & JEMM Editores, 1986, pp. 990, 1052, 1147, 284).

Los teatrólogos, dramaturgos e intelectuales de la época, reaccionaron fuertemente contra esa influencia, cuando ellos buscaban un teatro nacional con dramaturgia, temática y realización autóctonas (Souza Brito, 2012, citado por Da Silva Esteves, 2014). Cualquier semejanza respecto de lo que ahora vemos en el teatro musical brasileño – debido a las influencias estadounidenses-, no ha sido mera coincidencia, pero sí producto del flujo y reflujo de los movimientos históricos de invasión, dominación y aculturación, especialmente en lo que corresponde a un país que, como el brasileño, que vivenció – y aún vivencia-, la colonización a lo largo de los años y en diversos aspectos de su formación social, política y cultural (Da Silva Esteves, 2014, p. 57).

Pero volviendo a la polémica instaurada en los últimos años del siglo XIX, e intentando establecer algunas semejanzas con el momento actual del teatro de Brasil, sucedió que a raíz de esa ola de internacionalización, muy al gusto de la naciente burguesía, se realizaron debates, se publicaron artículos en periódicos y revistas, además de que se produjo un sensible alejamiento de los hombres de letras con respecto al ejercicio de la dramaturgia.

En ese grupo se incluía al literato mayor de Brasil, Machado de Assis, quien, en artículo publicado en 1873, deploraba el nivel precario alcanzado por el teatro brasileño, cargado de cánticos obscenos, **cancas** – contradanza de salón, de influencia francesa, interpretada por mujeres, quienes crean figuras con sus movimientos-, y en general de todo aquello que llegaba más a los sentidos y a los instintos inferiores³⁶.

-El Musical y la Primera Guerra Mundial.

Plantea Da Silva Esteves que es necesario mencionar el hecho de que los artistas, con todo y que algunos de ellos estaban envueltos en acontecimientos

³⁶ Machado de Assis, Joaquim Maria (Río de Janeiro, 1839-1908). Fue un escritor brasileño. Uno de los hombres más importantes de la literatura de su país. "Helena", "A Mão e a Luva", "Iaiá Garcia" y "Ressurreição", son algunas de sus novelas escritas en el período romántico. Fue el primer presidente de la Academia Brasileña de Letras. Además de novelas, escribió cuentos, poesías, numerosas críticas, crónicas, obras de teatro y una amplia correspondencia. Tomado de "Biografias.com".

escandalosos, no nadaban en un mar de rosas. Al no estar organizados o empleados formalmente, estaban siempre a merced de los productores y los dueños del capital. A la par de la semana libre que tenían, realizaban hasta tres presentaciones diarias y, en sus horas de descanso, se dedicaban a ensayar nuevos espectáculos, los cuales, en muchas ocasiones, eran superficiales, ordinarios, de mala calidad, aparte de que hacían todo tipo de concesiones al público.

Pero con todo y ello, y en palabras de Veneziano (1991), citado por Da Silva Esteves (2014), la Plaza Tiradentes siempre estaba a reventar. A diferencia de lo que ocurre hoy, los espectáculos de entretenimiento atraían público de todo el país - provincianos, turistas, inmigrantes y miembros de las distintas clases sociales urbanas-. Con el estallido de la Primera Guerra Mundial –1914 a 1918-, muchas cosas cambiaron. Los temidos caballeros de la guerra y del hambre, alejaban las compañías extranjeras y a la vez impedían salir del país a las que estaban presentándose.

La falta de influencias e interferencias desde el exterior, inculcaban aún más un sentido nacionalista al producto teatral de entonces. Ello explica cómo en la guerra, el entretenimiento cede su lugar al escapismo (Da Silva Esteves, 2014, p. 65).

-El Musical y la Segunda Guerra Mundial.

Estando en los años 30 – siglo XX-, el teatro brasileño, en especial el musical, dividía las atenciones del público, como en el caso del cine americano. Algunas iniciativas nacionales fueron adelantadas, varias de ellas con relativo éxito. Pero el gran depósito de astros y estrellas era el palco del *Teatro Recreio*³⁷, el cual solo iniciaría su época dorada en los años 40 – o sea en tiempos de la Segunda Guerra Mundial.

Es pertinente señalar, en ese contexto, el significado de los casinos, los cuales estaban prohibidos en Brasil desde 1917; los juegos de azar, una de las actividades

³⁷ Se hallaba situado en la Calle del Espírito Santo, cerca de la Plaza Tiradentes, centro de Río de Janeiro. El Teatro Recreio fue inaugurado por Eugene Roger el 18 de agosto de 1877 bajo el nombre de Teatro des Varietés. En ese terreno funcionaba antes una fábrica de jabón, la cual existió hasta 1876. (Santos, 2011).

características de los casinos, fueron liberados mediante decreto, en 1934, por el entonces presidente Getulio Vargas, lo cual dio origen a una explosión de centros de diversión en todo el país, los mismos que fueron cerrados en 1948 por Eurico Gaspar Dutra³⁸, el nuevo mandatario.

El analista brasileño Sábato Magaldi (2004) destaca la llegada de artistas “*fugados*” de Europa, con toda su influencia sobre la producción de los años que habrían de llegar. Era este, en consecuencia, el escenario: El mundo en guerra, Brasil a las puertas de una dictadura, un gobierno totalitario que se encargaba de cercenar libertades artísticas a través de un órgano denominado Departamento de Información y Propaganda –DIP-, creado en 1939 como responsable de cuidar la imagen del gobernante y de censurar todo lo relacionado con artes y diversiones.

Sin embargo, Vargas gozaba de prestigio y simpatía entre la clase teatral, sobre todo porque él fue el responsable de la legalización de la profesión y la consecuente conquista de algunos derechos laborales que se reclamaban desde décadas atrás. De igual manera, Vargas debe al teatro brasileño una gran parte de la popularidad y estima que le ha profesado el pueblo brasileño a quien es calificado como el *Triunfador de la Revolución* de 1930.

La figura de Getulio Vargas apareció siempre como la principal atracción de todas las revistas que se representaron y de la manera simpática como él encarnaba en los tipos más populares de la masa: unas veces vestido de gaucho, otras como obrero, cazador, revolucionario, campesino, profesor y conductor de bus (Faría, 2012, p. 453). Vale la pena destacar que los shows de casino eran también territorio libre para los espectáculos musicales. Era el período en el que no había aún una división del trabajo en el ámbito artístico; señalemos los casos de Luiz Peixoto y Jércolis, quienes pasaban, con plena desenvoltura, del texto a la escena y de la orquesta a los camerinos. Se le atribuye a Jércolis, también empresario de revistas

³⁸ Ejerció la presidencia de Brasil, luego de participar del proceso de Getulio Vargas, entre 1946 y 1951. Sobresalió como enemigo declarado del Partido Comunista de Brasil, al cual lo declaró ilegal, a la vez que rompió relaciones con la entonces existente Unión Soviética.

musicales, el mérito de haber cambiado –desde el punto de vista estético-, a Portugal por París (Veneziano, 1991, p. 450).

En 1942, Brasil entra a la guerra. Eran muy difundidas las campañas de artistas de Hollywood realizando presentaciones en plena trinchera; pululaban los números de patriotismo en Broadway, mientras que en Brasil no podría ser diferente. Neyde Veneziano, en su capítulo sobre la “Historia del Teatro Brasileño”, menciona *Alerta, Brasil* –de 1942, de la autoría de Freire Junior y Assis Valente, que tenía en el elenco a Dercy Gonçalves y a 150 bailarines de la escuela de samba *Mangueira*.

Es sabido, sin embargo, que la guerra fue la principal responsable de la modernización técnica y artística de los palcos brasileños. Al final, y paralelamente a toda la ebullición de plumas y ascensos de los espectáculos musicalizados, existía una generación de artistas intentando establecer un teatro serio, en especial en la ciudad de Sao Paulo, la cual, en ese momento, ya no estaba movida por la economía cafetera sino que despuntaba como promesa del poderío industrial.

-La dictadura militar: La influencia de Brecht en el Teatro Musical de Brasil

Comenzando la década de los 60, Brasil vivía la euforia de la llegada de la industria cinematográfica y el denominado *Cinema Novo*³⁹, el cual obtendría la Palma de Oro en Cannes a través de *El pagador de promesas*, de Anselmo Duarte, a partir de la obra de Alfredo de Freitas Dias Gomes. Los años del presidente Juscelino Kubitschek –en adelante JK-, darían lugar a denominarlo “*El presidente de la Bossa Nova*”, por su apoyo a este movimiento cultural; Kubitschek estaba gobernando desde Brasilia, convertida ya en el centro político y decisorio de la nación, mientras

³⁹ Surgió a finales de 1950. Buscaba un estilo muy brasileño que expresara y mostrara las contradicciones de la realidad, y a la vez ayudar a transformarla. Sus protagonistas eran el hombre rural y el migrante del campo que llegaba a las *favelas* urbanas de las grandes ciudades. Si antes tal realidad era escrita como denuncia social, con el *Cinema Novo* pasó a ser discutido como problema político. Su lema era *Una cámara en la mano y una idea en la cabeza*, concepción proveniente del Neorrealismo italiano y de la Nouvelle Vogue francesa. Exponentes del *Cinema Novo* fueron Glauber Rocha, Ruy Guerra, Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Gustavo Dahl, Paulo Cesar Saraceni, entre otros. Pereira dos Santos dirigió “*Río, zona norte*” -1957-; Rocha produjo y dirigió “*Dios y el diablo en la tierra del sol*” -1964-; y Ruy Guerra realizó “*Os fuzis*” -1963-. Tomado de “Archivo de la categoría: Cinema Novo. Publicado el 15 de febrero de 2012 por Imagengarci.

que Río de Janeiro quedaría con la función de ser una especie de tarjeta postal y capital turística y balneario de las estrellas internacionales.

A partir de aquel período de profundo sentimiento nacional y democrático, Brasil asiste a una sucesión de hechos políticos de notable importancia: A la elección legítima de Janio Quadros, vino luego su renuncia cerca de siete meses después, lo cual originó que fuese reemplazado por su vicepresidente, Joao Goulart, quien luego es depuesto por el movimiento militar que lidera el golpe de estado en abril de 1964.

No puede olvidarse que desde la ebullición propia de los años de JK, se notaban ya algunas iniciativas dispersas de importación de un teatro musical de Broadway, aunque sin la técnica y majestuosidad del espectáculo que surgió años después. Sin embargo, ya eran obras bien recibidas por la élite burguesa, habituada a producciones sofisticadas presentadas en Europa o en los Estados Unidos, las cuales eran realizadas para dicho sector social, al fin y al cabo huérfanos de la primera fase del Teatro Brasileño de Comedias (Da Silva Esteves, 2014, p. 79).

No sobra señalar que, en oposición a todo aquel movimiento de construcción de mitos e íconos que representaba el *Teatro Brasileño de Comedias*⁴⁰, surgieron los primeros iconoclastas de la contracultura nacional. Y fue a partir del golpe militar, cuando una de aquellas olas nacionalistas comienza a articularse. Posiblemente, la más profunda e importante de todas, dado el momento histórico en que ocurrió, como las influencias que ejerció sobre la producción teatral y musical convencional de las décadas posteriores, con toda su repercusión estética, formal y temática. Y

⁴⁰El Teatro Brasileño de Comedia –TBC–, es un escenario situado en el barrio Bela Vista, centro de Sao Paulo. Fue construido en 1948 por iniciativa del industrial italiano Franco Zampari, con apoyo de la élite paulista. Fue la sede de una compañía teatral homónima, la cual nació con el objetivo de ser un espacio para el teatro aficionado. Después del cierre de la compañía, el teatro continuó realizando presentaciones hasta cuando en 2008 cerró sus puertas al público. Tomado de Wikipedia.

a tal punto que, aún hoy, casi después de 50 años, debemos dedicarnos a evaluar su valioso legado.

El teatro musical brasileño se encontraba, entonces, sumergido en un océano de comedias ligeras, la mayoría casi circenses, además de reproducciones del modelo de Broadway. La tabla de salvación fue la estética brechtiana introducida en el teatro brasileño mediante las manos de Augusto Boal. Era el momento propicio para aquel tipo de creación teatral desgastado y sin horizontes. Los artistas seguidores de Boal echaron abajo las viejas tradiciones, buscando un nuevo teatro, más espontáneo, desprendido y hasta revolucionario, con un aura artística genuina, como lo hubiera querido Walter Benjamin.

Fueron ellos los jóvenes representantes del Teatro de Arena y del Teatro de Oficina –Sao Paulo-, al igual que del Teatro de Opinión – Río de Janeiro-. Según el escritor, periodista y crítico teatral, Luiz Carlos Maciel:

“Se puede decir, a groso modo, que, hasta 1964, florecían en Brasil tres tipos de teatro: El primero era el *convencional*, a veces marcadamente comercial, a veces pretenciosamente artístico, pero siempre aspirando agradar al llamado gran público; era el preferido por la crítica oficial, lo que después daría en ser llamado *el gran teatro*. Las diferencias entre sus espectáculos eran de calidad artística, a la vez que los criterios que los caracterizaban eran puramente estéticos. El segundo, era aquel que comenzaba a ser creado por la generación más joven; era un teatro con preocupaciones sociales y políticas.

Su pretensión era contribuir a la transformación de la realidad brasileña, lo mismo que a la humanización. En Sao Paulo, se destacaron dos grupos en esa línea de trabajo, orientada por la estética del realismo crítico: El Teatro de Arena y el Teatro Oficina. Nos interesa destacar la faceta del Teatro Arena en la cual creó y produjo *Arena conta Zumbi* (1965) y *Arena conta Tiradentes* (1967), porque se trata de dos producciones pioneras, dos matrices heroicas en el teatro musical brasileño, las mismas que abrieron el camino para pensamientos estéticos y temáticos que, aún hoy, encontramos en el teatro musical brasileño con mayor sentido de lo nacional” (Maciel, 2005, citado por Da Silva Esteves, 2014, p. 80).

Según Claudia de Arruda Campos, autora del libro *Zumbi, Tiradentes*, ambas obras reflejan la necesidad de crear una forma de teatro que dé cuenta de una realidad en crisis; el deseo de establecer entre público y espectáculo una relación de sinceridad, reconstruyendo un pensamiento – o un mito-, que se identifique con el sentimiento de los actores y del público; el abandono de una imitación de la realidad natural mediante la expresión con modos y medios teatrales; una nueva relación con el texto dramático; [...], el descubrimiento de las posibilidades de significación del

canto, el cual abarca mucho más que la mera palabra (De Arruda Campos, 1988, citada por Da Silva Esteves, 2014, p. 80).

Brecht se sitúa en posiciones teóricas antagónicas a las de Artaud, en el sentido de que rechaza terminantemente el efecto de magia, la hipnosis subsecuente a la utilización de la música o de los sonidos durante el espectáculo. Él denuncia ese efecto de magia, tanto en la práctica de Stanislavski como en la representación expresionista, ambas gobernadas por la búsqueda de un clima específico y una eficacia alucinadora. Se puede decir que Brecht se apropia de la música, no solo como elemento narrativo sino como complemento de la misma narrativa, dividida esta entre épica y dramática.

Queda por cuenta de la música, muchas veces, no solo hacer énfasis en la acción y los acontecimientos, sino también en comentarlos hasta de forma crítica, asumiéndose abiertamente como música en un teatro, sin el pudor de la cuarta pared y con la falta de pudor para apropiarse de “*ciertas fórmulas que remiten a formas tradicionales familiares que son conocidas por el espectador: la ópera, el cabaré, el circo*” (Roubin, 1998, citado por Da Silva Esteves, 2014, p. 81).

Entre *Zumbi* y *Tiradentes*, el Teatro Arena encuentra al llamado Teatro Opinión. Tal vez fue la primera gran denuncia contra los golpes que el régimen militar ya pretendía propinarle a la cultura nacional. El musical del escritor Millor Fernandes, en compañía de Flavio Rangel, *Liberdade, Liberdade*, concebido en el sistema *coringa*⁴¹- cada actor representa en la obra a varios personajes-, echó mano de textos de Sócrates, Platón, Jesucristo y Shakespeare, pasando por los poetas brasileños Carlos Drummond de Andrade, Cecilia Meireles y otros intelectuales representativos del ser brasileño, nombres todos que cualquier censor inteligente se abstendría de prohibirlos.

Sin embargo, la censura militar impidió la presentación del espectáculo. Si los personajes caricaturizados y superficiales, propiciaban una importante identificación

⁴¹ Atendiendo esta característica del Teatro Coringa, podemos afirmar que “Calabar. El elogio de la traición”, se inscribe en esta modalidad dramatúrgica brasileña de los años 60 y 70 del siglo XX: Distintos actores representaron diversos personajes.

con las plateas del teatro musical ligero en Brasil (desde las operetas de mediados del siglo XIX, hasta el decadente teatro de revista de los años 60, en el siglo XX), es en la ofensiva nacionalista de los primeros años de la Dictadura Militar, cuando el personaje adquiere rasgos de profunda identificación heroica.

Zumbi y Tiradentes representan la llegada, al teatro musical brasileño, de ese tipo de personaje heroico. Como señala Marcelo Bulhoes en “*A Ficção nas Mídias*” –“*La Ficción en los medios*”-, gran parte de nuestro interés por la historia, sea como espectador, lector u oyente, se debe al deseo de “acompañar el destino de ese ser ficticio, con sus conflictos, su trayectoria” (p.98). Y va más allá: “El personaje es, pues, un vector del propio desarrollo narrativo, a un solo tiempo, pieza decisiva para organizar las etapas de la narración y esencial para la actitud de proyección e identificación...” (Bulhoes, 2009, citado por Da Silva Esteves, 2014, p. 82).

Por ello, nada más lógico que el Teatro de Arena, de Sao Paulo, rescatara personajes de la propia historia brasileña como símbolos de resistencia y modelos de la lucha social y democrática que tanto se pregonaba en aquellos días. Pensando siempre en establecer una analogía con el hombre del pueblo, *Zumbi y Tiradentes*, son los héroes de una nación sin grandes héroes. De acuerdo con Claudia Arruda Campos, “son historias de valor. Hablan de gente que, no obstante los muchos errores cometidos, se opusieron a la opresión, a la injusticia, y soñaron con una tierra mejor. Diríamos también que se trata de narrativas corajudas, a pesar de todas las restricciones que podamos imponerles. El atrevimiento de los musicales no reside solo en la elección de los temas que enfrentan la censura de un gobierno autoritario. En verdad, las piezas agitan bastante la polémica en el interior de las oposiciones, un grupo dentro del cual el Teatro Arena es una parte (De Arruda Campos, 1988, citada por Da Silva Esteves, 2014, p. 82).

Por primera vez, el musical se apartaba de la comedia, de las plumas y de los escalones de la fama para comunicarse con plateas que buscaban un pensamiento más crítico. Los montajes, sin embargo, fueron blancos fáciles para la crítica severa, especialmente en cuanto a la forma y al tratamiento del contenido. *Zumbi y Tiradentes* son obras irreverentes que irrespetan la historia y juegan con las

convenciones teatrales, o sea que se confrontan el *buen tono, las buenas maneras*. En ellas existe lo que podría llamarse *molecagem* –equivalente a ciertas actitudes inmaduras o carentes de seriedad-. Dicho de otra manera, el giro refleja la vitalidad de adolescentes con comportamientos bastante desastrosos (De Arruda Campos, 1988, citada por Da Silva Esteves, 2014, p. 83).

El Teatro Arena se convirtió en una especie de embrión de un teatro musical brasileño ajeno al entretenimiento. Y con muchas cualidades. Aparte de su carácter didáctico y político, *Zumbi* y *Tiradentes*, ambas creadas y producidas dentro del período de la Dictadura Militar, son obras que aportan genuinas intenciones para un teatro musical con diferentes ritmos y géneros de la música popular brasileña: la *canção*, el *samba*, los ritmos negros de los ritos de *umbanda* – religión originada en la asimilación de elementos culturales afro-brasileños-, y en paralelo, el rechazo al *ye, ye, ye* y a la música joven internacional, por estar comprometida, ciertamente, con el consumo de masas.

Pero yendo un poco atrás, hasta llegar al recrudescimiento de la Dictadura Militar, entre finales de los 60 y primeros años de los 70, el teatro musical producido en Brasil pasa a ser mucho más resistente. Y esa búsqueda por el personaje heroico y por el anti-héroe- en el teatro musical brasileño, solo será nuevamente verificada en las obras que cuentan con la participación de Chico Buarque de Holanda, quien llega al teatro en 1965 por invitación de Roberto Freire – entonces director del Teatro de la Universidad Católica – TUCA-. Freire le solicitó al joven compositor que contribuyese con algunas canciones para el montaje que Silnei Siqueira dirigiría, basado en el bello poema dramático *Muerte y Vida Severina*, del brasileño Joao Cabral de Melo Neto⁴².

⁴² Se trata del poema dramático que consagró a este poeta y diplomático pernambucano (1920-1999). Cabral de Melo Neto fue elegido miembro de la Academia Brasileña de Letras. Además, recibió el Premio de Poesía por parte del Instituto Nacional del Libro, lo mismo que el premio Jabuti de la Academia Brasileña del Libro; de igual manera, le fue otorgado el Premio de la Unión Brasileña de Escritores por su libro "*Crimen en la calle Relator*". Tomado de "Biografías.com".

Para esta pieza, Chico compuso canciones que marcaron al teatro musical con una identidad nacional, momento que marcó una década de aportes del compositor/autor al teatro musical brasileño. Desde ese momento, es impresionante su vasta contribución para un teatro musical con características nacionales. Son diversas las obras en que ha estado involucrado, bien sea como autor, traductor, compositor o colaborador. Después de *Muerte y Vida Severina*, Chico comienza una serie de títulos que entraron a la historia del teatro brasileño: *Roda Viva* – 1968, censurada después de su estreno-; *El Hombre de La Mancha* – 1965, con traducción de Paulo Pontes y Flavio Rangel y canciones de Chico Buarque y Ruy Guerra, con estreno nacional en Sao Paulo, 1973-; *Calabar. El elogio de la traición* – 1973, con Ruy Guerra, censurada desde antes de ser estrenada-; *Gota D'agua* -1975, con Paulo Pontes, basada en *Medea*, de Eurípides-; *Os Saltimbancos*, con traducción, colaboración y adaptación suyas de este musical infantil -1977, de Sergio Bardotti, en compañía del argentino Luis Henrique Bacalov-; y finalmente su obra más brechtiana, *Ópera do Malandro* – 1978, a partir de *La Ópera de los Tres Centavos*, de Bertold Brecht y Kurt Weill-, la misma que fue inspirada en *La ópera del Mendigo*, del inglés John Gay- 1728.

En el año del estreno de la última producción mencionada, Chico declaró que su objetivo era establecer un paralelo entre la crisis político-social y económica que vivía Brasil en aquellos años, los del Estado Novo de Getulio Vargas. Aprovecha también para referirse a la promiscuidad existente entre la dictadura de Vargas y el fascismo de aquella época. Además de ello, comenta la relación existente entre el período de la llamada Política del Buen Vecino⁴³, de Estados Unidos, en la década de los 70, cuando se imponía una cierta fascinación por el estilo de vida americano, el mismo que era promovido por los grandes medios de comunicación de la dictadura militar.

⁴³ “La política del buen vecino” es la misma que siguió el entonces presidente de Estados Unidos, Franklin D. Roosevelt -1933 a1945-, respecto de América Latina, la cual se caracterizó, en el papel, por la no injerencia en los asuntos domésticos de los países de la región. Esta definición corresponde a un fragmento del texto escrito por la historiadora Adriana Collado, incluido en la página “Historiausa.about.com”.

Al intentar algunas reflexiones sobre el presente y futuro inmediato del teatro brasileño, ante la necesidad de preservar una cultura teatral/musical que está en la matriz del teatro musical de su país, Gerson Da Silva Esteves afirma, primero, que no se puede caer en el error de pensar en una producción de carácter historicista o museológico:

El camino a seguir es el del diálogo entre la evolución técnica y tecnológica y el ser brasileño – denominado en portugués como el “*jeito*” brasileño de narrar historias; la manera brasileña de danzar, la anatomía brasileña del canto, nuestros colores, nuestras palabras y nuestros sonidos. Y por sobre todo ello, el canto, el baile y la narrativa brasileñas-. Como puede colegirse, hay todavía mucho por investigar y por escribir sobre nosotros mismos (Da Silva Esteves, 2014, p. 200).

-CAPÍTULO V.

DE TRAICIONES, TRAIADORES Y HÉROES.

“Amo la traición, pero odio al traidor”.

Julio César (Roma, 100-44 a.C.).

-Caracterización de la historia de la obra, con énfasis en la traición.

-Sobre traiciones y narrativas.

-La historia y la literatura de cara a la traición.

-Presencia de la traición en la obra de teatro.

-La traición y dos militares brasileños históricos del siglo XX:

Luis Carlos Prestes y Carlos Lamarca.

-¿Cómo la historia muestra al traidor?

-Calabar. La traición. El azúcar. Fernando Peixoto.

-Coriolano y Calabar: Un cara a cara.

-Traidor o héroe: ¿Falso dilema?

-“CALABAR: EL ELOGIO DE LA TRAICIÓN”.

Calabar: el elogio de la traición, es de la autoría del músico, compositor, novelista y dramaturgo brasileño Francisco “Chico” Buarque de Holanda, nacido en Río de Janeiro el 19 de junio de 1944, y de Ruy Guerra, nacido en Maputo –Mozambique- el 22 de agosto de 1931, pero nacionalizado en Brasil. Esta pieza teatral es realizada entre 1972 y 1973, en plena dictadura militar, en lo que corresponde a la situación política interna de Brasil, y a la vez a la denominada Revolución de los Claveles, en Portugal, liderada por sectores progresistas de las fuerzas armadas, factores que no dejaron de afectar el montaje de la obra, cuyo estreno fue prohibido, como también fue prohibida la difusión pública de la medida gubernamental.

La producción dramática se inscribe en el siglo XVII y alude a la llegada de los holandeses a Brasil, en momentos en que este país se encuentra dominado por el imperio portugués. La pieza teatral cuenta la historia del oficial mulato brasileño Domingos Fernandes Calabar, quien no solo fue considerado traidor por desertar de las tropas lusitanas, sino por pasarse al bando holandés, todo lo cual fue motivo suficiente para condenarlo a la horca, descuartizar su cuerpo y exhibir sus partes con fines de escarnio público.

En desarrollo de la obra teatral surgen discusiones ideológicas, matizadas por la provocación y hasta la caricatura política, además de plantear interrogantes acerca de la temática y los personajes, lo mismo que producir reflexiones y perplejidades en torno a comportamientos como el del traidor y a prácticas humanas como la traición, la misma que se expresa en varios de dichos personajes.

Al mismo tiempo, *Calabar*, a pesar de inscribirse históricamente en el siglo XVII, comportaba un mensaje crítico a la dictadura militar establecida en los años

setentas del siglo XX⁴⁴. En desarrollo de la obra teatral surgen discusiones ideológicas matizadas por la provocación y hasta la caricatura política, además de plantear interrogantes acerca de la temática y los personajes, lo mismo que producir reflexiones y perplejidades en torno a comportamientos como el del traidor y a prácticas humanas como la traición.

Teniendo en cuenta que el gobierno militar impuso una política de censura sobre toda la producción intelectual – bien fuera proveniente desde los medios masivos o desde cualquier expresión artística-, los autores y productores de la pieza teatral sometieron esta a consideración del régimen castrense, el cual se tomó tres meses para emitir una decisión final sobre la presentación o no de la obra, al término de los cuales prohibió la misma, ordenó quitar del título el nombre Calabar y prohibió que la prohibición impuesta fuese divulgada. De igual manera, ordenó que el nombre Calabar, que daba título al disco con las canciones de la obra, fuese también borrado; la producción discográfica salió al público bajo el título “*Chico canta*”.

Esa tendencia a la crítica política del poder establecido, pero echando mano de los recursos literarios, dramáticos en particular, sin caer en el discurso panfletario, ha estado presente en buena medida a lo largo de la producción artística de uno de nuestros dos personajes, como es Chico Buarque de Holanda. Aun en medio de los controles de la dictadura, dicho artista ha cantado al horror del poder autoritario en creaciones musicales como "Cálice"-denunciando la censura, canción también prohibida-; "A pesar de você" -"dedicada" al dictador Emilio Garrastazu Medici-; "Acorda amor" -sobre las incursiones nocturnas ilegales de la policía brasileña-; "Feijoada completa" -con el sutil juego de palabras dirigidas a la dictadura-; "Linha de montagem" –acerca de la denuncia de la llamada “taylorización” de la producción obrera.

⁴⁴ La obra teatral fue concebida literariamente como alegoría, o sea que la historia del mulato brasileño adscrito al ejército portugués –siglo XVII-, fue tomada por los autores como una especie de pretexto para desarrollar una crítica severa al régimen militar, que, en 1973, presidía el general Emilio Garrastazu Medici, periodo caracterizado como el de mayor represión durante los 21 años de vigencia de dicha dictadura -1964 a 1985.

Buarque de Holanda y Guerra narran la historia real del mulato brasileño Domingos Fernandes Calabar, mayor del ejército portugués, el mismo que en esa época ejercía un control sobre buena parte del territorio.

Simultáneamente, las fuerzas militares holandesas estaban presentes en sectores del nordeste brasileño, caso de Pernambuco, uno de cuyos productos básicos ha sido la caña de azúcar.

Calabar no aparece representándose como tal en la obra porque desde que esta comienza, el protagonista ya es objeto de intimidaciones por parte del gobernante Mathías Albuquerque, quien le envía un mensaje advirtiéndole que no fuera a desertar y que, a cambio, recibirá múltiples dones por parte de la Corona Portuguesa. Y como Calabar no obedece sino que, por el contrario, se pasa a las filas de las fuerzas holandesas instaladas en nordestino estado de Pernambuco, el oficial es capturado y juzgado por traición, condenado a la horca y descuartizado su cuerpo para escarnio de los habitantes y de sus demás compañeros.

La decisión tomada por Calabar se constituyó en un acto valiente de traición, porque era consciente de las motivaciones nobles que lo inspiraban y de las consecuencias de su decisión, además de que sabía que las represalias no solo recaerían sobre él sino sobre sus seres queridos más cercanos. El acto de traicionar se convierte en el hilo conductor de la obra teatral, no solo porque son diversos los personajes que traicionan o son traicionados, sino por las diversas reflexiones que emergen a lo largo de la trama narrativa, incluidas algunas de quienes públicamente afirman que traicionan porque lo disfrutaban –así lo declaran los soldados portugueses Dias y Camarao –negro el primero e indio el segundo.

El oficial Domingos Fernandes Calabar aparece representado a través de distintos personajes; caso de Bárbara, su amante y compañera de lucha; Sebastiao Souto – soldado portugués que lo entregó a sus compañeros y quien luego es traicionado por Bárbara-; Anna de Amsterdam, una prostituta holandesa que terminaría viviendo, luego de morir Calabar, una relación homosexual intensa con Bárbara, lo cual se convierte en una de las características centrales de la estructura dramática de dicha producción;

-SOBRE TRAICIONES Y NARRATIVAS

Entre los diversos méritos que ha ostentado la auténtica literatura a través de la historia -por encima de creencias religiosas, de ideologías políticas y de prejuicios culturales- sobresale aquella que no clasifica a los personajes como buenos o malos sino como seres humanos íntegros que van más allá de señalamientos inútiles.

Se deduce de lo anterior que en la auténtica literatura no prevalecen tanto los seres humanos como sí unos manojos de sensaciones, de reacciones, de variadas y contradictorias colecciones de maneras de pensar y de relacionarse con el entorno y con sus semejantes. En resumen, es esa suma variopinta de pensamientos y de actuaciones la que se constituye en factor fundamental para construir una loable historia que se permite jugar, indistintamente, con la realidad y la ficción.

Y en ese contexto abierto, propio para la imaginación y lo insólito, podrán emerger conductas que no siempre coinciden con las acepciones de rigor del diccionario, incluso de aquellas que se forjan al calor de las creencias populares. Es el caso de la traición, comportamiento del ser humano que el común de las personas asocia, inevitablemente, con un acto repudiable, imperdonable y, en ciertos contextos, se convierte en razón suficiente para condenar a muerte o al extrañamiento a quien incurre en ella:

“A primera vista, la figura del traidor es monolítica, no tiene fisuras y remite, sin apelación, a lo abominable”, leyó Liliana Heker para inaugurar su conferencia “Las formas de la traición en la literatura argentina”, en la Biblioteca Nacional (Heker, 2007). Pero la escritora advirtió:

“Basta acercarse a las formas precisas que toma la traición en cada caso para advertir que, vista de cerca, expande y a veces desdibuja su significado. Ocurre que es una actitud subjetiva por excelencia: tiene un ejecutor y un destinatario, además de un medio social que ve lo que ve y, desde sus convicciones, adhiere a uno o a otro. ¿Quién traiciona, y a quién, y para qué?

Los habitantes de un país que tiene instaurado el culto a la amistad y denominó Día de la Lealtad a la conmemoración del movimiento popular más importante de su historia han de estar acechados por el fantasma de la traición, han de considerarla un riesgo permanente de conflictos [...] No es azaroso que el tema aparezca con tanta frecuencia en la literatura” (Heker, 2007, p. 1).

El texto de Heker se ocupó de diversos enfoques sobre la traición en cuentos de escritores como Jorge Luis Borges, Abelardo Castillo y Julio Cortázar:

“Hay quien traiciona creyendo que no lo hace y quien tiene conciencia; personajes que lo hacen por utilidad y otros de modo aparentemente gratuito. [...]”.

En ese sentido, Liliana Heker ilustra sobre lo que ella llama “la traición canónica de la literatura argentina”: Silvio Astier, por ejemplo, al final de *El juguete rabioso*, manda al muere al Rengo. Al relato de Roberto Arlt se puede oponer *El indigno*, de Borges, que varía en la razón final: si Astier traiciona con la idea de *prestigiarse*, Fischbein delata a un hombre al que admira para coincidir con la baja estima que se tiene, o sea para él mismo desprestigiarse (Heker, 2007, p. 1).

El acto de traicionar puede adquirir una dimensión enaltecedora en la historia de un sujeto o de una sociedad, cuando nos rebelamos contra las fuerzas estables que quieren retenernos o cuando lo hacemos contra los poderes establecidos de la tierra, independientemente de su condición, pero al fin y al cabo poderes avasallantes⁴⁵.

Particularidades como las anteriores les permiten afirmar a los filósofos franceses Gilles Deleuze y Claire Parnet que el traidor pasa a tener un perfil muy diferente, por ejemplo, respecto del individuo tramposo:

“Entendemos por tramposo a aquel que pretende hacerse a propiedades establecidas, o en su defecto a conquistar un territorio y, por qué no, a instaurar un orden nuevo” (Deleuzze & Parnet, 1980).

Tenemos autores que sostienen que el tramposo tiene mucho porvenir, pero no tiene ni el más mínimo devenir. Es decir, cuando hablamos de porvenir nos referimos a un suceso o tiempo futuro; a la situación futura en la vida, por ejemplo, de una persona. Devenir, por su parte, alude a algo que sobreviene, sucede, acaece, o realidad que a veces se opone a ser.

El sacerdote, el adivino, por ejemplo, son casos de seres tramposos que buscan acomodar, a sus intereses más mezquinos, el futuro inmediato; en cambio, el

⁴⁵ La descripción precisa del espíritu y de la actuación de Domingos Fernandes Calabar, protagonista de nuestra obra teatral.

experimentador, aquel que se atreve a perfilar su propio futuro corriendo toda clase de riesgos, puede terminar siendo calificado como un traidor.

En las historias que hemos narrado en el presente trabajo, aparece ese hombre de guerra asumido como traidor, o ese traidor con espíritu de combatiente. Cuando se está cerca de emprender importantes expediciones se encuentra a las puertas de protagonizar lo que se denomina “los grandes descubrimientos”, o cuando se genera un estado de incertidumbre ante lo que puede descubrirse, o ante la conquista de lo desconocido, irrumpe de igual forma el poder de la traición:

La consigna, aunque irónica, es clara: ser el único traidor y traicionar a todos, como lo demuestran distintos ejemplos de la literatura mundial -mencionemos como ejemplo a *Aguirre o la cólera de Dios*. Se trata del conquistador vasco Lope de Aguirre (Heufemann-Barría, 2009), quien *pasó a la historia por su crueldad y por haber asumido su traición contra la corona española. El Tirano Aguirre decide coronar, en plena selva amazónica, a don Fernando de Guzmán como Príncipe y obliga a los hombres a firmar un documento en el que todos declaran reconocerlo como tal y desnaturalizarse de los reinos de España y negar el vasallaje que le debían al soberano Felipe II. Al firmar el acta, Aguirre añade a su nombre la palabra traidor (destacado nuestro)*.

-LA FUNCIÓN ANCILAR

Pretendiendo siempre propiciar el encuentro del mundo característico de la literatura y de la obra músico-teatral que nos proponemos considerar en nuestra tesis, Alfonso Reyes Ochoa (1944) advierte, a manera de recomendación metodológica, que es necesario entrar en lo que él denomina *la decantación previa o primera etapa del deslinde*, en la cual se confunden una fase sustantiva y una adjetiva, razón por la cual dicho intelectual mexicano señala que es necesario descartar la adjetiva y quedarse con la esencia.

A manera de ejemplo, indica cómo en el agua hay sustancias que no son parte esencial de esta y por ello deben ser descartadas para, en su lugar, salvar el agua

como tal: “El agua es la literatura, y comienzo por destilarla, mediante el discrimen de los elementos ajenos que lleva en suspensión o en disolución, o la extraigo de los “sistemas dispersos” en que aparece. Estos “sistemas dispersos” constituyen la literatura ancilar. Pero *para llegar al concepto de la literatura ancilar hay que examinar antes la función ancilar en conjunto. La literatura ancilar es un caso de la función ancilar. Y lo que se llama literatura aplicada es un caso de la literatura ancilar*” (Reyes Ochoa, 1944).

Sobre el concepto ancilar, Alfonso Reyes Ochoa precisa que en toda obra de pensamiento hay que distinguir: Primero: El movimiento *noético* de la mente hacia sus objetos; la *noemática* o conjunto de objetos mentales propuestos, los cuales, para el fin propuesto, se reducen a temas, los cuales pueden ser a)formales, de expresión o lenguaje; b)asuntos mentados. Por otro lado está la *noemática* en sus dos fases: la poética y la semántica, asumidas como dos grandes manifestaciones de la función ancilar (Reyes Ochoa, 1944, p. 31).

Es necesario aclarar que la *poética*, entendida como procedimiento de ejecución verbal, no se refiere solo a la literatura si tenemos en cuenta, por ejemplo, que el tratado científico se escribe según cierta poética o arte, sin que se confunda su intención con la de una obra literaria. Por ello es que podemos afirmar que en todas las manifestaciones escriturales, incluida la del tratado científico, está presente la estética, entendiendo que es inseparable de todas las representaciones humanas (Reyes Ochoa, 1944, p. 31). El citado autor considera que resulta ser tan obvia la semántica, por no pertenecer solo a la literatura, que cualquier explicación termina perjudicándola.

-Sobre la función ancilar: Se trata de cualquier servicio temático o noemático, sea poético, sea semántico, entre las distintas disciplinas del espíritu. Anota Reyes Ochoa que “lo ancilar puede aplicarse a todo discrimen, y como hemos dicho, lo ancilar literario es solo un caso, nuestro caso. Y en nuestro caso, el servicio puede ser: a) *directo*, préstamo de lo literario a lo no literario; y b) *inverso*, empréstito que lo literario toma de lo no literario” (Reyes Ochoa, 1944, p. 31).

-Descarte del tipo obvio. Señala Alfonso Reyes Ochoa que en el empréstito, hay que descartar, por inútil, el tipo obvio: La literatura, hasta cuando es más fantástica, alude necesariamente a realidades, que combina a su manera con mayor o menor capricho.

“La literatura se caracteriza, entre otras cosas, por la universalidad de su temática. Para que se dé la función ancilar -empréstito en el caso- es indispensable que la literatura acaree el dato con cierta malicia o insistencia, con cierta intención de saber crítico: por qué la mesa se hizo de tal madera y no de tal otra, estilo o planta de la casa, descripción de los síntomas. El tipo obvio no es literatura ancilar, sino que se refiere a la “temática general” de la literatura en pureza” (Reyes Ochoa, 1944, p. 32).

-Función esporádica. En concepto de Reyes Ochoa, la manifestación ancilar, préstamo o empréstito, poético o semántico, puede ser: a) esporádica, momentánea; o b) total, cubriendo entonces todo el conjunto de la obra:

“Si un estudio sobre la psicología criminal está todo él consagrado a la obra de Dostoievski, o si cita simplemente un ejemplo de Dostoievski a título de aclaración pasajera, la función ancilar (préstamo) es cualitativamente idéntica, aunque cuantitativamente distinta. Pero ya no es lo mismo que en una novela aparezca una casual mención científica o que toda la acción se funde en un hecho científico, pues aquí la función ancilar -ahora, empréstito- adquiere, sobre el valor cuantitativo, otro cualitativo” (Reyes Ochoa, 1944, p. 32).

De otro lado, y sin pretender agotar la complejidad del tema desarrollado por Alfonso Reyes Ochoa en “El deslinde” -en lo correspondiente a la función ancilar-, aunque también buscando aprovechar algunas de las posibilidades que él le atribuye a la literatura, consignamos en este apartado algunas de las contribuciones de esta última:

-La literatura, al igual que todo testimonio humano -y ningún almacén de hechos más abundantes-, contiene noticias sobre los conocimientos, las nociones, los datos históricos de cada época, así como contiene los indicios más preciosos sobre nuestras “moradas interiores”, puesto que representa la manifestación más cabal de los fenómenos de conciencia profunda.

-Tales testimonios, utilizables por las más diversas disciplinas, significan un constante servicio extraliterario. El más ligero examen de las literaturas nos muestra la riqueza de semejante aportación. En la *Ilíada* pueden encontrarse toda una concepción de la historia, y la significación económica de Troya como emporio entre

el Oriente y el Occidente. En la *Odisea* un esbozo de geografía marítima (la exploración de los pasos y escalas del Mediterráneo) y el ideal de la dama en la civilización occidental.

-En Hesíodo, la relación entre la meteorología y la agricultura. En el ciclo trágico de la Orestíada, rastros de la pugna entre el matriarcado y el patriarcado. En la comedia de Aristófanes, la política de los partidos atenienses. En Virgilio, algo de la historia natural y artes de la siembra y la cría (Reyes Ochoa, 1944, p. 55).

Y avanza en sus reflexiones finales Reyes Ochoa, al realzar el papel que cumple la literatura en su particular tarea de relatar los distintos hechos que, de una manera u otra se vinculan con la historia, afirmando que aquella “puede ser citada como testigo ante el tribunal de la historia o del derecho, como testimonio del filósofo, como cuerpo de experimentación del sabio. Cuando parecen haberse agotado sus documentos más externos, todavía puede dar indicios sobre la conciencia profunda, sobre el estado mental de un hombre, sus asociaciones metafóricas, sus “constelaciones” y “complejos” (Reyes Ochoa, 1944, p. 56). La conclusión del intelectual mexicano en su disquisición sobre la misión de la literatura está inspirada en el pensamiento de Aristóteles: “La verdad poética no debe confundirse con la verdad científica o la moral [...], en poesía es preferible un imposible que convenza a una posibilidad que no convence” (Reyes Ochoa, 1944, p. 56).

-LA RELACIÓN HISTORIA Y LITERATURA

Teniendo en cuenta que la obra, materia de nuestro trabajo de grado, está atravesada por la relación literatura-historia-teatro, estimamos pertinente incursionar con mayor detenimiento en la dimensión teórica de dicha tríada, pero contando, de una parte, con las primeras elaboraciones de Alfonso Reyes Ochoa sobre la poética y acerca del mundo de la literatura. Muy a su manera, este autor anuncia el paso siguiente que debemos dar en esta aventura cognoscitiva, el mismo que él relaciona con los rumbos de la mente y con las cosas de que se ocupan las diversas disciplinas teóricas, refiriéndose con ello a los movimientos e intenciones

del pensar, especies o nociones a que se dirigen, hechos de realidad y de idealidad que recogen.

Entre las posturas teóricas que Reyes Ochoa identifica cuando la mente se enfrenta con la realidad, destaca algunas que nos interesan para el presente trabajo: cuando investiga el suceder, están la historia y la ciencia; y cuando expresa sus propias creaciones, acude a la literatura. Por ello, el intelectual mexicano precisa que

“Conservamos como primera tríada teórica: la historia, la ciencia de lo real, la literatura” (Reyes Ochoa, 1944, p. 60).

De la Historia dice que puede entenderse como “el suceder general” o “el suceder humano en particular; y de la historiografía, el conjunto de obras en que se lo relata. Advierte, finalmente, que el término genérico “historia” puede ser utilizado sin problema alguno, como lo hace el uso corriente.

La historia, afirma Alfonso Reyes Ochoa, se ocupa de un suceder real, social, susceptible de conocimiento metódico; y advierte que lo más que se puede conceder es que la historia es una ciencia de lo real “dotada de cierta singularidad”.

Y al respecto sentencia:

“Y como nuestro objeto es precisamente trazar la frontera que esta singularidad determina, de una vez contraponemos la historia a las demás ciencias de lo real, sin necesidad de entrar en mayores averiguaciones” (Reyes Ochoa, 1944, p. 61).

En la relación de la historia con la antropología, por ejemplo, Reyes Ochoa advierte que la primera no podría, sin el préstamo antropológico, explicar algunos problemas de orígenes o ciertos tipos de persistencia ancestral. Y algo similar ocurre con los préstamos que hace la economía a la historia, entendidos antes como “efectos caprichosos del querer político. Tal es la interpretación materialista sistematizada por Karl Marx” (Reyes Ochoa, 1944, p. 69).

Al definir la “Ciencia”, indica Reyes Ochoa que se llama a:

“Todo saber o conocimiento, sentido lato que descartamos; 2) Un conjunto de conocimientos e investigaciones que poseen un grado suficiente de unidad, de generalidad, y que pueden permitir a quienes los emplean el llegar a conclusiones concordantes, que no resultan de convenciones arbitrarias, ni de gustos o intereses individuales, sino de relaciones objetivas que se descubren gradualmente y que se confirman por métodos definidos de verificación” (Lalande, 1953, referenciado por Reyes Ochoa, 1944, p. 60).

-La literatura: ni límites ni contaminaciones. Al preguntarse por los límites y contaminaciones impuestos a la literatura por la historia y la ciencia, el escritor Alfonso Reyes Ochoa se responde con una afirmación singular y contundente:

“La literatura no conoce límites noemáticos, la literatura no admite contaminaciones noéticas. Por una parte, el pensar literario solo sólo puede ser el pensar literario. Por otra parte, la temática literaria, de formas o de asuntos, puede aprovechar toda la poética y la semántica ajenas” (Reyes Ochoa, 1944, p. 85).

A modo de conclusiones sobre la literatura, destaca Reyes Ochoa el carácter universal de esta, al punto de que, por encima de cualquier circunstancia, hace sus propias contribuciones a la historia y la ciencia. Y por ese valor universal, adquiere ante ambas

“El valor vicario de la vida. Nada que sea humano le es ajeno, y cuanto existe es humano para el hombre. De suerte que historia y ciencia pueden económicamente tomar por materia el estudio de la literatura como un testimonio compendioso de la realidad. Pero, en cuanto la historia y la ciencia significan órdenes del pensamiento específico, se detienen respetuosamente a las puertas de la literatura” (Reyes Ochoa, 1944, p. 86).

Y como si quedara alguna duda sobre esto último, el mexicano Alfonso Reyes Ochoa sentencia que la literatura opera mediante la ficción, la cual se expresa a través del lenguaje, con todo y su valor estético, y actúa mediante tres movimientos, o funciones formales, también llamadas *funciones literarias* (destacado nuestro). Son estas las principales manifestaciones de la literatura: el drama (comedia o tragedia), novela (que envuelve la épica) y la poesía (identificada con la lírica). Son funciones, procedimientos de ataque de la mente literaria sobre sus objetos. Y entrando en el ámbito del drama, este será, según Reyes Ochoa, “la representación histriónica, cómica o trágica, ya en el acto teatral mismo o aun en la obra escrita para el teatro, de hechos ofrecidos como actuales” (Reyes Ochoa, 1944, p. 92).

Y volviendo con la relación entre historia y literatura, Reyes Ochoa deja en claro que la primera es resurrección del pasado:

“La vitalización que adquiere la historia en la presentación literaria es tan intensa, que aún logra predominar sobre anacronismos, errores y caprichos. La literatura de asunto histórico puede acertar con una verdad humana más profunda que los inventarios y calendarios

históricos. [...]. Además, el partir de datos científicos para el vuelo de la imaginación, comunica a ésta un mayor misterio o incentivo, como si ello consolara una secreta esperanza, dando algo de posibilidad a los imposibles de la fantasía” (Reyes Ochoa, 1944, pp. 92-93).

Y añade este intelectual mexicano que, al sopesar la literatura ante las demás ciencias humanas y, en particular, ante la historia,

“No hay ninguna ciencia más cercana a la literatura que la ciencia que de la literatura se ocupa. La literatura es la manifestación más universalmente humana [...]. Con todo y la estrecha relación existente, para el historiador, el documento es un agente indirecto de evocación sobre un pasado social que no resucita, pasado que es la materia de su estudio. Para el crítico literario, el documento mismo constituye, ya de por sí, la materia de su estudio, dotada de actualidad perenne” (Reyes Ochoa, 1944, p. 145).

Y en otra faceta de ese vínculo tan cercano entre la historia y la literatura, Reyes Ochoa señala que cuando la primera asume los conocimientos de las distintas disciplinas, los humaniza porque los presenta como acciones del hombre como tal:

La literatura, que puede permitirse en cambio interpretaciones, hipótesis e irregularidades fundadas tan sólo en las sospechas de la humana naturaleza, penetra un grado más en esta absorción. Por arte de ficción y universalidad a un tiempo, la literatura sujeta del todo al orden humano cuantos datos baña con su magia [...]. Y es así, la literatura, el camino real para la conquista del mundo por el hombre (Reyes Ochoa, 1944, p. 155).

Los anteriores y valiosos elementos aportados por el intelectual mexicano Alfonso Reyes Ochoa, que resultan abrumadores a la hora de practicar el necesario balance, no solo nos sirven de fundamento para el presente trabajo sino que, en especial, nos permitirán incursionar en la obra teatral “Calabar. El elogio de la traición”, de los brasileños Chico Buarque de Holanda y Ruy Guerra, abordándola en el contexto propio de los hechos sucedidos y en el correspondiente al frustrado montaje de la pieza dramática.

-LA HISTORIA Y LA LITERATURA: DE CARA A LA TRAICIÓN.

Una de las claves del presente trabajo sobre la obra de teatro “*Calabar. El elogio de la traición*”-además del análisis textual y musical de la misma-, plantea abordar

comparativamente los dos contextos históricos propios de la historia protagonizada por el oficial del ejército portugués que desertó de sus filas y optó por enrolarse en las tropas holandesas.

Obviamente, la coyuntura histórica del siglo XVII-Pernambuco,1635-, se concentrará fundamentalmente en la traición de Calabar, su contexto y sus motivaciones políticas y las consideraciones que tuvo presente la Corona Portuguesa para condenarlo a muerte, como también las implicaciones que originó tal decisión. Otros referentes que debemos tener en cuenta, los constituyen la narrativa que desarrollan ambos autores a lo largo del relato, teniendo siempre en cuenta la intencionalidad con la que este fue estructurado.

A propósito, tal intencionalidad nos remite a la coyuntura histórica, política, militar, económica, social y cultural de Brasil en 1973-año del montaje de la obra censurada-, aparte de haber sido el periodo más represivo que caracterizó a la dictadura militar que se mantuvo en el poder entre 1964 y 1985: Son los llamados “*anos do chumbo*”-“*años del plomo*”-, expresión utilizada por investigadores e intelectuales y brasileños al referirse a lo que significó el régimen del General Emilio Garrastazu Medici en materia de represión, restricción de libertades, censura, desapariciones y exilios, todo ello en nombre de “la seguridad nacional”⁴⁶.

Y aparte de lo anterior, en otro apartado de nuestra tesis-el capítulo metodológico y teórico de la misma-, sustentamos esta mirada paralela con base en la concepción que, sobre la escritura de la historia, elaboró el francés Michel de Certeau. Concede este autor tal importancia al pasado cuando se trata de reflexionar sobre el presente, que su planteamiento lo sintetiza en una suerte de directriz para el investigador: “El cuerpo habla”⁴⁷.

⁴⁶ El letrista, músico y cantante brasileño Chico Buarque de Holanda, uno de los autores de la pieza teatral, compuso y grabó la canción “A pesar de voce”-“A pesar de usted”-, en alusión directa a Garrastazu Medici: “A pesar de usted, mañana ha de ser otro día...”.

⁴⁷ “En una palabra, cada sociedad tiene -su cuerpo-, igual que su lengua, constituida por un sistema más o menos refinado de opciones entre un conjunto innumerable de posibilidades fonéticas, léxicas y sintácticas. Al igual que una lengua, este cuerpo está sometido a una administración social. Obedece a reglas, rituales de interacción y escenificaciones cotidianas. Tiene igualmente sus desbordamientos relativos a estas reglas. Como la lengua, el cuerpo es usado unas veces por los conformistas, otras veces por los poetas. Incluye, pues,

Tal ejercicio se justifica si tenemos en cuenta que la pieza dramatúrgica fue concebida por sus autores desde la alegoría, figura literaria que permite relatar un acontecimiento con el propósito de examinar y cuestionar otra realidad histórica. En este caso, Chico Buarque y Ruy Guerra narran la historia del oficial Domingos Fernandes Calabar, quien es acusado de traidor y por ello se le condena a la horca y a que su cuerpo sin vida sea descuartizado y sus partes diseminadas en sitios públicos como señal de escarnio, además de la condena que recae sobre sus bienes y sus generaciones venideras.

Otro argumento que refuerza la necesidad de mirar comparativamente ambas coyunturas, consiste en la necesidad de identificar situaciones, planteamientos, reflexiones, valores, decisiones y consecuencias afines en uno y otro contexto. Reiteramos que este ejercicio puede ser viable si tenemos presente que la versión aportada por los autores sobre los hechos del siglo XVII en Pernambuco, obviamente está mediada por sus alusiones veladas a personajes o pensamientos relacionados con los sucesos de 1973. Dicho de otra manera, la traición de Calabar y de otros personajes de la historia del siglo XVII, será el punto de partida para examinar los acontecimientos del año del frustrado estreno de la pieza dramática.

Sin embargo, estimamos pertinente consignar primero algunos elementos que contribuyen a caracterizar la relación existente entre la historia y la literatura, sobre todo para identificar la importancia de la segunda en la reconstrucción de la primera, pero también para significar el aporte que la historia hace a la práctica literaria como valor agregado a la tarea que toda sociedad debe asumir para forjar su propia memoria histórica.

Sea lo primero afirmar que la obra literaria –en este caso la obra teatral-, es una suerte de reflejo de una situación ocurrida en un determinado momento social, político y económico, advirtiendo sobre las licencias que asisten al autor respecto de la recreación de la historia misma, del perfil de los personajes, de sus diálogos,

mil variantes e improvisaciones en el interior del marco particular que comparaba yo con un teatro de operaciones” (Vigarello, 1997).

de las tramas, de la estructura del relato en cuestión de tiempo y espacio. Se deduce, por tanto, que la obra literaria se halla condicionada históricamente, si tenemos en cuenta que toda sociedad es, precisamente, histórica; la dimensión socio-cultural se constituye en una especie de componente de la concepción artística que finalmente habrá de guiar la producción literaria.

El español Francisco Gíner de los Ríos destaca la importancia de la literatura como mecanismo para averiguar *la caracteriología de un pueblo* (subrayado nuestro). Y agrega que, a su turno, “el historiador puede y debe servirse de la producción literaria como de insuperable guía para explorar la recóndita intimidad de un momento histórico, la que no nos suele proporcionar la historia política” (Gíner de los Ríos, 1919, citado por Lanzuela Corella, 1998).

En palabras del mismo Gíner, “si la historia quiere descubrirnos el espíritu de los pueblos, tiene que buscar sus fuentes donde el espíritu se manifiesta de manera más libre e intensa; que, precisamente, no es en el terreno de lo socio-político, donde acostumbra, por cierto, a buscarlas; *sino en una esfera más personal e íntima, la del arte, ya que la obra artística surge de lo más individual y característico que tiene el hombre* (destacado nuestro); y dentro del arte, el historiador debe dirigirse muy especialmente a la literatura. Suprímase la literatura de un pueblo y en vano se apelará para reconstruir su pasado a su historia política” (Gíner de los Ríos, 1919).

Las bellas letras son la carne y la sangre de la historia: “El texto literario para el historiador no es una ilustración de la exposición histórica; es, en sí mismo, una fuente de investigación que hay que saber manejar y también averiguar cuándo hay que recurrir a ella; pero siempre habrá que contrastar la información que nos proporciona con otras fuentes documentales de tipo histórico, geográfico, cultural o económico” (Lanzuela Corella, 1998).

En ese mismo sentido, el texto narrativo es considerado como el documento de mayor valor para la historia, por la riqueza de datos que aporta: “El texto narrativo, como refrendo de una realidad social, nos proporciona datos valiosos y detalles

imposibles de encontrar en otro tipo de documento histórico. El autor de una novela, cuando refleja en su relato la sociedad que le rodea⁴⁸ —si el argumento se desarrolla en momentos coetáneos o cercanos a los de su creación- es un testigo de su época; testigo que nos transmite, junto con la representación de la realidad, un conjunto de problemas que va a expresar, influido por sus propias circunstancias sociales o ideológicas” (Lanzuela Corella, 1998).

La aseveración que hace la autora cuando habla de la novela, podemos tomarla, en nuestro caso, para justificar la importancia de la pieza teatral como documento que aporta significativamente a la reconstrucción de la historia de una sociedad. Para la ensayista española María Luisa Lanzuela, “la novela no sólo da testimonio de una realidad, sino que los acontecimientos históricos de la época influyen en el autor de dicha obra; y esta, a su vez, sirve de instrumento de denuncia y crítica de la sociedad de su tiempo. Abundando en esta idea, Mijail Bajtin [...] afirma que “el carácter dialógico y polifónico del género novelístico hace de él el ejemplo más claro de cómo la estructura de una forma literaria puede reflejar a través del lenguaje el trasfondo básico de la realidad social” (Bajtin, 1989, citado por Lanzuela Corella, 1998, p. 261).

-LA TRAICIÓN EN LA OBRA DE TEATRO

-Una introducción.

La obra teatral alude a la llegada de los holandeses a Brasil, en pleno siglo XVII, a través del nordeste, caso de las capitanías de Pernambuco, Paraíba y Río Grande, cuyo gobernador y comandante supremo era el portugués Mathías Albuquerque. En 1635, este se dirige por escrito al mayor brasileño Domingos Fernandes Calabar, a quien le dice, refiriéndose a los holandeses:

No os fieis de esos malditos luteranos y calvinistas. Y repito: es la última vez que os escribo. Prefiero no considerar la respuesta negativa que me disteis. Y si retornáis a los servicios del Rey, honras y bienes os serán devueltos,

⁴⁸ En nuestro caso, en vez de la novela hemos de destacar la importancia de la obra de teatro. Nota del autor.

pecados y deudas os serán perdonados” (Buarque de Holanda y Guerra, 1973, p. 10).

El propio Matías definía a Calabar como:

[...] un mulato bonito, pelo rubio, crespo. Guerrero como él no sé si volverá a haber. Donde ponía el ojo, ponía la bala. Donde el lodo lo invade todo, su pie estaba firme. Bueno para la pelea, el mosquete y la pistola, leía en las estrellas y en el viento. Teniendo la selva en el pecho y el pecho atento, sabía de los caminos escondidos [...]. Yo le di mi confianza en materia de navíos y de guerra. Y todavía me pregunto, sin poderme dar respuesta alguna, por qué él se fue para allá? [...] (Buarque de Holanda y Guerra, 1973, pp. 10-11).

Dentro de su ofensiva expansionista, los holandeses se proponen tomar a Porto Calvo, todavía en poder de los portugueses. Matías pone como condición, para ellos rendirse, que Calabar les sea entregado de pies y manos, “como despojo de guerra” [...] (Buarque de Holanda y Guerra, 1973, p. 31). El Holandés le pregunta sobre lo que irán a decir los historiadores si él llega a entregar a Calabar, a lo cual responde Matías:

“Que lo entregó a un hombre de una sola palabra. A un hidalgo portugués” (Buarque de Holanda y Guerra, 1973, p. 35).

A partir de este acto del Holandés, se produce entre varios de los personajes una seguidilla de intercambios sobre lo que cada uno entiende por traicionar:

FREI: Traidor es quien traiciona a Castilla; MATHÍAS: Traidor es quien traiciona a Portugal; CAMARAO: Traidor es quien traiciona a Jesucristo; DÍAS: Traidor es quien traiciona a la patria; SOUTO: Traidor es Calabar. (Buarque de Holanda y Guerra, 1973, p. 42).

En medio del redoble de tambores, Calabar es llevado a la horca:

[...] por traidor y alevoso a su patria y a su rey y señor [...] que sea muerto de muerte natural para siempre en la horca [...] y su cuerpo descuartizado, rociado con sal y lanzado a los cuatro vientos [...] para que sirva de ejemplo [...] y su casa sea derrumbada piedra por piedra y salado su suelo para que en él no crezcan más hierbas [...] y sus bienes confiscados y sus

descendientes declarados infames hasta la quinta generación [...] para que no perduren en la memoria [...] (Buarque de Holanda y Guerra, 1973, pp. 53-54).

De otra parte, y a propósito del presente apartado de nuestro trabajo, debemos afirmar que son diversas las circunstancias y los protagonistas de situaciones cuyo común denominador es la traición, la primera de las cuales describe la condena y ejecución, por traicionar al Imperio Portugués, del oficial brasileño –mameluco– Domingos Fernandes Calabar. Pero la historia, poco a poco, dará cuenta de nuevas escenas y nuevos personajes convocados por el acto de traicionar o de ser traicionados.

Veamos la relación:

A medida que se acerca el final de Calabar en la horca, los mercenarios Días y Camarao, junto con *Sebastiao do Souto*, quien traicionó al oficial brasileño al entregarlo a los portugueses, comienzan a reflexionar sobre la muerte y la traición –la cual justifica que Calabar sea ahorcado–, aparte de mostrar total indiferencia por la suerte de este y de su amante, la mameluca⁴⁹ Bárbara: Aparecen estados espirituales y situaciones como la soledad, la pena, la pudrición y la muerte misma como equivalentes al acto de morir ahorcado.

A partir de la ejecución de Calabar, comienzan a manifestarse, por parte de varios de los personajes, señalamientos o autocríticas referentes a comportamientos traicioneros en desarrollo de la historia:

Y más adelante, ante la propia Bárbara, el oficial Sebastião Souto confiesa su actitud:

[...] Antes yo casi me había arrepentido de haber traicionado a Calabar. Pero ahora no. [...]. Yo me enorgullezco de haber traicionado a Calabar. Porque yo lo entiendo mejor que nadie. Y tal vez él fue también el único que me pudo entender [...] (Buarque de Holanda y Guerra, 1973, p. 114).

⁴⁹ Persona que es hija de la unión de blanco e indio.

Los mercenarios Días, Camarao y Souto hacen gala de su servilismo, de su cinismo, de su indiferencia frente a la suerte de Calabar y de su espíritu traidor, cuando son confrontados por Bárbara. Además de que los tres justifican la muerte de su amante, el negro Días reniega de su raza y declara su orgullo por haber servido a los blancos; más aún, exhibe su orgullo cuando le dice a Bárbara que “*yo dije que iba a vencer en la vida y vencí*”, expresión que, de alguna manera, insinúa lo que será el final de la obra cuando Anna interpreta la canción que tiene el mismo nombre: “*Vence en la vida, quien dice sí*”, cuya letra fue prohibida totalmente por la dictadura brasileña en 1973, dado el mensaje irónico y desafiante dirigido a esta.

Con el sorpresivo encuentro de Bárbara y Souto en Recife, reaparece el fenómeno de la traición, al punto de que el guerrero tasa en dinero el valor de su propia vida al reconocerse como traidor de Calabar. Y mediante una canción, Souto se burla de los holandeses cuando los derrotó en Bahía, aunque luego reflexiona ante Bárbara, la viuda de Calabar, sobre el pronto final de su vida, dada su condición de traidor.

Ante la reiterada declaración de amor de Souto hacia Bárbara, ella es presa de sus propias contradicciones afectivas porque sigue amando a Calabar –quien luchó por un nuevo Brasil-, y lo tiene siempre presente, pero no deja de sentirse interesada por el traidor de su amante, Calabar.

Souto le canta la canción “*Tú vas a seguirme*”, en cuya parte final él reconoce, o presiente, que será traicionado por la propia *Bárbara*. Esta insiste en confesarle a Souto que siempre que lo mira y que lo siente cerca, es como si mirara o tuviera cerca a Calabar, aun sabiendo que él –Souto- fue quien traicionó a su amante. Y el mismo Souto se atreve a decirle, incluso, que Calabar también era su amigo.

Emerge de nuevo el acto de traicionar en la obra teatral, cuando el soldado Sebastiao do Souto reconoce que fue él quien entregó Calabar a los portugueses, aparte de que se siente orgulloso de lo que hizo, como también de su condición de traidor, la misma que lo haría capaz de traicionar a su misma familia. Bárbara le demuestra que la traición de su amante Calabar estuvo inspirada en su amor a la tierra –“Calabar vomitó su traición a portugueses y brasileños...”- y no en una bandera o en sobras tiradas por los colonialistas, como él –Souto- lo está haciendo.

Pero la recriminación de Bárbara a Souto llega al plano sexual: En la canción “*Quita las manos de mí*”, Bárbara no solo se ratifica en la pasión que ella y Calabar compartieron, sino que aprovecha para enrostrarle su nula agresividad sexual – “...*en la cama no embiste...*”- al tildarlo de “*laxo*” y “*flojo*”. Además de ello, lo califica como un individuo capaz de venderse a cualquiera.

La parte final de la letra de la canción fue vetada por la censura y por ello no quedó en la versión final de la composición musical. En ese fragmento, al enrostrarle su calidad de traidor, Bárbara le dice a Souto que “*estás solo, eunuco y cojo...vendiste tu amigo. Ahora llévate el cambio*”. O sea que el final que le espera ante los holandeses, es la manera de él –*Souto*- pagar su traición a Calabar y, por extensión, a ella misma.

La traición adquiere en esta parte de la obra un nivel decisivo de desarrollo, tanto por los personajes y las reflexiones, como por los hechos que suceden y por las circunstancias que rodean a unos y otros. Es el caso del desenlace que caracteriza la turbia relación afectiva de Bárbara y Souto, teniendo en el centro la imagen de Calabar; la manera como fue ejecutado y los sentimientos opuestos que él inspira de parte de su amante Bárbara y de Souto, quien no solo lo traicionó sino que participó de su muerte.

Pero al mismo tiempo, Souto siente que ha sido traicionado por Bárbara y le reclama por ello, sobre todo cuando él es herido por los soldados holandeses. Es tal su obsesión por traicionar, que la declaración de amor que en ese momento le expresa Bárbara, es para él una trampa con el fin de entregarlo a los holandeses y, de esa manera, consumir ella su traición y así cobrar venganza por la traición de Souto a Calabar. Aún herido, Souto no solo se ratifica en su condición de traidor sino que disfruta de ello cuando lo reconoce y hasta se define como “*traidor de nacimiento, lo cual explica por haber nacido en la Bahía de La Traición, un lugar que en realidad existe en el estado brasileño de Paraíba*” (destacado nuestro).

Poco después, en la obra, Souto se dirige de nuevo a Bárbara, esta vez para acusarla a ella de traición cuando siente la presencia de soldados holandeses:

“Tú me estás arrastrando a una celada. Desde el comienzo tú me estás llevando hacia ellos y ni siquiera sabía. Tú me estás traicionando, Bárbara, pero ni siquiera tienes en la boca el dulce gusto de la traición” (Buarque de Holanda y Guerra, 1973, p. 116).

Aparecen algunos soldados holandeses y el Capitán Souto se dirige a ellos:

“¡...Ah! perros holandeses...A todos os he de sacar las vidas, porque yo soy el Capitán Souto, que tantas veces os he hecho escapar de Pernambuco y Bahía” (Buarque de Holanda y Guerra, 1973, p. 117).

Se produce en Souto tal vínculo entre el sentimiento que le lleva a traicionar y aquel de amor que le inspira Bárbara, que, presintiendo su inmediato final a manos de los holandeses, le anuncia a ella que *“...muero traicionando, porque muero diciéndote que te amo, Bárbara”*. Esta terminó siendo la frase lapidaria de Souto en la obra, porque de inmediato muere.

El Capitán Souto recibe varios tiros y queda tirado en el suelo.

Representando la voz pensante, en medio de la pasión y del amor incondicional que la encarna, Bárbara adelanta una reflexión sobre las muertes de Calabar y Sebastião Souto mientras dialoga con su confidente Ana, la prostituta holandesa:

“[...] Todo lo que llevó a Calabar a traicionar...a Sebastiao enloquecer...No valía la pena morir por eso. Holandeses, portugueses, no valía la pena haber muerto por nada de eso. Ah...Calabar...Quería que Calabar estuviese vivo, solo para tener una idea de lo que se llama traición. Porque Calabar sí engañó, pero nunca engañó a nadie. Sebastiao, sí. Todo lo que Calabar dijo e hizo fue de cara al sol, abiertamente, sin mentiras. Sebastiao, en cambio, no. Si es necesario llamar traidor a Calabar, entonces que llamen héroe a Sebastião Souto” (Buarque de Holanda y Guerra, 1973, p. 125).

A su manera, y de acuerdo con su comportamiento, otro personaje de la obra, el jefe político holandés Mauricio Nassau, hace su propia autocrítica y, muy cerca del desenlace, llega a una conclusión similar a la de otros personajes involucrados en la trama:

“Sé que fallé y sé que fui bien reemplazado. Sé que me equilibré en la cuerda floja, sonreí para todos los lados, dije sí e hice no, oscilante en un viceversa”

que me daba derecho a la condición de político y comandante. Todo por causas nobles, inmensas, en la escala del futuro. Hice todo eso con orgullo, sin miedo de juicios o críticas, porque dentro de mí yo tenía una meta que nada me impediría alcanzar. Y ahora constato que todo, aun aquello de lo que me enorgullezco, puede ser clasificado como traición. El resto no pasó de ser puras zalamerías” [...] (Buarque de Holanda y Guerra, 1973, p. 132).

El servilismo, la sumisión, el cinismo y la ironía se conjugan en el tramo final de la obra de teatro, además de constituir el desenlace de la historia protagonizada, de una parte por Calabar, y, de otra, por *la traición como comportamiento transversal en la casi totalidad de los personajes, ahora incluidos Nassau- el jefe político holandés- y el propio estado holandés frente a su representante en Brasil –Nassau- (destacado nuestro)*. Calabar, personaje central de la historia, no participa directamente en ella, a pesar de que se representa la escena en la cual es condenado a muerte por Mathías Albuquerque, pero sin que él intervenga.

Nassau, el jefe político holandés, es acusado por el Consultor de traicionar la confianza de la Compañía de las Indias, al robar bienes que son propiedad del Estado holandés. Haciendo gala de una serenidad y sinceridad inusitadas ante la escena, Nassau reconoce que lo hizo con orgullo, pensando en la meta de la que estaba convencido de que él alcanzaría; *por ello, él manifiesta su extrañeza de que aun aquello de lo cual se sentía orgulloso, ahora es clasificado como traición (destacado nuestro)*. Y, en su discurso final, en respuesta a la acusación, Nassau afirma que lo que más le hace reír “...es que no me importó”.

De allí que, en su carta al escribano, Nassau se atreva a dictarle que...

“Yo continúo siendo un hombre de armas. Y un humanista. Y esa combinación es difícil en cualquier siglo. Y porque conquisté, pero no fui ciego en el ejercicio del poder, y porque de las armas y de la represión no hice mi mayor pasión, ahora dirán que me equivoqué. La misma compañía que me trajo, es la que ahora me lleva. Tal vez las mismas intrigas. Y porque todo lo que hice ni cabe en sus cofres, como tampoco todos esos horizontes”.

Puede colegirse de las palabras finales de Nassau que, con todo y lo que significó su acto indelicado con el manejo de los recursos saqueados por Holanda en Brasil,

él también se siente traicionado por el imperio al cual le sirvió con lealtad y con eficacia.

-LA TRAICIÓN Y DOS MILITARES BRASILEÑOS DEL SIGLO XX:

LUIS CARLOS PRESTES Y CARLOS LAMARCA.

Apoyados en los planteamientos del francés Michell de Certeau sobre la manera de contar la historia desde el pasado como requisito básico para explicar el presente, y con el fin de reforzar la pervivencia de ciertos fenómenos propios de la condición humana –la traición, en este caso- los mismos que se constituyen en punto de partida y de llegada a la hora de establecer ciertas afinidades entre ambos hechos históricos-la ejecución de Calabar por los portugueses en el siglo XVII en Pernambuco y el frustrado montaje de la obra teatral en 1973 por la censura del régimen-, nos proponemos no solo responder la pregunta de investigación de la presente tesis, sino también establecer la vinculación entre hechos históricos ocurridos en distintos momentos de la vida de Brasil, sin importar la diferencia cronológica entre unos y otros.

Es por ello que nos damos la licencia de involucrar en esta presentación otros acontecimientos históricos significativos en el devenir contemporáneo de Brasil y con rasgos muy similares respecto de la esencia de los dos hechos arriba reseñados: La traición en miembros de las fuerzas armadas brasileñas, pero motivadas por un móvil noble y también revolucionario, tal como sucedió con el oficial Domingos Fernandes Calabar durante la presencia portuguesa en el nordeste brasileño en el siglo XVII.

Nos referimos, inicialmente, a la experiencia social, política y militar protagonizada por el entonces oficial del ejército brasileño, Luis Carlos Prestes, conocido mundialmente como “El caballero de la esperanza”⁵⁰.

⁵⁰ Tomado de “ECU-RED”. Consultado el 11 de agosto de 2017.

El trabajo de base con los campesinos, unido al levantamiento del llamado “Movimiento tenentista”, originó la formación de la llamada *Columna Prestes*, una movilización militar que recorrió 25.000 kilómetros durante dos años y cinco meses de confrontación -conocida luego como “Guerra de Movimientos”-, con las fuerzas legalistas.

El famoso revolucionario brasileño y el posteriormente más destacado dirigente del Partido Comunista de Brasil, Luis Carlos Prestes, nació en Porto Alegre, el 3 de enero de 1898, en el seno de una familia acomodada, y falleció en Río de Janeiro, el 7 de marzo de 1990, a los 92 años de edad.

Prestes, hijo del oficial del ejército brasileño, Antonio Pereira Prestes, se ganó el apodo de “El Caballero de la Esperanza”, debido a sus acciones revolucionarias en contra de la injusticia a la que fue sometida su pueblo durante los largos períodos de dictadura, en los que reinaba la exclusión social, de la mano de la corrupción de los altos mandos de la cúpula militar y de sus aliados burgueses. Fue un militar destacado y también estudió ingeniería en la Escuela Militar de Realengo, en Río de Janeiro, lo que le permitió desempeñarse como ingeniero ferroviario en su condición de teniente⁵¹.

Tenía una vida promisoriosa por delante en las filas oficiales. Sin embargo, a partir de 1922 comienza una serie de insurrecciones armadas que dan inicio al “movimiento tenentista”, primera contestación abierta a la República oligárquica. Después de haber concluido el curso militar, Prestes fue transferido para Río Grande do Sul, donde, en 1924, empezó su actuación política organizando un levantamiento en apoyo a la rebelión de São Paulo contra el gobierno oligárquico presidido por Artur Bernardes.

Mientras los movimientos anteriores habían sido sofocados rápidamente, la revuelta del sublevado militar Luis Carlos Prestes recorrió Brasil y derrotó a los principales

⁵¹ Tomado de “ECU-RED”. Consultado el 11 de agosto de 2017.

comandantes del ejército nacional. De esta manera, la Columna Prestes constituyó un ejército popular que tenía como objetivo atraer al pueblo a sus filas bajo el lema “*Marchando engrosaremos la Columna*”. En octubre de 1926 se decidió poner fin a la marcha, entre otras razones por el fin del gobierno de Artur Bernardes, quien fue sustituido en noviembre por Washington Luis.

Esta concisa referencia sobre la traición en el oficial brasileño Luis Carlos Prestes, y la historia del también oficial brasileño Domingos Fernandes Calabar –del ejército colonialista portugués, siglo XVII-, hacen parte del mismo derrotero seguido por otro oficial del ejército nacional: el capitán Carlos Lamarca. Su historia se sitúa finalizando la década del 60 del siglo XX. Todas ellas tienen el doble común denominador de coincidir, de una parte, en la traición a sus instituciones castrenses y de luego vincularse y liderar fuerzas revolucionarias insurgentes, cuando no el de ser dirigentes de ejércitos que encarnaban el germen de la filosofía liberal, de la modernidad europea, como era el caso de Holanda respecto de la opción adoptada por Calabar.

Hijo de un zapatero y de una modesta ama de casa, el capitán Carlos Lamarca nació el 23 de octubre de 1937 en Río de Janeiro y en 1955 ingresó a la Escuela Preparatoria de Cadetes de Porto Alegre. Lamarca participó de las Fuerzas de Paz de la ONU, sirviendo en el Batallón Suez, en la región de Gaza, Palestina, en 1962.

Cuando estalló el golpe militar en 1964, Lamarca prestaba sus servicios a la Sexta Compañía de Policía del Ejército en Porto Alegre. En 1965, pidió ser transferido a Osasco, en donde facilitó la fuga de un seguidor de Leonel Brizola que estaba bajo su responsabilidad. En 1967 fue ascendido a capitán del ejército; pero fue en 1969 cuando organizó una acción militar para desertar del ejército, la cual incluía asaltar el depósito de armamento del cuartel de Quitaúna. Pero como como fue descubierto, apenas pudo llevarse algunos fusiles y subametralladoras, las mismas que utilizó en la formación del grupo insurgente Vanguardia Popular Revolucionaria-VAR-. Al ser exaltado a la condición de ícono revolucionario del socialismo y de la

izquierda brasileña, el Superior Tribunal Militar lo condenó como traidor y desertor y lo consideró su principal enemigo.

De esta manera, el capitán Lamarca se unió a otros líderes políticos brasileños de izquierda que proclamaban la necesidad de confrontar militarmente al régimen de facto establecido desde 1964. Una de las primeras acciones armadas cometidas por el exoficial Lamarca, fue el secuestro, en 1970, del embajador suizo Giovanni Bucher, aparte de varios asaltos a bancos para financiar sus actividades subversivas con la guerrilla rural que lideraba en el Vale do Ribeira, situado en el litoral sur del Estado de Sao Paulo. Fueron numerosos los miembros de la policía y del ejército brasileños que perdieron la vida al enfrentar los ataques de las fuerzas dirigidas por Lamarca.

Uno de los hechos que ganó mayor notoriedad, fue la ejecución del teniente de la Policía Militar de Sao Paulo, Alberto Mendes Junior, de 22 años, quien hacía parte de una fuerza de seguridad que cercó a Lamarca y sus hombres en las selvas paulistas. Estos lograron huir y luego se unieron a otros dos grupos guerrilleros: el VAR-Palmares y el Movimiento Revolucionario 8 de Octubre –MR-8.

Ejecutando acciones con este último grupo en Bahía, Lamarca fue denunciado y cercado por fuerzas del ejército a través de la Operación Pajussara, en la localidad de Pintada, al final de la cual fue abatido el 17 de septiembre de 1971. En una valoración muy similar a la que recibió la actuación del mayor Domingos Fernandes Calabar-traidor-, el capitán Lamarca recibió, desde distintos sectores, los calificativos de traidor y de héroe (Pinto, 2016).

-¿CÓMO LA HISTORIA PRESENTA AL TRAIADOR?

Partiendo de la relación historia-literatura, antes abordada en nuestro trabajo, es claro cómo una y otra, inevitablemente, nos ofrecen versiones distintas sobre las actuaciones de los personajes que, gracias a sus actos, se constituyen en protagonistas de la vida de sus países, de su continente o del mundo mismo. Y no solo es la mirada subjetiva del historiador o del literato, la que incide en esas representaciones sino también la literatura como tal, dadas las licencias que ella les reconoce a sus escritores.

En el caso del mayor Domingos Fernandes Calabar, es evidente cómo la historia oficial brasileña no solo lo calificó como traidor- a secas-, sino que además borró por tal razón su nombre como partícipe decisivo del devenir de este país, sobre todo si tenemos en cuenta que, en la práctica, Calabar se convirtió en pionero de la lucha por la independencia de su país respecto de la colonia portuguesa. En consecuencia, los programas curriculares brasileños de primaria y bachillerato, ignoraron durante décadas el nombre y la acción de Calabar. Niños y adolescentes, por tanto, recibían en sus clases versiones parciales sobre lo que significaron las intervenciones de los colonizadores portugueses y holandeses en el importante nordeste brasileño durante el siglo XVII, para entonces el eje de la actividad económica de la colonia por la producción azucarera que abastecía los mercados europeos.

A propósito de esta última referencia, es pertinente situarnos en el contexto económico, tanto europeo como brasileño, que rodeó la historia de Calabar en el nordeste del país suramericano. Porque el comportamiento de este oficial no obedeció a una actitud y a una decisión aisladas de lo que eran las disputas de países como Portugal, España y Holanda, todos ellos luchando por ejercer una hegemonía en América y, en especial, en Brasil:

Desde finales del siglo XVI, el azúcar era utilizada como moneda fuerte para las negociaciones económicas y diplomáticas internacionales. El contrabando de azúcar, que, a pesar de las duras medidas de represión, jamás pudo ser controlado, no era suficiente para atender las demandas de una economía en abierta expansión como la de los Países Bajos.

De esa manera se tomó la decisión de crear la Compañía de las Indias Occidentales, muy acorde con el perfil de la Compañía de las Indias Orientales, la cual, desde 1602, combatía el monopolio del comercio entre el Cabo de La Buena Esperanza y el Estrecho de Magallanes. Junto con la creación de esa nueva institución, se preparó una ocupación militar de la región nordeste de Brasil, centro

de la producción azucarera en la colonia. Por esos años, Amsterdam era el centro de refinación y distribución de azúcar más importante en el continente europeo.

En 1581, Holanda, junto con las otras seis de las llamadas “Siete Provincias del Norte”, proclamó su independencia del imperio español. Entonces se constituyó la República de las Provincias Unidas, misma que tenía a Amsterdam como sede del poder. A partir de ese momento, comenzó un periodo largo de guerras y hostilidades entre España y Holanda, el cual solo se vio interrumpido por la denominada “Tregua de los Doce Años” entre 1609 y 1621, año a partir del cual se reinició el comercio entre las dos naciones.

Finalizada la tregua y retomadas las escaramuzas, la burguesía holandesa vio amenazados sus intereses. Fue cuando surgió la idea de conquistar parte del nordeste brasileño, similar a lo que ocurría con otras regiones productoras de azúcar en las Antillas y en África. Para garantizar un abastecimiento regular del producto, fue como se creó la Compañía de las Indias Occidentales, administradora de los emprendimientos de exportación de Holanda en los litorales atlánticos.

Una primera tentativa de ocupación del área azucarera sucedió en mayo de 1624 en Salvador, por entonces la capital de la colonia. Y como la ciudad estaba desprotegida, su ocupación ocurrió con facilidad. La resistencia de los colonos fue instigada, sobre todo, por la actuación del Obispo D. Marcos Texeira. Mediante sus sermones, este religioso logró unir a los señores del ingenio, negros, blancos pobres e indios que habían sido aculturados en contra del “enemigo común” protestante.

La derrota de los holandeses se produjo un año después de su llegada, para lo cual fue un factor decisivo el bloqueo marítimo impuesto a Salvador por la escuadra española, una economía en abierta expansión como la de los Países Bajos. En 1630, una fuerza militar amplia y bien dotada, vuelve a ocupar el nordeste brasileño. En esta ocasión, el objetivo era Pernambuco, el mayor centro productor de azúcar de la colonia, además de se trataba de un área que estaba más desprotegida militarmente que Salvador.

Las tropas de la Compañía de las Indias Occidentales, tuvieron serias dificultades para dominar la zona rural de Pernambuco, en donde se encontraban los ingenios, al fin y al cabo el foco de los intereses de la burguesía holandesa. Por su parte, las fuerzas de la bandera portuguesa, conocedoras de las selvas pernambucanas, recurrieron a la táctica de guerrillas bajo el comando de Matías Albuquerque, un blanco nacido en Brasil.

A pesar de unas derrotas iniciales, las fuerzas holandesas buscaron conseguir aliados locales que conocieran el espacio donde ocurrían los enfrentamientos y también la manera de combatir de los colonos. Uno de esos aliados fue Domingos Fernandes Calabar, quien, con el avance de la guerra, se pasó para el lado de los holandeses y combatió contra la dominación luso-española (Rabelo, 1998, pp. 51-52).

-CALABAR. LA TRAICIÓN. EL AZÚCAR: FERNANDO PEIXOTO.

El director de la obra de teatro “Calabar. El elogio de la traición”, fue el dramaturgo Fernando Peixoto⁵². Al abordar el contexto histórico de los hechos que inspiraron la obra teatral por él dirigida, se ocupa de reflexionar sobre la traición humana en ese contexto. Apoyado en diversos investigadores brasileños, Peixoto afirma que en el Brasil del siglo XVII aún no se encontraba indicio alguno de conciencia nacional:

“Con los holandeses en el poder, los señores del ingenio ya no dominan la vida económica y política de la colonia, ingenios, esclavos e instrumentos de trabajo, tampoco les pertenecen más; los grandes señores de la vida colonial son los mercaderes.

La revuelta es la única salida para los señores del ingenio. La batalla es invocada en nombre de la liberación del país y de la defensa del catolicismo. Pero en verdad, es invocada por el poder, por el lucro. A los brasileños les quedaba la posibilidad de escoger entre un lado y otro. Los intereses determinaban las opciones. La traición era una actitud cotidiana, además implícita en la propia realidad del problema. Defender a Portugal o defender a Holanda significaba una traición a Brasil (destacado nuestro). Cambiar de lado era un hábito constante” (Peixoto, 1973).

⁵² Fernando Amaral dos Guimarães Peixoto (Porto Alegre RS 1937 - São Paulo SP 2012). Director, teórico y actor. Hombre del teatro, radicado en São Paulo y vinculado al Teatro Oficina como actor en su primera etapa. A partir de 1970 se convirtió en director comprometido con el llamado Teatro de Resistencia. Fue el director de la pieza “*Calabar. El elogio de la traición*” tanto en 1973, cuando la obra fue prohibida por la dictadura militar, como en 1980, cuando el régimen permitió su estreno en el teatro Sao Pedro, en Sao Paulo. Reconocido autor de obras vinculadas a las corrientes brechtianas y a la tendencia nacional - popular del teatro brasileño. Enciclopedia Itaú Cultural. Consultada el 26 de septiembre de 2018.

Es en ese contexto cuando surge lo que Peixoto denomina “el chivo expiatorio: Calabar”. Y vienen el juicio, la condena y la muerte del oficial brasileño, teniendo como justificación su actuación “traidora”, momento a partir del cual la historia oficial le colgó el sambenito correspondiente: ¡Traidor!:

“Desde las aulas escolares nos enseñan que Calabar fue un traidor. Nada más lógico, ya que nuestra historia oficial defiende el punto de vista de la colonización portuguesa. Para los holandeses, sin embargo, Calabar es un héroe. En verdad, y contrario a muchos delatores o mercenarios, Calabar eligió una opción. Su llamada “traición” solo puede ser comprendida en el seno de esta opción que asumió hasta sus últimas consecuencias: fue muerto y descuartizado.

Creyó que los holandeses podrían traer al país un gobierno más libre y más humano, menos opresivo y esclavizador que la propia colonización portuguesa. En la dramaturgia moderna, Brecht, más que nadie, desmitificó de manera irreversible el concepto de héroe. En “Calabar. El elogio de la traición” – en referencia a “El Elogio de la Locura”, de Erasmo de Rotterdam, que aparece en el subtítulo de la pieza-, ello no es gratuito sino fruto de una postura lúcida e irónica. Ruy Guerra y Chico Buarque de Holanda desmitifican, con inteligencia y sensibilidad, el concepto de “traidor”. Y además, el concepto vacío y abstracto de “traición” (Peixoto, 1973, p. 18).

Y apoyado en el dramaturgo alemán Bertolt Brecht, Peixoto avanza en su reflexión sobre la presencia de la traición en “Calabar” y nos recuerda la frase de aquel en su obra “Galileo, Galilei”, alusiva a la faceta presuntamente contraria a la del traidor: “*Infeliz el país que tiene necesidad de héroes*”, para significar que no se trata de optar entre uno y otro modelo.

Incluso, al caracterizar el espíritu que define la figura de Calabar, Fernando Peixoto, el director de la pieza teatral, señala que algunos podrían concluir, al conocer la obra, que “*Infeliz el país que tiene necesidad de traidores*”. Pero a los autores de la obra no les interesó ni rehabilitar a Calabar, ni tampoco condenarlo. El texto no pretende ser una pieza histórica, o sea, una reconstitución minuciosa de una época, sus motivaciones, contradicciones, etc.

“La Historia es utilizada como materia para una reflexión que ultrapasa los límites de determinadas circunstancias político-económicas ya superadas [...]. El pasado es revisto con la lucidez de quien vive el presente: Con la conciencia de quien se sumerge en la Historia en busca de una comprensión del mundo de hoy. Calabar, en ese sentido, es una reflexión abierta, irónica y provocativa, teatral y musical, grotesca y crítica, existencial y materialista, sobre el significado, transformado en relativo y por tanto susceptible de interpretación del problema y del significado de la traición” (Peixoto, 1973, pp. 18-19).

-“CORIOLANO” Y “CALABAR”: UN CARA A CARA.

En este apartado del trabajo, y siempre con la tarea de abordar el espíritu de la pieza teatral de Chico Buarque y Ruy Guerra, optamos por hacerlo enfrentando analíticamente a “*Calabar. El elogio de la traición*” con otra producción teatral que respondiera a características como las siguientes: Que sea otra obra de teatro; que su espíritu narrativo y temático sea la traición; que el protagonista de la historia sea también un traidor, pero ojalá con otras motivaciones; que tenga una dimensión política y, sobre todo, que esté atravesada por el poder y todos sus vericuetos; que corresponda a un contexto histórico, social, político y económico completamente diferente al que caracteriza el relato sobre el oficial brasileño Domingos Fernandes Calabar, cronológicamente situado en el siglo XVII y en el estado de Pernambuco, nordeste brasileño.

Por ello elegimos a “*Coriolano*”, del dramaturgo inglés William Shakespeare⁵³, obra escrita, casualmente, en el siglo XVII -1608 (Shakespeare, 2002). Tanto *Coriolano* como *Calabar* tienen un profundo carácter político, más allá de los contextos espaciales y temporales de una y otra obra. Señalemos que en el caso de “*Coriolano*”, la traición se ejerce desde las instancias más encumbradas del poder, sea que hablemos del propio Cayo Marcio o de su archienemigo - luego aliado y después traicionado- Aufidio, líder de las tropas volscas. En el relato de “*Calabar*”, la traición se produce movida por un sentimiento noble y liberador del dominio portugués, aun a costa de aliarse con las fuerzas holandesas, interesadas en derrotar a las tropas lusitanas, dado que aquellas encarnan una propuesta de sociedad más moderna y libre, frente a la ya decadente dominación portuguesa.

⁵³ Se trata de una tragedia escrita en cinco actos en verso y prosa por William Shakespeare entre 1607-1608. Se calcula que fue representada probablemente a principios de 1608 e impresa en el infolio de 1623. La fuente es la vida de Coriolano en las *Vidas paralelas* de Plutarco, que Shakespeare leyó en la traducción de Thomas North (1579), hecha sobre la francesa de Jacques Amyot. Cayo Marcio, soberbio general romano, debido a sus prodigios de valor en la guerra contra los volscos y a la toma de la ciudad de Corioli, recibe el sobrenombre de Coriolano. A su regreso a Roma, el Senado pretende que sea nombrado cónsul, pero su actitud altiva y despectiva hacia la plebe le hace impopular y, pese a los esfuerzos de Menenio Agripa, los tribunos consiguen su destierro. Tomado del portal “Biografías y vidas”. Consultado el 22 de septiembre de 2018.

Por otro lado, en *Coriolano* la traición es ejercida por un solo personaje -él mismo-, lo cual le da una carga fuerte en términos de ausencia de escrúpulos a la hora de elegir de qué lado estará combatiendo, como también a cuáles enemigos enfrentará. Ello explica por qué este protagonista de la obra de Shakespeare pelea, al comienzo, al lado de los romanos y en contra de los volscos, pero luego no tiene ningún reparo en pasarse al bando de estos para enfrentar a sus aliados iniciales; y, como si esto fuera poco, ante las lágrimas de su madre Volumnia, intenta retornar a las huestes romanas, pero tal osadía termina pagándola con su vida.

Caso diferente sucede en *Calabar*, de Chico Buarque y Ruy Guerra, obra en la cual son varios los personajes atravesados por el comportamiento de la traición, comenzando por el propio Calabar y siguiendo con Sebastião do Souto, el Holandés, Mauricio Nassau y la propia Bárbara, entre otros.

En *Coriolano*, este, como personaje protagonista, aparece a lo largo de la obra; en cambio, en *Calabar*, a pesar de este ser también protagonista, no tiene presencia directa en la historia porque son los demás personajes, a través de sus diálogos, quienes le dan vida y hacen evidente la valentía y decisión con las que él asumió su papel de traidor de los portugueses⁵⁴.

En *Coriolano* sobresale un lenguaje guerrero, con elementos o rasgos propios de la compasión -caso del propio protagonista, de su madre Volumnia y de su esposa Virgilia-. Por su parte, en *Calabar* predomina un lenguaje de afectos y lealtades, con

⁵⁴ Vale la pena señalar que en la historia de la dramaturgia brasileña del siglo XIX, aparece otra obra de teatro inspirada en la épica del oficial Domingos Fernandes Calabar. Agrario de Souza Menezes nació en Bahía el 25 de enero de 1834 y falleció el 23 de agosto de 1863 a raíz de una apoplejía cuando aplaudía a una cantante en el teatro S. Joao, del cual era director.

Su obra sobre Calabar fue escrita en 1858 y tiene la particularidad de que en ella el protagonista tiene voz propia, a diferencia de la versión de Chico Buarque y Ruy Guerra. "*Calabar: drama em verso, em cinco actos*". Bahia. 1858. Este libro se cierra con un juicio crítico leído por el doctor A. Alvares da Silva en una sesión del conservatorio dramático, elogiando la pieza, la cual tiene por objeto hechos de la historia brasileña durante el periodo del dominio holandés. Tomado del Diccionario Bibliographico Brasileiro. Consultado el 22 de septiembre de 2018.

todo y sus momentos de hostilidades, dada la presencia de la traición como un eje transversal en la pieza teatral.

Mientras en *Coriolano* son los sonidos de instrumentos musicales -trompetas y tambores, por ejemplo-, los que refuerzan y ambientan la expectativa, el misterio y el desenlace de la trama, en *Calabar* las canciones con letra -12 en total- le dan un toque de singularidad a la obra teatral. Algunas de ellas llevan los títulos de los personajes, son interpretadas por varios de ellos y se vinculan directamente al relato de la historia: Bárbara, Ana de Amsterdam, Fado tropical -a cargo del colonizador Matías Albuquerque-, entre otras.

Reafirmando el perfil pensante del personaje como factor sobresaliente en la obra *Calabar: el elogio de la traición*, y sin renunciar a cierto tono irónico, Bárbara, la amante del protagonista de la historia, cierra la pieza teatral dirigiéndose al público:

“¿Esperáis un epílogo de los que sueles esperar? Lo estoy leyendo en vuestros gestos. Pero sois verdaderamente tontos si imagináis que yo haya podido retener de memoria todo ese juego de palabras que os impuse soterradamente. La historia es una colcha de retazos. En lugar de epílogo, quiero ofrecer una sentencia: odio bastante al oyente de memoria fiel. Por eso, sed sanos, aplaudid, vivid, bebed, traicionad, oh celebérrimos iniciados en los misterios de la traición”. (Buarque de Holanda y Guerra, 1973, pp. 136).

Mas el mensaje de Bárbara sobre la traición no se queda en el plano individual sino que alcanza una dimensión geopolítica, aunque sin renunciar a su dosis de mirada futurista, teniendo en cuenta que la historia se sitúa en el siglo XVII, en pleno dominio colonial, en este caso los de Portugal, España y Holanda en Brasil:

“Un día este país ha de ser independiente. De los holandeses, de los españoles, portugueses...Un día todos los países podrán ser independientes, por encima de lo que sea. Pero eso requiere mucho traidor. Mucho Calabar. Y no basta ahorcar, destrozarse, picar... Calabar no muere. Calabar es cobra de vidrio. Y el pueblo jura que cobra de vidrio es una especie de lagarto que cuando se corta en dos, tres, mil pedazos fácilmente se reproduce”. (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 133).

Podemos hablar del traidor en su sentido “clásico” o común -o como es más conocido por su comportamiento-, caso de William Shakespeare con su personaje Coriolano, en el que perfila un traidor por principio, por ende inescrupuloso, que no repara en traicionar, primero a su propio pueblo romano para unirse a las tropas que siempre fueron sus enemigas declaradas, pero que luego traiciona a los volscos empujado por las lágrimas de su madre Volumnia; de igual manera podemos referirnos al traidor que actúa movido por una causa noble y que asume las consecuencias de sus decisiones, incluyendo el sacrificio de su propia vida, como sucedió con el mulato Domingos Fernandes Calabar en la obra de Chico Buarque de Holanda y Ruy Guerra.

-TRAIDOR O HÉROE: ¿FALSO DILEMA?

La afirmación del dramaturgo brasileño, y director de “Calabar.El elogio de la traición”, Fernando Peixoto, en la cual advierte que los autores de la obra, Chico Buarque y Ruy Guerra, no se propusieron reivindicar, ni condenar al protagonista de la historia, invita a preguntarse si estamos ante dos comportamientos excluyentes o si, por el contrario, se trata de dos conductas que pueden conciliarse al pensar en aquellos que se sintieron defraudados -traidor- y también en quienes se sintieron interpretados -héroe- por la actuación del protagonista del acontecimiento histórico que sucedió en el siglo XVII en el nordestino estado brasileño de Pernambuco. Es más, cabe plantearse el interrogante de si es posible encontrar algún personaje que, en medio de algún hecho histórico, haya representado ambos papeles: Héroe y traidor.

Por ello, consideramos pertinente referirnos al ingenioso relato del escritor argentino

Jorge Luis Borges, cuando en el cuento “*Tema del traidor y del héroe*”, plasma la historia de un personaje que recoge ambas calidades. En el texto, Borges aclara:

“[...] Aunque el narrador es contemporáneo, la historia referida por él ocurrió al promediar o al empezar el siglo XIX. [...] El narrador se llama Ryan, es bisnieto del joven, del heroico, del bello, del asesinado Fergus Kilpatrick, cuyo sepulcro fue misteriosamente violado, cuyo nombre ilustra los versos de Browning y de Hugo, cuya estatua preside un cerro gris entre ciénagas rojas” (Borges, 2012, p. 149).

La trama transcurre en Irlanda, en 1824, en momentos en que se está cerca de una rebelión victoriosa; uno de sus gestores y máximos conspiradores es el capitán Fergus Kilpatrick, quien “*perció en la víspera de la rebelión victoriosa que había premeditado y soñado*” (Borges, 2012, p. 148).

Ocurrió que el 2 de agosto de 1824 se reunieron los conspiradores, cuando el país estaba listo para la insurrección; sin embargo, el objetivo fallaba porque era evidente la presencia de un traidor en el cónclave. Como Kilpatrick encomendó a James Nolan el descubrimiento de dicho traidor, este anunció en pleno cónclave que se trataba del propio Kilpatrick, razón por la cual el presidente de la rebelión fue condenado a muerte por los conjurados. Este último firmó su sentencia, pero suplicó que su castigo “*no perjudicara a la patria*” (Borges, 2012, p. 151).

Debido a que Irlanda adoraba a Kilpatrick y, si se hubiera enterado de semejante traición habría fracasado la rebelión, Nolan sugirió el plan mediante el cual que haría de la ejecución del traidor el mecanismo perfecto para la emancipación de la patria, en palabras del narrador Ryan. Se trataba de que el condenado muriera a manos de un asesino desconocido, en circunstancias dramáticas, que se grabaran en la imaginación popular y con ello apresurar el levantamiento popular⁵⁵. Kilpatrick juró colaborar en el proyecto, a la vez que ayudaría a redimirlo con su propia muerte.

Ante la falta de tiempo para inventar las circunstancias de la ejecución, Ryan narra que Nolan⁵⁶ tuvo que plagiar a otro dramaturgo, “al enemigo inglés William Shakespeare” (Borges, 2012, p. 151), por lo cual hubo de repetir escenas de Macbeth y de Julio César.

⁵⁵ Nolan decidió utilizar la ejecución del traidor para fomentar el estallido revolucionario. Así, planeó todas las palabras que diría Kilpatrick, todo lo que haría antes de ser asesinado por un misterioso personaje en un teatro de Dublín, basándose en las obras de Shakespeare.

⁵⁶ “James Alexander Nolan, «el más antiguo de los compañeros del héroe», traductor de Julio César al gaélico, y versado en los «Festspiele de Suiza» (p. 143) es el perfecto vínculo entre el acto violento del asesinato de Kilpatrick y su mitificación para inmortalizar el martirio del jefe de los conspiradores con la ayuda de toda la comunidad. La traición del idolatrado Kilpatrick es conscientemente encubierta por todos los participantes que comprenden la envergadura de tal acción”. Tomado de Thon (2012).

Nota del autor: Como puede deducirse de esta cita, basada en la trama del cuento de Borges, el plan de Nolan permitiría que el carisma de líder revolucionario y el motivo y la manera de ser asesinado Kilpatrick, le darían a este la doble condición de héroe y traidor.

“[...] Arrebatado por ese minucioso destino que lo redimía y que lo perdía, [Kilpatrick] más de una vez enriqueció con actos y palabras improvisadas el texto de su juez [...], hasta que el 6 de agosto de 1824, en un palco de funerarias cortinas que prefiguraban el de Lincoln, un balazo anhelado entró en el pecho del traidor y del héroe, que apenas pudo articular, entre dos efusiones de brusca sangre, algunas palabras previstas” (Borges, 2012, pp. 151-152).

Una manera de cerrar este capítulo sobre la traición en “Calabar”, conducta humana que está sujeta a diversas valoraciones y motivaciones, tanto por parte del sujeto traidor como de quienes son favorecidos o perjudicados por su comportamiento y también por las circunstancias históricas en las cuales acontece cada suceso- lo cual evidencia aquí diversas actuaciones de personajes traidores-héroes en la literatura-, la representa Bárbara, la amante de Calabar, al final de la obra dramática, cuando se dirige al auditorio para dar paso a la canción que cierra la historia: “*El elogio de la traición*”:

“[...] *La historia es una colcha de retazos. En lugar de epílogo, quiero ofrecer una sentencia: Odio al oyente de memoria demasiado fiel. Por eso, sed santos, aplaudid, vivid, bebed, traicionad, oh celebérrimos iniciados en los misterios de la traición*” (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 136).

CAPÍTULO VI. TEXTO, CONTEXTO Y MÚSICA: DE LA LETRA Y LA NOTA.

.La propuesta metodológica: Michel Foucault y sus libros “Las palabras y las cosas” y “Arqueología del saber”: El poder, la gramática, el orden y el saber como categorías, tanto para analizar el texto como la música –además del análisis propiamente musical, el ritmo y su origen, los contextos de la historia y personajes intérpretes.

-Dos niveles del análisis textual: El texto en sí como objeto y el texto y su primer análisis como base para una reflexión más abstracta sobre el poder, el saber, la gramática y el orden en los contextos de Portugal y Brasil en el siglo XVII –el primero- y en el siglo XX –el segundo-. Primer abordaje y sistematización del texto con base en las categorías del dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura: escenas, diálogos y acotaciones. El planteamiento de Michel de Certeau sobre la escritura de la historia –leer el presente desde el pasado-: Brasil siglo XVII -1635- y Brasil siglo XX -1973.

-“La historia hace hablar al cuerpo que calla”.

- Una hipótesis.

-El análisis músico-textual de la obra:

- Teatro y Política.**
- Sobre el acontecimiento teatral.**
- Acerca de la relación “Arte y Política”.**
- Sobre la relación música y teatro.**
- Sobre la relación literatura y música.**
- Bases esenciales.**
- Dos abordajes sobre la literatura y la música.**
- Música y Literatura en Brasil.**
- Mario de Andrade y su ensayo sobre la música de Brasil.**
- Contexto dramático.**

- **La música en la poesía o la poesía en la música:**
 - Poesía para leer.
 - Poesía para escuchar.
- **Ritmo: Concepto. El origen y el contexto histórico regional y nacional de cada uno de los ritmos presentes en las distintas canciones de la obra.**

-Conclusiones basadas en la coyuntura política brasileña de 1973 –la obra censurada y la dictadura censora-, teniendo el poder, la gramática, el saber y el orden como referentes analíticos de lo textual y lo musical.

¿Puede una obra del teatro musical brasileño como es “Calabar. El elogio de la traición”, relatar no solamente la historia ocurrida en el siglo XVII sino además confrontar desde la puesta en escena, el texto y la música al régimen dictatorial existente en 1973, a tal punto que dicha representación tuvo que ser prohibida por la censura castrense?

Este interrogante surge a su vez de la pregunta de investigación de nuestro proyecto de tesis doctoral, inspirada en la historia que crearon, prepararon y que se disponían a llevar a las tablas Chico Buarque y Ruy Guerra, en una de las coyunturas de mayor violencia insurgente, paramilitar y estatal, esta última caracterizada por la represión y persecución generalizadas que desató el gobierno del general Emilio Garrastazu Medici, etapa que fue conocida en portugués como “*Os anos do chumbo*”⁵⁷. A propósito, nuestra pregunta de investigación es la siguiente:

¿Qué razones históricas, políticas, económicas, militares o culturales llevaron a la dictadura militar brasileña a prohibir en 1973 el estreno de la obra de teatro “*Calabar. El elogio de la traición*”, que relata los hechos ocurridos en 1635 en el nordeste brasileño –Pernambuco- durante la presencia portuguesa y holandesa en dicha región?

⁵⁷ “Los años del plomo”. Tal expresión es el título de la película alemana dirigida por Margarethe von Trotta, quien la estrenó en 1981 para contar el fenómeno de la militancia política europea en los años 70. El nombre del filme corresponde a una pregunta incluida en la novela “Hiperión”, del escritor romántico alemán Friedrich Hölderlin: “¿Acaso vivo en la época del plomo?”.

Destacamos inicialmente la estrecha relación existente entre Calabar como personaje histórico asociado con la traición –eje temático de la obra teatral-, razón por la cual su nombre y su historia fueron censurados por la educación oficial brasileña –porque no solo se prohibió la obra de teatro sino también su propio nombre dentro de la historia oficial.

Tal decisión de vetar su nombre y su historia, está fundada en un saber que fue construido para legitimar la prohibición, como es el hecho de que él fue un traidor de los portugueses y que con ello permitió la incursión de otra fuerza colonialista europea: Holanda.

Y siguiendo esa lógica, si Calabar traicionó a Portugal, puede deducirse que también traicionó a Brasil, país que, entre otras cosas, no tuvo su propia gesta de independencia, sino que la obtuvo por una concesión del entonces emperador brasileño –de padres lusitanos- Pedro I de Brasil y IV de Portugal⁵⁸. Tal hecho, de alguna manera, establece un vínculo afectivo y de agradecimiento con el país que fue su opresor durante varios siglos.

Y producto de ese sentimiento de gratitud de Brasil para con Portugal, puede deducirse fácilmente que para los nuevos gobernantes brasileños, Calabar no solo traicionó a Portugal sino también al país que lo vio nacer – ello sin entrar en consideraciones de lo que en esencia fue la actuación de este oficial de origen brasileño, pero en ese momento perteneciente al ejército portugués-. Y a partir de ese saber establecido en Brasil –Calabar como traidor- la obra de teatro fue considerada por el régimen militar como una herejía, porque ponía en cuestión un saber institucionalizado por el poder político existente.

Y además de un saber, se cuestionaba una verdad oficial impuesta por siglos en la historia –también oficial- del poder brasileño asociado o reforzado por el poder portugués. Tengamos en cuenta que cuando se establece la dictadura militar brasileña en 1964, ya Portugal contaba con un régimen castrense existente desde

⁵⁸ Fue el monarca portugués que proclamó la independencia de Brasil en 1822 y se convirtió en el primer emperador de este país y en su primer jefe de Estado. Ocupó brevemente el trono portugués con el nombre de Pedro IV, *El Rey Soldado*.

los años 30, el cual entró en crisis con las luchas independentistas de pueblos africanos contra la presencia portuguesa.

Es pertinente preguntarse, además, si la censura que sufrió la obra de teatro en 1973 y, finalmente, su puesta en escena en 1980, fueron factores que pudieron incidir en el veto oficial existente sobre el oficial brasileño ejecutado en el siglo XVII -1635.

Señalemos que la pieza dramática está atravesada por los más diversos comportamientos propios del ser humano, tanto a nivel individual como colectivo: Es el caso de la traición, encarnada inicialmente por el oficial brasileño del ejército portugués, Domingos Fernandes Calabar, quien deserta y se incorpora a las tropas holandesas, con la esperanza de que su país tenga un mejor futuro junto a Holanda que al lado de Portugal, un país cuyo modelo colonial ya estaba en evidente decadencia en pleno siglo XVII.

Pero la traición no se reduce a la actuación de Calabar; la trama de la obra permite descubrir una actitud semejante en diversos personajes brasileños, portugueses y holandeses, bien sea movidos por sentimientos afectivos, por congraciarse con un superior, por recibir alguna dádiva o ascenso, por desplazar a un compañero.

Y al lado de la traición como eje transversal de la obra de teatro, se halla presente el poder a través de distintos personajes, instituciones y países –caso de Mathías Albuquerque, Mauricio de Nassau y el sacerdote Frei, entre otros-, representando en su orden a Portugal, Holanda y a la Iglesia Católica: Mientras los portugueses eran los portadores de un poder económico, político y religioso que entraba en crisis en el contexto europeo, y ahora en el americano, los holandeses lideraban un poder en ascenso, producto del avance del pensamiento moderno, mientras la Iglesia Católica era socia indisoluble del imperio portugués y tenía para defender la vigencia del poder de la fe religiosa, además del poder de los bienes materiales que ella poseía en el mundo y del poder político derivado del económico.

Y como poder político y económico, Portugal, Holanda y la Iglesia Católica desarrollaban sus propios discursos institucionales como parte de la normatividad

existente que debía ser aceptada, los cuales representaban sus concepciones de la sociedad, del ser humano, de la libertad, de la justicia, etc. En ámbitos como esos, eran evidentes las contradicciones entre dichos países colonialistas, situación que agudizaba la confrontación y la llevaba hasta el plano militar, tal como se narra en la obra de teatro.

Esa misma variedad de intereses y diferencias entre países e instituciones, llegaba hasta el plano de las relaciones individuales, caracterizadas a nivel político, económico, social, religioso, sexual y de género. Abordar, pues, para el análisis esta pluralidad de factores que involucran al ser humano como integrante de una colectividad y, al mismo tiempo, como sujeto individual, requiere de una propuesta metodológica integral.

Con base en los elementos expuestos por Foucault en su libro “Las palabras y las cosas” y en los avances que hasta el presente hemos desarrollado en nuestra tesis, y a la vez de cara al trabajo de analizar el texto y la música de la obra de teatro “*Calabar. El elogio de la traición*”, podemos consignar unas primeras pistas que nos permiten justificar la pertinencia del abordaje de dicho ejercicio desde la propuesta planteada por este filósofo francés:

-Dos niveles del análisis textual.

Asumimos esta aventura analítica, basados en la propuesta metodológica que Michel Foucault presenta en su libro “Las palabras y las cosas” (1968). Presentaremos a continuación los fundamentos teóricos pertinentes planteados en su obra por este intelectual francés, mismos que tendremos en cuenta para el análisis del texto de la pieza teatral y de las canciones que hacen parte de la misma y que requerirán de otros dispositivos analíticos complementarios-ritmo, origen histórico y regional y papel en la historia:

-Orden.

-Poder.

-Gramática.

-Saber.

-Orden: Foucault lo define como la ley interior de las cosas, la red secreta según la cual se miran en cierta forma unas cosas con otras; el orden sería ese que se encuentra impuesto desde el lenguaje (Foucault, 1968, p. 58). Los cambios en las ciencias sociales no significan progreso necesariamente; el sistema de orden que lo rige es el que cambia.

La aparición de la noción de hombre en la historia de las ciencias, no es casual, también está determinada por cambios epistémicos. Su antropología se opone, expresa y abiertamente, a la idea de ser humano, fundante e incondicionada, propuesta por la humanidad.

El siglo XVII europeo ha sido llamado barroco, o sea cuando el pensamiento renuncia a seguir moviéndose desde el referente de la semejanza, porque esta pasa a ser vista como la ocasión del error y no del saber, tal como se le había concebido hasta el momento. Y uno de los primeros críticos de la semejanza es Bacon, quien considera que el espíritu humano se inclina naturalmente a suponer en las cosas un orden y una semejanza mayores de los que en ellas se encuentran. “[...] y en tanto que la naturaleza está llena de excepciones y de diferencias, el espíritu ve por doquier armonía, acuerdo y similitud...” (Foucault, 1968, pp. 57-58).

Pero comprender el orden, implica acercarse a lo que Foucault llama la *mathesis*, “entendida como ciencia universal de la medida y del orden” (Foucault, 1968, p. 63), la cual, hasta el siglo XVIII, permaneció constante e inalterada. Esta relación se caracteriza por dos particularidades esenciales: La primera plantea que las relaciones entre los seres se pensarán bajo la forma del orden y la medida, pero con ese desequilibrio fundamental que consiste en que siempre se pueden remitir los problemas de la medida a los del orden. O sea que la relación de toda *mathesis* con el conocimiento se da como posibilidad de establecer entre las cosas una sucesión ordenada (Foucault, 1968, p. 63).

-Poder: En este enfoque, el poder se concibe no como algo que limita, sino que produce. Se ejerce y se impone, no como una potencia que dice NO, sino a través

de la producción del saber y de la verdad por la organización de los discursos. Más que prohibir, el poder gobierna, presenta al individuo alternativas válidas para la acción. Induce, encausa, produce cosas. Hay que considerarlo como una red productiva, un dispositivo que pasa a través de todo cuerpo social; en lugar de ser una instancia negativa, aquí tiene por función reprimir.

O sea que el poder no puede ser localizado en una sola institución o solo en el Estado; por lo tanto, la "toma de poder" que ha planteado el marxismo, no sería posible. El poder no es considerado como un objeto que el individuo cede al soberano (concepción contractual jurídico-política), sino que es una relación de fuerzas, una *situación estratégica* en una sociedad en un momento determinado. Por lo tanto, el poder, al ser resultado de relaciones de poder, está en todas partes. El sujeto está atravesado por relaciones de poder, no puede ser considerado independientemente de ellas. El poder, entonces, no sólo reprime sino que también produce: produce efectos de verdad, produce saber, en el sentido de conocimiento (Ibarra, 2008, p.6).

- **Gramática:** En la propuesta foucaultiana se habla de "gramática general", la cual es concebida como una suerte de estudio del orden verbal en su relación con la simultaneidad que está encargado de representar. Así pues, no tiene como objeto propio ni al pensamiento ni al lenguaje, sino al discurso, entendido como sucesión de signos verbales. Esta sucesión es artificial en relación con la simultaneidad de las representaciones y en esta medida el lenguaje se opone al pensamiento como lo reflexionado a lo inmediato.

Pero es necesario precisar que esta sucesión no se produce igual en todas las lenguas: algunas colocan la acción en la mitad de la frase; otras al final; algunas nombran desde el principio el objeto principal de la representación, otras las circunstancias accesorias; el lenguaje es, por tanto, espontáneo, irreflexionado; es, por así decirlo, natural; a decir verdad, es el lazo concreto entre la representación y la reflexión. No es tanto un instrumento de comunicación de los hombres entre sí, como sí el camino por el cual la representación se comunica necesariamente con la reflexión. Destacamos, pues, la importancia de la triada que expone Foucault, como

el soporte de la gramática cuando se trata de abordar el análisis discursivo del texto: lenguaje-representación-reflexión (Foucault, 1968, p. 88).

La gramática es concebida como reflexión sobre el lenguaje en general; manifiesta la relación que dicha gramática tiene con la universalidad. La lengua universal no restablece el orden de las épocas pasadas, sino que inventa signos, una sintaxis, una gramática en la que debe encontrar su lugar todo orden concebible; dado que se ha convertido en análisis y orden, el lenguaje anuda relaciones con el tiempo hasta ahora inéditas; el tiempo es, para el lenguaje, su modo interior de análisis y no su lugar de nacimiento.

Y además, destacamos otra categoría enunciada por Foucault, de por sí pertinente para nuestro ejercicio analítico textual, cual es *la proposición*, la cual es, en relación con el lenguaje, “lo que la representación con respecto al pensamiento: su forma más general y más elemental, dado que, a partir del momento en que se la descompone, no se encuentra ya más el discurso sino solo sus elementos como otros tantos materiales dispersos” (Foucault, 1968, p. 97).

La proposición es concebida como el objeto esencial de la gramática. Todas las funciones del lenguaje son remitidas a tres elementos únicos que son indispensables para formar una proposición: el sujeto, el atributo y el enlace. Además, el sujeto y el atributo son de la misma naturaleza, ya que la proposición afirma que el uno es idéntico o pertenece al otro: así, pues, les es posible, en ciertas condiciones, cambiar sus funciones.

“En toda proposición –dice Hobbes- deben considerarse tres cosas: a saber los dos nombres, *sujeto* y *predicado* y el enlace o la cópula. Los dos nombres despiertan en el espíritu la idea de una misma y única cosa, pero la cópula hace nacer la idea de la causa por la cual estos nombres han sido impuestos a estas cosas”. El verbo es la condición indispensable de todo el discurso: y cuando no existe, cuando menos de manera virtual, no es posible decir que haya un lenguaje” (Foucault, 1968, p. 98)⁵⁹.

-Saber: El saber se define como:

“*Aquello de lo que se puede hablar en una práctica discursiva que así se encuentra especificada* (destacado nuestro): el dominio constituido por los diferentes objetos que adquirirán o no un estatuto científico; un saber es también el campo de coordinación y de subordinación de los enunciados en que los conceptos aparecen, se definen, se aplican y se

⁵⁹ La cita de Hobbes corresponde a su obra “Logic”, sin otros detalles bibliográficos.

transforman (a este nivel, el saber de la Historia natural, en el siglo XVIII, no es la suma de lo que ha sido dicho, sino *el conjunto de los modos y de los emplazamientos según los cuales se puede integrar a lo ya dicho todo enunciado nuevo* –destacado nuestro-); en fin, un saber se define por las posibilidades de utilización y de apropiación ofrecidas por el discurso [...] no existe saber sin una práctica discursiva definida; y toda práctica discursiva puede definirse por el saber que forma” (Foucault, 2007, pp. 306-307).

Vemos aquí pertinente formular un interrogante: ¿El hecho de que la historia oficial brasileña ignoró durante tantos años la figura y la obra del oficial brasileño del ejército portugués, Domingos Fernandes Calabar, por considerarlo un traidor, permite afirmar que este personaje no hacía parte de los saberes o temas que eran materia de una práctica discursiva que, per se, se encuentra especificada? Dicho de otra manera, Calabar permaneció vetado durante décadas por la historia institucional de Brasil, lo cual significa desconocer su contribución al proceso de independencia de su país respecto de Portugal.

Mientras la historia de las ideas tiene su punto de equilibrio en el conocimiento, la arqueología tiene su punto de equilibrio de su análisis en el saber, o sea en un dominio en que se encuentra situado el sujeto y es dependiente, sin que pueda figurar jamás en él como titular, bien sea que se hable como actividad trascendental, o como conciencia empírica:

“Las ciencias aparecen en el elemento de una formación discursiva y sobre un fondo de saber”-destacado nuestro (Foucault, 2007, p. 309).

Y por otra parte, se aborda la relación específica entre ciencia y saber, a partir de lo cual Foucault afirma:

“El análisis arqueológico, en lugar de definir entre ellos (ciencia y saber) una relación de exclusión o de sustracción (al buscar lo que del saber se hurta y se resiste todavía a la ciencia, lo que de la ciencia está todavía comprometido por la vecindad y la influencia del saber), debe mostrar positivamente cómo una ciencia se inscribe y funciona en el elemento del saber” (Foucault, 2007, pp. 310-311).

-“LA ESCRITURA DE LA HISTORIA. LA HISTORIA COMO PRESENTE”.

-La propuesta teórica de Michel de Certeau.

-EL ABORDAJE ANALÍTICO DE LA OBRA A PARTIR DE DOS O MÁS MOMENTOS HISTÓRICOS.

Al tratar de caracterizar el espíritu estético y la intención política de la obra de teatro “*Calabar. El elogio de la traición*”, uno de los autores de la misma, Chico Buarque de Holanda, afirmó que la pieza narrativa fue concebida a partir de la figura literaria conocida como “Alegoría”⁶⁰, la cual se caracteriza por el hecho de que convierte en “pretexto” un determinado suceso histórico, con el fin de identificar otro, o sea el que finalmente interesa cuestionar.

Dicho de otra manera, Chico Buarque y Ruy Guerra hicieron de la historia de Calabar el motivo para criticar, de manera velada, a la dictadura militar brasileña que en ese momento -1973-, y desde 1964, ejercía el poder político en dicho país. Como ya lo hemos señalado, la pieza dramática fue censurada, con todo y que la difusión editorial del libro de la historia fue autorizada, mientras que el disco con las canciones también fue permitido, pero bajo las condiciones de cambiar la imagen roja –sangrante- de la portada, el título del mismo y de imponer cambios restrictivos

⁶⁰La *alegoría* se concibe como un **concepto filosófico, artístico y literario que consiste en la representación de un significado simbólico**. La palabra *alegoría* es de origen latín –*allegoría*-, que se traduce como hablar de manera figurada. **Como figura literaria**, la *alegoría* es un recurso retórico que representa una metáfora ampliada, y en algunos casos semejante a la personificación o prosopopeya. La *alegoría* consiste en dejar de lado el sentido denotativo de la palabra y poner en práctica el sentido figurado de la misma; o sea, representa una idea o concepto a través de imágenes alusivas o metafóricas, dando a entender algo diferente a lo que se está expresando. En este sentido, la *alegoría* puede representar diversos significados que trascienden su sentido literal, de modo que utiliza símbolos para representar una cosa o idea a través de la apariencia de otra. Una definición muy precisa sobre la *alegoría*, la da el dramaturgo español Pedro Calderón de la Barca: “La *alegoría* no es más que un espejo que traslada lo que es con lo que no es, y está toda su elegancia *en que salga parecida tanto la copia en la tabla, que el que está mirando a una piense que está viendo a entrambas*”(destacado nuestro).

en varias de las letras de las canciones, modificaciones que iban desde alteraciones de palabras hasta la prohibición de cantar en público, y en el disco mismo, la letra de una de las composiciones y solo permitir su interpretación de manera instrumental – caso de “*Vence en la vida, quien dice sí*”.

El hecho de pensar que una obra de teatro esté inspirada en un suceso ocurrido en el siglo XVII -1635-, y sea construida con la intención de denunciar al régimen autoritario existente en Brasil en el siglo XX –década de los 70-, obliga a formularse la necesaria pregunta sobre las presuntas afinidades existentes entre dos momentos históricos tan distantes en el tiempo -338 años de diferencia- y con particularidades económicas, políticas, militares, sociales y culturales tan diversas.

Y con el fin de reforzar la pervivencia de ciertos fenómenos propios de la condición humana, los mismos que se constituyen en punto de partida y de llegada a la hora de establecer ciertas afinidades entre ambos hechos históricos, nos damos la licencia de volver en esta presentación sobre otro acontecimiento histórico significativo en la vida reciente de Brasil y con rasgos muy similares respecto de la esencia de los dos hechos arriba reseñados: Nos referimos a la experiencia social, política y militar protagonizada por el entonces oficial del ejército brasileño, Luis Carlos Prestes, conocido mundialmente como “El caballero de la esperanza”⁶¹, a quien ya nos referimos en otro apartado de nuestro trabajo.

Su actividad de base con los campesinos, unido al levantamiento del llamado “Movimiento tenentista”, originó la formación de la llamada *Columna Prestes*, una

⁶¹ El famoso revolucionario brasileño y el más destacado dirigente del Partido Comunista de Brasil, Luis Carlos Prestes, nació en Porto Alegre, el 3 de enero de 1898, en el seno de una familia acomodada, y falleció en Río de Janeiro, el 7 de marzo de 1990, a los 92 años de edad. Prestes, hijo del oficial del ejército brasileño, Antonio Pereira Prestes, se ganó el apodo de “El Caballero de la Esperanza”, debido a sus acciones revolucionarias en contra de la injusticia a la que fue sometida su pueblo durante los largos períodos de dictadura, en los que reinaba la exclusión social, de la mano de la corrupción de los altos mandos de la cúpula militar y de sus aliados burgueses. Fue un militar destacado y también estudió ingeniería en la Escuela Militar de Realengo, en Río de Janeiro, lo que le permitió desempeñarse como ingeniero ferroviario en su condición de teniente. Tenía una vida promisoriosa por delante en las filas oficiales. Sin embargo, a partir de 1922 comienza una serie de insurrecciones armadas que dan inicio al “movimiento tenentista”, primera contestación abierta a la República oligárquica. Después de haber concluido el curso militar, Prestes fue transferido para Río Grande do Sul, donde, en 1924, empezó su actuación política organizando un levantamiento en apoyo a la rebelión de São Paulo contra el gobierno oligárquico presidido por Artur Bernardes. Tomado de “ECU-RED”. Consultado el 11 de agosto de 2017.

movilización militar que recorrió 25.000 kilómetros durante dos años y cinco meses de confrontación -conocida luego como “*Guerra de Movimientos*”-, con las fuerzas legalistas. Mientras los movimientos anteriores habían sido sofocados rápidamente, la revuelta del sublevado militar Luis Carlos Prestes recorrió Brasil y derrotó a los principales comandantes del ejército nacional. De esta manera, la Columna Prestes constituyó un ejército popular que tenía como objetivo atraer al pueblo a sus filas bajo el lema “*Marchando engrosaremos la Columna*”. En octubre de 1926 se decidió poner fin a la marcha, entre otras razones por haber concluido el gobierno de Artur Bernardes, quien fue sustituido en noviembre por Washington Luis.

“*El trato con el mundo muerto, definitivamente distinto del nuestro, se convierte cada día en algo más “joven” y atractivo*”. (De Certeau, 1999, p. 15).

Esta afirmación del francés de Certeau se constituye, a juicio nuestro, en una oportuna síntesis a la hora de preguntarse por el tipo de relación existente entre lo que solemos llamar “pasado”, “presente” y “futuro”, y muy en especial cuando nos preguntamos por el verdadero sentido y carácter que tiene la disciplina denominada “Historia”.

En ese sentido, de Certeau introduce una figura que, en su sentido esencial, da cuenta de dos prácticas que, de alguna manera, se oponen entre sí: La Historiografía. O sea la presencia simultánea o complementaria de la historia y la escritura:

“La Historiografía [...] lleva inscrita en su nombre propio la paradoja- y casi el oxímoron- de la relación de dos términos antinómicos: lo real y el discurso. Su trabajo es unirlos, y en las partes en que esa unión no puede ni pensarse, hacer *como* si los uniera. Este libro nació de la relación que el *discurso* mantiene con lo real del que trata” (De Certeau, 1999, p. 13).

En este apartado de nuestro trabajo, pretendemos explicar el punto de vista teórico a partir del cual trataremos de identificar y analizar los vínculos existentes entre los dos momentos históricos cruciales que comprende la obra de teatro “*Calabar. El elogio de la traición*”: de un lado, el suceso que dio origen a dicha producción – 1635-, cuando deserta y después es ejecutado por parte de los portugueses el oficial Domingos Fernandes Calabar; y de otra parte -1973-, cuando se realiza la pieza

teatral y viene luego la censura de la misma, estando vigente, desde 1964, la dictadura militar brasileña.

Ello, sin ignorar otro acontecimiento histórico que guarda ciertas similitudes con los dos hechos que acabamos de relacionar y cuya fecha de ocurrencia se produjo en la mitad de aquellos -1922-: Nos referimos a la deserción del oficial Luis Carlos Prestes y el posterior movimiento revolucionario campesino que lideró y que contó con apoyo militar, campaña que se mantuvo vigente durante dos años y medio, para posteriormente dar paso a su amnistía y posterior conversión, durante varias décadas, en jefe máximo del Partido Comunista de Brasil.

2.-El análisis músico-textual de la obra.

-TEATRO Y POLÍTICA

Estimamos pertinente consignar en este primer numeral del capítulo, los elementos correspondientes a dos componentes fundamentales: Teatro y Política. El teatro político es la síntesis de la reivindicación de la manera de entender el arte -o teatro- el cual lo considera como una actividad de y para la vida. Por ende, es uno de los lugares en los que se puede encontrar una idea materialista del arte y de la producción simbólica que no se deja seducir por la trampa de centrar la disputa a la mera formalidad.

De acuerdo con el pensamiento de uno de los creadores del teatro político -el alemán Erwin Piscator-⁶², no es que el arte tenga que tomar partido; siempre lo toma. El arte consiste en la articulación simbólica de una manera de mirar y ver el mundo, de una toma de partido: fija una posición y trabaja en su naturalización -en su conversión, diríamos, en posición “hegemónica”- [...]. El trabajo con los símbolos, el trabajo con la palabra, es una actividad que produce sentido(s). Ningún sentido hay que no haya sido producido (García del Campo, 2001).

⁶² Director alemán de teatro, autor del libro “Teatro Político” y promotor del denominado “Teatro documento”.

Se le preguntaba a Piscator: ¿cómo podría el arte participar en la construcción de una comunidad humana? Y Piscator responde: el arte sólo tiene valor si es un medio. Un medio: como lo ha sido siempre -contra todos los Absolutos- para algo. Para Piscator, comunista en el Berlín de la revolución truncada, un medio para la lucha de clases. Pero podemos y debemos generalizar lo fundamental en el arte, lo que le confiere el valor que pueda tener, contra todos los Absolutos, no es un qué sino un *para qué* (García del Campo, 2004).

-Sobre el Acontecimiento Teatral.

De acuerdo con el pensamiento del dramaturgo y teórico argentino, Jorge Dubatti (2011), el acontecimiento teatral es concebido como la singularidad, la especificidad del teatro, según las prácticas occidentales, advertida por contraste con las otras artes, tal como lo señala Grotowski (1970) en su obra "*Hacia un teatro pobre*", y quien además aprovecha para hacer una crítica a aquellas artes escénicas que se manifiestan a través de componentes o artificios tomados de otras prácticas artísticas. Dubatti habla de acontecimiento porque lo teatral sucede materialmente, o sea que es praxis, acción humana, que solo deviene objeto en virtud del examen analítico.

Partiendo de un enfoque ontológico, Jorge Dubatti propone redefinir el acontecimiento teatral, en su fórmula nuclear, con base en una tríada de acontecimientos concatenados causal y temporalmente, o sea que, por ejemplo, el segundo depende del primero y el tercero de los dos primeros:

-El acontecimiento Convivial: Asumido como condición de posibilidad y antecedente de reunirse en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo; una conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones técnicas, ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos.

-El acontecimiento poético o de Lenguaje: En el marco del convivio se produce un segundo acontecimiento: se apagan las luces de la sala, se silencia la música y se corre el telón. Dubatti plantea que se inicia así, en el seno de dicho convivio, un acontecimiento de lenguaje, un orden ontológico enmarcado por el espacio de la

escena, que opera como encuadre de la manifestación del mundo poético, a la vez que compromete los cuerpos de los artistas. Agreguemos que la poética está mediada por el hecho musical, en el cual se hallan presentes otros elementos como la partitura, la musicalidad, entendida como parte de la atmósfera, la música incidental, la cual no aparece pero se siente en el relato de la historia.

-El acontecimiento de constitución del Espacio del espectador: El universo poético creado por el acontecimiento del lenguaje, genera un espacio de veda o reserva o espacio de reserva del teatro como acontecimiento de lenguaje. El espectador se constituye como tal a partir de la línea que lo separa del universo de lo poético.

Otras categorías que contribuyen a comprender y analizar una obra de teatro, es la Acción teatral; se entiende como la manera de concretar un material propio de la dramaturgia; la acción es una unidad de sentido que se despliega mediante dilatación y contracción de tiempo y espacio. A la hora de abocar el análisis de una producción teatral, se trata de ver cómo el autor asume lo histórico y lo político a través de la obra de arte.

-El drama: Si nos remitimos a la concepción clásica, el drama se define como una forma de narrar una historia con base en la representación de escenas y mediante actores y con diálogos -sin desconocer la presencia de otros lenguajes, caso de la música y los efectos de sonido-. Al mismo tiempo, la visión más reciente del drama está asociada con aquellas narraciones que interpelan al lector o espectador, según el caso, partiendo de la sensibilidad de estos últimos.

-La trama: Es la característica de la obra teatral que se encarga de articular los distintos acontecimientos propios de la creación -dramatúrgica en este caso-, de una historia, atendiendo un orden causal y temporal en la manera como esta última se sucede. La trama exige establecer vinculación entre los diferentes elementos de la narración -planteamiento, nudo y desenlace-. De ello deducimos que la trama configura el cuerpo de la historia. Y como tal, dicha trama conlleva un conflicto, o sea un problema-eje que involucra a los personajes, sus circunstancias e intereses, afectos y desafectos, contradicciones y afinidades. En la estructura de la obra, es dable pensar que la trama se desarrolle a través de distintos capítulos. No es

exagerado afirmar, por otra parte, que el desenlace de la trama, por lo general, tiene un final trágico.

-Armonía y disarmonía: Entendiendo que se está representado un pasaje de la realidad -y que por ende ya media un factor que le da otro sentido a dicha historia- la obra de teatro tendrá una secuencia de armonías y disarmonías que no solo le darán un matiz característico a la historia, sino que buscarán hacerla mucho más apasionante y atractiva para el espectador.

-Melodía: El teatro como mimesis de la realidad, tiende a producir empatía en el espectador; es de precisar que imitar la realidad no es posible. De allí que el director de teatro, consciente de este aserto, siempre tendrá presente que más que interesarle la realidad, debe interesarle aquello irrepresentable de la realidad.

-El ritmo: El conjunto de aceleraciones y desaceleraciones de un grupo de elementos en una narración. Al reconocerse la presencia y acción del ritmo, estamos validando también la vigencia de la pausa.

-Acerca de la relación “Arte y Política”.

Al respecto, optamos por una vinculación ineludible entre el arte y la política; para ello, podemos basarnos en algunas de las elaboraciones del filósofo alemán Walter Benjamin, para quien, según sus palabras, citadas por Di Filippo (2011):

“La apuesta radica en remarcar la importancia de la reflexión y el conocimiento en torno al arte con el objetivo de contribuir a la política revolucionaria, una política que también se desplegará en el ámbito de la estética en tanto política artística. Reflexionar sobre el arte, entonces, tiene incidencias políticas y, más aún, revolucionarias; es una obligación de la acción política conocer, o incluso, descubrir las dinámicas del mundo artístico. El arte, entonces, debe ser objeto de conocimiento para la política” (Di Filippo, 2011).

Añade Benjamin, citado por Di Filippo:

“En la era de su reproductibilidad técnica, la obra de arte ha sufrido significativas transformaciones que suponen repensar necesariamente las formas de su aparición, percepción, apreciación, incidencia e indefectiblemente los modos de su conocimiento. Benjamin asegura que la obra de arte siempre ha sido susceptible de reproducción pero que, no obstante, su reproducción técnica, que se evidencia principalmente en el cine y la fotografía, supone una experiencia radicalmente novedosa. Experiencia que no sólo implica una modificación muy profunda de las obras de arte y de sus posibilidades de percepción sino que, incluso, la misma reproducción técnica conquista un puesto específico entre los procedimientos artísticos”. (Di Filippo, 2011).

-Adentrándonos en lo músico-teatral, y teniendo en cuenta que el corpus de nuestro trabajo está caracterizado por la relación música-teatro (como extensión de la literatura), es necesario identificar categorías comunes que, en términos metodológicos, permitirán el análisis de tal ligazón. Es el caso, por ejemplo, del tema musical o del tema de la obra de teatro; de la melodía; del ritmo; de la armonía, tanto en la composición musical como en el desarrollo de la historia que se narra; de la musicalidad en uno y otro componente, del contrapunto y del lirismo.

Pero es necesario tener en cuenta que una y otra categoría no se expresan de la misma manera en uno y otro género, lo cual lleva a prever la existencia de posibles discordancias -intencionales- en el desarrollo de lo musical y lo teatral. En última instancia, el análisis músico-literario de una obra permitirá identificar la presencia mayor o menor de las categorías pertenecientes a una y otra expresión artística, con sus inevitables particularidades.

-Una precisión acerca del teatro: Este es entendido como una modalidad artística perteneciente a la dramaturgia - concebida ella como género literario y dotada, por ello, de un solo lenguaje-. En dicha dramaturgia, la música marca la pauta de la acción y del texto, teniendo en cuenta la duración y la intención del autor, como también la particularidad de que el teatro es la representación. No sobra señalar, por otra parte, que la música es un catalizador y aporta su propio sentido artístico. Y en esa categoría de música se incluye al silencio, teniendo en cuenta que también este es música; de ello se concluye que, en ese sentido, todo es música. El teatro, a su turno, es considerado como una polifonía funcional, según palabras de distintos autores, caso de Roland Barthes.

El teatro es concebido como el arte de la acción viva frente a unos espectadores, o sea lo que se conoce como representación. Y si hay acción, el teatro debe plantear el conflicto, una de las máximas expresiones de las relaciones de los seres humanos que conviven en una sociedad, razón por la cual también hace presencia en el arte. Se deduce, por tanto, que los conflictos constituyen las significaciones o los sentidos o importancias que identifican la obra representada.

Partimos de aseverar, a modo de presupuesto conceptual, que la metodología para aplicar en este proyecto ha de permitir que se involucren en forma simultánea, para el análisis, la dimensión literaria -el texto- y la dimensión musical -las canciones-. Y cuando hablamos “en forma simultánea”, queremos referirnos a los encuentros de ambos lenguajes a lo largo de la historia, como también a aquellos tramos de mayor autonomía de uno y otro lenguaje en desarrollo de la historia misma.

Remitiéndonos al pensamiento de distintos investigadores, se puede afirmar que “la relación música-palabra se ha mantenido vigente desde la aparición misma del arte musical. Si revisamos la historia de la música general observaremos que en todos los períodos artísticos esta fusión de lo musical con lo literario se ha producido ya sea de una forma u otra: en Grecia, Roma, durante la Edad Media (con la monodia e incipiente polifonía, profanas y religiosas), en el Renacimiento (con la Camerata Bardi), en el Barroco (con el nacimiento de la ópera). Incluso en el Romanticismo esta asociación perdura, aun en la música instrumental o sinfónica donde los argumentos literales sirven de pretexto para la composición de numerosas obras musicales (recordemos la Nueva Escuela Alemana) (Barbero & Barbero, 2002).

-SOBRE LA RELACIÓN MÚSICA Y TEATRO.

-Acerca del Teatro Musical:

Afirma la historiadora del arte, la argentina Karina Mauro (2006), que, al pensarse una relación directa entre teatro y música, de inmediato aparece la ópera. Sin embargo, indagando un poco más y yéndonos a los primeros antecedentes, podemos darnos cuenta de que la tragedia griega ya incluía partes cantadas y bailadas (de hecho la ópera surgió como un intento de reedición de la misma), que el teatro popular desde el medioevo en adelante nunca abogó por las separaciones tajantes de disciplinas y, yendo aún más lejos, que en los orígenes rituales que se le adjudican al teatro, con el famoso círculo mágico mediante letra y música, se han mezclado sin que nadie haya podido establecer a ciencia cierta cuándo ni cómo una le dejó paso a la otra y viceversa.

Por su parte, el músico y director de orquesta, judío-argentino, Daniel Barenboim, al sostener que es imposible hablar de la música, asevera:

“La única definición realmente precisa es la de Ferruccio Busoni, el gran pianista y compositor italiano, que dijo que la música es aire sonoro, que lo dice todo y nada al mismo tiempo. Schopenhauer, por otro lado, veía en la música una idea del mundo. En la música, como en la vida, en realidad solo podemos hablar de nuestras propias reacciones y percepciones. Si intento hablar de música es porque lo imposible siempre me ha atraído más que lo difícil” (Barenboim, 2008, p. 15).

Para abordar la debida caracterización de dicho género, es necesario tener en cuenta:

-¿Cómo entender en occidente el Teatro Musical? Ello implica, de una parte, realizar una revisión histórica del género y, por otra, identificar diversas opciones de producción de obras dentro del mismo género -entendemos que cada obra tiene algo insular, algo específico, factor clave al emprender un proyecto investigativo-; de igual manera, cada obra comporta elementos culturales aportados por los autores (libretista y compositor).

Gilberto Martínez, el médico, deportista y reconocido y recordado director de teatro en Antioquia, precisaba que el teatro y la música están íntimamente ligados; hablo del teatro occidental y sus orígenes en Grecia. El antecedente que más se conoce y se relaciona con el teatro y la música, son las famosas fiestas al dios Baco, en las cuales participan la música a través de la flauta y las personas que intervienen del ritual cantando ditirambos en honor a Baco, mientras son acompañados de la música y la danza, componentes originales del teatro. Para definir este, recurro siempre a la idea que de él tenía el semiólogo francés Roland Barthes: “El teatro es una polifonía informacional” (R. Barthes, comunicación personal, 3 de septiembre de 2014)⁶³.

⁶³ Roland Barthes, al escribir sus *Ensayos críticos*, afirmó que el espectáculo teatral es una poderosa máquina cibernética que descansa cuando el telón está bajo. Y cuando éste se levanta, comienza a producir una serie importante de mensajes simultáneos, a los cuales él define como la polifonía informacional. Por ello, todo lo que ocurre en el teatro, es signo de algo y, por ende, significa algo. Consultado en ORT, Campos Virtual, el 19 de febrero de 2015.

Una distinción esencial, y que por ende debe ser privilegiada, alude a la propuesta textual -de un lado- y a la puesta en escena -de otro-, entendiendo que cada una tiene sus propias especificidades-. El Teatro Musical tiene dos fuentes que le son esenciales:

-La literaria y la musical.

Según la modalidad de producción escogida -ópera, zarzuela, opereta, etc.-, estas dos fuentes estarán totalmente asociadas en el transcurso de la obra, o disociadas, o alternadas -según las particularidades de la secuencia de la realización misma-. Como consecuencia de ello, cada una de estas fuentes, que constituyen un lenguaje autónomo, con sus propios códigos de escritura e interpretación, debe ser analizada en la obra particular según esa asociación, disociación o alternancia, para finalmente establecer cómo esos lenguajes autónomos contribuyen a una producción de sentido unificada.

Los tiempos de la obra -necesarios de tenerlos en cuenta a la hora del análisis-. Es fundamental considerar que el análisis de una obra requiere involucrar los distintos tiempos que, de una u otra manera, han tenido que ver con ella; veamos algunos ejemplos:

-El tiempo real en que transcurrió la historia que va a representarse a través de la obra -teniendo en cuenta situaciones, conflictos, personajes, nudos y desenlaces.

-El tiempo en el cual la obra fue producida por sus autores -con todas las implicaciones sociales, políticas, culturales y subjetivas que ello tiene.

-El tiempo en el cual fue representada la obra, contando para ello con los diversos contextos que la rodean, bien sean de tipo político, económico, social y cultural.

-El tiempo en el cual el espectador presencié la obra, reconociendo, por ejemplo, las subjetividades existentes y las distintas maneras de estas expresarse.

-Sobre la relación literatura y música.

-Bases esenciales.

La obra “*Calabar. El elogio de la traición*” corresponde, en consecuencia, al denominado teatro musical, en el cual la historia no se desarrolla solo a través de diálogos entre los personajes, sino también contando con la música como otro componente determinante de la narración: La representación es también relatada mediante canciones, las mismas que son interpretadas por los personajes y que, por tanto, contribuyen al avance de la historia y le aportan a esta otro componente estético.

En el caso específico de la obra en cuestión, el componente musical tiene como una de sus características la presencia de diversos ritmos brasileños regionales y de otros que son expresión de la tradición portuguesa. A modo de ejemplo, citemos ritmos como la valsa –o vals-, frevo, marcha, samba, samba lento, canción, bossa nova, correspondientes a Brasil; mientras que el fado constituye la presencia musical lusitana en la representación dramatúrgica, pero teniendo en cuenta el contexto tropical en el cual se interpreta. Sin embargo, algunos investigadores musicales sitúan el origen del fado en las fronteras de las culturas africanas e ibéricas- el *lundu* bantú y el *fandango* andaluz, proveniente del flamenco:

“El fado bailado en Río de Janeiro es reinventado en Lisboa a partir de la década de 1830 como fado cantado. Al transformar una vasta constelación de influencias afro-brasileñas, le atribuyen alternativamente un origen árabe, moro, gitano, occitano, cuestión que tiene el mérito de llamar nuestra atención sobre el hecho de que si no es puramente portugués es porque Portugal nunca es puro, sino que probablemente existe desplazándose al exterior de sí mismo. El fado es una de las expresiones privilegiadas del sentimiento de la saudade, ese sentimiento mestizo que consiste alternativamente en sufrir por el placer pasado y sentir placer por el sufrimiento de hoy [...] El arte del fado es un arte trágico. No apunta a ninguna redención religiosa que, como en el sebastianismo (forma portuguesa del mesianismo), permitiría transformar la desesperación en esperanza, sino una transmutación estética del placer en belleza” (Laplantine & Nouss, 2007, p. 305).

Declaraciones de amor –incluyendo el amor prohibido-; del placer inspirado por las bacanales de la comida y la bebida; de la defensa de las tradiciones populares; de la saudade de quien, víctima de alucinaciones, se reencuentra en un país extraño; de la venganza por parte de quien reencarnará en otras especies para prolongar su

presencia y seguir hostigando a sus verdugos, son algunos de los sentimientos que desfilan en las 12 canciones que hacen parte de la obra teatral de Chico Buarque y Ruy Guerra.

La reflexión musical en nuestra tesis estará centrada, ante todo, en identificar el papel que cumplen la música y las canciones en la estructura de la pieza teatral; caracterizar los distintos ritmos presentes en la obra, dando cuenta de su origen histórico-regional; analizar el significado que tiene cada una de las canciones, de acuerdo con los personajes protagonistas de cada composición y con base en el contexto y en el momento en que se inserta cada interpretación dentro de la trama de la historia.

Este enfoque analítico parte del hecho evidente en el cual la música es otro componente de la obra misma y, por ende, del objeto central de nuestra tesis doctoral, al lado del texto de la pieza teatral, al igual que de los dos contextos históricos que hemos de abordar, como son los del siglo XVII en Pernambuco – nordeste brasileño-, en donde ocurre la historia; y del siglo XX –régimen militar vigente en Brasil en 1973, año de la puesta en escena teatral que, al final, fue censurada por la dictadura castrense.

En consecuencia, consideramos pertinente identificar tres niveles conceptuales de abordaje de la relación música-literatura, basándonos para ello en diferentes autores:

A. Dificultades metodológicas de los estudios músico-literarios.

B. Los contrapuntos existentes entre música y literatura

C. Música y literatura: primeros esbozos

A. Un punto de partida perteneciente a este numeral se refiere, en palabras de Isabelle Pieté (1987), al hecho de que si bien, en algunos casos, los críticos músico-literarios logran delimitar las fronteras de sus disciplinas, justificar la filiación de estas respecto de la literatura comparada y hacer valer el interés de los resultados

de sus investigaciones, en otros fracasan cuando intentan encontrar su propio lenguaje y su propio arsenal de instrumentos de análisis.

Señala la autora que “el encuentro de las dos artes es a menudo examinado con un grado elevado de generalización que se acomoda más fácilmente a términos en apariencia polivalentes. Por poco que se entre en los detalles, se comprende, por ejemplo, que lo que se llama “*armonía*” en letras, no corresponde a lo que designa la misma palabra en música”.

La profesora Pieté afirma que una exigencia que siempre tendrán los estudios músico-literarios, es dar cuenta de la dosis de elementos de una y otra clase que están presentes en una obra maestra, además de que el músico debe reconocer lo que ha tomado de la obra literaria, lo mismo que el literato debe asumir respecto de la producción musical: “dar a cada uno lo que le corresponde”. Se deduce, por tanto, que *una verdadera obra de arte siempre sobrepasará la suma de sus componentes, o sea que su fascinación no radica en la mera adición de procedimientos puestos en una obra* (subrayado nuestro).

Siempre partiendo de la relación entre música y literatura, esta misma autora advierte sobre la necesaria desconfianza que debe existir en todo crítico frente a las aproximaciones verbales imprecisas, caso, por ejemplo, de la metáfora, cuyo peligro consiste en darle la definición de la afirmación y transformarla en un juego de palabras inconsciente: “el uso abusivo de la metáfora es, a veces, la manifestación de una lectura puramente subjetiva [...]. El mejor medio de luchar contra la imprecisión sería sin duda suministrar a los críticos la terminología clara y apropiada que ellos mismos reclaman”. Es el caso de términos como “musical”, “musicalidad”, “leitmotiv”, “melodía”, “armonía”, “contrapunto”, los cuales, de no saberse comprender correctamente, originan conclusiones erróneas tanto en la teoría como en la interpretación de una obra.

B.Al hablar de contrapuntos en torno a la relación entre música y literatura, es pertinente aclarar que, según algunos analistas, por lo general no son muchas las diferencias existentes, como sí “los puntos y lugares de encuentro, de similitud presentes en estos dos lenguajes, trátase de influencia propiamente hablando o de simple confluencia de añadido o de intersección” (Escal, 1990).

Entre las distintas presencias que puede adquirir la música en la literatura, podemos señalar, a modo de ejemplo, su constitución como contenido, sea global o parcial, de una obra literaria: ser el sujeto de una novela, el tema (unidad de contenido) de esta, como también dar lugar a un discurso del autor.

La música, por su parte, también puede ser objeto de un artículo, de un estudio, de un libro de un escritor, desde una perspectiva metalingüística y técnica, pero sin dejar de ser poética y metafórica. Sostiene Escal que “desde que haya imposición de su forma, así esta sea hecha desde el “lado palpable” de sus signos, o que sea trabajada por la búsqueda del brillo metafórico o el deseo de imitar con la escritura el flujo musical, la crítica musical puede ser considerada como un género literario anexo por la poética” (Escal, 1990).

Este mismo autor anota que “las formas líricas versificadas manifiestan, a lo largo de los siglos, el esfuerzo de los poetas para cantar la lengua. La rima, la estrofa, por ejemplo, tienen una función rítmica: participan del cierre del poema, de su constitución como objeto cerrado, le marcan al oído, a intervalos regulares, sonoridades idénticas. “Los versos bellos llevan en sí mismo su melodía”, decía Lamartine, y para Valéry, el lirismo es el “desarrollo de una exclamación”: un grito modulado, elaborado, llevado a cabo por la forma (Escal, 1990).

Pero al mismo tiempo, y como expresión de tan estrecha y recíproca relación, podría concluirse, entonces, que la literatura, novelesca o poética, les pide prestadas sus posibilidades y virtudes a las formas musicales. De allí que el mismo Valéry asimilaba el trabajo del poeta al del músico, porque para él la composición poética

se entiende como un fenómeno musical, partiendo desde el “desorden inicial” y llegando hasta la “disposición de las partes”. Y en sentido contrario, la música ha sabido de la tentación de la significación, entendida como el ejercicio de describir, contar; recordemos frases que denotan el afán de la música por convertirse en un lenguaje comunicativo: “¡Mi reino por una palabra!”, al lado de otra no menos reveladora: “¡Ah, si yo supiera escribir!”. A modo de síntesis, y basados en Escal (1990), podemos definir la música como “aquello que lucha con la escritura”.

C. Este apartado permite comenzar con una afirmación clara y determinante: el estudio de las relaciones entre música y literatura puede fundarse sobre obras, y sería difícil fundarlo solo con base en obras maestras. No es extraño que una obra musical generalmente apreciada, convertida en un clásico, descansa sobre palabras cuyo valor literario sea mínimo (Backes, 1994).

Mencionemos textos literarios, por lo general dramáticos, que suponen intermedios musicales cantados o instrumentales. En piezas de Shakespeare, o en el *Fausto*, de Goethe, encontramos canciones; de igual manera, figuran coros en *Esther* y *Athali*, de Racine. Por desgracia, de la tragedia griega se ha perdido su música, pero de igual manera aquella podría entrar en la presente categoría. El primer libro publicado por Proust, *Los placeres y los días*, incluía algunas páginas de música compuestas por Reynaldo Hahn (Backes, 1994, p. 2).

Vista desde la literatura, la música le dio vida, en la mitad del siglo XX, al denominado poema sinfónico, o sea una obra musical inspirada en una elaboración literaria existente. Citemos el ejemplo de *El aprendiz de brujo*, de Dukas, el cual se inspira, dados su construcción y desarrollo narrativo, en una balada de Goethe. En ese mismo sentido, podemos señalar músicas de ballet que contaban una historia tomada, eventualmente, de una obra literaria. Sirva como ilustración Tchaikovski, quien compuso su propia versión de *La bella durmiente del bosque* (Backes, 1994, p 2).

En los distintos casos en que la música alude a la literatura, es necesario advertir que tal referencia pasa por las palabras. Hasta un título es suficiente, aunque parezca ser vaga la misma; caso de *Así hablaba Zaratustra*, versión musical de Richard Strauss. Mencionemos también obras literarias que ponen en escena músicos, sean oyentes, reales o ficticios, o que describen conciertos, evocan obras o las inventan; todo es posible en ese contexto, comenzando por el soneto de Baudelaire “La música me toma como un mar”, o continuando con *La vida de Rossini*, de Stendhal.

-Dos abordajes sobre la literatura y la música.

La investigadora brasileña Solange Ribeiro de Oliveira (2002), al incursionar en el ámbito analítico de la relación entre la música y la literatura, destaca dos posibilidades de abordar la investigación entre una y otra, dependiendo de los énfasis, intereses e intenciones del analista. Para ello, se basa en el enfoque del autor francés Jean-Louis Cupers (1988), quien diferencia dos vertientes metodológicas:

- Músico-lingüística, o semiótica.
- Músico-literaria.

La primera de ellas asume la música como una especie de lenguaje, busca examinar en profundidad los procesos de construcción del texto y del sentido musical. En contrapartida, la investigación músico-literaria pretende captar la globalidad de la experiencia artística en obras nacidas de la aprensión más o menos completa y consciente de los dos tipos de creación artística, o sea la literatura y la música.

Se trata de destacar los elementos comunes a las dos artes, partiendo siempre del material usado por la literatura, como es el lenguaje verbal. En síntesis, el abordaje músico-lingüístico parte de la literatura hacia la música. Involucra, sobre todo, la música programática. La trayectoria músico-literaria toma la dirección inversa, o sea de la literatura hacia la música. Explora la interconexión entre la crítica literaria y la musicológica, manteniendo a la vista las dos dimensiones, la visual y la auditiva.

De la perspectiva del investigador de la literatura, los estudios músico-lingüísticos, en concepto de Cupers, apuntan hacia una zona centrífuga que parte de la literatura en dirección a la música. De interés notoriamente musicológico, los estudios buscan esclarecer cuestiones musicales por el de la literatura.

La otra zona, centrípeta, que va de la música a la literatura, hace lo contrario: investiga cuestiones literarias siguiendo la trayectoria de la música. *La investigación músico-lingüística y la músico-literaria no son excluyentes sino complementarias* (destacado nuestro). Cupers concluye que “solo si los dos abordajes interdisciplinarios renunciaran al mutuo anatema, se puede esperar llegar a cierta comprensión, en profundidad, de ese dominio resbaladizo, pero primordial, de las relaciones entre el mundo verbal y el de las realidades musicales” (Cupers, 1988, citado por Ribeiro de Oliveira, 2002, pp. 45-46).

-Música y literatura en Brasil.

La relación que acá anunciamos, como parte de la necesaria introducción teórica y conceptual para abordar el análisis textual y musical de la pieza teatral “Calabar. El elogio de la traición”, la hemos de asumir a partir del carácter de la obra antes citada –teatro musical-, nunca pretendiendo hacerlo en función del vínculo integral que de por sí demanda la relación totalizante música-literatura en el contexto de una nación como la brasileña.

Uno de los trabajos que nos servirán de referente para tal efecto, es el ensayo “Música de pobres en Fogo morto”⁶⁴, de la investigadora venezolana Márgara Russotto (1989)⁶⁵, quien para abordar la novela del escritor brasileño José Lins do Rego, se apoya en los análisis adelantados por el también escritor e investigador

⁶⁴ La novela “Fogo Morto”-1943-, es de la autoría del escritor José Lins do Rego, en la cual narra el declive de la producción azucarera en los ingenios del nordeste brasileño –el mismo escenario en el que transcurre la obra “Calabar”-, a la vez que traza distintos perfiles de los personajes que surgieron en el auge del azúcar-también el centro de conflicto bélico en nuestra obra-, pero que ahora se enfrentan a su propia decadencia. “Fogo Morto” hace parte de la serie novelística “Ciclo de la caña de azúcar”, de dicho escritor. “Menino de Engenho” (1932); “Doidinho” 81933); “Bangüe” (1934); “Moleque Ricardo” (1935) y “Usina” (1936).

⁶⁵ El móvil que llevó a esta autora a analizar “Fogo Morto”, es el de la relación literatura-música que subyace en el desarrollo y tratamiento de la historia: “Es un texto apropiado para estas reflexiones, sobre todo por el tipo de música allí aprovechada y por el modo como ella se articula al universo configurado...”, señala Russotto. (1989, pp. 21-22).

Mario de Andrade⁶⁶ en torno a la relación entre la literatura y la música en el contexto social, cultural y político de su país, Brasil. Mario de Andrade es autor, entre otras obras, del “Ensayo sobre música brasileña” -1928- y se le considera como uno de los intelectuales de este país que, con mayor rigor y continuidad, ha trabajado este binomio.

En el trabajo arriba señalado sobre la novela de Lins de Rego, la profesora Russotto destaca dos elementos esenciales que son comunes a la literatura y a la música, concebidos como lenguajes: *el soporte acústico y el elemento temporal* (destacado nuestro), lo cual permite entender

“Por qué las relaciones entre una y otra sean tan fecundas y reiteradas, como lo han demostrado estudiosos de ambas disciplinas. Junto con Adorno se puede afirmar que “la naturaleza musical” de la literatura consistiría en su sustrato fónico, sobre todo en la poesía; y que, a su vez, la “naturaleza literaria” de la música residiría en su carácter discursivo que procede enlazando frases y voces en un trayecto o transcurso temporal.

En ambos casos se puede sustentar la misma definición: se trata de una sucesión de sonidos articulados en el tiempo. Por eso se dice que, contrariamente a la pintura o la arquitectura, - artes de la disposición espacial- tanto la música como la literatura son artes del tiempo” (Russotto, 1989, p. 15).

Sin embargo, para la autora una y otra poseen características particulares, porque:

“Cada materia y cada forma obedecen a sentidos precisos e independientes. [...]. Cuando la literatura en efecto se apropia de la música, mucho más de lo musical pierde su aérea ligereza; porque convertirse en texto implica curvarse a las asperezas de las convenciones lingüísticas. E, inversamente, ninguna discursividad de la música podría alcanzar la pesada precisión del lenguaje verbal. Pareciera pues que cada una, lanzándose a los brazos de la otra, fatalmente fuera devuelta a sí misma, aunque recreada, como frente a un espejo deformante y a la vez revelador” (Russotto, 1989, pp. 15-17).

Pero con todo y esas aparentes distancias, señala la profesora Russotto:

“La historia registra una vieja fascinación, mutua e incesante, entre ambas, sobre todo durante el Romanticismo, lo que llevó a notables resultados: metáforas del mundo más ricas, movimientos del espíritu más sutiles y armoniosos, construcciones verbales de rarísima elegancia. *Dr. Faustus*, de Thomas Mann, acaso sea uno de los homenajes más expresivos que la literatura le haya hecho a la música, alemana en este caso,

⁶⁶ Mário Raúl de Moraes Andrade nació el 9 de Octubre de 1893 en São Paulo. Fue poeta, novelista, ensayista y musicólogo brasileño reconocido mundialmente. Se le ha considerado como uno de los propulsores del Modernismo brasileño. Durante los años 20, Andrade decidió centrarse en el ámbito musical de su carrera. Viajó por Brasil estudiando su folclore y poco a poco creó una teoría de la música folclórica tanto nacionalista como personal. Esta teoría está recogida en su obra “Ensaio sobre a música brasileira” (1928). Dicha obra resultó una obra polémica y es considerada hoy «la "biblia" del nacionalismo musical brasileño erudito». Tomado de “Escritores.org”.

además de ser un motivo expresamente denotado, ella se metamorfosea en múltiples direcciones” (Russotto, 1989, p. 18).

Al mismo tiempo, la autora se traslada al contexto brasileño para caracterizar la relación entre la música y la literatura. Y cita el caso del escritor Euclides da Cunha⁶⁷, en cuya prosa se reconoce “[...] una estructura melodramática que explota –o tiene analogías con –el drama operístico: por el uso enfático de los párrafos, por crear una disposición gráfica “espectacular” (como espectáculo) y sobre todo por la acumulación abarrotada de efectos dramáticos” (Squeff & Wisnik, 1983, citado por Russotto, 1989, pp. 29-31).

Presentamos a continuación una cita de la profesora Russotto, complementada con anotaciones nuestras, la cual decidimos incluir no solo porque nos aporta en la relación general de la música y la literatura, sino también porque contribuye a explicar el origen y auge que la producción musical y literaria adquirió en Brasil a partir de los años 60 del siglo XX, periodo que coincide con el de la obra de teatro musical brasileño que es nuestro objeto de trabajo en la presente tesis doctoral: “Calabar. El elogio de la traición”:

[...] el autor más sobresaliente en el ámbito de la relación música y literatura en Brasil, tanto en la producción como en la conceptualización, es sin lugar a dudas Mario de Andrade, considerado como un intelectual de espíritu renacentista por su especial apertura a las distintas artes, lo cual le permitió desarrollar con propiedad los lenguajes musical y literario: “[...] ejerciendo en la literatura su sabiduría musical, hizo de la música el motivo de su ficción y de sus ensayos más hermosos. Una y otra fueron para él unidad inseparable que afloraba en sus preocupaciones teóricas con la misma fuerza que en su poesía y en su narrativa, aunque con distinto ropaje. [...] Este rasgo carnavalesco marioandradino alimenta también experiencias más recientes que se proponen fundir la literatura con la música popular urbana.

⁶⁷ Aunque ingeniero de profesión, este escritor, nacido en Río de Janeiro en 1866 y asesinado allí mismo en 1909, fue corresponsal de guerra durante la Guerra de Canudos. Fruto de esa experiencia, da Cunha escribió su obra “Los Sertones”. Tomado de Sua Pesquisa.com.

Fue sobre todo la poesía brasileña de los años 60 la que aprovechó la música popular como bisagra desinhibidora de posturas acartonadas, reconquistando el lado prosaico de la vida, tal como era cultivado en los sambas y en las canciones del carnaval, asumiendo la alegría del poema-chiste y el humor. “Violão de rua” y “Tropicalismo” fueron los movimientos poéticos que optaron por ese tipo de incorporaciones “espurias”, no a partir de la música erudita sino del frenesí del rock norteamericano, o de la dulzura (“regresiva”, diría Adorno) de la canción romántica popular, en la onda de la reacción de contracultura y espontaneísmo que caracterizó el periodo.

Pero a la par de dichos movimientos musicales surgidos en los años 60 del siglo XX, debemos identificar, como uno de los efectos sociales del modelo económico excluyente⁶⁸ propio de la dictadura militar establecida a partir de 1964, la figura conocida como “o malandro” –el malandro-, y su práctica calificada como “malandragem”. Se trata de un personaje salido de los sectores populares de la ciudad de Río de Janeiro y que se dedica al rebusque callejero sin violar la ley, pero con el riesgo evidente de que al final termine incursionando en el delito común, como el atraco callejero a personas, negocios o bancos, el engaño a ciudadanos e incluso el homicidio motivado por el robo, como también sus vínculos con miembros de la autoridad-policías-, quienes encubren sus acciones a cambio de dinero o del silencio del malandro ante los crímenes de los agentes (Cándido, 1970)⁶⁹.

⁶⁸Fue célebre en ese periodo el llamado “Milagro económico brasileño”, ligado al proceso de un notable crecimiento económico durante la dictadura militar entre 1969-1973, y conocido como “años de chumbo”, o coyuntura de mayor represión política, al cual ya nos hemos referido. La tasa de crecimiento del PIB pasó del 9.8% en 1968 al 14% en 1973, el año de censura de la obra teatral “Calabar. El elogio de la traición”. Al mismo tiempo, la inflación pasó del 19.46% hasta el 34.55% en 1974. Dicho de otra manera, se elevó la concentración de la renta y de la desigualdad. La consigna ideológica, de tono prepotente, que se impuso fue “Brasil potencia”, la cual se legitimó con la tercera conquista brasileña del mundial de fútbol en México 1970, hecho a partir del cual el lema gubernamental predominante fue “Brasil, ámelo o déjelo”. El ambiente de euforia, producto del crecimiento económico, dio vida a la canción “Para frente Brasil”, letra del compositor Miguel Gustavo y que algunos analistas calificaron como “patriotada”. “*Noventa millones en acción; vamos de frente, Brasil de mi corazón...*”. Tomado de Bocchini, Lourenco y Virgilio (2014).

⁶⁹ El investigador brasileño Antonio Cándido incorpora la figura del malandro a la historia y al ser de su país, a través de su ensayo titulado “Dialética da malandragem”, en el cual analiza la novela “Memórias de um sargento de milícias”-1852-, del escritor Manoel Antonio de Almeida. Para algunos autores, esta obra tiene la impronta de la literatura picaresca española y europea y marca la presencia del pícaro. Sin embargo, el propio

Pero el malandro y su actividad delictiva comienzan a ser copiados por representantes de sectores medios y altos de la sociedad brasileña, sobre todo los de ciudades como Río y São Paulo, centro de la producción mercantil y de servicios: funcionarios gubernamentales influyentes, políticos, industriales y comerciantes con poder de decisión, se constituyen en la versión sofisticada del malandro proveniente de las favelas y barrios populares de la capital carioca –Río de Janeiro-. Es tal la fuerza cultural, social, política y económica que adquiere el malandro en sus distintas versiones, que se vuelve tema de la música, de la investigación social y, en general, de la literatura.

Es ampliamente conocida la obra del teatro musical brasileño “La ópera del malandro”, de Chico Buarque de Holanda y Ruy Guerra-los mismos autores de “Calabar. El elogio de la traición”-, una obra adaptada de “La ópera de los tres centavos”, de los alemanes Bertolt Brecht y Kurt Weill, inspirada a su vez en “La ópera del mendigo”, del inglés John Gay. La versión brasileña, estrenada en 1978, se sitúa en la ciudad de Río de Janeiro de los años cuarenta del siglo XX, cuando florecen el tráfico ilegal de alcohol, el negocio de la prostitución y, en general, un avance de múltiples actividades industriales y comerciales en el país, teniendo a Estados Unidos como el socio estratégico. El malandro de la historia es un hombre de origen popular que, con base en la trampa y prácticas de corte ilegal, progresa hasta convertirse en un próspero empresario de proyección internacional. Pero también aflora la versión del malandro policial, el mismo que delinque y tiene relaciones con pillos del bajo mundo.

El malandro en Brasil es definido por un investigador social como “aquel para quien la inteligencia y sus tretas siempre están en primer plano, de modo que la burla, la astucia, la trampa, el golpe, siempre anteceden a la valentía en la superación de obstáculos extraordinarios o situaciones amenazadoras que necesita superar” (De Oliveira & Rosenberg, 2003).

Cándido desvirtúa esta aseveración y afirma que en la novela de Almeida sobresale un lenguaje simple y poco silencioso, contrario al comportamiento del pícaro.

Casi ningún poeta de la época pudo o quiso escapar al encanto de esas ligerezas y superfluidades. Buena parte de la obra de Ferreira Gullar y de Drummond de Andrade, y sobre todo de Mario Quintana –más allá de sus profundas diferencias- llevó adelante una informalidad cálida o irónica, con gestos de ternura, rabia o insolencia, entre el cinismo y el amor, intentando hacer de la poesía una verdadera canción de la calle, para todos; mientras la canción popular se enriquecía con las composiciones poéticas de Vinicius de Moraes, Caetano Veloso, Gilberto Gil, llegando incluso a popularizar, a través de la música, los versos de Fernando Pessoa.

Gracias a la música popular, la poesía estancada del momento da un salto cualitativo: sale de sus estancias mohosas y se colectiviza; deja de ser un objeto elitescos y de circuito cerrado. Sus temas abandonan la abstracción y la pretendida universalidad: colectiviza la subjetividad por la vivencia común en el barrio y en los cafés; comenta el día a día inspirándose en las noticias de la radio; se hace “malandra” al revelar los trucos para sobrevivir en las grandes ciudades; se dispone a expresar la sentimentalidad –esa gran execrada- del hombre común. Esta vez la música, la más abstracta de las artes, la de vocación a-significante en términos adonianos, termina contribuyendo a la configuración de una literatura coloquial y de la cotidianidad urbana; porque la música –bien lo decía Mario de Andrade- es también “la más colectiva de todas las artes” (Russotto, 1989, pp. 19-21).

-Mario de Andrade y su ensayo sobre la música de Brasil.

Y a propósito de Mario de Andrade y su producción literaria y ensayística inspirada por la relación entre música y literatura en el contexto de la conformación de la nación y la identidad brasileñas, traemos a colación la disquisición que sobre el particular realizó el investigador chileno Fernando Pérez Villalón (2015).

La reflexión de este autor se sitúa en Brasil en los años 20 del siglo XX, cuando el modernismo literario brasileño y la música popular masiva urbana coinciden en esa década, pero advirtiendo que su real encuentro se producirá a posteriori, lo cual no

impide que uno y otra deban leerse en contrapunto⁷⁰ con el fin de comprender de la mejor manera ciertos aspectos de lo literario y lo musical. En la propuesta planteada por Mario de Andrade, en esa misma década, jugará un papel decisivo la noción de sincopa como elemento articulador de las relaciones nada fáciles entre el ritmo, lo nacional, lo popular “y la alta cultura en la obra de Mario como una metáfora de las contradicciones de la modernidad brasileña y de su relación conflictiva con el tiempo “homogéneo y vacío” de la modernización y de la comunidad imaginada nacional” (Pérez Villalón, 2015, p. 223)⁷¹.

Basados en el planteamiento del investigador chileno, y con el fin de comprender la relación del modernismo brasileño y el surgimiento de una música popular urbana, es preciso constatar que se trata de desarrollos paralelos que al comienzo casi que ni se tocan. Lo anterior, en palabras del ensayista Pérez Villalón, implica caracterizar la relación de Andrade con la música popular urbana masiva, el folclore y la música docta, para luego comentar pasajes de su obra en los que la síncopa aparece como un elemento articulador de esos niveles.

En esos años 20 del siglo XX, el ya destacado músico popular brasileño, Alfredo da Rocha Viana, conocido como *Pixinguinha*⁷², y su grupo “*Los ocho batutas*”,

⁷⁰ En música, el contrapunto se define como la disciplina que enseña a componer polifonía; la propia polifonía también es llamada “contrapunto”. De igual manera, se concibe el contrapunto como el arte de componer música para dos o más voces o instrumentos. Existe la modalidad “Contrapunto invertible”, como aquel en el cual las voces pueden cambiar sus posiciones sin infringir las reglas de la armonía. (Buarque de Holanda, 1986, p. 467).

⁷¹ Cuando se habla de “comunidad imaginada nacional”, se hace una definición de la categoría moderna “Nación”, la cual tiene al Estado como otro componente esencial de la nueva relación establecida desde el poder hacia los ciudadanos: Estado-Nación.

⁷² Descendiente de africanos, Alfredo da Rocha Viana Junior, más conocido como Pixinguinha, fue un niño prodigio. A los 12 años ya tocaba *cavaquinho* (especie de vihuela de cuatro cuerdas), y a los 13 el *bombardino* y la flauta. Hasta hoy día es reconocido como el mejor flautista en la historia de la música de Brasil. En 1946, cambiaría la flauta por el saxofón. A los 17 años, hizo sus primeras grabaciones y composiciones de *choros*, polcas y vales. En la década de 1910, formó su propio conjunto, Grupo Pixinguinha, que más tarde se convertiría en el prestigioso “Os Oito Batutas”. Precisamente con este grupo, en 1922, actuó durante seis meses en París, siendo el primer grupo regional brasileño contratado para hacer una gira en el extranjero. Esta experiencia influyó significativamente en su música al permitirle entrar en contacto con la música moderna europea y con el jazz americano, que estaba entonces de moda en París. Otros grupos dirigidos por Pixinguinha tuvieron también gran importancia en la industria fonográfica brasileña, tales como la Orquesta Típica Pixinguinha-Donga (1928), organizada con el compositor y sambista Donga; o los grupos Os Diabos do Céu (1929-30), la Guarda Velha (1932) y la Orquesta Columbia de Pixinguinha. Tomado de MCN Biografías.com

comienzan a exportar a París la música popular brasileña en un movimiento que dialoga de modo complejo con el descubrimiento de Brasil que el escritor Oswald de Andrade realizaría en un atelier de la Place de Clichy, como ha mostrado muy bien el investigador José Miguel Wisnik en diversos ensayos⁷³, la música que les interesa explícitamente a los modernistas es música docta, artística, culta, de élite (o bien la música folclórica, “auténticamente popular”, en la que ésta debía inspirarse, según Mario de Andrade).

Este investigador y escritor brasileño se preocupa porque sus trabajos musicales se centren en la música por él llamada “artística”, o docta, o en su lugar en la música “popular”, la cual considera música tradicional, anónima, folclórica, por lo general rural. Según de Andrade, esta última carece del espíritu desinteresado que permite que la música se convierta en un objeto de goce estético, pero debe constituir la base de la creación (De Andrade, 1976)⁷⁴

“de la música propiamente artística para que esta pueda poseer carácter nacional. Este último punto, sobre el que volveremos, es fundamental para su rechazo de la música popular urbana con carácter comercial, y, sin embargo, debiera comprenderse con bastante flexibilidad, puesto que en sus ensayos de los años 40 esta concepción de la creación estética como caracterizada por su falta de finalidad social es reemplazada por la convicción opuesta, de que la obra cumple la función de criticar la vida” (Pérez Villalón, 2015, p. 226).

Pérez Villalón (2015) se atreve a afirmar que

“Las categorías con las que Mario trabaja lo ciegan a la aparición de una nueva zona de creación musical, que no es ya folclore tradicional, aunque muchas veces lo tome como punto de partida, y que no es ya popular en el sentido de ser una creación anónima de transmisión oral, sino que se inscribe en los nuevos circuitos de producción y difusión originados por la naciente industria discográfica, y cuya relación con la identidad nacional es por lo mismo problemática” (Wisnik, 2007, citado por Pérez Villalón, 2015, p. 227)⁷⁵.

⁷³ O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22, “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”, en “O nacional e o popular na cultura brasileira” y “Entre o erudito e o popular”, en Brasil 1920-1950: Da antropofagia á Brasília (citados por Pérez Villalón, 2015, pp.224-225).

⁷⁴ “Y si la belleza es desinteresada, el arte es interesado; y de la fusión, del equilibrio entre desinterés e interés, que la obra de arte se convierte en una crítica de la vida. Y aspiración a una vida mejor”.)

⁷⁵ Como escribe José Miguel Wisnik, “Sintomática y sistemáticamente, el discurso nacionalista del Modernismo musical golpeó en esa tecla. Renegar de la cultura popular emergente, de la de los negros de la ciudad, por ejemplo, y toda una gestualización que proyectaba las contradicciones sociales en el espacio urbano, en nombre de la estilización de las fuentes de la cultura popular rural, idealizada como la detentadora pura de la fisonomía oculta de la nación”. (“Sintomática e sistemáticamente o discurso nacionalista de Modernismo musical bateu nessa tecla: re/negar a cultura popular emergente, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo

En palabras de Pérez Villalón, es precisamente la cuestión nacional la que mejor se acerca al abordaje que de Andrade hace de la música docta y popular, y es también el aspecto de su obra como académico y crítico musical el que más influencia tuvo en la creación musical y en todo el estudio musicológico brasileño. Y finalizando los años 20, lo nacional reaparece de nuevo tanto como problema y como pregunta y como objeto de esa *“inquietação gostosa de procurar”* (De Andrade, 1987), a la cual se refiere de Andrade en el prefacio a *“O losango caqui”*⁷⁶, como algo que debe ser producido antes y no como algo dado, como un horizonte respecto del cual sitúa su escritura y, en algunos casos, como un criterio normativo desde el cual evalúa las producciones culturales con las que se encuentra y los programas estéticos sobre los que discute.

Como queda claro en sus textos críticos y en obras de carácter didáctico como su *“Pequena história da música”* (de 1942), añade Pérez Villalón (2015), en general de Andrade considera que *la música docta debe poseer carácter nacional* (destacado nuestro), convicción que luego habrá de tener una decisiva influencia en el debate relacionado con los desarrollos de la música contemporánea en Brasil.

Y tal como ocurre en su obra literaria, en la que de Andrade le otorga un protagonismo central a la búsqueda de una lengua nacional, como sucede en su proyecto de *“gramatiquinha da fala brasileira”*⁷⁷, también en música hay una búsqueda constante de definición de aquellos rasgos estilísticos que podrían contribuir a crear una música propiamente brasileña. Este carácter nacional, precisa de Andrade en varios pasajes de su obra, no puede buscarse en la armonía, un

um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação”).

⁷⁶ “El cuadrilátero caqui”. Corresponde al título de libro, a manera de diario, escrito por Mario de Andrade en 1926, en el cual se reúnen sensaciones, ideas, alucinaciones, bromas, todas ellas escritas con un profundo tono lírico.

⁷⁷ “Pequeña gramática del habla brasileña”.

rasgo por definición internacional, sino por momentos *en la melodía, y principalmente en la rítmica* (destacado nuestro).

De otro lado, Pérez Villalón (2015) sostiene que uno de los motivos que aparecen y reaparecen sistemáticamente en tales discusiones, es *el del ritmo en la música brasileña como lugar en el que se escenifica la tensión entre el mensuralismo tradicional europeo y la rítmica más libre, de carácter principalmente prosódico, propia de las músicas de raíz amerindia y africana* (destacado nuestro) (Ensaio 31). Este conflicto, en consecuencia, habría llevado al brasileño, “reconciliándose con los elementos extraños y acomodándose en las propias tendencias”, a producir “*um jeito fantasista de ritmar*”⁷⁸, un ritmo más variado y libre que opera no solo como expresión musical sino también como “um elemento de expressão racial” (Pérez Villalón, 2015, p. 240)⁷⁹.

Pero el ensayista chileno estima necesario detenerse en lo que de Andrade describe como el “principal problema” para la discusión del ritmo en la música brasileña, o sea el de *la síncopa*: “La pregunta por el modo adecuado de definir este concepto aparece una y otra vez en sus escritos sobre música, preocupados con frecuencia del uso correcto de la terminología musical, y en general Mario se inclina a comprender la síncopa popular brasileña como irreductible a la notación por medio de compases propia de la música culta europea (Pérez Villalón, 2015, pp. 226-227). La cita siguiente, del “*Ensaio sobre a música popular brasileira*”, del propio de Andrade, sintetiza bien algunas de sus principales reflexiones. Mario de Andrade

⁷⁸ “Un modo fantasioso de llevar el ritmo”.

⁷⁹ Es importante destacar aquí, aunque no profundizaremos en ella, la relación entre ritmo y raza que el Ensayo de Mario de Andrade postula, y que corresponde de manera muy exacta al marco intelectual que ha descrito para el contexto europeo y norteamericano Michael Golston en su *Rhythm and Race in Modernist Poetry and Science*, ensayo en el que muestra cómo el pensamiento acerca del ritmo poético está conectado con nociones biológicas acerca de la raza a través de la noción de ratio o proporción, de la que se deriva el propio término “raza”. A pesar de que, como ha señalado Paulo Santos, en Mário de Andrade en muchos casos el término “raza” puede entenderse simplemente como sinónimo de cultura, y en ningún caso esté asociado a ningún tipo de determinismo biológico, parece ser que Mário no es completamente ajeno a la idea de que haya una correlación entre expresión musical, influencia del medio geográfico y etnicidad.

comienza notando que en la ejecución de músicas populares se mantiene la fidelidad *al tempo*, pero no a la subdivisión del compás, y comenta:

“Y por la adición de tiempos, tal como hicieron los griegos en la maravillosa creación rítmica de ellos, y no por la subdivisión que tampoco hicieron los europeos occidentales con el compás, el cantor va siguiendo libremente, inventando movimientos esencialmente melódicos (algunos hasta antiprosódicos), sin ninguno de los elementos dinamizadores de la síncopa y solo aparentemente sincopados hasta que en cierto punto (...) coincide de nuevo con el metro (...) que para él no proviene de una teorización, sino que su esencia es puramente fisiológica. Incluso coreográfica. *Son movimientos libres determinados por la fatiga. Son movimientos libres desarrollados por la fatiga*(destacado nuestro). Son movimientos libres específicos de la suavidad de la prosodia brasileña. Son movimientos libres no acentuados. Son movimientos libres acentuados por la fantasía musical, virtuosidad pura, o por precisión prosódica. Nada tiene que ver con el concepto tradicional de la síncopa, ni con el efecto del “contratiempo” propio de ella”⁸⁰ (De Andrade, 1928).

Mario de Andrade escribió una serie de textos sobre la síncopa, los cuales quedaron inéditos y ahora son conservados por el Instituto de Estudios Brasileiros de la Universidad de Sao Paulo –USP-. En tales anotaciones, de Andrade plantea la tesis de que la síncopa europea es especulación teórica por subdivisión, en la cual los acentos mantienen sus lugares, mientras que en las músicas americanas (el jazz, el maxixe⁸¹ y hasta el tango) lo que se produce es “un verdadero descolocamiento del acento fuerte que pasa del lugar teórico hacia un lugar donde él no debía caer, verdadera anticipación rítmica de la composición”⁸².

De otro lado, el ensayo de Pérez Villalón pasa a diferenciar la síncopa europea respecto de la síncopa brasileña, propia de la música popular de este país: “Mario propone que esta síncopa es una realización inmediata y espontánea de nuestra

⁸⁰“E pela adição de tempos, talequal fizeram os gregos na maravilhosa criação rítmica deles, e não por subdivisão que nem fizeram os europeos ocidentais com o compasso, o cantador vai seguindo livremente, inventando movimentos essencialmente melódicos (alguns antiprosódicos até) sem nenhum dos elementos dinamogênicos da síncopa e só aparentemente sincopados até que num certo ponto (...) coincide de novo com o metro (...) que para ele não provêm duma teorização mas é de essência puramente fisiológica. Coreográfica até. São movimentos livres determinados pela fadiga. São movimentos livres desenvolvidos da fadiga. São movimentos livres específicos da moleza da prosódia brasileira. São movimentos livres não acentuados. São movimentos livres acentuados por fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosódica. Nada têm com o conceito tradicional da síncopa e com o efeito contratempado dela”.

⁸¹ El maxixe es Danza urbana, por lo general instrumental, de pareja unida, originaria de Río de Janeiro, en donde apareció entre 1870 y 1880 como fruto de la fusión de la habanera y la polca, con una adaptación del ritmo sincopado africano. Fue sustituido por el samba en la segunda década del siglo XX. (Buarque de Holanda, 1986, p. 1107).

⁸²“...um verdadeiro descolocamento do acento forte que passa do lugar teórico para um lugar onde ele não devia cair, verdadeira antecipação rítmica da thesis”.

manera de danzar, “proveniente tal vez del clima, y de la flexibilidad fisiológica de las razas que se mezclaron para formarnos y que también formaron el crisol, el requiebro, el berrido.

Es en el movimiento requebrado del cuerpo en la danza que *deformó*⁸³ la rítmica de la polca⁸⁴ (...) primeramente en la rítmica de la habanera⁸⁵ (...) y luego en el del maxixe⁸⁶. Y añade Pérez Villalón que esta deformación de ritmos europeos no sería, según Mario de Andrade, originaria de África, en donde a pesar de que se producen síncopas, ello no ocurre en la melodía como tal, sino que habría de ser una creación propia de América Latina, resultado del contacto entre las músicas amerindias, europeas y africanas⁸⁷.

A juicio del ensayista chileno Fernando Pérez Villalón, está claro que para Mario de Andrade “*la síncopa tiene una relación profunda y orgánica con la identidad racial brasileña y americana en general (destacado nuestro)*”. Las referencias a la fatiga y la moleza (blandura) de la prosodia, que en sus notas inéditas se asocian a un ablandamiento y relajación del cuerpo debido al clima tropical que produciría los movimientos sensuales propios de la danza brasileña, no solo son aspectos comunes del discurso acerca de la raza en esa época, sino que también se asocian obviamente con las referencias a la *preguiça* como rasgo característico de la nación en Macunaíma (donde paradójicamente la flojera o pereza es justamente signo de

⁸³ Con este verbo “*deformó*”, es como Mario de Andrade define de manera mucho más práctica la esencia de la síncopa, base de su discurso analítico sobre la música en el contexto del ser brasileño y reconociendo las distintas influencias culturales y étnicas recibidas desde Europa, África y la América indígena.

⁸⁴ Danza de la Bohemia –Checoslovaquia-, en compás binario y andamiento alegre, muy de moda en Europa a mediados del siglo XIX (Buarque de Holanda, 1986, p. 1353).

⁸⁵ Danza de origen afro-cubano, difundida en España, y cuya forma rítmica influyó el maxixe, el tango y la música popular de casi todos los países de habla hispana. Es de compases binarios (Buarque de Holanda, 1986, p. 880).

⁸⁶ “*É no movimento dengoso do corpo na dança que deformou a rítmica da polca (...) primeiramente na rítmica da habanera (...) e em seguida no do maxixe*”.

⁸⁷ Como afirma Mario de Andrade en su texto sobre “Los congos”: “Es posible, como quiere la mayoría de los autores, que la música negroafricana sea bastante sincopada en sus acompañamientos de percusión y sus tam-tam, pero la síncopa es rarísima dentro de la estructura melódica negro-africana, no llega a caracterizarla y ni siquiera llega a ser una constante. Uno de los elementos que distinguen esencialmente la música afroamericana, y quizá especialmente a la afrobrasileña, de la música negroafricana, es que entre nosotros la síncopa pasó a organizar el cuerpo de la misma melodía, no contentándose con formar parte del acompañamiento” (De Andrade, 1979. Nota de Pérez Villalón, 2015, p. 240).

la falta de carácter). La asociación entre síncopa y sensualidad reaparece en un texto tardío como *O banquete* (De Andrade, 1977), donde la cantora Siomara Ponga denuncia la síncopa como inmoral (“*A síncopa é anti-moral, apaixonante, um desvio.*”), y donde el compositor Janjão la califica como “*o maior perigo da música brasileira erudita*” (Pérez Villalón, 2015, pp. 228-229)⁸⁸.

Mario de Andrade, en palabras del chileno Pérez Villalón, insiste en distinguir entre una síncopa europea, que se encontraría con frecuencia en Bach, y que sería plenamente compatible con una música culta, escrita, notada en compases, y que consistiría solo en una alteración del ritmo al interior de un sistema que produce tensión, pero no modifica fundamentalmente la regularidad rítmica de la pieza, y una *síncopa afroamericana, que en última instancia supondría otro modo de concebir el ritmo, ya no reductible a la regularidad homogénea de la división en compases iguales* (destacado nuestro).

Esta última característica, propia de la realidad musical brasileña, lleva a repensar su definición tradicional (“*el desplazamiento del acento musical de un tiempo fuerte a un tiempo débil*”, en el *Oxford Companion to Music*, citado en Temperley)⁸⁹, por lo cual tal concepto entra en crisis al encontrarse con músicas populares en las que esa definición *o bien parece equivocada, o bien no da cuenta de cómo la síncopa efectivamente funcional* (destacado nuestro).

Al tratar de llegar a unas primeras y provisionales conclusiones en torno a la relación entre la síncopa y el ser y la nación brasileños, con base en los estudios musicales

⁸⁸ PÉREZ Villalón Fernando. Op. Cit. Pps. 228-229. Sobre el tratamiento de la síncopa, ver el ensayo de Marcos Napolitano “O Nacional-Popular em ‘O Banquete’ de Mario de Andrade”. En ese ensayo, en general muy acertado, se exagera, sin embargo, el carácter negativo de la síncopa. Creo que para matizar esa mirada sobre la síncopa sería preciso recordar, como señala el propio Napolitano, que *O banquete* es un texto dialógico, en el que no todas las voces representan la opinión del propio Mario, y habría que tener presente también la distinción que hace insistentemente el propio Mario entre una síncopa esquemática, resultado de la transcripción torpe de la rítmica brasileña a un sistema de escritura con compases fijos, y la síncopa “auténtica” descrita en el párrafo citado más arriba y explicada en detalle en las líneas siguientes (Pérez Villalón, 2015, pp. 240-241).

⁸⁹ Una discusión interesante es el texto de David Temperley “Syncopation in Rock: A Perceptual Perspective”, que muestra las complicaciones de la concepción clásica de síncopa en la música rock y propone un modelo cognitivo para comprender el modo en que se la percibe en la escucha (Pérez Villalón, 2015, p. 241).

de Mario de Andrade, podemos señalar, con el ensayista Pérez Villalón, que tal problema ha aparecido también en discusiones recientes sobre la música popular brasileña –MPB-, como la de Carlos Sandroni acerca de la rítmica del samba, en la que propone, incluso, renunciar a la noción de síncopa y reemplazarla por la de contrametricidad, o metricidad compleja (Feitiço decente 19-37) (Sandroni, 2001). En Mario de Andrade, sin embargo, este aspecto técnico es también una clave de entrada a las relaciones entre lo nacional, la modernidad, lo popular y la estética, una clave que puede servirnos además para pensar la temporalidad del modernismo brasileño, tensionado entre las atracciones de lo primitivo y lo contemporáneo, de lo regional y lo cosmopolita, de la máquina y de lo ritual, lo popular y lo erudito.

A su vez, el chileno Fernando Pérez Villalón, autor del ensayo en cuestión, concluye:

“Lo sincopado en Mario de Andrade sería precisamente esa imposibilidad de reconciliación consigo mismo, esa insistente diferencia que, como hemos mostrado en las páginas precedentes, opera como una metáfora del conjunto de tensiones dialécticas que para Mario constituyen la heterogeneidad irreductible de lo nacional en sus tensiones con el cosmopolitismo, la modernidad, la cultura y la música”- destacado nuestro (Pérez Villalón, 2015, p. 32).

Nuestra propia síntesis acerca del significado de la síncopa en el contexto diverso y complejo de “la brasilidad”, nos permite señalar que dicha figura musical es asumida por Mario de Andrade como una suerte de metáfora que da cuenta de lo que es el ser brasileño, tanto en sus afinidades como en sus divergencias. Tengamos en cuenta que Brasil, al igual que Colombia, comporta un mapa heterogéneo en lo geográfico, lo social, lo regional, lo étnico, lo económico y lo cultural, características suficientes para pensar en la dificultad que han de afrontar proyectos homogenizadores, pero al mismo tiempo en la posibilidad de que se conviertan en puntos de partida a la hora de pensar en una propuesta de nación que propicie el encuentro de lo moderno y lo nacional, teniendo siempre la diferencia como factor central.

Y esa diferencia comprende también el tiempo, en el sentido en que este es heterogéneo y desigualmente denso, de acuerdo con cada realidad específica. De allí que para abordar y comprender la relación del modernismo brasileño con el

surgimiento de una música popular urbana que se consume de manera amplia, es preciso reconocer que se trata de desarrollos paralelos que, en una primera etapa, prácticamente no se tocan, tal como lo declara el ensayista chileno Fernando Pérez Villalón (2015) en su trabajo sobre Mario de Andrade y su contribución a la formación de una cultura e identidades musicales de Brasil, a partir del análisis de la síncopa.

Y con miras a un análisis musical en la obra teatral “Calabar. El elogio de la traición”, debemos partir, por tanto, de cómo la música popular brasileña se caracteriza, de un lado, por los vínculos o influencias que posee respecto de la llamada música culta europea, pero al mismo tiempo de todo el bagaje propio de los ritmos musicales regionales, concebidos estos también como parte de un concepto totalizante de nación, pero sin perder las particularidades que les son inherentes. Y de igual manera, es esencial contar con la presencia del componente cultural, figura que en este caso se asocia con lo étnico y este, a su vez, se ve reflejado en prácticas como lo corporal, una de cuyas máximas expresiones son los distintos bailes, manifestación vital para caracterizar el ser de una región y, por extensión, de una nación, en este caso la brasileña.

Teniendo presente que la música es uno de los varios componentes, al lado del texto y los contextos sociales, políticos y culturales que se involucran en la pieza teatral de nuestra tesis doctoral, abordaremos las siguientes variables para el análisis musical de las canciones que constituyen dicha obra:

-Ritmo. Su definición conceptual. Su origen y desarrollo regionales de acuerdo con las características sociales, políticas y culturales de la región en donde surge cada uno de tales ritmos.

-Contexto dramático en el cual surge cada canción, además de reconocer el personaje y las circunstancias en medio de las cuales la interpreta y los personajes a los cuales se dirige, directa o indirectamente, con su canto. Dado que estamos ante una ópera propia del teatro musical, tendremos en cuenta la clasificación que trabajan algunos autores para abordar el texto poético: Poesía para leer –el libro de

la obra-; poesía para escuchar –las interpretaciones de las distintas canciones de la pieza teatral-.

Podríamos hablar también de la variable “poesía para ver”, o sea la manera como la obra es puesta en escena, pero en este caso nos encontramos con la dificultad consistente en que la pieza teatral fue prohibida en su representación en 1973 y solo después de 7 años -1980- pudo ser escenificada, pero ya en ese momento existía una cierta apertura política por parte del régimen militar.

-Poesía para leer. Poesía para escuchar.

¿La poesía musicalizada e interpretada como canción, acaso pierde méritos estéticos solo por el hecho de ser expresada con base en un determinado ritmo popular, a diferencia de aquella poesía que se lee a solas, sin más compañía que la propia intimidad, cuando no en voz alta frente a un auditorio? ¿O tal vez, dichas letras, acompañadas de instrumentos musicales, no resisten el distintivo exacto de poesía de acuerdo con los parámetros clásicos y universales establecidos a lo largo de la historia del género?

Consideramos que tales interrogantes son pertinentes, al abocar la tarea de asumir el componente musical de la pieza teatral “Calabar. El elogio de la traición”, la misma que contiene 12 canciones interpretadas por distintos personajes que participan de la historia que transcurre en el siglo XVII-1635- en el nordestino estado brasileño de Pernambuco: La prostituta holandesa Ana de Amsterdam; Bárbara, la mameluca⁹⁰ brasileña amante de Calabar; el gobernador portugués Mathías Albuquerque; Sebastiao do Souto, otro amante de Bárbara y uno de los varios traidores presentes en la obra, son quienes interpretan las diversas canciones que contribuyen a enriquecer la historia, sin ignorar que Ana y Bárbara aparecen con mayor frecuencia cantando varias de las composiciones.

⁹⁰ Vocablo brasileño que identifica a la persona que es hija de indio y blanco.

Veamos a continuación la relación de las once canciones⁹¹ que hacen parte de la obra, incluyendo el ritmo característico de cada una de ellas. Más adelante, retomaremos las letras y ritmos de las 11 canciones y explicaremos el origen histórico y regional de cada uno de ellos:

1 - **PRÓLOGO**- Una suerte de obertura. Contiene fragmentos de algunos de los temas musicales, lo cual impide atribuirle un estilo único.

2 – **CALA A BOCA, BÁRBARA**. Corresponde a un samba lento-aunque algunos pueden clasificarlo como una bossa nova.

3 – **TATUAGEM**. Otro samba lento, también con posibilidades de ser caracterizado como bossa nova. -

4 – **ANA DE AMSTERDAM**. Una mezcla de ritmos del nordeste, como Côco, Afochê y un tanto como pop en la versión correspondiente. La segunda parte de la canción- lenta-, puede ser identificada como una tonada o simplemente canción.

5 – **BÁRBARA**. Un vals, o valsa -así llamado en portugués.

6 – **NAO EXISTE PECADO AO SUL DO EQUADOR Y BOI VOADOR NAO PODE VOAR**. Un frevo en la primera parte y una marcha en la segunda.

7 – **FADO TROPICAL**. Fado portugués.

8 – **TIRA AS MAOS DE MIM**. Canción; casi una bossa nova.

⁹¹ *Debemos precisar que en el texto de la obra, figura como conclusión de la misma una canción titulada “El elogio de la traición”, la cual es interpretada en coro por todo el elenco (destacado nuestro). Esta clasificación de los ritmos de las canciones de la obra de teatro “Calabar. El elogio de la traición”, fue posible gracias a la colaboración del músico brasileño Magno Bissoli, uno de los directores musicales de la pieza dramática cuando esta pudo estrenarse en 1980 en el Teatro Sao Pedro, en Sao Paulo.*

9 – **COBRA DE VIDRO**. Samba.

10 – **VENCE NA VIDA QUEM DIZ SIM**. Balanço; muy próximo al pop. En el disco de la obra, la censura obligó a que se grabara en versión instrumental.

11 – **FORTALEZA**. Canción.

Por otro lado, y volviendo con el tema de la poesía musicalizada, el poeta colombiano Darío Jaramillo Agudelo señala al respecto que ha sido evidente el desprecio, nunca admitido, “que en nombre de la Poesía y de la Cultura se ejerce contra la canción, esa subcultura atrincherada en la elemental vulgaridad de un gusto popular de seguro manipulado por el poder de los medios de comunicación” (Jaramillo Agudelo, 2008, p. 20). El escritor español Manuel Vásquez Montalbán, por su parte, se pregunta si diversos escritores, que luego fueron reconocidos por la cultura oficial dominante en la época –caso de Berceo, el Arcipreste o el Marqués de Santillana,

“¿No eran acaso escritores subculturales a la sombra de una cultura legitimada que escribía en latín hasta los albores del Renacimiento? ¿No tuvieron los escritores en lenguas romances una inseguridad secular de satélites viles y degradados, expulsados de la galaxia de Homero, Sófocles, Horacio, Virgilio y Cicerón?”. En (Vásquez Montalbán, 1972, citado por Jaramillo Agudelo, 2008, pp. 20-21).

Añade Vásquez Montalbán que el hecho subcultural tiene su propia carga histórica, bien sea porque se halla postrado ante la historia misma o porque ha sido aplastado por esta. Y añade que el hecho subcultural adquiere las significaciones históricas referenciales, gracias a varias interrelaciones:

“Es un medio de comunicación y por lo tanto el poder del momento tiende a cargarlo de positividad para con las verdades establecidas en cada época y situación. 2. Es un medio de persuasión y por lo tanto la porción de verdad establecida sufre la manipulación expresa de la propaganda. 3. Es un medio de expresión de la sentimentalidad y la moralidad populares y por lo tanto está cargado de temporalidad sentimental, moral y lingüística. 4. Es casi el exclusivo medio de participación artística de las masas; aceptando crean y por lo tanto verifican no solo las posibilidades de expresión del autor, sino las propias”. (Vásquez Montalbán, 1972, citado por Jaramillo Agudelo, 2008, p. 21).

La complejidad que encarna fijar una posición racional clara y coherente cuando se trata de caracterizar el nivel poético presente en la música popular –latinoamericana

en este caso-, lleva a pensar, muchas veces, que ciertos intelectuales abordan este asunto con una parte del cerebro que es muy distinta a la que utilizan cuando se dedican a valorar la producción poética que escuchan en recitales o que leen en su sala de estudio:

“En cuanto a la parte poética, sus juicios eran defensivos y tensos; tenían claridad para una cosa y confusión acompañada de cierto nerviosismo para la otra. Se me ocurrió entonces que esos poetas serían más felices si echaran abajo las barreras de su cerebro, si aceptaran que la persona dedicada a estudiar escritura creativa con el propósito de producir poesía era la misma cuyo auto estaba lleno de cintas de música country”. (Fenton, 2003, citado por Jaramillo Agudelo, 2008, p. 15).

Y añade este escritor que hoy es mayor la poesía que se escribe para leer que para escuchar, partiendo del prejuicio de que el poeta culto busca ser leído en silencio y recogimiento, sin pensar jamás que habrá de ser interpretado en voz alta, sea por él mismo o por otra persona (Fenton, 2003, citado por Jaramillo Agudelo, 2008, p. 16). Jaramillo Agudelo lanza la afirmación según la cual “[...] en la llamada canción popular latinoamericana del siglo XX existe un corpus de poesía para ver, escrita originalmente para ser oída” (Jaramillo Agudelo, 2008, p. 16).

Por otra parte, coincidimos con quienes sostienen que la poesía contenida en la música popular latinoamericana, se convirtió en la respuesta creadora y creativa frente a la tendencia regional propia del siglo XX, en la cual la poesía tendió a convertirse en un corpus hermético hecho para grupos de iniciados; es decir, creada por los poetas y para los poetas, definidos como mandarines que se susurran secretos al oído, según definición del escritor francés Jean Cocteau (Cadenas, 2000, citado por Jaramillo Agudelo, 2008, p. 17). Pero, poco a poco, la música popular latinoamericana empezó a llegar a las casas, gracias a la magia del fonógrafo, del acetato, de la misma radio y también del cine.

Dentro de dicha tendencia poético-musical contemporánea de nuestra región, situamos la obra propia del teatro musical brasileño “Calabar. El elogio de la traición”, de Chico Buarque y Ruy Guerra y la dirección del dramaturgo Fernando Peixoto. Vista desde la creación de las letras de las 12 canciones y de la composición musical de estas en los más variados ritmos populares brasileños,

desde los más representativos hasta los menos conocidos, esta producción reúne los méritos para que su poesía pueda y deba ser leída y escuchada y, por supuesto, también vista, aunque esta posibilidad fue frustrada en 1973 por la dictadura militar del presidente de entonces, el general Emilio Garrastazu Medici, cuando prohibió su puesta en escena, a pocos días de su estreno, por considerar que atentaba contra la seguridad nacional, incluido el régimen mismo.

Este análisis musical deberá contar con los aportes derivados del análisis textual de la obra, de sus planteamientos y de las conclusiones a que lleguemos en este componente del objeto de nuestra tesis. Tales aportes podrán ser el punto de partida del análisis musical o, en su defecto, una ampliación o desarrollo del mismo.

6-EL TEXTO DE LA OBRA: PRIMER ACERCAMIENTO A SU ANÁLISIS

Nota: Para desarrollar las 18 síntesis que a continuación exponemos, fue necesario adelantar un ejercicio previo de abordaje textual de cada una de las líneas de cada uno de los párrafos y de cada una de las líneas de cada una de las letras de las canciones que hacen parte de la obra de teatro⁹². Para ello, nos basamos en las siguientes categorías, aportadas por el dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura: escenas, diálogos y acotaciones (Cardona: 2009). Al mismo tiempo, tales síntesis serán el punto de partida del análisis textual y musical de la historia, para lo cual nos apoyaremos en la propuesta metodológica que hemos expuesto en el presente documento.

-1ª. SÍNTESIS. El poder religioso.

La primera, tomada por la oscuridad, se caracteriza por el espíritu religioso, matizado por el sermón en latín, con un sacerdote y unos fieles rezando, pero el primero de ellos se encarga de situar el contexto general de la historia al hablar de

⁹²Para este ejercicio nos basamos en la propuesta metodológica del dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura, presentada por el profesor Mario Cardona Garzón (2009). Se parte, primero, de hacer las observaciones más evidentes sobre el desarrollo de la historia –elementos del conflicto- y luego estas se van reuniendo y reelaborando con sus respectivas anotaciones hasta configurar síntesis en cada tramo de la obra. Gradualmente, se identifican y enumeran las escenas, los diálogos y las didascalias o acotaciones señaladas por los autores. Y posteriormente, dichas síntesis se constituyen, a partir del texto adjunto, en la base que dará paso al análisis textual y musical definitivo de la representación dramática.

un territorio llamado Brasil, pleno de múltiples riquezas, ocupado por los portugueses y luego por los holandeses –aquí comienza a evidenciarse el origen del conflicto que marcará el desarrollo de la historia.

La presencia de la Iglesia Católica; la dominación y las nacientes disputas coloniales en América –entre Portugal y Holanda-; la nueva riqueza hallada; el poder conquistado y defendido a como dé lugar, incluidas la tortura y la muerte, son los elementos predominantes en esta primera parte de la historia, y que comienzan a perfilar los diferentes conflictos que, poco a poco, habrán de tomar cuerpo en la obra de teatro.

El poder religioso, el poder político y el poder económico, representados por la Iglesia Católica de Portugal y por la fuerza colonizadora de este último país, son los protagonistas de dos escenas simultáneas en una parroquia y en un campamento militar: Mientras el sacerdote católico Manoel Frei, bendice los dones brindados por la naturaleza del lugar desde donde se dirige en latín a sus silenciosos fieles, en un campamento militar lusitano son la tortura, la palabra amenazante y la muerte las protagonistas de la segunda escena, encarnada por un mulato brasileño que soporta toda clase de vejámenes y que solo aparece como una sombra, lo cual no permite identificarlo-¿Acaso es Calabar?

En esa segunda escena, en general más iluminada, sobresale la presencia de Mathías Albuquerque, el colonizador y gobernante portugués de origen brasileño, quien se afeita mientras emergen la tortura y el horror, a la vez que el ánimo de aquel se manifiesta afectado cuando pronuncia un nombre que le dicta a su escribano: ¡Calabar!

Y el escenario que congrega tales puestas en escena, es un inmenso territorio suramericano llamado Brasil, pleno de las más variadas riquezas, entre plantas y animales exóticos; minerales valiosos como el oro y la plata; y además, un producto que explica la naciente confrontación entre las dos potencias europeas: El azúcar. Sus cañaduzales cubren de manera generosa la vasta geografía del nordeste brasileño, pero muy en especial al estado de Pernambuco, el espacio que es testigo,

y lo seguirá siendo, de diversas batallas entre holandeses y portugueses y de derrotas y triunfos repartidos por partes iguales.

El conflicto entonces planteado en Pernambuco, abarca implícitamente la hegemonía política, económica, militar y religiosa entre dos poderes que ejercen sus liderazgos no solo en Europa sino en América y en otros continentes:

Mientras Portugal persistía en imponer su orden cada vez más decadente, basado en el saqueo implacable de riquezas y recursos y en el control de los individuos a través de la religión, recurriendo de ser necesario a la tortura, la muerte y la condena sobre las generaciones venideras de quien se atreviera a ponerlo en discusión, Holanda se presentaba como un poder alternativo inspirado en el progreso propio de la vigorosa modernidad que, para entonces, avanzaba con fuerza en Europa a pesar de la presencia opositora encarnada por el Santo Oficio, ya de salida, cuyos mandatos e imposiciones y castigos eran ya hartamente conocidos en América Latina y el Caribe.

Los anteriores desarrollos de la obra evidencian, poco a poco, que prevalece el espacio escénico oscuro durante la misa celebrada por el sacerdote Frei; tal ambiente permite preguntarse si se trata de una suerte de referencia velada al periodo de oscuridad que en ese momento vivían Europa y buena parte del continente americano con motivo del dominio ejercido por la Iglesia Católica a través de la Santa Inquisición, teniendo presente la severa dominación ejercida por España sobre Portugal⁹³.

En su sermón, Frei exalta la abundancia de riquezas en Brasil, a la vez que, discretamente, advierte a sus fieles sobre el peligro que representa la llegada de los calvinistas holandeses al nordeste brasileño –capitanías de Pernambuco,

⁹³ Esta institución funcionó durante varios siglos, aunque será entre finales del siglo XV y el siglo XVII cuando tendrá una mayor actividad. [...] Además de una razón religiosa, también había otras razones de índole económica y social. [...] La Inquisición tuvo el principal papel durante la expulsión de los judíos de España; más tarde se ocupó de la persecución de brujas; **luego persiguió a los protestantes en el siglo XVI y XVII** (destacado nuestro) y finalmente en el siglo XVIII persiguió a los masones y a los seguidores de la ilustración y de la Revolución Francesa. Siempre continuó con el Index de los libros editados en España y las colonias, determinando qué se podía leer y qué no. (Palanca, s.f.)

Itamaracá, Paraíba y Riogrande: ¡Se vislumbran profundos conflictos económicos, políticos, militares y culturales en ese inmenso Portugal llamado Brasil!

En la trama, poco a poco, irrumpen la gramática y el saber de la imposición político-religiosa y militar portuguesas y el consecuente sometimiento de indios, negros y blancos brasileños, incluyendo los llamados mamelucos-hijos de la unión de indios y blancos-, dos de los cuales eran el Mayor Domingos Fernandes Calabar-al servicio del ejército colonial- y su amante Bárbara.

Calabar, a su manera, y poco a poco, irá inspirando el poder alternativo de la rebeldía contra el orden existente, opción que habrá de reivindicar a partir del saber que le era característico, producto de su inteligencia innata, de su conocimiento del terreno de las operaciones y de las habilidades militares adquiridas con los soldados portugueses para atacar por sorpresa al enemigo invasor. Pero aquellos aún no imaginaban que ese saber integral del Mayor Calabar, podría devolverse en su contra, contando con que el ejército holandés habría de necesitar soldados conocedores de la zona y de los movimientos de las tropas portuguesas.

-2ª. SÍNTESIS. La sombra de Calabar.

Ese entorno de la escena propicia que el gobernador Mathías Albuquerque comience a perfilar su conflicto con el Mayor Domingos Fernandes Calabar, a quien lo califica como un militar de especiales virtudes. Mathías pinta con lujo de detalles el cuerpo físico, el espíritu, la fuerza vital, militar y mental del Mayor Calabar, a quien tilda de rebelde por no haber aceptado sus prebendas a cambio de permanecer a su lado. El conflicto entre Mathías Albuquerque y el Mayor Calabar, gana en intensidad; el primero de ellos insinúa que ha sido traicionado al descubrir que su subalterno ya no está con sus tropas. ¡Se evidencia cada vez más el conflicto por la traición!

El mensaje que Mathías dirige al Mayor Calabar a través de su escribano, mientras él se afeita estando en el campamento, contiene un emplazamiento a este último: ¡O acepta sus favores para que no deserte, o se atiene a las consecuencias!

Este avance gradual del conflicto entre el gobernador y el subalterno rebelde, se da teniendo el fondo de tortura representado por el prisionero vendado y sus victimarios. La Iglesia Católica, la Corona Portuguesa y el Imperio Neerlandés van dando mayor forma al conflicto político-económico-militar-religioso, teniendo en el centro al Mayor Calabar, cada vez más lejos de su ejército y a la vez más cerca de la fuerza holandesa enemiga.

-3ª. SÍNTESIS. Coincidencia de intereses.

En este pasaje de la obra se produce una especie de confluencia de los intereses religiosos, propios de un periodo de la Inquisición en Europa y América –pecado, vicio, castigo divino, hoguera-, con los económicos y políticos que defienden en Brasil, por su lado, Portugal y Holanda, teniendo la Corona Portuguesa el respaldo incondicional de la Iglesia Católica. De igual manera, se perfila mucho más el personaje Calabar, no solo por su condición de hábil militar y de señalado traidor de los portugueses por estar al lado de los holandeses, sino también por la de amante –amancebado- de la mameluca llamada Bárbara.

Este nuevo personaje lleva la luz a la escena oscura -¿Inquisición?- de Frei y los fieles, porque irrumpe lleno de claridad mientras hace el amor, para luego contar a través de una canción su relación con Calabar y su defensa indirecta de este –no lo menciona en la letra-, acusado ya como traidor de los portugueses.

La letra del samba-canción⁹⁴ que canta Bárbara –“Cala a boca, Bárbara”-, permite descubrir algunos juegos de palabras que, de manera sutil, reivindican el prohibido nombre Calabar – CALA a boca BARbara-. De esa manera, la obra va haciendo realidad la alegoría con base en la cual se concibió la pieza teatral: De una parte se

⁹⁴ El samba-canção es un género musical derivado del samba clásico, basado en el romanticismo, es un género musical originario do samba basado no Romanticismo, por lo cual también es llamado samba romântico, dada la influencia de las baladas americanas y del bolero mexicano. El samba-canção presenta una marcación fuerte del samba por el pandeiro- similar a la pandereta- y por boleros e baladas brasileñas, por medio de otros instrumentos rítmicos, incluido el tambor. El samba-canção surgió a finales de la década de 1930.

Por ser tan romántico, este ritmo exalta el amor y el sufrimiento, por ejemplo, ante un amor frustrado; similar en ese sentido a la balada y al bolero. Su lenguaje es culto y sus letras son elaboradas. (Estilos musicais brasileiros, s.f.).

exalta el nombre CALABAR, personaje ignorado por la historia oficial de Brasil por ser considerado un traidor.

En su primera estrofa, y a través del testimonio de Bárbara, se reúnen dos virtudes de Calabar como guerrero y como amante:

“Él conoce los caminos de esta tierra mía. En mi cuerpo se escondió y mis selvas recorrí; mis ríos, mis brazos. Él es mi guerrero. En los colchones de tierra. En las banderas, suaves sábanas. En las trincheras, cuántos ayes, ay”.
(Buarque de Holanda & Guerra, 1973).

Al mismo tiempo, ese juego de palabras reunido en el título de la canción en portugués –CALA A BOCA, Bárbara-, va sugiriendo también como una crítica a las prácticas de represión y de censura ejercidas por la dictadura brasileña en 1973, cuando toda la producción artística y de medios –música, cine, prensa, teatro, radio, televisión-, tenía que pasar por la oficina de control de contenidos del régimen-DISIP-, práctica que abordaremos en forma amplia en el capítulo siguiente. La suerte final de la presente obra teatral, habrá de ratificar el enunciado que acá formulamos.

En plena actuación, el personaje Bárbara se dirige al auditorio y lo confronta en relación con la trama de la historia: ¿Este detalle puede significar que estamos ante una nueva propuesta dramática del teatro brasileño durante el periodo de la dictadura? Tengamos presente que en las dos primeras décadas del régimen militar -60 y 70-, aparecieron propuestas escénicas renovadoras y de resistencia como las del Teatro Arena, el Teatro Coringa y el Teatro Oficina. Es pertinente precisar que la obra en cuestión se acerca más al Teatro Coringa, entre otras razones porque los actores encarnan diversos personajes.

Destaquemos, además, que en las dos escenas de esta primera parte de la obra confluyen dos situaciones paradójicas: de una parte la abundancia de comida, vino y mujeres en la mesa de los holandeses; por otro lado, la austeridad presente durante la celebración de la misa a cargo del sacerdote Frei.

Sin embargo, en una y otra, poco a poco y a su manera, va cobrando presencia el personaje Calabar, visto como militar, como traidor o como amante; de igual

manera, gana fuerza el discurso inquisidor de la Iglesia Católica y su señalamiento del pecado, el castigo, el vicio, teniendo como su razón de ser la figura, el pensamiento y la acción del Mayor Domingos Fernandes Calabar.

A continuación se reúnen el sacerdote Manoel Frei y el Holandés; este último invoca el discurso de la generosidad hacia los portugueses, luego de que declara su triunfo sobre estos últimos, a la vez que hace sus anuncios: habrá libertad de movilización, de expresión, de producción, de comercio, etc. – el discurso moderno en plena colonia-, pero teniendo los holandeses el control sobre el azúcar brasileño:

“No tome como soberbia lo que estoy en capacidad de anunciarle. Pero estamos ante un hecho real, del cual ambas partes pueden sacar provecho: La guerra está ganada”: El Holandés, dirigiéndose al sacerdote Frei (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 14).

Ante el reclamo hecho por Frei, exigiendo a los holandeses respeto por los vasos sagrados en medio del jolgorio, lo cual dificultará el acuerdo propuesto, el Holandés pide perdón, besa el cáliz y se compromete con ir a Roma y disculparse ante el papa: El pragmatismo moderno entra en acción.

¡En el siguiente tramo de la obra, se hará mucho más evidente el múltiple conflicto político-económico-religioso-militar entre Portugal y Holanda, matizado por el componente de la prostitución, personalizado por Anna!

-4ª. SÍNTESIS. El encuentro de Holanda y Portugal.

En este pasaje de la obra, la holandesa Anna de Amsterdam comienza a ganar protagonismo; antes se desnudó y bailó sobre la mesa en donde se celebraba el banquete; ahora, a través de la música, se burla de las religiones católica y protestante, a la vez que reivindica con todo orgullo su condición de prostituta. Anna

canta “Anna de Amsterdam”, una canción que mezcla los ritmos nordestinos del Côco⁹⁵ y el Afoché⁹⁶.

“Soy Anna, la de la cama, la de la caña, la fulana, la libertina. Soy Anna de Amsterdam” (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 46).

Por otra parte, aparecen los espacios geográficos llamados Forte de Nazareth y Porto Calvo, asociados con la rendición portuguesa ante los holandeses, encabezada por el gobernador Mathías de Albuquerque; pero estos, al mismo tiempo, y a través del Holandés, le devuelven el mando sobre Porto Calvo al derrotado gobernante, incluido el Mayor Calabar.

En este tramo de la pieza teatral, la música comienza a adquirir un papel preponderante porque la mayoría de los personajes se presentan y se relacionan con los demás mediante diversas canciones; además de Anna, por ejemplo, entran en acción tres soldados al servicio de los portugueses, todos ellos con cierto espíritu y discurso de mercenarios: El negro Henrique Días, el indio Antonio Filipe Camarao –hereje y traidor y ansioso de matar- y Sebastiao do Souto, quien se define como loco, destructor y criminal:

–“Me llaman Sebastiao Souto y algunas cosas más. Quien se excita con la muerte y destruye lo que le place. La vida, bicho maldito”.

Fragmento de la presentación del mercenario Sebastiao Souto ante el sacerdote Frei y Mathias Albuquerque (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 21).

La presencia cada vez más intensa de la música, contribuye a decantar mucho más el múltiple conflicto que involucra intereses económicos, políticos, religiosos, geopolíticos y militares entre los portugueses y los holandeses, con un papel mucho

⁹⁵ El Coco es una mezcla de canto, danza y percusión, muy cercano al pagode, definido como una reunión informal donde se cantan ritmos populares, caso del samba, acompañado del pandeiro y el cavaquinho (Buarque de Holanda, 1986, pp. 424 y 1246).

⁹⁶ Se asocia, inicialmente, con el instrumento llamado chocalho, una suerte de cascabel de origen africano y que se toca por fricción. El afoché guarda afinidad con el rancho carnavalesco, de origen africano, un grupo de personas que, danzando y cantando las canciones más populares del carnaval, recorren las calles de la ciudad. El afoché tiene estrechos vínculos con el candomblé y sus orígenes se remontan a comienzos del siglo XX en Río de Janeiro y Bahía (Buarque de Holanda & JEMM Editores, 1986, p. 1449).

más visible de la Iglesia Católica que de la Protestante, además de la actuación de fuerzas que los portugueses contrataron para matar –indios y negros, por ejemplo.

-5ª. SÍNTESIS. Asoma la traición.

Diálogo verbal y corporal de Mathías Albuquerque con sus manos; el pasado, presente y futuro de Mathías, ha estado, está y estará ligado a sus manos, mucho más ahora que tiene la decisión tomada de cobrarle su traición al Mayor Calabar, a quien ya le pronostica “su noche”:

“Alegría, manos mías, alegría. Que la venganza acaba de irrumpir con la promesa de vuestro día, porque es la noche de Calabar”. Fragmento del diálogo del gobernador Mathias Albuquerque, mientras piensa en vengarse con sus propias manos del Mayor Calabar (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 22).

Pero la práctica de la traición no está solo en Calabar, sino que ahora involucra a Sebastiao de Souto, otro oficial portugués, con los holandeses, pero no por ello amigo fiel de Calabar, aunque Mathías sabe que ese traidor a él volverá luego de traicionar a los holandeses; de allí que, ante tales situaciones, el gobernador va descubriendo que el común denominador del ser humano, es traicionar. En ese sentido, la reflexión de Mathías no puede ignorar que muy pronto él tendrá que volver a la metrópoli y responder por las derrotas recibidas frente a los holandeses. El componente religioso del conflicto presente, se afianza cuando el gobernador define como santa esta guerra y confía en que Dios lo apoyará, sobre todo para tener tiempo de cobrarle cuentas al Mayor Calabar.

Los hechos producidos y la reflexión de Mathías, permiten concluir que el acto de traicionar pasa a convertirse en el eje del conflicto político-militar-económico y religioso que tiene como epicentro a Brasil y como protagonistas a portugueses, holandeses, indios y negros: ¡Traicionar, el lenguaje común!

-6ª. SÍNTESIS. Fado y muerte.

El gobernador portugués Mathías Albuquerque, sus manos y el clásico fado⁹⁷, con su melodía nostálgica y sus guitarras arrobadoras, dominan una escena matizada por una suerte de extravío que aquel padece, al sentir que su cuerpo y su espíritu transitan al mismo tiempo por entornos de Portugal y de Brasil, mientras en él subyace el anhelo de convertir a este último en el inmenso Portugal que otrora existió –la música y la cadencia del fado son los mejores acompañantes de este momento de alucinación.

Al mismo tiempo, Mathías mira sus manos para recordar todas las atrocidades con ellas cometidas y también para llorar como gesto de arrepentimiento. De igual modo, las manos de Mathías ganan en protagonismo cuando simbolizan las contradicciones que vive el gobernador: aquel deseo que le lleva a consumarlo y aquello que al final refleja mediante su gesto. Pero cuando finalmente mata –pecado-, por ejemplo invocando a Dios, es su mismo corazón el que lo tranquiliza –lo perdona-, y el mismo que lo libra de toda culpabilidad, aunque haya matado con sus propias manos, con la espada o con el mosquete. Esta doble moral católica se sintetiza en la famosa frase existente en el medio influido por tal creencia religiosa: “El que peca y reza, empata”. Mathías canta “Fado tropical”. Aquí un fragmento:

“Mi corazón tiene un modo sereno y mis manos el golpe duro y rápido. De manera tal que después de propinado, confundido yo mismo me contesto. Se traigo las manos distantes de mi pecho, es porque hay distancia entre intención y gesto. Y si mi corazón en las manos lo estrecho, me asombra la súbita impresión de un incesto” (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 26).

⁹⁷Si bien existe la tradición de asignarle al fado un origen portugués, proliferan los investigadores que le atribuyen a Brasil y a África una paternidad parcial: “La historia del fado portugués es un largo proceso de intercambios culturales. En el contexto multicultural del Brasil colonial, los ritmos y los patrones de danza africanos se mezclaron con las armonías y las formas europeas para generar una danza cantada de fuerte sensualidad.

Esa música atraviesa el Atlántico y se implanta en los barrios populares del puerto de Lisboa. La interacción entre el modelo brasileño y las tradicionales locales de la canción portuguesa, llevaron gradualmente a la desaparición del elemento dancístico y la atenuación del ritmo sincopado original, lo cual dio vida a una atmósfera nostálgica y de lamento, con una fuerte alteración del tiempo en la declamación del poema. Cuando la aristocracia bohemia y las clases medias urbanas redescubrieron el género, en las décadas de 1860 a 1870, el fado pasó a tener lugar en el teatro musical ligero y comenzó a ser publicado en ediciones de folletos para uso doméstico y acabó convertirse en uno de los géneros favoritos de la naciente industria fonográfica. De igual manera, en su contexto original obrero, el fado fue utilizado como una canción de lucha, asociada a la irrupción del movimiento sindical y socialista” (Vieira Nery, 2006).

Más adelante, aparece Mathías hablando con emoción, mientras permanece el fondo musical de melosas guitarras:

“Sabe, en el fondo yo soy un sentimental. Todos nosotros heredamos una buena dosis de lirismo. Además de la sífilis⁹⁸, es claro. Incluso cuando mis manos están ocupadas en torturar, estrangular, asesinar, mi corazón cierra los ojos y, sinceramente, llora”. (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 25).

-7ª. SÍNTESIS. La enfermedad iguala.

La escena iluminada del gobernador Mathías de Albuquerque con los pantalones abajo, defecando, es ahora el marco que, con sus actos, evidencia, de un lado, el estado de alucinación que se apoderó del colonialista portugués, y por el otro el gradual declive que experimenta este imperio en el contexto de la realidad brasileña; y a la par de lo anterior, como complemento, afloran los rasgos típicos del ser portugués –el fado, la saudade, la doble moral católica-, frente a su enemigo del momento, el imperio holandés.

Y en ese entorno, los dos jefes colonizadores se enfrentan de manera casual a una de las más humanas de las dificultades, como son los cólicos intestinales; por arte de magia, se esfuman las enemistades y solo hay lugar para la consideración mutua al ponerse a dialogar sobre orígenes, dolores, detalles y formas de poner fin a tal molestia –no siempre la guerra profundiza la inhumanidad, como suele decirse:

–“A decir verdad, los cólicos míos son un resultado medio híbrido. A veces es el cólico indio que me ataca. Bien tempranito. El brasileño generalmente viene cuando el otro está en receso (comienza a retorcerse). ¿Se refiere al animal?”

Así se expresa El Holandés sobre los cólicos que experimenta, al dirigirse al gobernador portugués Mathías Albuquerque (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 28).

⁹⁸ Esta expresión fue prohibida por la censura; en la grabación del disco, Chico Buarque deja en esta parte, de manera intencional, un bache o silencio obligados, como insinuando que allí operó la censura.

Pero no por ello desaparece el espíritu guerrero; y es cuando Mathías le recuerda a El Holandés que él fue el vencedor en la reciente emboscada ejecutada contra sus hombres. La discusión se centra de inmediato en el tema de los traidores; mientras El Holandés califica de traidor a Sebastiao do Souto, por haberlos engañado, y exige su entrega, Mathías demanda lo propio a El Holandés cuando invoca el nombre de Calabar y lo pone como condición para la rendición de sus tropas hambrientas y la entrega de Porto Calvo:

-*“Acéptalo; es así. Y yo impongo que Calabar me sea entregado, amarrado de pies y manos, como botín de guerra. Esa es la cláusula primera de la rendición de Porto Calvo”*. El gobernador Mathías (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 31).

-*“El cerco no hace más que comenzar. Porto Calvo todavía tiene tres compañías de soldados”*. El Holandés (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 31).

-8ª. SÍNTESIS. El traidor es traicionado.

En este tramo de la obra teatral, más que guerreros que trascienden lo humano, Mathías y El Holandés no aparecen como jefes sino como seres humanos portugueses y holandeses, padeciendo los rigores a que se expone la más mortal de las personas: El hambre –teniendo que comer las especies más elementales y desagradables-; trastornos estomacales de los reinantes por entonces en Europa- tan fuertes, que comparten sus más primarias miserias, olvidándose de quién es el uno y quién es el otro, y por tanto ignorando su carácter de enemigos-. Y a pesar de que terminan ayudándose el uno al otro ante el tremendo esfuerzo estomacal hecho, Mathías tampoco olvida que El Holandés debe entregarle al traidor Calabar, a lo cual se compromete su rival y compañero de dolencias:

-*“¿Qué van a decir de mí los historiadores si yo entrego a Calabar?”*.Pregunta El Holandés a Mathías Albuquerque.

-*“Que lo entregó a un hombre de una sola palabra. A un hidalgo portugués. Mis barbas como prenda de garantía”*. Responde Mathías Albuquerque (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 35).

Pero la actitud de traicionar gana presencia en la historia, cuando el portugués Sebastiao traiciona a los holandeses y regresa a sus filas; sin embargo, Mathías, en vez de condenarlo, lo asciende de rango alegando que quien traiciona a los holandeses, no traiciona a Jesucristo ni a la verdadera patria. Pero incluso así, afloran diferencias entre los portugueses a la hora de reconocer la autoridad que en realidad gobierna en Brasil.

Finalmente, Mathías le ordena a Frei “*afinar el lazo y tejer la cuerda que habrá de ahorcar a Calabar*” (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 44). Aumenta, de esa manera, el grado de responsabilidad de la Iglesia Católica en medio de las disputas de los imperios portugués y holandés por dominar el nordeste de Brasil.

La atmósfera es tensa porque el conflicto entre las dos colonias entra en un momento crucial, tanto por la muerte inminente del Mayor Calabar, como por el protagonismo que poco a poco irá adquiriendo la traición en la trama de la historia y en el marco de las disputas políticas, económicas, religiosas y militares entre Portugal y Holanda.

-9ª. SÍNTESIS. La valentía de Bárbara.

En este pasaje de la obra teatral, confluyen importantes situaciones y aspectos que contribuyen a crear una atmósfera de mayor tensión y expectativa: De una parte, Mathías Albuquerque decreta la condena a muerte de Calabar, acusado de traicionar a los portugueses, pero al mismo tiempo la Corona Portuguesa le ordena al gobernador salir de Brasil; la música cobra un mayor protagonismo a través de personajes como Anna de Amsterdam y Bárbara; el sacerdote Frei sirve de confesor al Mayor Calabar; el espíritu de la traición también gana fuerza porque, además de Calabar, otros portugueses son acusados de traidores, aparte del Consejo Supremo Holandés, el cual le incumplió a Calabar el pago de sus dineros desde cuando este último desertó de las tropas portuguesas.

Asimismo, Bárbara encara de nuevo al auditorio y cuestiona el silencio cómplice de la plebe ante los traidores; la canción que ella interpreta aumenta la tensión en torno a la suerte próxima de Calabar, pero también le pone el tinte romántico y apasionado

al declarar su amor eterno hacia el oficial brasileño, cada vez más cerca de la horca; antes de abandonar Brasil, Mathías le confiesa a Frei que se siente traidor ante la Corona Portuguesa, porque en él es más fuerte el amor por su tierra brasileña, la cual traicionó Calabar y que le mereció ser condenado a muerte por el saliente gobernador.

En cuanto al espacio escénico, destacamos de nuevo el predominio del ambiente oscuro, incluida la noche misma, en lo que hasta ahora sido el desarrollo de la pieza teatral; recordemos cómo es el fondo de oscuridad el que rodea la primera escena, con la voz “en off” de Frei, lo mismo que la tortura a un desconocido cuya figura, por lo oscuro, se asemeja a la de un bulto.

-10ª. SÍNTESIS. “Tatuaje” y una ejecución.

La escena en la que transcurre la ceremonia previa a la ejecución de Calabar, y muy a tono con el protocolo colonial, está marcada por una atmósfera de tensión y expectativa que comienza con la lectura del pregón y el redoble de tambores cada vez que se lee un fragmento de la condena: Morirá en la horca por traidor a la patria y a su rey; su cuerpo será descuartizado; sus partes regadas con sal y lanzadas a los cuatro vientos; su casa destruida; sus bienes confiscados; salado el piso para que no vuelvan a nacer hierbas infames; e infames también serán las cinco próximas generaciones descendientes del condenado. El espacio escénico, con el protagonismo de la voz y el tambor castrenses, es reforzado por el fondo orquestal que seguirá al desenlace.

Y cuando Mathías imparte la orden de ejecutar a Calabar, súbitamente iluminada irrumpe Bárbara cantando “Tatuagem”, otro samba canción, cuyo origen y características musicales ya describimos anteriormente:

-“Quiero dejar en tu cuerpo como un tatuaje. Que es para darte coraje para seguir el viaje, cuando llega la noche. Y también para yo perpetuarme en tu grillete, que tú agarras, refriegas, rechazas, pero que no lava” (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 52).

Y a medida que se acerca el final de Calabar, los mercenarios Días y Camarao, junto con el traidor Souto, comienzan a reflexionar sobre la muerte y la traición –la cual justifica que Calabar sea ahorcado-, aparte de mostrar total indiferencia por la suerte de este y de su amante Bárbara: Aparecen estados de ánimo asociados a la soledad, la pena, la pudrición y la muerte misma como equivalentes al acto de morir ahorcado.

Días, Camarao y Souto hacen gala de su servilismo, de su cinismo, su indiferencia frente a la suerte de Calabar y de su espíritu traidor, cuando son confrontados por Bárbara: Además de los tres justificar la muerte de su amante, el negro Días reniega de su raza y declara su orgullo por haber servido a los blancos:

-"Mi nombre es Henrique Días. Si la memoria no me falla. Gané el "Días" de mi nombre, en lo oscuro de la batalla. Cambié los pies por las manos. Un ojo por la medalla. Hice de tripas, corazón. Y de la camisa, mortaja" (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 20).

Más aún, exhibe su orgullo cuando le dice a Bárbara que *"yo dije que iba a vencer en la vida y vencer"*, expresión que, de alguna manera, insinúa parte del final de la obra cuando Anna interpreta la canción que tiene el mismo nombre: *"Vence en la vida, quien dice sí"*, cuya letra fue prohibida totalmente por la dictadura brasileña en 1973.

Souto comienza a reconocer, implícitamente, que será el verdugo de Calabar:

-"Me llaman Sebastiao Souto. Y algunas cosas más. Que con la muerte se excita. Y destruye lo que le place. La vida, animal maldito, de todo me da a cambio. Y yo vivo en la desdicha de ser lúcido y a la vez ser loco" (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 21).

Entre apariencias y verdades, Souto, orgulloso de ser traidor, reconoce que se trata de una guerra de tipo religioso –Dios contra el diablo-, pero también económica porque en ella se expresa la lucha entre el azúcar y la sal y entre el oro y la plata.

-11ª. SÍNTESIS. El silencio cómplice.

Este fragmento de la obra está marcado, de una parte, por el ahorcamiento de Calabar, su descuartizamiento y el lanzamiento de sus partes a distintos lugares, como parte de la condena proferida por el gobernador Mathías Albuquerque contra el desertor del ejército portugués y que luego se enroló en las tropas holandesas.

De igual manera, sobresale la actitud cómplice y servil de Días, Camarao y Souto-llamado a sacrificar al mulato traidor-, quienes fingen no saber nada en ese momento; pero luego, cuando se produce la ejecución, asumen una postura de fingido asombro y extrañeza por lo ocurrido. Bárbara entona la canción "Cuidado", que, con sentido irónico, cuestiona la conducta de los tres guerreros que simulan no saber nada, ni haber visto nada, ni haber escuchado nada:

-“Nadie sabe de nada. Nadie vio nada. Nadie hizo nada. Nadie es culpado. Bichos de estimación, en ese jardín. Cuidado. Todos están gordos. Siempre ciento por ciento ciegos. Ciento por ciento ciegos. Ciento por ciento sordomudos. Ciento por ciento, sin percibir la agonía” (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 68).

Bárbara, presa de la tristeza y de su total convicción de que Calabar no ha muerto, entra en contacto con Anna, la prostituta holandesa; entre preguntas y miradas profundas, ambas mujeres propician un acercamiento mediado por la muerte y la sangre de Calabar, aquel que, según Bárbara, no ha muerto aunque lo hayan ahorcado, descuartizado su cuerpo y arrojado lejos sus partes.

Anna y Bárbara comienzan a acariciarse; es la antesala de la canción interpretada por Anna y que será una declaración de amor entre las dos mujeres. Como cuestión paradójica, la muerte y la sangre de Calabar, el amante de Bárbara, están inspirando una relación afectiva de esta con otra mujer-Anna-, proveniente del país al cual le sirvió aquel luego de desertar de las filas portuguesas. Anna y Bárbara cantan "Tatuaje", una especie de samba lento o de bossa nova. De este último ritmo,

podemos indicar que surge en Brasil a finales de los años 50 como resultado de la fusión del samba de Río de Janeiro y el jazz norteamericano⁹⁹.

-*“Bárbara: Nunca es tarde. Nunca es suficiente. ¿Dónde estoy? ¿Dónde estás? Amor mío. Voy a buscarte”* (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 73).

Anna canta para Bárbara y Bárbara canta para Calabar, pero Calabar en ese momento tiene el rostro de Anna:

-*“Mi destino es caminar así, desesperada y desnuda. Sabiendo que al final de la noche seré tuya”* (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 73).

Las dos están abrazadas, de rodillas, como en un solo cuerpo, ligadas por la sangre de Calabar”.

-12a SÍNTESIS. Homosexualismo de escándalo.

Acción verbal, física y musical. El presente tramo de la pieza teatral, tiene un importante énfasis musical, además del componente político, económico, militar y cultural protagonizado por Holanda. Bárbara y Anna cantan la canción que lleva el nombre de la primera. A partir de la ejecución y descuartizamiento de Calabar se produce, paradójicamente, un encuentro significativo entre la vida y la muerte: Con el sentimiento de dolor aún vivo por la pérdida de su amante, Bárbara y Anna protagonizan una relación que, poco a poco, pasa de la solidaridad al amor declarado entre dos mujeres. Y es tan fuerte esa atracción, que Bárbara descubre el rostro de Calabar en el rostro de Anna.

⁹⁹En sus inicios, el término *Bossa Nova*-forma nueva-, se utilizó en Brasil para referirse a una nueva manera de cantar y de tocar el samba-ritmo urbano-. Luego pasó a ser una «reformulación estética» dentro del moderno samba carioca, o sea de Río de Janeiro. La Bossa Nova se basó en una instrumentación simple y, al mismo tiempo, en un elegante manejo de las disonancias, además de que desarrolló un lenguaje propio con un íntimo lirismo. Pioneros destacados de la Bossa Nova son músicos como Joao Gilberto, Gilberto Gil, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, quienes se reunían en el sur de la ciudad de Río de Janeiro. La incidencia de esta novedosa propuesta musical, le significó constituirse en uno de los movimientos más influyentes de la historia de la música popular brasileña, al punto en que contribuyó al trabajo en equipo entre músicos, cantantes, compositores, novelistas y directores de cine brasileños. Dos composiciones clásicas de la Bossa Nova, son “Garota de Ipanema” y “Chega de saudade”-Basta de saudade-, de Vinicius de Moraes y Antonio Carlos Jobim. (Sua Pesquisa, s.f.).

En una nueva actuación, Bárbara se dirige una vez más al público y le manifiesta su profundo desprecio por la ingratitud, la cobardía y la hipocresía de los seres humanos –en una clara alusión a los guerreros traidores Souto, Días y Camarao-. Nassau, el jefe holandés, rinde su propio homenaje a Calabar cuando, dirigiéndose a él, le dice que “tu muerte no ha sido en vano” –un soldado holandés, tomando una parte del cuerpo de Calabar, se atreve a decir "era apenas un negro”.

Se produce un cambio anímico en el entorno, cuando explotan la música y el baile nordestinos a través del frevo¹⁰⁰ “No existe pecado al sur del Ecuador”, cantado por la prostituta holandesa Anna y dedicado al también holandés Mauricio de Nassau.

Y mientras se escucha el frevo, ocurre, además, un cambio de espacio escénico que es ocupado por científicos y sabios holandeses, propios de la modernidad europea del momento. En un discurso netamente triunfalista, Nassau anuncia la llegada del progreso integral-educación, infraestructura, recreación, trabajo, etc-, para todos los habitantes de Pernambuco, incluidos portugueses y brasileños, por encima de nacionalidades y de creencias religiosas. Y sobre la isla Antonio Vaz, el colonizador holandés decreta la fundación de Ciudad Mauricia – o sea que ella llevará su nombre.

De igual manera, y mientras se escuchan los acordes del frevo “No existe pecado al sur del ecuador”, Nassau determina que sus sabios e investigadores se encargarán de construir un puente en forma de arco, el cual cruzará el río que atraviesa la ciudad de Recife; esta, en palabras de sus habitantes, se está quedando sin mujeres; algunas de las que allí permanecen, convirtieron a Recife en “la capital

¹⁰⁰El frevo es una danza carnavalesca de calle y de salón, de origen nordestino, y de espíritu rítmico. Este ritmo combina raíces africanas en las percusiones y los ritmos, las cuales se mezclan con sonidos propios de marchas europeas, de la polka y con ciertas reminiscencias del mambo y del jazz de Big Band. El Frevo surgió en el estado de Pernambuco, a finales del siglo XIX. Se deriva de la marcha y del maxixe. Es de compás binario y de movimiento un poco más rápido que la marchita carioca, en la cual los bailarines ejecutan una coreografía individual, improvisada y frenética. El vocablo frevo viene del verbo portugués ferver, que significa hervir, dado el carácter enérgico, rápido y potente del ritmo. La danza del frevo se inspira en la capoeira, una lucha y baile de origen africano y muy arraigada en las culturas brasileñas. El baile del frevo da la sensación, precisamente, de que los danzarines están pisando una superficie caliente. Consultado en ECU-RED. El 12 de octubre de 2018.

de la pederastia”. El consultor le informa a Nassau sobre un ataque a Bahía, pero este no le presta atención.

Cuando ingresa el grupo acompañante de Nassau, irrumpe Anna cantando dicho frevo, rodeada de luces y gritos que alegran la escena siguiendo el ritmo de la canción:

-“No existe pecado del lado de abajo del Ecuador. Vamos a hacer un pecado, inmoral, debajo de mi cobertor¹⁰¹. Déjame ser tu cómplice sexual, tu siervo, tu trenza, un riacho de amor. Cuando es misión de un descuidado, mira ahí, sal de abajo, que yo soy profesor. Deja la tristeza por allá, ven a comer, come succulentas menudencias, vegetales, salsas adobadas, yucas, ve si se agota y pones más en la mesa, porque tu holandesa no puede esperar” (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, pp, 77-78).

El comunicador social y magister brasileño Gerson da Silva Esteves, cuya tesis de grado se ocupó de analizar la historia del teatro en su país, se refiere a “*No existe pecado al sur del Ecuador*”:

“Esta canción nos remite a lo que cuenta la historia oficial, o sea cuando en el siglo XV llegaron los portugueses a Brasil y encontraron hombres y mujeres bellos y felices, estas últimas con los pechos descubiertos; todos comiendo de lo que les brindaba la naturaleza. A Brasil llegó en 1530 el padre jesuita español José Anchieta¹⁰² a catequizar a los indígenas mediante obras de teatro.

Este sacerdote elaboró en Brasil la primera gramática del tupí-guaraní, además de realizarla en español y portugués. Debido a que comenzaron a darse mezclas sexuales entre españoles y portugueses con indios y negros, surge el hecho incontrastable de que ante tanta diversidad era muy difícil de que pudiera haber pecado; de allí el estribillo de la canción cantada en ritmo de frevo: “No existe pecado del lado de abajo del Ecuador, vamos a hacer un pecado rasgado, sudado, debajo de mi cobertor”¹⁰³. Si bien en esa época se imponía una ética religiosa fuerte de parte de portugueses y españoles, es preciso señalar que para Chico Buarque importaba más la coyuntura política de los años setenta” (G. Da Silva Esteves, entrevista personal; Sao Paulo, 8 de junio de 2016).

¹⁰¹ Este fragmento fue censurado por los militares brasileños, por lo cual fue reemplazado por “*sudado, a todo vapor*”.

¹⁰² José de Anchieta nació el 19 de marzo de 1534 en San Cristóbal de la Laguna, en Tenerife, España. Comenzó sus estudios de Filosofía pero, debido a un enfermedad en 1553, partió de Tejo (Lisboa) a Brasil, donde inició su primera labor de catequesis con los indios tupis, con quienes aprendió su idioma y evangelizó a través de la poesía. En un poblado indígena llamado Piratininga, fundó un colegio para indios. La misión atrajo pronto a numerosos colonos, formándose en torno a ella la ciudad de Sao Paulo. Tomado de Aciprensa.

¹⁰³ Versión original de la canción, la cual fue censurada en ese fragmento; en su lugar quedó “Vamos a hacer un pecado rasgado, sudado, a todo vapor”.

Volviendo con la obra, aparece en escena el sacerdote Manoel Frei, quien se acerca a Nassau, le besa la mano y le agradece haber restaurado la libertad de cultos. El holandés, por su parte, destaca las virtudes intelectuales del cura portugués y le invita a vivir cerca de él, por lo cual ordena que le sea construida una casa. El fenómeno de la traición parece configurarse de nuevo, por lo cual esta actitud gana fuerza protagónica en el desarrollo de la historia.

-13ª. SÍNTESIS. Bárbara y el dilema de sus afectos.

Se recrudecen las hostilidades bélicas entre portugueses y holandeses, con motivo del ataque de los primeros a Bahía, ante lo cual Nassau ordena pedir refuerzos desde Europa, sobre todo refugiados alemanes en Holanda y prisioneros en Amsterdam. Nassau destaca la importancia de tener esclavos que colonicen y ayuden al progreso material, como también a la defensa del territorio; una vez más, se hace evidente la diferencia entre el modelo de colonización holandesa y el portugués –el primero más concentrado en construir, no tanto en saquear-. Mientras contempla el lienzo inspirado en el puente que mandó construir –“Puente Mauricia”, Nassau ordena atacar porque confía en sus soldados europeos y amerindios.

Con el sorpresivo encuentro de Bárbara y Souto en Recife, reaparece el fenómeno de la traición, al punto en que el guerrero tasa en dinero el valor de su propia vida al reconocerse como traidor de Calabar. Y mediante una canción se burla de los holandeses cuando los derrotó en Bahía, aunque luego reflexiona ante Bárbara sobre el pronto final de su vida, dada su condición de traidor.

Ante la reiterada declaración de amor de Souto hacia ella, Bárbara es presa de sus propias contradicciones afectivas porque sigue amando a Calabar –quien luchó por un nuevo Brasil-, y lo tiene siempre presente, pero no deja de sentirse atraída por el traidor de su amante. Souto le canta la canción “*Tú vas a seguirme*”, en cuya parte final él reconoce, o presiente, que será traicionado por la propia Bárbara:

-“Tú vas a traicionarme. Tú vienes a besarme. Tú vas a encegüecerme. Y yo voy a consentirlo. Tú vas a conseguir. En fin, apuñalarme. Tú vas a velarme. Llorar, vas a

cubrirme. Ven a arrullarme, arrúllame, niña” (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 92)¹⁰⁴.

Bárbara insiste en reconocer ante Souto que, siempre que lo mira y que lo siente cerca, es como si mirara o tuviera cerca a Calabar, aun sabiendo que él –Souto- fue quien traicionó a su amante. Y el mismo Souto se atreve a decirle que Calabar también era su amigo.

-14ª. SÍNTESIS. Bárbara confronta la historia.

En este pasaje de la obra teatral, y del diálogo entre Bárbara y Souto, la palabra, entendida en sus niveles denotativos y connotativos, adquiere un papel importante en el desarrollo de la relación entre estos dos personajes, teniendo como punto de partida la muerte violenta y el descuartizamiento de Calabar, amante de la primera, y la responsabilidad del segundo en la entrega del oficial desertor brasileño; pero al mismo tiempo, el protagonismo que juega la palabra CALABAR –destacada en el diálogo-, trasciende ese entorno inmediato y gana significado político cuando situamos tal vocablo en el contexto de las políticas y prácticas de censura del régimen militar brasileño (A. Bezerra, comunicación personal; Sao Paulo, 13 de junio de 2016)¹⁰⁵.

Antecedido por la declaración abierta de Sebastiao Souto, quien no solo se enorgullece de haber traicionado a Calabar, sino que además le confiesa a Bárbara que de lo único de que se arrepiente es de no haberlo traicionado por ella, se inicia un diálogo en el cual Bárbara se propone obligar a Souto a pronunciar una y muchas veces el nombre de su amante Calabar:

Primero es la resistencia de Souto de expresar su nombre completo; luego pronunciar la palabra que identifica al oficial ahorcado; y cuando ya lo hace en

¹⁰⁴ Esta canción aparece en el libro de la historia, pero finalmente no fue incluida en la versión final de la obra de teatro.

¹⁰⁵ La práctica generalizada de la censura, por parte del régimen militar brasileño, es denunciada por Chico Buarque y Ruy Guerra a través del juego de palabras presente en la canción “Cala a boca, Bárbara”, cuyo mensaje subliminal se sintetiza en el nombre CALABAR- “CALA a boca, BÁRbara”. Esta reflexión hace parte de la declaración concedida al autor por la profesora Adelia Bezerra de Meneses, docente pensionada de la Universidad de Sao Paulo-USP- y autora de los libros “Disenho Mágico. Poesía e Política em Chico Buarque” y “Formas do feminino na canção de Chico Buarque”.

repetidas ocasiones, Bárbara lo critica por su mala pronunciación y le dice que ese nombre, en sus labios, suena ahogado y sombrío; al final le dice que él es incapaz de pronunciar “Calabar” y por ende le está prohibido expresarlo, lo mismo que al pueblo y a la historia misma –“*yo prohíbo a la Historia pronunciar ese nombre*” (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 95). Esta última afirmación ratifica lo que la historia oficial y el régimen como tal habían determinado años atrás, al prohibir en la escuela hablar del desertor brasileño Domingos Fernandes Calabar, porque se le consideraba un traidor.

El otro aspecto que involucra la escena que gira en torno a la palabra “Calabar”, corresponde al contexto y al régimen políticos existentes en Brasil en 1973, cuando se preparaba la presentación de la obra: CALABAR, personaje prohibido durante siglos por la historia oficial brasileña, se convirtió en el símbolo de la censura impuesta por la dictadura, censura que finalmente prohibió la representación pública de la pieza teatral, lo mismo que letras completas y parciales de varias de las canciones del disco de la obra.

Y unido a ese nombre se ligó el título de una de las canciones - “CALA A BOCA, BÁRBARA”-, el mismo que a su vez permitía configurar el propio nombre del protagonista: “CALA a boca, BÁRbara”. Cobra especial importancia este fragmento de la historia, porque las 2 o 3 palabras que hemos destacado, son determinantes en la obra misma –Calabar y Bárbara-, lo mismo que en la historia ocurrida en el siglo XVII, como también en el veto institucional al personaje Calabar y, de igual forma, en el ejercicio de censura impuesto por el gobierno militar brasileño –CALA, expresión verbal portuguesa que significa “calla”-. Pero este es un aspecto que habremos de abordar más adelante, y con mayor detalle, cuando volvamos sobre la totalidad del texto de la pieza dramática.

-15ª. SÍNTESIS. Apología de la traición.

Emerge de nuevo el acto de traicionar en la obra teatral, cuando Sebastiao Souto reconoce que fue él quien entregó Calabar a los portugueses, aparte de que se siente orgulloso de lo que hizo, como también de su condición de traidor, la misma que lo haría capaz de traicionar a su misma familia:

-“Pero no me arrepiento de haber traicionado a tu hombre, Bárbara. Solo me arrepiento de no haberlo traicionado por ti (intenta acercarse más a ella). Ahí, sí, traicionaría tanto más, con mucho más placer” (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 93).

-“Yo también soy traidor, Bárbara. Desde pequeñito, ¿sabe? Yo hasta duermo traicionando, sueño con la traición de la mañana siguiente...Me gusta tirar por la espalda...me gusta intrigar. Me gusta mucho la emboscada. También me encanta jurar que mueran mi padre y mi madre solo para quebrar el juramento y de ahí que muera la familia entera. Traiciono por treinta dineros. Traiciono por convicción. Traiciono para todos los lados. Traiciono por traicionar. Soy traidor de nacimiento. Nací en Bahía de la Traición, Paraíba” (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 96).

Bárbara le demuestra que la traición de su amante Calabar estuvo inspirada en su amor a la tierra –“Calabar vomitó su traición a portugueses y brasileños...” (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 96), y no en una bandera o en sobras tiradas por los colonialistas, como él –Souto- lo está haciendo.

Pero la recriminación de Bárbara a Souto llega al plano sexual. Ello ocurre en la canción “*Quita las manos de mí*”, cantada por Bárbara mientras mira a Souto:

“Él era mil. Tú no eres nadie, pero en la guerra eres vil” (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 96).

Se trata de una composición en ritmo de canción¹⁰⁶, muy cercana a una bossa nova.

Bárbara no solo se ratifica en la pasión que ella y Calabar compartieron, sino que aprovecha para enrostrarle su falta de agresividad sexual –“...en la cama no embiste...(Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 96)”- al tildarlo de “*laxo, flojo*” (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 97). Además de ello, lo califica como un individuo capaz de venderse a cualquiera.

¹⁰⁶ Cuando se habla de *canción*, se refiere a una designación común a diversos tipos de composición musical popular o erudita para ser cantada. En música, alude a una composición escrita para musicalizar un poema o un pasaje literario en prosa, destinado al canto. Es una composición instrumental en los moldes de la canción. Una *canción de gesta* –siglos XI y XII-, es un poema épico cantado. Y una *canción polifónica* es una composición a varias voces sobre un texto profano (Buarque de Holanda & JEMM Editores, 1986. P. 332).

La parte final de la letra de la canción fue vetada por la censura y por ello no quedó en la versión que al final fue grabada por Chico Buarque. En ese fragmento, al enrostrarle su calidad de traidor, Bárbara le dice a Souto que *“por tres monedas, te ganaste otro igual a ti. Hoy estás solo, eunuco y cojo...vendiste hasta el final a tu amigo. Ahora llévate el cambio”* (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 97). O sea que el final que le espera ante los holandeses, es la manera de él –Souto- pagar su traición a Calabar y, por extensión, a ella misma.

El espacio escénico corresponde ahora a la Iglesia y al momento en que Frei celebra la misa; en él, anuncia la restauración de la Corona Portuguesa gracias a la Divina Providencia y a que se liberó de su similar de Castilla; pero como no habla del pacto hecho con los holandeses, es Nassau quien aparece en la ceremonia para confirmarlo e invita a brindar por la restauración del mismo. De igual manera, niega que haya existido guerra entre Portugal y Holanda y reafirma lo dicho por Frei, al considerar que el principal enemigo era la Corona de Castilla:

“Hermanos míos. Agradecemos una vez más a la Divina Providencia, pues fue por su intercesión que se ha restaurado el trono de Portugal. Oremos. Don Joao IV es aclamado en todas las colonias portuguesas como legítimo soberano de nuestras vidas. Llegaron a su fin los duros días de sujeción al arbitrio de la corona de Castilla. Demos gracias” (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 98).

Producto de su pragmatismo, y apoyado en los acuerdos, Nassau anuncia el aumento de la cosecha de caña y les promete a los habitantes no solo la construcción del puente que unirá Recife con Mauricia, sino también que llegará un buey volador –en respuesta a la incredulidad de los moradores-. Pero la faceta guerrera de Nassau reaparece cuando se reúne con su consultor y le aclara que la guerra sigue porque no se ha ratificado el tratado con Portugal. Por ello, ordenó enviar tropas a Maranhao y mandar una armada hacia Angola porque se necesitan más esclavos: ¿Una nueva manera de la traición hacer presencia en esta historia, esta vez en manos de los colonialistas holandeses?

-16ª. SÍNTESIS. El buey que vuela.

Un puente y un buey volador concentran la atención en este pasaje de la historia, uno de cuyos protagonistas es el príncipe holandés Mauricio de Nassau, quien había prometido a los habitantes la construcción de la obra para comunicar a Recife con Mauricia; y, ante la duda de los moradores que aseguraban ver primero volar a un buey antes que cruzar el puente anunciado, se comprometió también con hacer realidad a uno y otro. El buey irrumpe en la obra teatral sobrevolando el palco y la platea. Y ese sorpresivo recorrido es acompañado por la marcha musical que canta el propio Nassau. El ritmo conocido como marcha o marchita, tiene una historia asociada con el carnaval y hasta con la democracia en el baile¹⁰⁷:

Este se asombra de ver volar a un buey –contrario a la razón- y por ello no solo prohíbe el vuelo del buey sino que manda capturar a este:

“Quien haya sido que habló en el buey volador. Manden agarrar ese buey, Sea ese buey lo que sea (repite). El buey aún da sospechas. ¿Cuál es la del buey que revuela? El buey realmente no puede volar así como así. Es fuera, es fuera, es fuera. Es fuera de la ley. Es fuera del aire. Es fuera, es fuera, es fuera. Agarra ese buey. Está prohibido volar” (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 104).

La deficiente construcción del puente da lugar a que reaparezca la disputa por el poder a través de la discusión religiosa en torno al Catolicismo, el Calvinismo y el Judaísmo. Y al mismo tiempo surge el conflicto económico, en el cual Nassau defiende el modelo del libre comercio, en oposición a la producción azucarera reivindicada por portugueses y brasileños, quienes se oponen al control monopólico por parte de la Compañía de las Indias, aspiración que no comparte el príncipe

¹⁰⁷Las marchas llegaron a Brasil a comienzos del siglo XX, traídas por portugueses. La primera marcha de carnaval data de 1899 y es de la autoría de Chiquinha Gonzaga: Ó Abre Alas, realizada para el cordón carnavalesco Rosa de Ouro. Se caracterizan por la mezcla de la marcha portuguesa con los ritmos norteamericanos, además de que posee el compás binario de la marcha militar. El talento, la creatividad y malicia de nuestros compositores, se encargaron de hacer el resto; y en la década de los 30, este género se consolidó. Para conocer sobre la historia de Brasil, de la política, de los políticos y de los usos y costumbres desde 1920 hasta 1960, es necesario escuchar marchitas carnavalescas. Buena parte de la historia de Brasil, está grabada en ese repertorio irónico, gracioso, espiritual y mordaz, capaz de desenmascarar a quienes ostentan el poder político y económico, aunque después de ello se encargó el samba de enredo. Buena parte de las marchas brasileñas, constituyen la crónica del día a día del ciudadano. Ellas tienen el privilegio de reflejar, con simplicidad, pasajes importantísimos de la historia de Brasil; además de que son agradables de escuchar y de bailar. A ese respecto, vale la pena señalar que el ritmo de la marchita carnavalesca es súper-democrática, porque todos tienen el derecho de bailarla a su manera (A historia pelas marchinhas, 2018).

Nassau, quien en ese sentido reconoce el orgullo característico de los lusitanos¹⁰⁸. Pero es evidente cómo en medio de todo se observa el progreso económico, artístico y científico de los holandeses en Brasil, uno de cuyos avances importantes es el remedio para la gonorrea con base en la caña de azúcar. El médico holandés le explica a Nassau la clave de su hallazgo:

-Simple, mi príncipe. Masticándose frecuentemente la caña y tragándose el jugo, sin medicamento alguno, queda curado dentro de ocho días (el Consultor toma de las manos del médico una pila de caña; Nassau toma otro, lo ponen en la boca y comienzan a masticar. El médico le ofrece a Frei, quien discreta y maliciosamente lo rechaza)".

-NASSAU (masticando)

-"Notable...¡Qué sería de nosotros sin la caña de azúcar! (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 109).

Teniendo presentes la imagen de Calabar y la manera como este fue ejecutado, Bárbara y Souto se encuentran de nuevo, teniendo presente que el segundo de ellos fue quien entregó y ayudó a matar a Calabar, el amante de la primera. Bárbara, que justifica la guerra de Calabar frente a las guerras de Souto, se encuentra ante un guerrero que no cree en la paz, porque esta se vuelve luego un pretexto para declarar de nuevo la guerra misma, esa que él practica sin necesitar disculpas ni ideales. Souto se acerca, poco a poco, al desenlace crucial de su vida. Mientras la orquesta cubre el diálogo, Bárbara y Souto, solos, se abrazan. El espíritu esencialmente traidor de Souto, reaparece:

BÁRBARA

-¿Tú de quién eres enemigo?

SOUTO

-De todos. Yo soy el enemigo. Por lo tanto, soy enemigo de los holandeses.

¹⁰⁸ Sin embargo, el personaje holandés conocido como "El Consultor", se burla de los portugueses a través del sacerdote Frei, a quien le dice: "Dicen los españoles que el portugués nació de la ventosidad de un judío". (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 106).

-BÁRBARA

-Pero Sebastiao, los portugueses ya son amigos de Holanda.

SOUTO

-Entonces yo soy enemigo de los portugueses. Y hasta me parece bien, pues ya hace tiempo que estoy del mismo lado (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 112).

[...]

BÁRBARA

-Tu guerra ya no tiene sentido.

SOUTO

-¿Cuál es la guerra que tiene sentido?

BÁRBARA

-La de Calabar lo tenía (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 113).

-17ª. SÍNTESIS. Souto muere traicionando.

La traición adquiere en esta parte de la obra un nivel decisivo de desarrollo, tanto por los personajes y las reflexiones, como por los hechos que suceden y por las circunstancias que rodean a unos y otros.

Es el caso del desenlace que caracteriza la turbia relación afectiva de Bárbara y Souto, teniendo en el centro la imagen de Calabar, la manera como fue ejecutado y los sentimientos opuestos que él inspira de parte de su amante Bárbara y de Souto, quien no solo lo traicionó sino que participó de su muerte.

Pero al mismo tiempo, Souto siente que ha sido traicionado por Bárbara y le reclama por ello, sobre todo cuando él es herido por los soldados holandeses:

-“Tú me estás llevando a una celada. Desde el comienzo tú me estás llevando hacia ellos y ni siquiera lo estás sabiendo. Tú estás traicionando, Bárbara, y ni siquiera sientes en la boca el dulce gusto de la traición” (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 115).

Es tal su obsesión por traicionar, que la declaración de amor que en ese momento le expresa Bárbara, es para él una trampa con el fin de entregarlo a los holandeses y, de esa manera, consumir ella su traición y así cobrar venganza por la traición de Souto a Calabar. Aún herido, Souto no solo se ratifica en su condición de traidor sino que disfruta de ello cuando lo reconoce y hasta se define traidor de nacimiento, lo cual explica por haber nacido en la Bahía de La Traición, un lugar que en realidad existe en el estado brasileño de Paraíba.

Se produce en Souto tal vínculo entre el sentimiento que le lleva a traicionar y aquel de amor que le inspira Bárbara, que, presintiendo su inmediato final a manos de los holandeses, le anuncia a ella:

-“Y si muero sin poder traicionar hasta el último instante, aun así no me lo reprocho; muero traicionando, porque muero diciéndote que te amo, Bárbara” (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 117).

Esta fue la frase lapidaria de Souto en la obra, porque de inmediato muere.

La prostituta holandesa Anna, quien comenzó a vivir su relación afectiva con Bárbara, observa el cuerpo sin vida de Souto y aprovecha para acentuar su rechazo al género masculino cuando sentencia que el hombre en la guerra se concentra más en matar que en amar, a pesar de sus apariencias de seductor y de su envidia sexual tan pronto regresa del combate.

Precisamente, la canción que de inmediato interpreta Anna para Bárbara, es la declaración de amor de la prostituta holandesa hacia la viuda de Calabar y de Souto, la misma que está precedida, con fondo musical, del canto de un fragmento del vals o valsa “Bárbara”¹⁰⁹, -“...*Bárbara, Bárbara, nunca es tarde, nunca es suficiente.*

¹⁰⁹ La valsa llegó a Brasil con la transferencia de la corte portuguesa a dicho país en 1808. La familia real llevó en sus equipajes dos formas de la valsa: La vienesa-en movimiento rápido- y la francesa- en movimiento moderado-. La música fue presentada en salones en donde bailaba la élite de Río de Janeiro. Luego llegó la polca en 1845, otro género musical. A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, la valsa-o el vals- siguió alcanzando gran aceptación, al punto que, en palabras del investigador José Ramos Tinhorao, “era uno de los únicos espacios públicos de aproximación que la época ofrecía a enamorados y amantes”. Nombres de músicos brasileños que dieron lustre a la valsa, son Heitor Villa Lobos, Carlos Gomes, Ernesto Nazare y Chiquinha Gonzaga. Wikipedia. Consultado el 15 de octubre de 2018.

¿Dónde estás? Amor mío, vine a buscarte...” (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 119) - la cual es una suerte de divisa musical amorosa que terminó uniendo a esta pareja.

Al respecto, el investigador del teatro brasileño, Gerson Steves, se refiere a esta particular relación dentro de la trama de la historia, como también a los juegos de palabras que aluden al presente en el cual fue producida y luego prohibida la obra:

“Tengamos en cuenta que en la obra existen personajes que de por sí son una metáfora: caso de Ana que es la colonizadora Holanda, y de Bárbara que simboliza a Brasil. A Bárbara le gusta Ana, relación que tiene su componente homosexual, pero que además evidencia una atracción, desde lo indígena y desde lo negro, hacia el país que representa el progreso europeo representado por Holanda. Ello, aparte de que tanto Ana como Bárbara sentían, cada una por su lado, una atracción hacia Calabar.

Calabar es, por otro lado, una especie de anagrama del capitán Carlos Lamarca¹¹⁰; casi que reproduce el nombre del oficial brasileño que en 1969 desertó del ejército y se unió a la guerrilla de la época. CALABAR- LAMARCA”. (G. Steves, entrevista personal; Sao Paulo, 6 de junio de 2016).

Siempre teniendo como fondo musical el vals “Bárbara”, y luego de Anna decirle a la viuda de Calabar que el último amor es el más fuerte, y que el hombre nada tiene que ver con la mujer, aquella entona de nuevo la canción dedicada a su amante:

“Fui amada por mil hombres, con millares de ideales. Pero en la lista de sus sueños, yo quedé siempre atrás. El milésimo primero hizo de mí la principal. Pero era un pobre sin valor. Y sin ningún ideal”. (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 118).

Y a continuación, el coro acompaña a Anna en una canción que será definitiva en el desarrollo y final de la historia y que, al mismo tiempo, tendrá un significado político determinante a los ojos de la censura brasileña, la cual decide prohibir el canto de toda la letra y autorizar solo su interpretación instrumental¹¹¹: *“Vence en la vida, quien dice sí”*¹¹², en ritmo de *sambalanço*. ¿Cómo una declaración de amor se

¹¹⁰ Oficial del ejército brasileño que desertó con armas y se unió a la guerrilla de la época – MR8-. “Ejército y patria son lo mismo”.

¹¹¹ Si nos remitimos a la versión final del CD. con el título “Chico canta” –mismo que fue impuesto por la dictadura-, el primer tema del disco es “Vence en la vida quien dice sí”, pero en versión instrumental. En otras palabras, y a diferencia de la estructura inicial de la obra teatral –en la cual la canción hace parte del final, incluyendo la letra-, dicha interpretación instrumental aparece como una especie de introducción respecto de la estructura final de las canciones de la pieza teatral.

¹¹²El Sambalanço (samba de balanço) apareció a comienzos de la década de 1960 en bares de Sao Paulo y de Río de Janeiro. Se le considera como una especie de subproducto de la Bossa-Nova; tiene un estilo intermedio

convierte, para el régimen militar brasileño, en una especie de himno que desafía al gobierno castrense y sus numerosos y diversos atropellos en materia de libertades y derechos? Es una pregunta que habremos de abordar más adelante:

“Vence en la vida quien dice sí. Vence en la vida quien dice sí. Si te duele el cuerpo, di que sí. Te tuercen un poco más. Di que sí. Si te dan un puñetazo, di que sí. Si te babea en el cogote, te muerden el cuello. Si te acarician con el látigo, Mírame bien”. (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 119-120).

La letra prohibida comporta un tono irónico porque, en apariencia, no se habla a nadie en especial –el título, que también es estribillo, tiene un tono impersonal-; sin embargo, el mensaje va dirigido –de manera velada- al ciudadano brasileño y a la misma dictadura militar:

Es una muestra clara del espíritu categórico de confrontación al régimen represivo brasileño existente en 1973. Ello explica la prohibición adoptada por los censores gubernamentales.

-18a. SÍNTESIS. Juntos, tristeza y fortaleza.

El servilismo, la sumisión, el cinismo y la ironía se conjugan en el tramo final de la obra de teatro, además de constituir el desenlace de la historia protagonizada, de una parte por Calabar, y, de otra, por la traición como comportamiento transversal en la casi totalidad de los personajes ahora incluidos-Mauricio de Nassau, el jefe político holandés- y el propio estado holandés frente a su representante en Brasil –Nassau-. Calabar, personaje central de la historia, no participa directamente en ella, a pesar de que se representa la escena en la cual es condenado a muerte en la horca por Mathías Albuquerque, pero sin que él intervenga.

El diálogo entre Bárbara y Anna continúa, con esta última centrada en su constante cuestionamiento de la conducta masculina:

entre el samba tradicional y la Bossa-Nova. Una de sus características es una suerte de dislocamiento de la acentuación rítmica, además de que recibió influencias del jazz. Este ritmo fue muy difundido en los bailes suburbanos en las décadas comprendidas entre los 60 y los 80. Uno de los artistas más representativo del sambalanço es Jorge Ben Jor. Wikipedia. Consultado el 15 de octubre de 2018.

“Es claro que los hombres de la tierra...son fogosos, ¿sabes? No pueden ver mujer, ¿sabes? Pero a la hora de la verdad solo quieren saber es de tu rabo...Y te toca voltearte (pausa). El negocio del hombre es el hombre mismo”. (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 123).

“Anna ríe mucho. Bárbara continúa seria. En un gesto de desespero, Anna desordena el peinado de Bárbara. En seguida vuelve a peinarla, prescindiendo de las esclavas. Bárbara comienza a cantar “Fortaleza” (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 124).

La interpretación, en ritmo de canción clásica, y de cuyo origen dimos cuenta anteriormente, se convierte en un pretexto para Bárbara hacer un balance de su vida sentimental, al pensar en hombres como el sacrificado Calabar y como Souto, el traidor por excelencia que muere a manos de los holandeses:

“Mi tristeza no está hecha de angustias. Mi tristeza no está hecha de angustias. Mi sorpresa. Mi sorpresa solo está llena de hechos. De sangre en los ojos y lama en los zapatos. Mi fortaleza. Mi fortaleza es de un silencio infame. Bastándose a sí misma y reteniendo el derrame. Mi represa”. (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 124).

En una gradual aproximación al final de la historia, Bárbara entra en escena y asume la vocería del pueblo brasileño que reclama su independencia respecto de portugueses, holandeses y españoles. Y advierte que para alcanzarlo se requiere de muchos traidores, de muchos *calabares*, a quienes pueden descuartizarlos en miles de pedazos, pero estos, como una cobra de vidrio, se reproducirán en cada una de sus partes (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 133):

“Y no basta ahorcar, destrozar, picar... Calabar no muere. Calabar es cobra de vidrio. Y el pueblo jura que cobra de vidrio es una especie de lagarto que cuando se corta en dos, tres, mil pedazos fácilmente se reproduce”. (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 133).

De inmediato, Bárbara comienza a cantar la canción “Cobra de vidrio”, cuya letra recoge, además de su discurso anterior, la advertencia dirigida a los dueños de plantaciones y sembrados, a quienes les anuncia que esos pedazos de cobra de

vidrio los estarán incomodando a toda hora. “Cobra de vidrio” es interpretada en ritmo de samba clásico¹¹³: ¡Calabar irrumpirá de nuevo en la historia futura de Brasil!

“Por las cuatro esquinas su cuerpo. Partido, desterrado. A los cuatro vientos sus cuartos. Sus pedazos de vidrio. Y su veneno incomodando tu honra, tu verano (con coro). ¡Presta atención! ¡Presta atención! Por las cuatro esquinas sus tripas. Gratuitas, sobrando. A los cuatro vientos, sus cuartos. Sus pedazos de vidrio. Su veneno arruinando a tu hija y la plantación. (Con coro) ¡Presta atención!”. (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 133-134).

Nassau, el jefe político holandés, es acusado por el Consultor de traicionar la confianza de la Compañía de las Indias, al robar bienes que son propiedad del Estado holandés. Haciendo gala de una serenidad y sinceridad inusitadas ante la escena, Nassau reconoce que lo hizo con orgullo, pensando en la meta de la que estaba convencido que él alcanzaría; por ello, él manifiesta su extrañeza de que aun aquello de lo cual se sentía orgulloso, ahora es clasificado como traición. Y, en su discurso final, en respuesta a la acusación, Nassau afirma que lo que más le hace reír “...es que no me importó” (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 133).

Y de manera sorpresiva, el ya ex jefe político holandés entona con plena seriedad un fragmento adaptado del “*Fado Tropical*”, cantado en su momento por Mathías Albuquerque:

“Porque esta tierra está por cumplir su ideal, aún le falta convertirse en un inmenso *cañaduzal*” (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 133) —en vez de “*un inmenso Portugal*”.

¹¹³El samba es considerado por críticos de música popular, artistas, historiadores y científicos sociales como el más original de los géneros musicales brasileños, por no decir el género musical típicamente brasileño. Si nos remitimos a su origen, este nos aporta mezclas de ritmos y tradiciones que atravesaron la historia del país. El samba surgió en los antiguos batuques-danzas negras acompañadas con instrumentos de percusión-, traídos por los africanos que llegaron a Brasil como esclavos. Tales batuques estaban relacionados con elementos religiosos que establecían entre los negros una suerte de comunicación ritual mediante la música y la danza, la percusión y los movimientos del cuerpo. Esos ritmos de batuque, de a poco, fueron incorporando elementos de otros tipos de música, sobre todo en el escenario de Río de Janeiro en el siglo XIX. Portal História do mundo. Consultado el 15 de octubre de 2018.

Ese trozo musical cantado a su manera por el holandés Nassau, deja entrever que la guerra librada por Portugal y Holanda en el nordeste brasileño, ha sido una confrontación política y militar por claros intereses económicos: ¡El azúcar!

Consciente de su relevo, el saliente jefe político holandés Mauricio Nassau se dispone a despedirse de Brasil, nación que siente como suya. Por ello, se siente en el deber de consignar su propia experiencia y, por tanto, comienza a dictarle espontáneamente a su escribano, pero es interrumpido por el Consultor, quien le “sugiere” escribir un texto protocolario, muy acorde para la versión oficial holandesa sobre su presencia en Brasil –el inevitable componente que acompaña la lucha política y militar y que “obliga” a contar la historia que más conviene –sobre todo cuando se han sufrido derrotas militares y políticas.

En consecuencia, emerge de labios de Nassau el discurso formal inspirado en el informe militar del emperador Julio César, luego de derrotar al rey del Ponto en la batalla del Zela: “*Fui, vi y vencí*”. Nassau, dictándole al escribiente, dice: “*Llegué, vi, amé y construí. Y en pocos años tracé el principio del futuro. Nuevos horizontes...*” (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 135).

Y es de tal magnitud esa historia oficial, que ni siquiera hay cabida para el escribano y su propia historia, porque –dice el Consultor- “*...Escribano no siente. De ahora en adelante, en este Brasil holandés, el escribano escribe. Así como el estudiante estudia, el cantante canta, el actor actúa, etc., etc., etc...*” (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 135).

Se deduce, paradójicamente, que la historia ni siquiera la cuenta el escribano, a pesar de ser él quien la recoge; la pequeña gran diferencia es que él no la puede escribir –su versión- sino que la tiene que escribir –se la imponen-. A fin de cuentas, esa será la historia oficial hegemónica.

No obstante lo anterior, Nassau le dicta al escribano sin renunciar al sentimiento más íntimo que recoge su condición de guerrero y de ser humano que tuvo la oportunidad de conocer y disfrutar de las bondades de una nación llamada Brasil, de la cual asegura no haber abusado, actitud que ahora sus jefes, seguramente, le

están cobrando, a pesar de que contribuyó a que Holanda aumentara sus riquezas y su poder.

De allí que, en su carta al escribano, Nassau se atreva a dictarle:

“Yo continúo siendo un hombre de armas. Y un humanista. Y esa combinación es difícil en cualquier siglo. Y porque conquisté, pero no fui ciego en el ejercicio del poder, y porque de las armas y de la represión no hice mi mayor pasión, ahora dirán que me equivoqué. La misma compañía que me trajo, es la que ahora me lleva. Tal vez las mismas intrigas. Y porque todo lo que hice ni cabe en sus cofres, como tampoco todos esos horizontes...”. (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 135).

Puede colegirse de las palabras finales de Nassau que, con todo y lo que significó su acto indelicado con el manejo de los recursos saqueados por Holanda en Brasil, él también se siente traicionado por el imperio al cual le sirvió con lealtad y con eficacia.

En este desenlace, el sacerdote Frei, siempre consecuente con su actitud cómplice y traidora para con la dominación portuguesa, se inclina con toda reverencia frente a los holandeses cuando se dirige a los habitantes y les invita a tener fe porque *“lo que es bueno para Holanda, es bueno para Brasil”* (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 136). Tal expresión tiene un sentido político tal, que de hecho remite al lector o al espectador a la coyuntura internacional característica de las relaciones del Brasil de los militares con el siempre imperial Estados Unidos de América en la década de los años setenta.

Por parte de Bárbara, una suerte de continuadora del pensamiento y el compromiso de su amante, el oficial Domingos Fernandes Calabar, se produce un discurso irónico que simula hacer el homenaje a los seres humanos que recuerdan poco, a la vez que declara odiar al oyente de memoria fiel y consistente, por lo cual invita a todos a traicionar:

“¿Esperáis un epílogo de lo que os he dicho hasta ahora? Estoy leyendo en vuestras fisonomías. Pero sois verdaderamente tontos si imagináis que yo haya podido retener de memoria toda esa mezcla de palabras que os solté abruptamente. La historia es una colcha de retazos. En lugar de epílogo,

quiero ofrecerles una sentencia: Odio al oyente de memoria demasiado fiel. Por eso, sed santos, aplaudid, vivid, bebed, traicionad, oh celebérrimos iniciados en los misterios de la traición". (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 136).

Si nos remitimos a la coyuntura política, económica y militar existente en este país -1973- cuando se preparaba el montaje de la obra "*Calabar. El elogio de la traición*", es evidente la crítica velada hecha por los autores a la denominada "*Política del buen vecino*", trazada en 1933 por el entonces presidente de Estados Unidos, Franklin D. Roosevelt, hacia los países de América Latina, incluido Brasil¹¹⁴. Es célebre la foto de Roosevelt y el presidente de Brasil, Getulio Vargas, reunidos en Río de Janeiro en 1936. De allí que podría afirmarse, con toda certeza, que en la parte final del estribillo "*lo que es bueno para..., es bueno para Brasil*", se insinúa que en ese espacio en blanco está incluyendo, irónicamente, el nombre de "Estados Unidos": "*Lo que es bueno para Estados Unidos, es bueno para Brasil*". La pieza dramática concluye con dicha frase como estribillo.

Pero tampoco debemos ignorar la nueva política de Estados Unidos para América Latina y el Caribe desde 1961 hasta comienzos de los años 70, concebida para impedir el avance de la Revolución Cubana: La Alianza para el Progreso. Esta fue diseñada por el presidente John F. Kennedy, pensando en contribuir a mejorar la calidad de vida de los países de la región y, de esa manera, frenar nuevos procesos insurreccionales en el continente.

En ese sentido, se hace ostensible la estrecha relación de semejanza –alegoría– que, de manera velada, establecieron los autores, el director, los músicos y los actores al representar la historia del capitán brasileño Domingos Fernandes Calabar, buscando con la obra cuestionar de manera velada, pero profunda, al

¹¹⁴ En diciembre de 1933, y por iniciativa de Estados Unidos, se realizó la VII Conferencia Panamericana, con el fin de moderar sus relaciones con América Latina durante los años 1933-1945. Estados Unidos había invadido abiertamente varios países de la región en los primeros años del siglo XX, como Cuba, México, Haití, Panamá, República Dominicana o Nicaragua. El gobierno de Roosevelt buscaba profundizar la solidaridad hemisférica contra amenazas exteriores, sobre todo frente a las potencias que integraban el denominado Eje en la Segunda Guerra Mundial-Alemania, Italia, Japón- contra el cual luchaban Estados Unidos y los países aliados. El espíritu de "La política del buen vecino", consistía en afirmar que si los países latinoamericanos apoyaban incondicionalmente a Estados Unidos, ellos también serían beneficiados.

régimen dictatorial vigente en Brasil en 1973, año en el cual se proyectaba estrenar la pieza teatral que, finalmente, fue prohibida por la censura del gobierno militar presidido en ese momento por el general Emilio Garrastazu Medici.

En este apartado del capítulo central, comenzamos a materializar el objeto de nuestra tesis doctoral, reunido en la pregunta ¿Por qué la dictadura militar brasileña censuró en 1973 la obra de teatro *“Calabar. El elogio de la traición”*, una pieza dramática que relata la historia de un oficial brasileño desertor del ejército portugués que se pasó luego a las tropas holandesas y, por ello, fue ahorcado y su cuerpo descuartizado en el nordestino estado brasileño de Pernambuco en 1635?

Además de lo anterior, hemos identificado a los personajes de la historia y su papel dentro de la trama; lo mismo que sus relaciones afectivas, sus conflictos, sus juegos de intereses políticos, económicos y militares. También situamos las canciones que hacen parte de la historia y que revelan el espíritu y las contradicciones de quienes las encarnan, además de los ritmos, sus características y sus orígenes histórico-regionales ligados al surgimiento de la nación brasileña.

De igual manera, y siendo consecuentes con el sentido de nuestra pregunta de investigación, además de comenzar a darle piso de realidad al enfoque teórico que le concede al pasado el poder explicativo del presente, tal como lo sustenta el historiador francés Michel de Certeau, empezamos a establecer, de manera empírica, los primeros vínculos que conectan la historia del oficial brasileño Domingos Fernandes Calabar en el siglo XVII, con la represión, la censura, la tortura, la desaparición forzada y el exilio obligado que se constituyeron en políticas de Estado del régimen militar que gobernaba en Brasil en 1973.

Fue este el año del fallido intento de estrenar la obra de teatro por parte de Chico Buarque de Holanda y Ruy Guerra-sus autores-, como también del dramaturgo Fernando Peixoto-su director-, además de los directores musicales y arreglistas – Dori Caymmi y Edu Lobo- y en general de los actores y demás profesionales que participaban del proyecto ligado a la corriente del teatro musical en el Brasil de los años setenta.

A continuación, avanzaremos en nuestra reflexión sobre el objeto de nuestra tesis doctoral, basados en este primer desarrollo y en la propuesta metodológica y teórica de Michelle Foucault, contenida en sus obras “Las palabras y las cosas” y “Arqueología del saber”, como también en la formulación del francés Michell de Certeau sobre la fuerza que constituye el pasado para explicar los hechos del presente, plasmado en su libro “La escritura de la historia”. Con base en ello, podremos identificar de manera mucho más clara las conexiones existentes entre la obra “Calabar. El elogio de la traición”, tal como fue concebida y estructurada en sus textos y en sus composiciones musicales, y el pensamiento y las actuaciones que caracterizaron el régimen militar brasileño entre 1964 y 1973, año este último perteneciente al periodo más cruel de la dictadura y conocido como “Os anos do chumbo”, o “Años del plomo”.

.El 13 de diciembre de 1968, el entonces presidente de Brasil, General Emilio Garrastazu Medici, expidió el Acto Institucional Número 5, popularmente conocido como A1-5, mismo que se prolongó hasta el final de su mandato en marzo de 1974, justificado “en el combate a la subversión y a las ideologías contrarias a las tradiciones contrarias a nuestro pueblo”¹¹⁵. Tres de las muchas medidas restrictivas tomadas en nombre de la seguridad nacional y de la revolución del 31 de marzo de 1964-día del golpe-, liderada por la junta militar desde 1964, en el contexto de la Guerra Fría protagonizada por Estados Unidos y la Unión Soviética, y con el fin, según el texto, de “reconstruir económica, financiera, política y moralmente a Brasil”, son las siguientes:

-El Presidente de la República, podrá suspender los derechos políticos de cualquier ciudadano hasta por 10 años, incluyendo la prohibición de votar y ser votado; de participar en manifestaciones y actos políticos; de frecuentar determinados lugares.

-Se suspende el Habeas Corpus en los casos de crímenes políticos, de delitos cometidos contra la seguridad nacional o contra el orden económico y social.

¹¹⁵ Traducción libre del autor, basada en el texto original del documento redactado con máquina de escribir manual. Consultado el 18 de abril de 2017.

-El Presidente de la República podrá decretar el receso del Congreso Nacional, de las Asambleas Legislativas y de las Cámaras Municipales, los cuales podrán volver a funcionar por decisión del mismo mandatario.

La expedición del A1-5, mismo que dejaba sin validez la Constitución Política del país, provocó múltiples protestas en las distintas ciudades brasileñas. Se destaca la multitudinaria movilización conocida como “passeata dos cen mil”-marcha de los cien mil-, realizada en Río de Janeiro el 26 de junio de 1968 y liderada por dirigentes obreros y estudiantiles, además de la participación de numerosos artistas e intelectuales, uno de ellos Chico Buarque de Holanda, quien portaba una pancarta con la consigna “contra la represión”. Días antes, la Policía brasileña invadió un restaurante universitario en Río y asesinó al estudiante Edson Luis, de 17 años, hecho que contribuyó a elevar la fuerza de la manifestación popular.

Tanto las medidas gubernamentales como la respuesta popular, se inscribían dentro del modelo económico como el “Milagro económico brasileño”, una de cuyas principales características fue la importante valorización de productos comercializados en el país, lo cual originó el crecimiento del PIB de hasta dos dígitos, logro alcanzado por pocos países en el mundo. La construcción de imponentes megaproyectos, como expresión de su modelo desarrollista, dio vida posteriormente a la Represa de Itaipú, aprovechando las aguas de las Cataratas de Iguazú-sur de Brasil- y al Puente sobre el río Niteroi, en Río de Janeiro. Pero a la par de la estabilidad económica, se incrementaba la persecución de activistas sociales y políticos organizados y se practicaba la tortura y la represión en locales clandestinos llamados “os poroes da ditadura”¹¹⁶.

Por otra parte, la política de censura es ejecutada por el CONTEL-Consejo Nacional de Telecomunicaciones-, una suerte de derivación del Servicio Nacional de Informaciones-SNI-, creado el 13 de junio de 1964-tres meses después del golpe militar- con el fin de fichar y controlar a quienes se consideraban enemigos del Estado y de la seguridad nacional.

¹¹⁶“*Los bajos fondos clandestinos de la dictadura*”.

El gobernante Garrastazu Medici puso en marcha el Instituto de Pesquisas y Estudios Sociales-IPES-, financiado por empresas nacionales e internacionales, el cual se dio a la tarea de organizar centenares de miles de archivos de personas y entidades sospechosas de conspirar contra la seguridad. Sus actividades eran rastreadas y fotografiadas sin restricción legal alguna. Este servicio de inteligencia se mantuvo durante el gobierno de José Sarney-1985 a 1990-, bajo una estructura llamada “comunidad de informaciones”, misma que contaba con 248 órganos integrantes del sistema del SIN.

Respecto de la censura, y siempre bajo el liderazgo del SIN, existía la División de Censura de Diversiones Públicas-DCDP-, cuyo origen se remontaba a un decreto de 1934, durante el gobierno de Getulio Vargas, quien fundó primero el Departamento de Propaganda y Difusión Cultural y luego el Departamento de Prensa y Propaganda-DIP.

El proceso de control de las canciones consistía en enviar la letra a la DCDP por parte del propio artista o del sello grabador. Si la obra no era aprobada, el artista o el sello podían acudir al recurso de apelación ante los censores establecidos en Brasilia. Estos les prestaban especial atención a las canciones con cierto contenido político o con una intención velada.

De igual manera, se censuraban producciones que, a juicio del censor, atentaran contra “la moral y las buenas costumbres”. Además, se prohibía cualquier presentación y proyección en el país de fotografías, documentales, películas, reportajes, emisiones de televisión y radio que mostraran movilizaciones, protestas o marchas de estudiantes o trabajadores en contra de la dictadura militar¹¹⁷.

Ante el incremento de casos de secuestro, atentados a miembros de las Fuerzas Armadas y asaltos bancarios, el gobierno nacional ordena aprobar el 18 de septiembre de 1969 una nueva Ley de Seguridad Nacional, la cual estableció la

¹¹⁷ La información aquí consignada corresponde al sitio producido por los investigadores Thais Caselli, Darlene Braga, Tatiana Oliveira y Raizza Halfeld, estudiantes del programa de Periodismo de la UFJF. La documentación es tomada de la serie editorial de cinco libros sobre la historia de la dictadura brasileña, escrita por Elio Gaspari: 1. La Dictadura Acorralada. 2. La Dictadura Avergonzada. 3. La Dictadura al desnudo. 4. La Dictadura Derrotada. 5. La Dictadura Acabada. Editora Intrínseca. Río de Janeiro. 2016.

pena de muerte y la cadena perpetua. El militante Theodomiro Romeiro de Santos, del Partido Comunista Brasileño Revolucionario-PCBR-, quien dio muerte al Sargento Walder Xavier de Lima, cuando iba a ser capturado el 27 de octubre de 1970, fue condenado a muerte, pero luego se le conmutó por la pena de prisión perpetua.

En ese contexto, y como parte de la estrategia de sacar adelante el modelo político y económico trazado por la dictadura, surge, poco a poco, una suerte de cultura que fue conocida como “el ufanismo” y que apuntaba a exaltar el orgullo nacional y el optimismo en el progreso del país, tratando de ocultar los verdaderos problemas y arbitrariedades del gobierno, dedicado en ese momento a fomentar la censura en las fábricas, las oficinas y las escuelas, colegios y universidades. Como fruto de ello, proliferaban los asesinatos, las torturas y las desapariciones de ciudadanos que discordaban del régimen.

“El ufanismo” surgió en Brasil gracias a la obra “Por qué me ufano de mi país”, escrita por el conde Afonso Celso¹¹⁸, quien exalta la vanagloria de un grupo social que se atribuye virtudes extraordinarias. Uno de los fenómenos sociales adoptados como expresión del “ufanismo”, fue el fútbol brasileño, cuya selección había obtenido el título de campeón mundial en México-1970, con Edson Arantes do Nascimento-Pelé-, a la cabeza.

En medio de ese entorno de “ufanismo”, irrumpen las consignas o eslóganes que, además de incluir el escudo nacional y su lema “Ordem e progresso”, buscan recoger tal sentimiento, incluido el propósito de condenar o deslegitimar a quienes pretendieran cuestionar a la dictadura:

-“Brasil: ámelo o déjelo”.

¹¹⁸Este libro, que data de 1900, se constituye en un listado de bellezas y maravillas naturales de las distintas regiones de Brasil, como también de algunos presuntos logros históricos obtenidos por varios de sus gobernantes-caso de la Batalla de Paraguay-. El investigador y ensayista brasileño Antonio Cândido, se refirió al trabajo del conde Celso y escribió: “*Por qué me ufano do meu país (1900), expresaba en un grado de máxima exaltación y de máxima ingenuidad esta visión tonta y peligrosa, que sólo más tarde sería ironizada con el nombre de ufanismo*” (Cândido, 2012).

-“Este es un país que va de frente”.

Herederero de un destino que le asignó la honrosa tarea de llevar a la gloria y el progreso a su maravilloso país, inmensamente rico en recursos y en seres humanos; responsable de seguir un camino que no tiene atajos para retroceder, porque su única ruta estará siempre al frente; portador legítimo de la facultad de excluir, al costo que sea y como sea, o de invitar a excluirse, a quien no se identifique con tal destino: No hay lugar para disentir o para dudar o para interrogar, porque ello alejará a su país del promisorio destino. Tal es la síntesis que nos atrevemos a realizar sobre las nociones del poder, del orden, del saber y de la gramática que inspiraron a quienes durante 21 años del siglo XX-1964 a 1985-, lideraron el rumbo de una nación llamada Brasil. Sobre esta idea, volveremos luego al abordar las conclusiones finales de nuestro trabajo.

-BRASIL 1635 VS. BRASIL 1973.

Para responder la pregunta central de nuestra tesis-¿por qué fue prohibido el estreno de la obra dramático-musical?-, abordaremos a continuación el ejercicio de tratar de establecer diversas afinidades histórico-políticas, propias de la coyuntura brasileña de 1973, y de observarlas en relación con la estructura, trama, conflictos y personajes característicos de la obra de teatro “Calabar. El elogio de la traición”, misma que intentó ser estrenada en ese año y, finalmente, fue prohibida por el régimen de Garrastazu Medici.

Para tal abordaje, partimos del aserto según el cual la producción musical y dramática de Chico Buarque de Holanda, encuentra su inspiración y su razón de ser en la realidad que por entonces enfrenta su país. Es el caso, por ejemplo, del samba “A pesar de usted”-1970-, cuyo solo título es ya una postura de desafío al propio Garrastazu Medici y su régimen represivo y prohibitivo. El estribillo de la canción da cuenta de la intención: *“A pesar de usted, mañana ha de ser otro día. Yo pregunto a usted cómo va a hacer para esconderse de la enorme euforia...”*¹¹⁹.

¹¹⁹“Hoy es usted el que manda, lo dijo, está dicho, es sin discusión, no? toda mi gente hoy anda hablando bajito mirando el rincón, vio? usted que inventó ese estado e inventó el inventar toda la oscuridad, usted que inventó el pecado olvidóse de inventar el perdón/ a pesar de usted mañana ha de ser otro día, yo quisiera saber dónde

Y en la etapa final de la dictadura-1984-, en medio de la movilización social y política que reclamaba “¡Directas, ya!”, rechazando la elección de presidente a través de un colegio electoral, el autor y letrista produce la canción-a modo de samba de carnaval o de enredo-, “*Vai passar*”¹²⁰, saludando la designación de Tancredo Neves como nuevo gobernante; pero este fallece, extrañamente, cuando era atendido en un hospital, y es sucedido por José Sarney, otrora senador y miembro de la Academia Brasileña de las Letras.

Este importante apartado de nuestro trabajo, lo abordaremos a partir de una de las categorías centrales de la propuesta teórica y metodológica de Michel Foucault, mismas que hemos tomado para desarrollar la presente tesis doctoral: Hablamos de la *gramática*-destacado nuestro-, al lado de la cual se encuentran las categorías denominadas como el saber, el poder y el orden, las que asumiremos un poco más adelante.

En la propuesta foucaultiana se habla de “gramática general”, la cual es concebida como una suerte de estudio del orden verbal en su relación con la simultaneidad que está encargado de representar. Así pues, no tiene como objeto propio ni al pensamiento ni al lenguaje, sino al discurso, entendido como sucesión de signos verbales. Esta sucesión es artificial en relación con la simultaneidad de las representaciones y en esta medida el lenguaje se opone al pensamiento como lo reflexionado a lo inmediato.

Pero es necesario precisar que esta sucesión no se produce igual en todas las lenguas: algunas colocan la acción en la mitad de la frase; otras al final; algunas nombran desde el principio el objeto principal de la representación, otras, las circunstancias accesorias; el lenguaje es, por tanto, espontáneo, irreflexionado; es,

se va a esconder de esa enorme alegría/ cómo le va prohibir a ese gallo insistir en cantar, agua nueva brotando y la gente amándose sin parar/ cuando llegue ese momento todo el sufrimiento cobrará seguro, juro/ todo ese amor reprimido, ese grito mordido, este samba en lo oscuro/ usted que inventó la tristeza, tenga hoy la fineza de desinventar, usted va a pagar y bien pagada cada lágrima brotada desde mi penar/ a pesar de usted mañana ha de ser otro día...”

¹²⁰ “*Va a pasar por esta avenida un samba popular/cada piedra de las calles de la vieja ciudad, se estremecerá esta noche/ al recordar que aquí pasaron sambas inmortales/ que aquí sangraron por nuestros pies/ que aquí sambaron nuestros ancestros...[...] El estandarte del sanatorio general, va a pasar*”.

Fragmento de la canción.

por así decirlo, natural; a decir verdad, es el lazo concreto entre la representación y la reflexión. No es tanto un instrumento de comunicación de los hombres entre sí, como sí el camino por el cual la representación se comunica necesariamente con la reflexión. Destacamos, pues, la importancia de la triada que expone Foucault, como el soporte de la gramática cuando se trata de abordar el análisis discursivo del texto: lenguaje-representación-reflexión (Foucault, 1968, p. 88).

La gramática es asumida como reflexión sobre el lenguaje en general; manifiesta la relación que dicha gramática tiene con la universalidad. La lengua universal no restablece el orden de las épocas pasadas, sino que inventa signos, una sintaxis, una gramática en la que debe encontrar su lugar todo orden concebible; dado que se ha convertido en análisis y orden, el lenguaje anuda relaciones con el tiempo hasta ahora inéditas; el tiempo es, para el lenguaje, su modo interior de análisis y no su lugar de nacimiento. En la realidad concreta que nos ocupa, la gramática deberá dar cuenta de la manera como la obra teatral refleja, a través del discurso, la realidad producida en el periodo de mayor crueldad del régimen militar presidido por el General Emilio Garrastazu Medici.

Y además, destacamos otra categoría enunciada por Foucault, de por sí pertinente para nuestro ejercicio analítico textual, cual es *la proposición (destacado nuestro)*, la cual es, en relación con el lenguaje, “lo que la representación con respecto al pensamiento: su forma más general y más elemental, dado que, a partir del momento en que se la descompone, no se encuentra ya más el discurso sino solo sus elementos como otros tantos materiales dispersos” (Foucault, 1968, p. 97).

La proposición es concebida como el objeto esencial de la gramática. Todas las funciones del lenguaje son remitidas a tres elementos únicos que son indispensables para formar una proposición: el sujeto, el atributo y el enlace. Además, el sujeto y el atributo son de la misma naturaleza, ya que la proposición afirma que el uno es idéntico o pertenece al otro: así, pues, les es posible, en ciertas condiciones, cambiar sus funciones.

“En toda proposición –dice Hobbes- deben considerarse tres cosas: a saber los dos nombres, *sujeto y predicado* y *el enlace* o la *cópula* (destacado nuestro). Los dos nombres despiertan en el espíritu la idea de una misma y única cosa, pero la cópula hace nacer la

idea de la causa *por la cual estos nombres han sido impuestos a estas cosas*" (destacado nuestro). El verbo es la condición indispensable de todo el discurso: y cuando no existe, cuando menos de manera virtual, no es posible decir que haya un lenguaje". (Foucault, 1968, p. 98)¹²¹.

Y al adentrarnos en la materia, podemos afirmar que así como la traición es un eje transversal en el desarrollo de la pieza teatral-porque en ella no solo traiciona el oficial Domingos Fernandes Calabar-, de igual manera la obra-situada en 1635 en Porto Calvo-, se caracteriza por referencias sistemáticas, aunque no siempre evidentes, a discursos y situaciones propias del periodo más represivo de la dictadura militar, mismo que lideró Emilio Garrastazu Medici. Para el tramo siguiente de nuestro trabajo, nos hemos apoyado también en la investigación adelantada por el analista brasileño y magister en literatura, Adriano de Paula Rabelo (Rabelo, 1998), quien adelantó su propia reflexión sobre el oficial Domingos Fernandes Calabar, incluida la propia representación teatral, además de otras producciones dramatúrgicas de Buarque de Holanda y Ruy Guerra.

Sobre la tortura: En la mitad del primer acto, los portugueses someten a toda clase de vejámenes a Calabar, queriendo saber, además de él, qué otros militares y civiles colaboran con los holandeses. Incluso, el jefe colonizador Mathias Albuquerque quiere conocer si, en su confesión, Calabar le dio nombres de traidores al sacerdote Frei. Y ante la respuesta poco satisfactoria del cura, Albuquerque reacciona molesto y defraudado:

-A la mierda con el juicio humano. Lo que quiero saber es si Calabar dio nombres Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 36).

Cuando el colonizador portugués Mathías Albuquerque, estando borracho, se sienta en la letrina y comienza a defecar, canta el *Fado Tropical*. Y presa de una suerte de alucinaciones, entre el pasado de gloria y el presente decadente de su imperio, además de encontrarse en un ambiente de trópico-de allí el título del fado-, se escuchan los primeros versos:

¹²¹ La cita de Hobbes corresponde a su obra "Logic", sin otros detalles bibliográficos.

-Oh musa de mi fado¹²², o madre mía gentil, te dejo consternado en el primero de abril.

El ritmo de la canción-fado- y la expresión “*madre mía gentil*”, remiten, por una parte, al contexto político portugués, marcado por la pervivencia de la dictadura militar que arrancó en abril de 1937 con Antonio de Oliveira Salazar y terminó con su relevo en 1968, y, de otro lado, con el coro del himno de Brasil. Para 1973, el gobierno portugués de facto era liderado por Marcelo Caetano, enfrentando en ese momento movilizaciones sociales y políticas que exigían el fin del régimen represivo, mismo que, de alguna manera, se inspiró en el modelo brasileño del *Estado Novo*, cuyo artífice fue Getulio Vargas. Producto de esa presión, en 1974 un sector amplio del ejército se rebeló contra Caetano y dio vida a la conocida *Revolución de los Claveles*, en un intento por democratizar el Estado de ese país.

El coro del himno nacional de Brasil, dice:

*-Tierra adorada, entre otras mil, eres tú, Brasil. Oh patria amada! De los hijos de este suelo eres **madre gentil** (destacado nuestro), Patria amada, Brasil.*

Por otro lado, la frase “*madre mía gentil*”, hace parte del estribillo de la canción que interpreta el colonizador Mathías de Albuquerque. Dada la similitud de los dos regímenes militares existentes en Brasil y Portugal en 1973, la letra de *Fado Tropical* fue considerada como una afrenta para ambos gobiernos, lo cual incidió en la censura parcial del texto musicalizado.

Y de igual manera, el mes de abril, al cual se refiere la primera estrofa del fado-*te dejo consternado el primero de abril-*, alude a tres hechos históricos en la vida de las dos naciones: El 22 de abril de 500, el navegante portugués Pedro Álvarez Cabral descubre el territorio que luego sería denominado Brasi; el primero de abril de 1933, después de expedirse la nueva constitución, de Oliveira Salazar instaura el primero de abril el Estado Novo, un régimen corporativista de corte autoritario; y

¹²² El vocablo fado, de origen latino, se refiere a destino, hado.

el primero de abril de 1964, Brasil amanece bajo el gobierno golpista de sus militares, cuyo primer gobernante fue el General Humberto Castello Branco.

Y para complementar la importancia de abril en la historia reciente de Brasil y Portugal, señalemos que el 25 de ese mismo mes de 1974, se produce en este último país la llamada Revolución de los Claveles, liderada por un grupo de militares, de los cuales el General Antonio Spínola fue el primer presidente. Tales referencias históricas sobre Brasil y Portugal, dan cuenta, de manera implícita, de la cadena de persecución, represión y exilio que se desató en ambos países y que Chico Buarque y Ruy Guerra recogen en la frase “*Te dejo consternado en el primero de abril*”.

Y más adelante, viene un interludio-hablado- en el cual el acento portugués utilizado, guarda mucha semejanza con la pronunciación de los africanos de habla lusitana, caso de Ruy Guerra, uno de los autores, quien llegó a Brasil procedente de Mozambique, su país de origen:

-Sabes, en el fondo soy un sentimental. Todos nosotros heredamos una buena dosis de lirismo...además de la sífilis. Es claro” (Dantas de Oliveira, 2014, p. 238).

Esta última parte del interludio-la sífilis como herencia portuguesa-, fue censurada por los militares.

Respecto de Portugal, vemos pertinente adentrarnos por un momento en la coyuntura de los años 30 del siglo XX en dicho país y en el continente europeo. Señalemos que la crisis del Estado Liberal en Europa, en los años 30, originó una consolidación gradual de modelos dictatoriales, caso de Italia y Alemania, y luego España -1923-; Grecia -1928-; Polonia -1926-, y Portugal – también en 1926-. En el contexto del auge de los fascismos, emerge la dictadura de Antonio de Oliveira Salazar, quien acuñó la frase según la cual “el Estado debía ser tan fuerte, que no precisara ser violento”.

Esta afirmación dio origen a la figura “Dictadura razonable”, para caracterizar el régimen político-militar que surgió como alternativa a la delicada crisis económica que enfrentaba Portugal desde 1910, la misma que empeoró al estallar la Primera

Guerra Mundial en 1914. Uno de los motivos que dieron origen a la expresión “Dictadura razonable”, se explica por el hecho de que Oliveira Salazar – quien ha sido llamado popularmente como “*Salazar*”-, buscó el acercamiento de los civiles a la política, a la vez que consideraba a estos como unos gestores desastrosos de la economía¹²³.

El *Estado Novo* de Antonio de Oliveira Salazar no se apoyaba en ningún partido ni movimiento de masas, como en los dos países anteriormente mencionados, sino que se trataba más bien de una estructura corporativista y nacionalista aderezada con fuertes dosis de religiosidad (no en vano, Salazar había sido seminarista en su juventud). El último sustento del régimen eran, por tanto, las Fuerzas Armadas.

Este Estado también crea unos sistemas de fuerte control de la sociedad, entre los que sobresale la PIDE (Policía Internacional de Defensa del Estado, es decir la policía secreta), que se convierte en el máximo órgano represor del régimen y que cuenta, en un primer momento, con la ayuda de instructores provenientes de la Gestapo alemana (Gil Fernández, 2016).

Una referencia que permite volver un poco sobre la realidad el ser portugués, la constituye el concurso que en 2007 realizó la televisión de ese país al consultar entre los ciudadanos acerca de lo que denominó “El gran portugués de siempre”. La lista de los diez finalistas incluyó los nombres de históricos portugueses, caso del poeta Fernando Pessoa (traducido a 27 idiomas); Afonso Henriques (primer Rey de Portugal); Luis de Camões (autor de «Os Lusíadas») y Vasco de Gama (navegante

¹²³Antonio Oliveira Salazar nació en Santa Comba Dão, Beira, Portugal, en 1889, y falleció en Lisboa, en 1970. De origen campesino, estudió derecho y tomó partido por las ideas católicas y conservadoras, que defendió en artículos periodísticos. Antonio de Oliveira Salazar era, en aquellos momentos, un prestigioso doctor en economía política. Trabajaba en la universidad, gozaba de prestigio y formaba parte del Partido Católico. Aunque fue elegido diputado en 1921, no tomó posesión del escaño, pues era enemigo del sistema parlamentario. De manera que era un candidato para llevar las riendas financieras de Portugal. Además, era un buen candidato para llevar a cabo la difícil conciliación entre la tradición liberal y constitucional de Portugal con el nuevo régimen autoritario. Cuando el golpe de Estado militar de 1926 impuso ese tipo de ideas, Salazar fue nombrado ministro de Hacienda (1928). El éxito logrado en la lucha contra el déficit presupuestario y en la estabilización de la moneda le permitió acceder a la presidencia del gobierno en 1932. Tomado de “Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica en línea”. Consultado el 20 de febrero de 2018.

y colonizador). Los resultados señalaron a Antonio de Oliveira Salazar como el gran vencedor del concurso, con el 41 por ciento de los votos, a partir de un total de cerca de 200 mil participantes. Muy atrás del dictador aparecían el histórico líder del comunismo, Álvaro Cunhal, con el 19,1 por ciento, y el antiguo diplomático luso Arístides de Sousa Mendes, con el 13 por ciento de los votos (Rodrigo, 2007).

Para el poeta Fernando Pessoa, el régimen de Oliveira Salazar no pasó inadvertido y decidió escribir varios textos en contra del gobernante y de su dictadura. He aquí uno de ellos, traducido en versión libre:

POBRECITO EL TIRANUELO.

¡Pobrecito

Del tiranuelo!

No bebe vino

Ni siquiera estando solo

Se bebe la verdad y la libertad

Y lo hace con tal agrado

Que ya comienzan a escasear en el mercado

Pobrecito del tiranuelo

Mi vecino está en Guinea

Y mi padrino en Limonero

Aquí al pie, y nadie sabe por qué (Poemas antisalazaristas de Fernando Pessoa, 2013)¹²⁴.

Pero volviendo a Brasil y a la obra dramática, en una posterior intervención poetizada de Bárbara, la amante de Calabar, esta denuncia las múltiples formas de torturar practicadas por el régimen militar en pleno 1973:

¹²⁴ **COITADINHO DO TIRANINHO**

Coitadinho do tiraninho! Não bebe vinho, Nem sequer sozinho.../ Bebe a verdade/ E a liberdade/ E com tal agrado/ Que já começam/ A escassear no mercado. Coitadinho/ Do tiraninho! O meu vizinho/ Está na Guiné,/ E o meu padrino/ No Limoeiro/ Aqui ao pé,/ E ninguém sabe porquê).

“El mejor traidor es el que más asciende en la escala social. Cuerpo listo para la bala, se acorrala, se apuñala, se comprime y no estalla. Y hasta cabe dentro de la maleta. Se le echa en una fosa. Se le olvida colgado en un gancho. Con qué plebe no se agarra a las malas. Y con qué plebe no se habla en la sala”. (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 38).

El mismo personaje llamado Bárbara, adquiere un papel protagónico a la hora de dar cuenta de las atrocidades cometidas por la dictadura de Garrastazu Medici. En el mismo acto primero, la amante del torturado, ahorcado y descuartizado oficial que se pasó a las filas de los holandeses, denuncia las torturas, asesinatos y demás atropellos del régimen a través de dos canciones: *“Vence en la vida quien dice sí”* y *“Cobra de vidrio”*. En un pasaje de la letra de la primera creación, ella afirma:

“Si te duele el cuerpo, di que sí. Te tuercen un poco más, di que sí. Si te dan un puñetazo, di que sí. Si te babea en el cogote, te muerden el cuello, si te acarician con el látigo. Mírame bien. Vence en la vida quien dice sí. Vence en la vida quien dice sí”. (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 43).

En la canción *“Cobra de vidrio”*, uno de cuyos mensajes profetiza que Calabar reencarnará en futuros líderes que lucharán contra la opresión—léase dictadura militar de 1973—, a la manera de la cobra que se reproduce en otras, Bárbara canta:

“Por las cuatro esquinas su cuerpo partido, desterrado. A los cuatro vientos sus cuartos, sus pedazos de vidrio. Y su veneno incomodando tu honra, tu verano. (Con coro) ¡Presta atención! ¡Presta atención! Por las cuatro esquinas sus tripas gratuitas, sobrando. A los cuatro vientos, sus cuartos, sus pedazos de vidrio. Su veneno arruinando a tu hija y la plantación. (Con coro) ¡Presta atención! ¡Presta atención! Por las cuatro esquinas sus alaridos, su grito miedoso. A los cuatro vientos sus cuartos, sus pedazos de sueño”. (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 59-60).

Por otra parte, la narrativa de la pieza teatral consigna el fenómeno de la indiferencia y el cinismo con que líderes políticos y gremiales e intelectuales, además de algunos sectores sociales, asumieron la política de horror, de torturas, de ejecuciones extrajudiciales, de persecución y de exilio, lo mismo que de violaciones de los derechos humanos, que desató el régimen militar brasileño, en especial a finales de

los años sesenta y durante los setenta. El silencio, esa actitud dominante en los regímenes de terror, es producto de la mezcla del miedo individual y, en ocasiones, de la complicidad consciente con las arbitrariedades cometidas.

Henrique Días, Felipe Camarao y Sebastiao do Souto, quienes en su momento estuvieron cerca de Calabar, no solo no tuvieron ningún reato moral para entregar este a los portugueses, sino que además asumieron una conducta cómplice con una ejecución en la que no hubo una acusación explícita, como tampoco existió la defensa del capturado y, mucho menos, el juicio respectivo.

Cuando todavía eran visibles las partes destrozadas aún calientes del cuerpo de Calabar, los tres personajes hablaron para declarar que no supieron nada de lo ocurrido:

CAMARAO

-Yo no dije nada.

DÍAS

-Yo acabé de llegar. No vi nada.

SOUTO

-Yo no sé de nada, Bárbara. Cada vez menos, Bárbara.

[...]

DÍAS

-Si muere así es porque hizo alguna cosa. Está pagando por lo que hizo. A mí se me paga para ser guerrero.

CAMARAO

-Nadie me pagó para ser indio.

DÍAS

-Y después, el lugar del traidor es la horca (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, pp. 44-47).

De otra parte, las disputas y confrontaciones políticas, militares y económicas, propias de la Guerra Fría de los años sesenta y setenta del siglo XX, pero muy en

especial el fenómeno del imperialismo-incluido el componente cultural-, se hace presente en la obra teatral. Sebastiao do Souto, el mismo militar que entregó a Calabar y luego se convierte en amante de Bárbara, protagoniza un monólogo al respecto:

“Siempre me pareció normal que las grandes naciones disputasen el mundo entre sí, que las alianzas se hicieran y deshicieran, con tal de que los florines, los escudos, las libras y las pesetas continuasen danzando en los cofres de la nobleza, de los accionistas, de los agiotistas, de los grandes soberanos de esas naciones”. (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 54).

De igual manera, y a propósito del sofisticado dispositivo de censura para todo lo que fuera la producción cultural e intelectual- incluyendo películas, programas radiales, libros, documentales-, la canción, en ritmo de marchita, *“Buey volador no puede”*, se convierte en motivo de burla de dichas prácticas represivas de la dictadura militar:

“Quien haya sido que habló del buey volador, mando agarrar ese buey, sea ese buey lo que sea (repite). El buey aún da sospechas. ¿Cuál es la del buey que revuela? El buey realmente no puede volar así como así. Es fuera, es fuera, es fuera de la ley, es fuera del aire, es fuera, es fuera, es fuera. Agarra ese buey. Prohibido volar”. (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 91).¹²⁵

De otro lado, una de las distintas reflexiones que Bárbara expresa ante el auditorio, da cuenta, a manera de testimonio, del compromiso, entrega y solidaridad hasta la muerte, de la juventud revolucionaria brasileña que enfrentó la represión de la dictadura a lo largo de la vigencia del régimen, pero sobre todo durante el periodo de *“los años del plomo”*:

¹²⁵Recordemos el pasaje de la obra en la cual un puente y un buey volador concentran la atención. El protagonista allí es el príncipe holandés Mauricio de Nassau, quien prometió construir un puente para comunicar a Recife con Ciudad Mauricia, nombre dado por el mismo príncipe. Y ante la duda de los moradores que aseguraban ver primero volar a un buey antes que cruzar el anunciado puente, Mauricio de Nassau se comprometió con hacer realidad a uno y otro. El buey irrumpe en la obra teatral sobrevolando el palco y la platea. Y ese sorpresivo recorrido es acompañado por la marcha musical que canta el propio Nassau: *“Boi voador nao pode”*. El ritmo conocido como marcha, o marchita, tiene una historia asociada con el carnaval y hasta con la democracia en el baile: El propio Nassau se asombra de ver volar a un buey –contrario a la razón europea- y por ello no solo prohíbe el vuelo del buey sino que manda capturar a este.

“Una energía furiosa habitaba dentro de esos hombres. Una energía que va a continuar moviendo a otros hombres a la muerte, a la muerte, a cuantas muertes fuesen necesarias. [...] Puta, ¡cómo es de bello ver a una persona aún nueva, abriendo el pecho!”. (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, pp. 106-107).

Y al volver sobre la práctica de la censura por parte de la dictadura militar, la obra de teatro refleja, en las palabras del sacerdote Frei Manoel, el manejo característico del régimen dictatorial que buscaba minimizar sus atropellos y persecuciones, reduciendo todo un fenómeno de muerte a un vocablo carente de contexto, además de que la política represiva se justifica en nombre de “la seguridad nacional” o de “la razón de Estado”. La manera como el cura Frei minimiza la muerte y descuartizamiento de Calabar, se torna pretexto para denunciar las atrocidades de Garrastazu Medici:

“Calabar es asunto cerrado. Apenas un nombre. Un apunte. Y quien diga lo contrario atenta contra la seguridad del Estado y contra sus razones. Por eso el Estado debe usar su poder para callarlo. Porque lo que importa no es la verdad intrínseca de las cosas, sino la manera como ellas van a ser contadas al pueblo”. (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 106).

El autoritarismo que caracterizaba la relación del régimen represivo para con los ciudadanos, también se hacía patente con sus funcionarios, convertidos en simples prolongaciones del poder establecido y sin capacidad de discernir ante las decisiones por él tomadas. La escena la protagonizan el Consultor y el Escribano de la Compañía de las Indias Occidentales:

“¡Silencio! Escribano no siente. De ahora en adelante, en este Brasil holandés, el escribano escribe. Así como el estudiante estudia, el censor censura, el cantante canta, el actor actúa, etc., etc., etc...”. (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 118).

Y cuando se acerca el final de la pieza teatral, y entra en escena la interpretación colectiva de la canción “*El elogio de la traición*”, esta es aprovechada por los autores para parodiar la frase que hizo historia en la fase última de la dictadura: “*Lo que es bueno para Estados Unidos, es bueno para Brasil*”, consigna típica del espíritu

colonizado que lanzó Juracy Magalhaes¹²⁶, nacido en Fortaleza, pero con estrechos vínculos en el estado de Bahía. Dentro de la obra, la consigna es adaptada para los países que dominaban a Brasil en el siglo XVII, además de otros controlados por Portugal:

“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. Lo que es bueno para Alemania es bueno para Brasil. Lo que es bueno para Japón es bueno para Brasil. Lo que es bueno para Gabón es bueno para Brasil”. (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 128).

Pero además de que la colonización, con todo y sus matices, constituye una afinidad existente entre ambos periodos históricos de Brasil, es importante destacar que la figura de la traición no se agota en la coyuntura de 1635 en el nordeste brasileño a raíz de la actuación del oficial brasileño Domingos Fernandes Calabar: También la dictadura militar echó mano de dicha conducta y, con ella, justificó una política de persecución contra opositores del régimen represivo.

En su estudio sobre Calabar, el investigador brasileño Adriano de Paula Rabelo asevera:

“En la primera mitad de los años 70, muchos brasileños estaban siendo apresados, torturados y exiliados, o incluso asesinados, bajo la acusación de haber traicionado a la patria. Al relativizar la traición, discutiendo quiénes son los traidores y cuál es la patria traicionada, los autores de la pieza teatral construyen una obra peligrosa para el *establecimiento* dictatorial.

Así como en la colonización-primer mitad del siglo XVII-, las riquezas de Brasil eran dilapidadas por Portugal y Holanda, en los años 70 del siglo XX, las riquezas brasileñas eran despilfarradas por multinacionales procedentes de las naciones más ricas del planeta. Y, en tiempos de la Guerra Fría, Brasil estaba alineado con el bloque capitalista, en una posición de total sumisión. Una vez más, luego de tres siglos, el pueblo brasileño no podía decidir sobre su propio destino, luego de que el poder político fue tomado por los militares (Rabelo, 1998)¹²⁷.

¹²⁶ Nació en Fortaleza en 1905 y falleció en Salvador-Bahía- en 2002. Participó de la conspiración que derrocó en 1964 el gobierno constitucional de Joao Goulart. El bahiano Juracy Magalhaes fue el primer embajador en Estados Unidos que tuvo la dictadura militar. Estando allí, y en una actitud de entrega incondicional al imperio, pronunció la tristemente célebre frase. Después fue designado Ministro de Justicia y de Relaciones Exteriores. Magalhaes dio vida a una nueva acepción del vocablo brasileño *vira-lata*, el cual, originalmente, se refiere a un perro que no es de raza: Gracias a la afirmación de Magalhaes, pasó a significar Individuo desclasado, inescrupuloso, incondicional de otro.

¹²⁷ Trabajo asesorado por el profesor Joao Roberto Faria, adscrito a la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, Universidad de Sao Paulo.

-LA TORTURA QUE SUFRIÓ LA OBRA

Es indiscutible que el gobierno castrense, a través de sus censores, asumió la evaluación de la obra como si se tratase de una sesión refinada de tortura: A comienzos de 1973, los autores de la pieza teatral enviaron el texto a Brasilia para ser examinado por los censores. La respuesta recibida en abril daba su visto bueno, pero solo para mayores de edad. De inmediato comenzaron el montaje, la contratación de 40 actores y una cuantiosa inversión en dinero¹²⁸, a tal punto que, en ese momento, “Calabar. El elogio de la traición”, era el proyecto dramático más caro del teatro brasileño.

Los ensayos comenzaron en septiembre, con el objetivo de estrenar la producción a comienzos de noviembre. Y el 30 de octubre de 1973, la Censura informa a los productores que el texto sería reexaminado. Ante la incertidumbre creada, y pese a solicitudes de los abogados, los censores no precisaban cuándo tomarían la determinación final. En noviembre, la censura anunció que la palabra CALABAR (destacado nuestro) no podría aparecer en la prensa y medios en general, por lo cual el trabajo de Chico Buarque y Ruy Guerra hubo de ser llamado *pieza indenumerada*.

Frente a tal decisión de la Censura, y con la incertidumbre inevitable, los productores disolvieron el elenco y el equipo técnico, con el consiguiente perjuicio económico que la medida les causó. El libro alcanzó 10 ediciones en los cuatro años siguientes y el disco, con el título “*Chico canta a Calabar*” y las 12 canciones de la obra, logró ventas significativas; pero ante la nueva prohibición de la Censura, una franja blanca tachó en la carátula el nombre “Calabar” y el disco quedó con el difuso título “*Chico canta*”.

Además, varias letras de las canciones fueron totalmente censuradas, caso de “*Vence en la vida quien dice sí*” y “*El elogio de la traición*”, las cuales solo pudieron grabarse en versión instrumental; de igual manera, fueron prohibidos varios

¹²⁸ Dos actores reconocidos del teatro brasileño- Fernanda Montenegro y Fernando Torres- hicieron préstamos en bancos para financiar la obra, cuyo director sería el dramaturgo, ya fallecido, Fernando Peixoto.

fragmentos de otras creaciones, como fueron “*Fado tropical*”, “*Bárbara*” y “*No existe pecado al sur del Ecuador*”.

A propósito de la censurada canción “*Bárbara*”, interpretada por esta y por la prostituta holandesa Ana de Amsterdam, es claro que el momento evidencia una relación homosexual entre las dos mujeres, lo cual ofendía las normas morales y cristianas, de acuerdo con la evaluación de los censores.

En realidad, la historia de Anna de Amsterdam y Bárbara, como parte de la obra de teatro *Calabar: o elogio da traição*, se inscribe en un contexto de contradicciones, entendiendo por tal la condena, persecución y castigo de la homosexualidad por parte de los portugueses. Queremos señalar, por una parte, que la homosexualidad como tal era aceptada entre los indios, a pesar de que no faltaban quienes la concebían como una enfermedad contagiosa. La antropofagia y la sodomía, propias de los indios, eran motivo de espanto para los colonizadores que llegaban a Brasil. Pecados por Sodomía se contaban 37, o sea el 18% del 100%; los mismos incluían prácticas sexuales anales entre hombres, entre hombre y mujer y entre mujeres.

Otro investigador de la historia y cultura brasileñas, Manoel da Nóbrega, comentó en 1549 que era común encontrar a colonos que tenían indios haciendo las veces de mujeres, acogiendo una especie de “costumbre de la tierra”. Por otra parte, en su libro *Tratado descritivo do Brasil*, de 1587, Gabriel Soares de Souza habla de la homosexualidad masculina y femenina entre los tupinambás. Era aceptado el pecado nefando, práctica en la cual era un valiente aquel que, cumpliendo el papel sexual activo, luego contaba con todo orgullo su proeza. Pero no obstante ello, los tupinambás tenían mucha mayor inclinación, que los mismos tupinambás, a dicho pecado nefando. A su turno, Pedro de Magalhaes de Gandano destaca el travestismo entre los indios guaicurúes, caso de los cudinas, quienes eran hombres castrados que se vestían de mujeres y pasaban a cumplir tareas femeninas, como el tejido de telas.

Si nos situamos en el período más reciente de la historia brasileña, podemos evidenciar cómo, a pesar de la imagen de liberalismo y progreso que exhibe Brasil a nivel mundial, este país no es ajeno al fenómeno de homofobia. Estadísticas que

adelantó el denominado *Grupo Gay da Bahia*, el cual divulgó un estudio sobre crímenes cometidos durante 2008 contra población LGTB, dan cuenta del asesinato de 190 personas, 64% correspondiente a gays, 32% travestis y 4% lesbianas.

Tales cifras han situado a Brasil como el país que más casos registra en el mundo. El estudio muestra, además, cómo el riesgo de asesinar a un travesti es 259 veces mayor que en el caso de un gay, situación dentro de la cual Pernambuco aparece como el estado más violento. Recordemos, a modo de aparente casualidad, que dicho estado nordestino fue uno de los escenarios en donde transcurrió la historia de Calabar y la guerra entre holandeses y portugueses.

Cuando se estableció la dictadura militar en 1964, se agudizó la represión sexual, sobre todo entre 1969 y 1973 —el año en el cual se intentó estrenar la obra “Calabar...”—, etapa en la cual surgía el movimiento de liberación LGTB en Estados Unidos y Europa. Consecuente con el carácter libertario propio del carnaval, este seguía siendo un espacio de expresión popular abierta, el mismo en el que se desarrollaban bailes de travestis en Río de Janeiro, con todo y la generación de turismo internacional. De esa manera es como surgen a finales de los setenta los grupos pioneros de intelectuales LGTB, los cuales publicaron la revista “*O lampião da esquina*” —La lámpara de la esquina—, la primera en su género en el país. Las lesbianas, a su turno, y para la época, buscaban más sus encuentros a través de reuniones privadas en casas y apartamentos.

En tales circunstancias sociales, culturales y políticas, emerge una especie de movimiento artístico —sobre todo musical—, liderado por cantantes como María Bethania, Gal Costa, Caetano Veloso y Ney Matogrosso, quienes enfrentaron a su manera la dictadura militar jugando con la ambigüedad sexual, mientras ellos mismos se encargaban de expandir rumores sobre sus opciones sexuales, al tiempo que ejercían en el escenario comportamientos transgresores de los roles de género.

De dicho grupo, aunque sin incurrir en tales prácticas, hizo parte Chico Buarque de Holanda, quien siempre se ha caracterizado por tener un bajo perfil, aunque no por ello ha podido escapar del reconocimiento y la influencia política que llegó a alcanzar, producto de su capacidad creadora y narrativa, de su estilo poético

marcado por la sutileza, la ironía, la sátira, el mensaje subliminal, sustentados en el compromiso con su país y animado siempre por la convicción de escribir y cantar para seres sensibles, inteligentes y, en muchos casos, excluidos; tal propósito puede adivinarse en su obra musical, literaria y dramática, como es, en esta oportunidad, la pieza de teatro sobre el mayor Calabar, Bárbara y Anna de Ámsterdam.

Dicha producción fue posible gracias a la decisión atrevida de un intelectual como Buarque de Holanda, quien enfrentó la censura del poder militar de la época — 1973—. En su creación teatral, Chico no solo reivindica a los antihéroes — Calabar—, seres excluidos por la historia oficial —pasada y presente—, sino que también se atreve a desmitificar la relación afectiva existente entre dos mujeres, sentimiento prohibido en la época —y aún hoy motivo de condena y repudio públicos¹²⁹.

-1980: AMNISTÍA A MILITARES

Tuvieron que pasar siete años para que la producción dramática pudiese ser estrenada. Ocurrió el 24 de enero de 1980, cuando el régimen autorizó su presentación, misma que se produjo cuatro meses después en el Teatro Sao Pedro, en Sao Paulo, siempre bajo la dirección de Fernando Peixoto.

A partir de la llegada al gobierno del general Ernesto Geisel el 15 de marzo de 1974, quien se mantuvo en él hasta el 15 de marzo de 1979, operó en Brasil una suerte de apertura política dentro del régimen militar. Durante este periodo, el país decreció en su desarrollo económico en relación con el proceso del llamado Milagro Económico, articulado a la coyuntura de mayor represión de la dictadura militar. Cuando se permite la presentación de “Calabar”, el gobernante de turno era el general Joao Baptista Figueiredo.

El 23 de agosto de 1979, Brasil amaneció revestido por un acontecimiento político que habría de generar las más diversas consecuencias para el presente y futuro de

¹²⁹ Tienen tanta presencia las voces y los diversos sentimientos femeninos en la obra musical de Chico Buarque, que la investigadora brasileña Adelia Bezerra de Meneses, docente de la Universidad de Sao Paulo, se dedicó a tal reflexión en una de sus investigaciones, publicada luego como libro (Bezerra, 2000).

ese país: la noche inmediatamente anterior, el Parlamento aprobó la ley de amnistía que cubriría a cerca de 4 mil 500 presos políticos, pero excluiría a unas 300 personas vinculadas a procesos por actos terroristas; al mismo tiempo, comprendería un grupo importante de delincuentes comunes.

Entre los beneficiados por la nueva ley, figuraban líderes clandestinos de la oposición que se encontraban presos o en el exilio: Leonel Brizola, dirigente máximo del Partido Trabalhista; Miguel Arraes, exgobernador de Pernambuco, y Francisco Juliao, jefe de las Ligas Campesinas. La oposición en el Parlamento, intentó sin éxito que la amnistía cubriera a los miembros de la guerrilla urbana que luchaban con las armas desde antes del golpe militar de 1964.

La ley de amnistía, en el fondo, evidenciaba el cada vez más visible fracaso y agotamiento del modelo represivo, situación que se reflejaba, además, en una mayor exigencia de libertades y derechos para diferentes sectores sociales y políticos brasileños. En el caso de la obra censurada-Calabar-, sus autores y directores realizaron algunas modificaciones del texto original:

“Para el montaje de 1980, fueron escogidos apenas 16 actores. Y en el proceso de preparación del espectáculo, las canciones tuvieron nuevos arreglos, mientras que el director, Fernando Peixoto, que en 1973 enfocó la obra desde una especie de historicismo crítico, decidió que, sobre todo, destacasen la ironía y la burla. Además, Peixoto les dio mayor dimensión dramática a las relaciones entre los personajes Anna de Amsterdam, Bárbara y Sebastiao do Souto. Dichas relaciones adquirieron mayor notoriedad que la propia narrativa histórica y los mismos discursos políticos” (Rabelo, 1998, p. 94).

El propio Fernando Peixoto establece las diferencias existentes entre los dos montajes:

En 1973 había que ser riguroso, didáctico, histórico, incluso más historicista que histórico. Hoy -1980- la historia es una oportunidad para una reflexión sobre la Historia-con letra mayúscula- sin preocuparse tanto por la reconstrucción histórica minuciosa. Por ello, mezclaremos épocas, ropas, situaciones. La denuncia se tornó más clara, ya que la invasión holandesa, entre comillas, aumentó. Pero Calabar prefiere hoy demostrar sus lecciones a través de las relaciones entre los personajes, más que a través de los discursos didácticos (Beirao, 1980, p. 44).

El asistente de dirección de Fernando Peixoto, Mario Masetti, -q.e.p.d.-, evaluó a su manera el estreno de la obra censurada:

“Sobre el montaje paulista debo afirmar que estuvo muy lejos de la versión carioca, o sea de la de Río de Janeiro; la paulista, en la persona de sus actores, no obstante ser buenos, adoleció de ganas, de empuje por alcanzar un excelente logro dramático; situación muy distinta respecto del montaje de 1973, caracterizado por el compromiso y las ganas de realizar una pieza de sobresaliente factura, aun sin haber podido estrenarla.

Un ejemplo que marca la diferencia entre las dos versiones, está en la actuación de Othon Bastos en la presentación de Sao Paulo; siendo un buen actor, le faltaba más alegría, mayor sentido del humor. Me atrevo a decir que el propio director, Fernando Peixoto, no estaba tan comprometido con el montaje de Sao Paulo; a ello debemos sumar que el país vivía una situación más bien diferente –en términos de apertura política-, respecto de la de 1973. Hasta en el clima propio de una y otra ciudad, se podía palpar ese entorno tan distinto –Río más cálida y Sao Paulo, más bien fría-. (M. Masetti, entrevista personal; Sao Paulo, 14 de junio de 2016).

O sea que si el entorno de represión y prohibición gubernamentales, típicos de 1973, incentivaron el diseño y preparación de una obra de mayor calidad, pues vale la pena adentrarse en las intimidades de las circunstancias e intimidades que rodearon la decisión final de no permitir el estreno de la obra: Cuando los archivos de la censura fueron desclasificados en 1990, pudieron conocerse los conceptos y los nombres de quienes censuraron la pieza sobre Calabar: Rogerio Nunes, quien en 1973 era el director de la Oficina de Censura, remitió un oficio al Tribunal Federal de Recursos, mismo ante el cual Chico Buarque interpuso el recurso para que la obra fuera autorizada. El documento de Nunes anexaba el pasaje de un libro del historiador Sergio Buarque-padre de Chico-, en el cual afirmaba que Calabar había sido un traidor de los portugueses.

El texto del oficio del censor asevera:

“La pieza es orientada, de acuerdo con el texto, hacia un área controvertida, a través de la ridiculización de varios héroes de nuestra historia. [...] Hace la apología de la traición, distorsionando de manera capciosa los hechos históricos de una de las más bellas epopeyas de nuestra formación. [...]

Exalta la figura execrable del traidor Domingos Fernandes Calabar”. (Grillo, 1990).

El 16 de mayo de 1973, la censora Zuleika Santos emite su concepto y señala que “El autor enfoca un tema que puede provocar polémicas: la participación de Calabar en la pelea entre portugueses y holandeses. Según se deduce del texto, los responsables de la pieza se sitúan entre quienes optarían de buen grado por preferir la colonización holandesa, en detrimento de los portugueses” (Grillo, 1990).

Y otra censora de la obra teatral, María Luisa Barroso Cavalcante, enfatizó en la relación que se muestra entre los dos momentos históricos de la vida de Brasil, por lo cual se atreve a insinuar “las posibles implicaciones que plantea la pieza respecto de la situación política actual” (Grillo, 1990).

Uno de los productores de “Calabar. El elogio de la traición”, Fernando Torres, declaró que cuando se reunió con el general Antonio Bandeira, Director de la Policía Federal de Río de Janeiro, quien le entregó, el 14 de octubre de 1973, la decisión escrita que prohibía la obra, él le recomendó “no tocar ese problema, porque si la historia dice que Calabar fue un traidor, no hay por qué pretender cambiar esa misma historia” (Grillo, 1990).

El asistente de dirección de la pieza dramática, Mario Masetti, al reflexionar sobre la suerte que finalmente corrió la obra, asevera:

“Nosotros sabíamos que la pieza teatral sería prohibida, pero de todos modos buscábamos burlar la censura; para ello contábamos con actrices destacadas como Betty Faria. Por tal razón, buscábamos la promoción del montaje de la obra y de su estreno, buscando movilizar el mundo del teatro y garantizar la presentación. Recuerdo que en 1968, con Augusto Boal y el Teatro de Opinión, promovíamos una especie de espectáculos denominados *de desobediencia civil*, los cuales se expresaban mediante la puesta en escena de algunos apartes de la obra; de esa manera le estábamos dando a entender a la población que la pieza podría ser prohibida; precisamente, previendo que ello pudiera suceder, nosotros comenzábamos a filmar las puestas en escena de la obra”. (M. Masetti, entrevista personal, 14 de junio de 2016).

-LOS ALCANCES DE LA CENSURA

La sentencia que remata el párrafo inmediatamente anterior, puede definirse como la síntesis de la expresión categórica de una noción que da cuenta del poder, del saber, del orden y de la gramática característicos del régimen militar brasileño que gobernó entre 1964 y 1985: Y cuando hablamos de poder, no lo concebimos tanto como aquello que limita o excluye, sino como algo que produce saber, porque es de esa forma como dicho poder no solo se impone sino también de la manera como se ejerce. Y a través de ese ejercicio, dicho poder construye verdades y le ofrece al individuo las alternativas que son válidas para la acción.

En ese sentido, la dictadura militar produjo y consolidó un saber en torno a la figura, el pensamiento y la actuación del oficial brasileño Domingos Fernandes Calabar. Y cuando hablamos de saber, no nos referimos solo a una manera de hacer para resolver una situación; el saber también involucra una especie de concepción de la realidad, propia de otros sectores de la sociedad, los cuales pueden tener su propia idea de saber; o sea que, de hecho, está planteada una contradicción de saberes como parte de las diferencias sociales, políticas y culturales dentro de esa sociedad. Hablamos, entonces, de dos niveles del saber: aquel llamado a solucionar las necesidades de la vida diaria-saber cotidiano- y aquel que está soportado por unos principios de pensamiento con cierto carácter de abstracción y de generalidad, o sea que va más allá del aquí y el ahora del individuo-saber elaborado-. Pero además debemos precisar que tales conocimientos e interpretaciones terminan operando como una particular manera de distinción dentro de una sociedad. En otras palabras, tales saberes se constituyen en un escenario específico de tensión en las relaciones de poder, caso concreto del ámbito educativo (Martinic, 1985, p. 5).

En consecuencia, en el juego de saberes, como parte de las relaciones de poder entre el régimen de facto que gobernaba en Brasil y los sectores intelectuales subalternos que planteaban, a través de la pieza teatral, su propia concepción de saber alrededor de Calabar- no solo dentro de la disputa de poderes económicos, políticos y militares entre Portugal y Holanda en el siglo XVII, sino también respecto del perfil de este personaje en la construcción dramática de la obra, se impuso la noción del oficial traidor y pérfido, merecedor, por tanto, de la suerte que finalmente

corrió. Y el triunfo de dicho saber, significó también que el poder político ejerciera su atribución de prohibir, de acuerdo con su valoración, esa idea falsa que buscaba reivindicar a quien optó por servir a los colonizadores holandeses, buscando un mejor futuro para su nación.

En esas circunstancias, la pregunta que surge es ¿de qué manera se articula la idea de orden en esta contradicción de saberes en torno a Calabar, que resolvió a su favor el poder político existente en esa coyuntura en Brasil? Recordemos que Foucault concibe el orden como la ley interna de las cosas, o sea una especie de red secreta mediante la cual se miran de una manera específica unas cosas con otras. Y el mecanismo preciso para imponer dicho orden es el lenguaje. Es más: Foucault se atreve a declarar que los cambios que ocurren, por ejemplo, en las ciencias sociales, no significan per se un avance o progreso: Es el sistema de orden que lo rige, el que en realidad cambia (Foucault, 1968, p. 58).

Si tenemos en cuenta que la historia oficial brasileña ignoró durante siglos al oficial brasileño del ejército portugués, Domingos Fernandes Calabar, bajo la acusación de haber sido un traidor, puede deducirse que los saberes¹³⁰ y los temas propios de dicho personaje fueron desconocidos, porque se trataba de un oficial que había traicionado a los portugueses, incluyendo sus mismos saberes, esos que fueron útiles mientras el oficial estuvo en sus filas. En síntesis, podemos afirmar que Calabar estuvo vetado durante siglos por la historia y la educación oficiales de su país, sin reconocer el aporte que hizo para que Brasil tratara de obtener su independencia respecto de Portugal, sin importar que fueran los mismos gobernantes de este imperio quienes se la concedieron en el siglo XIX.

En el caso preciso de Calabar y, en el orden que los colonizadores portugueses determinaron a partir de su ejecución y descuartizamiento y condena eterna, a él y a sus generaciones futuras¹³¹, a partir de 1635,-orden que los militares brasileños

¹³⁰ Recordemos el verso de la canción "Calla la boca, Bárbara", cuando se habla de Calabar, pero tratándolo de "él", en una suerte de alusión a la prohibición o veto que existía sobre el personaje: "Él sabe de los caminos que nadie enseña, en mi cuerpo se escondió...".

¹³¹ [...] *por traidor y alevoso a su patria y a su rey y señor...(redobles) que sea muerto de muerte natural para siempre en la horca...(redobles) y su cuerpo descuartizado, regado con sal y lanzado a los cuatro vientos...(redobles) para que sirva de ejemplo...(redobles) y su casa sea derrumbada piedra por piedra y regada*

reafirmaron al prohibir el estreno de la obra teatral sobre dicho personaje-, el lenguaje se plasmó mediante el vocablo *traidor* (destacado nuestro). Y ese fue el orden que se impuso, sin discusión, desde el siglo XVII hasta 1973, cuando Chico Buarque y Ruy Guerra se atrevieron a cuestionarlo y trataron de reivindicarlo para el presente y para la historia venidera de su país. Sin embargo, la medida prohibitiva afianzó el orden lingüístico que durante siglos había pesado sobre Calabar.

De manera coincidente, el siglo XVII europeo –mismo en el cual fue ejecutado Calabar- corresponde al llamado periodo barroco, o sea aquel pensamiento que se resistió a continuar siendo visto desde el concepto de la semejanza, la cual ya es críticamente concebida como la expresión del error y no tanto del saber, como hasta entonces había sido representada.

Y es Francisco Bacon quien se convierte en severo crítico de la semejanza, reflejo propio del espíritu humano que encuentra en las cosas una idea de orden y de similitud superiores a lo que en realidad subyace en ellas. De allí que mientras el hombre solo descubre armonía, acuerdo y semejanza, la naturaleza se caracteriza por el predominio de diferencias y excepciones (Foucault, 1968, pp. 57-58).

Con todo y la prohibición decretada por la dictadura, los autores y el director de la obra comenzaron a socavar o poner en cuestión el orden inmodificable que, por siglos, se había establecido en torno a este protagonista de la historia de la colonización brasileña, cuya imagen fue revivida a través de la creación dramática. Y el primer logro fue escenificar la obra en 1980, con todas sus dificultades y limitaciones respecto de la experiencia de 1973. En consecuencia, Calabar fue rescatado del ostracismo en el que por siglos había permanecido por obra y gracia de los arquitectos del poder, del saber y del orden dominantes durante siglos en el país.

Y en esa lucha dirigida a exaltar y hacer justicia en el siglo XX con este protagonista de la lucha orientada a confrontar el poder colonial en Brasil en el siglo XVII, es

la sal en todo el suelo para que en él no crezcan más hierbas dañinas...(redobles) y sus bienes confiscados y sus descendientes declarados infames hasta la quinta generación...(redobles) para que no perduren en la memoria [...]. Texto traducido de la obra de teatro. (Buarque de Holanda & Guerra, 1973).

fundamental destacar la iniciativa que desplegaron diversos sectores sociales, políticos e intelectuales, que, de paso, enfrentaban a la dictadura en su periodo de brutal represión. Esta característica de la coyuntura histórica brasileña que abarcó cerca de tres décadas-de 1964 a 1985-, permite verificar una virtud interesante que Foucault le atribuye al poder, a diferencia, incluso, de la concepción ortodoxa del marxismo, la cual solo reconoce el poder en manos de la clase dominante.

El filósofo francés considera que el poder no es apenas un instrumento que el ciudadano deposita en el soberano, sino que es, ante todo, una relación de fuerzas,

“...una *situación estratégica* en una sociedad en un momento determinado. Por lo tanto, el poder, al ser resultado de relaciones del poder mismo, está en todas partes. El sujeto se halla atravesado por relaciones de poder, no puede ser considerado independientemente de ellas. El poder, entonces, no sólo reprime sino que también produce efectos de verdad, produce saber, en el sentido de conocimiento”. (Ibarra, 2008, p. 6).

Concebido de esa manera, el poder, el saber y el orden característicos del régimen militar existente en Brasil durante 21 años, no se limitaron a la pieza dramática que nos ocupa, sino que se tradujo en una política gubernamental de censura.

La investigadora brasileña Sandra Reimao (2011) se ocupó de evaluar la magnitud de la censura que la dictadura ejerció contra los libros, incluidos aquellos concebidos como obras de teatro- caso de Calabar-. En versión libre, traduciremos algunos de los pasajes de la tesis de Reimao que certifican la dimensión y diversidad que caracterizaron la práctica prohibitiva, la cual comprendió no solo libros sino revistas, películas, programas de radio y de televisión.

Señala la autora que la edición de libros durante los 21 años del régimen castrense, sufrió al comienzo ataques vandálicos de la extrema derecha; pero a partir de 1970, se vio sometida a una legislación de censura previa.

En la primera mitad de la década de 1970, o sea durante el llamado “Milagro Brasileño”, la edición de libros creció en número de títulos editados y en la cantidad de ejemplares (Reimao, 2011, pp. 59-61). En 1972 Brasil contaba con 98 millones de habitantes y fueron producidos 136 millones de libros-1,3 libro por habitante-. Tal crecimiento se explica si tenemos en cuenta, entre otros indicadores, la caída de la tasa de analfabetismo de 39% a 29% en la población con más de cinco años de edad entre 1970 y 1980.

Por otra parte, los datos generales sobre la acción de la censura a libros en este periodo, son llamativos: Zuenir Ventura, en “1968. El año que no terminó”, indica que, entre 1968 y 1978, fueron censurados 200 libros. Un levantamiento de datos realizado por el equipo de investigadores del Centro Cultural Sao Paulo y publicado en el primer volumen del libro “*Cronología de las Artes en Sao Paulo 1975-1995-Cuadro Brasil*” coincide con tal cantidad de libros prohibidos (Centro Cultural São Paulo, 1996). Pero diferente al dato de Zuenir Ventura, en la investigación “*Los entretelones de la censura*”, Deonísio da Silva señala que fueron 430 los libros prohibidos por la censura federal durante el régimen militar¹³². De dicho listado, 92 títulos corresponden a autores brasileños: siete de ellos son textos teatrales para ser publicados como libro; quince son libros de no ficción y 70 son obras literarias. De esos 70, cerca de 60 son trabajos de tipo erótico-pornográficos.

La censura a libros durante la dictadura militar, tuvo una actuación fuerte durante el periodo conocido como *anos do chumbo*-años de plomo- entre 1968 y 1972. Sin embargo, en el gobierno de Ernesto Geisel-marzo de 1974 a marzo de 1979- también predominó esa práctica en su etapa final, mientras que disminuía el control previo sobre los periódicos y revistas de parte del DCDP-Departamento de Censura de Diversiones Públicas-. Y al mismo tiempo, los informes del DCDP señalan que también el teatro y el cine fueron muy vetados durante el periodo de Geisel (Fico, 2002). Irónicamente, fue en la administración de Geisel cuando se produjo en Brasil un proceso de apertura política lenta y gradual.

Tres hipótesis pueden explicar la diferencia de la represión censora relacionada con diarios y revistas y aquella relativa a las diversiones públicas:

La primera plantea que el DCDP tendría, grosso modo, un escrúpulo censor más moral y menos político; y esa censura moral, en palabras de Carlos Fico (2002), “obedecía a otros dictámenes, aunque no haya quedado inmune a las peculiaridades del régimen

¹³²La misma lista también fue publicada por el autor en la edición #34 de la Revista Escrita, en un texto titulado “Los libros proscritos por la Revolución”. En este listado se presentan muchos casos en los que no fue posible identificar la nacionalidad del autor citado, en especial de literatura presuntamente pornográfica.

militar. Ello hablaba respecto de antiguas y renovadas preocupaciones de orden moral, muy vinculadas especialmente con las clases medias urbanas”.

De otro lado, la segunda hipótesis, con miras a entender la gran actividad censora del DCDP en relación con libros, teatro, cine y televisión luego de la posesión de Ernesto Geisel, sobre todo en los dos últimos años de su gobierno, señala que el propio DCDP, calculando el fin de las actividades censoras, pretendió mostrarse como necesario e imprescindible para el sistema político. Tal formulación puede ser reforzada por el hecho, citado por Gaspari, de que en junio de 1974 la censura prohibió que se publicara “la declaración de un diputado contando que Golbery le dice, durante una sesión, que se va a acabar con la censura” (Gaspari, 2004)¹³³.

Y la tercera hipótesis, muy relacionada con la segunda, afirma que en los *Años del plomo*-1968 a 1972-, hubo artistas e intelectuales ejercían la autocensura, conscientes del rigor de la actividad censora que, durante el gobierno de Emilio Garrastazu Medici-1979 a 1974-, quedó prioritariamente en manos de militares de “línea dura” (Aquino, 2002), por lo cual evitaban producir obras que pudiesen ser censuradas. Como aseveró Bernardo Kucinski, la existencia de una censura rigurosa “induce al ejercicio generalizado de la autocensura” (Kucinski, 2002, p. 536).

El análisis realizado por la investigadora brasileña Sandra Reimao sobre la magnitud que alcanzó la censura durante la vigencia de la dictadura militar en su país, permitió llegar a tres constataciones:

La primera se refiere al límite de cualquier acto de coacción censora. Toda censura es temporal y limitada, o sea que, en la práctica, solo se podía reprimir el espíritu por un corto espacio de tiempo. Es pertinente señalar, a propósito, que en “*Carta sobre el comercio de libros*”, Diderot, al dirigirse a una autoridad jurídica, resume la situación: “Llene todas sus fronteras con soldados, ármelos con bayonetas para decomisar todos los libros peligrosos que se presenten y, aun así, esos libros-y me

¹³³ Este título hace parte de una serie de cuatro libros de Elio Gaspari sobre la dictadura Brasil. Aparte de este, publicó “La dictadura avergonzada”-2002-, “La dictadura de par en par”-2002- y “La dictadura derrotada” -2003.

perdona la expresión-pasarán entre sus piernas y saltarán por encima de sus cabezas y llegarán hasta nosotros” (Diderot, 2003).

La segunda constatación se refiere a que la censura, durante la dictadura militar brasileña, hizo parte de un aparato de coerción y represión que causó enormes perjuicios para la libre expresión de la ciudadanía y, en general, de la cultura.

Y la tercera constatación permitió identificar la existencia de un gran número de acciones de resistencia en contra de la opresión. Fueron sistemáticos y masivos los actos y manifestaciones contra la censura por parte de grandes escritores, caso de Jorge Amado y Érico Veríssimo, como también de intelectuales y editores como Enio Silveira. Pero al mismo tiempo, relacionamos algunos cuantos nombres y títulos de los muchos escritores e investigadores brasileños cuyos libros fueron censurados:

-*Dez estórias imorais*. Aguinaldo Silva. Gráfica Record Ed. 1967.

-*Zero - romance pré-histórico*. Ignácio de Loyola Brandão. Rio de Janeiro, Ed. Brasília, 1975.

-*Feliz Ano Novo*. Rubem Fonseca. Rio de Janeiro, Artenova, 1975.

-*Em câmara lenta*. Renato Tapajós. São Paulo, Alfa-Omega, 1977.

-*Diário de André*. Brasigóes Felício. Goiânia, Oriente, 1974.

-*Cuatro cantos de pavor e alguns poemas desesperados*. Alvaro Alves de Faria. São Paulo, Alfa-Omega, 1973.

-*Aracelli meu amor*. José Louzeiro. Rio de Janeiro, Record, 1981.

-*A Universidade necessária*. Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969.

-*Autoritarismo e democratização*. Fernando Henrique Cardoso¹³⁴. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.

-*América Latina: ensaios de interpretação económica*. José Serra (coordenação) e Celso Furtado, Maria da Conceição Tavares, Fernando Henrique Cardoso, Anibal Pinto, Pedro Vuskovic Bravo, Fernando Fajnzylber, Paulo R. Souza, Victor E. Tokman, Arturo O'Connell, Charles Rollins, Mario la Fuente. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976 (Reimao, 2011)¹³⁵.

¹³⁴ Con el retorno de la democracia, Fernando Henrique Cardoso fue elegido presidente de Brasil.

¹³⁵ Anexo 4. Corresponde a los listados de autores de ficción y no ficción censurados.

Y junto con “Calabar. El elogio de la traición”, el objeto de nuestra tesis, consignamos varios títulos de obras de teatro que aspiraban a ser publicadas luego como libro y que también fueron prohibidas:

- A farsa do bode expiatório*. Luiz Maranhão Filho. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro SNT.
- Abajur lilás*. Plínio Marcos. (Edição vetada, São Paulo, Global)
- Barrela*. Plínio Marcos.
- Canteiro de obras*. Pedro Porfírio.
- O sótão e o rés do chão ou Soninha toda pura*. José Ildemar Ferreira. Rio de Janeiro, SNT.
- Lei é lei e está acabado*. Nazareno Tourinho (vetado em 1971; 1ª ed.—1984)
- Maria da Ponte*. Guilherme Figueredo.
- O belo burguês*. Pedro Porfírio.
- O casamento*. Nelson Rodrigues (vetado de 15.10.66 a abril de 1967)
- Papa Highirte*. Oduvaldo Vianna. Rio de Janeiro, SNT.*
- Pavana para um macaco defunto*. Antônio Galvão Naclério Novaes. Rio de Janeiro, SNT.
- Quarto de empregada*. Roberto Freire.
- Rasga coração*. Oduvaldo Viana Filho (Reimao, 2011)¹³⁶.

Pero al mismo tiempo, fueron muchos los actos de resistencia desplegados por una gran legión de anónimos, pequeños y medianos editores, impresores y libreros que, dentro de los límites de su campo de actuación, se pronunciaron con dignidad y en defensa de la libertad, sobre todo en las etapas más sombrías de la dictadura. Y no podemos olvidar a los lectores mismos que, como parte de esa silenciosa legión, buscaban preservar los derechos humanos, esenciales en medio de las adversidades, porque sabían que comprar, cargar y guardar ciertos libros, podía ser peligroso (Reimao, 2011, p. 111).

¹³⁶ Anexo 4. Corresponde a obras de teatro que después serían publicadas como libro.

La presión permanente de los brasileños para que se convocara a elecciones directas, y no mediante un colegio electoral, llevó al presidente José Sarney-quien reemplazó al fallecido candidato electo, Tancredo Neves-, a convocar la Asamblea Nacional Constituyente, misma que promulgó el 5 de noviembre de 1988 la nueva Constitución Política. El Partido Comunista de Brasil y el Partido Socialista Brasileño, que estaban en la clandestinidad, fueron legalizados. Se cerraba, de esa forma, el periodo de 21 años de la dictadura militar brasileña y su balance de persecución política, torturas generalizadas y masivos exilios y desapariciones.

El 15 de noviembre y el 17 de diciembre de 1989 se realizaron elecciones presidenciales directas en las que participaron 22 aspirantes. Al término de la segunda vuelta, resultó ganador Fernando Collor de Mello, del Movimiento Brasil Nuevo, frente a Luiz Inacio Lula da Silva, candidato del Frente Brasil Popular.

La elección final dejó un sinsabor entre millones de brasileños, dado el papel jugado por la Red Globo, propiedad del empresario Roberto Marinho, amigo cercano de Collor de Mello, el presidente electo: Al día siguiente del debate televisado entre los dos finalistas, la Red Globo realizó una edición de dicho debate y presentó las mejores intervenciones de Collor y las peores de Lula, manejo que fue denunciado por Armando Nogueira, editor periodístico de Red Globo, quien aseguró que su primera edición del debate fue alterada para ayudar al candidato del MBN. Nogueira fue despedido.

Transcurrieron 23 años para que el gobierno presidido por Dilma Rousseff-activista política del Partido de los Trabajadores, capturada y torturada por los militares- posesionara el 16 de mayo de 2012 a los miembros de la Comisión de la Verdad, creada para conocer la realidad de lo sucedido en Brasil entre 1946 y 1988, o sea desde que se instauró la República Nueva-1945- hasta cuando concluyó la dictadura castrense.

El portal brasileño “Ámbito Jurídico”, al realizar un balance del primer año del informe presentado por la CNV (Ambos & Romero, 2015), destaca que uno de sus componentes significativos se refiere a la persecución, represión, asesinato y desaparición de numerosos opositores en el marco de una cooperación internacional, y en el contexto de la Guerra Fría, mediante la llamada *Operación Cóndor*, un mecanismo de cooperación entre las dictaduras existentes por entonces en países de América del Sur, caso de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Paraguay y Uruguay, aparte del entrenamiento militar de Brasil a cargo de la United States Army School of the Americas- Escuela de Las Américas, con sede en Panamá.

Al respecto, es pertinente señalar que el brasileño Francisco Tenorio Junior, quien hizo parte del grupo de músicos de la obra “*Calabar. El elogio de la traición*”, al lado de Edu Lobo, Dori y Danilo Caymmi, João Palma y Maurício Mendonça, fue desaparecido por militares argentinos el 18 de marzo de 1976 -seis días antes del golpe liderado por el General Jorge Rafael Videla contra la presidenta María Estela Martínez de Perón-, luego de acompañar en el piano, en el teatro Gran Rex-centro de Buenos Aires-, la actuación musical de Vinicius de Moraes y Toquinho (Galilea, 2016)¹³⁷.

De igual manera, el Volumen III del informe de la Comisión de la Verdad, se ocupa exclusivamente de las 434 víctimas de desaparición forzada y muerte- o sea 191 muertos, 210 desaparecidos y 33 desaparecidos, los cuales fueron localizados posteriormente. Allí se relata también la vida y las circunstancias de la muerte de quienes fueron víctimas de los crímenes perpetrados por el Estado y las Fuerzas

¹³⁷ Tenório Jr. salió del hotel Normandie, en el 320 de la calle Rodríguez Peña, donde se alojaba. Dijo que iba a comprar cigarrillos y un medicamento. Eran las tres de la madrugada del 18 de marzo de 1976 en Buenos Aires. No volvieron a verle. Aquella misma noche había tocado en el Gran Rex, acompañando a Vinicius de Moraes y Toquinho.

El poeta y exdiplomático movió cielo y tierra para encontrar a su pianista: telefoneó a hospitales, comisarias y depósitos de cadáveres, movilizó a todos sus conocidos, y acudió a la Embajada de Brasil –*sin saber de la siniestra Operación Cóndor, un acuerdo secreto entre dictaduras del Cono Sur* (destacado nuestro), y que los militares de su país conocían la suerte del portador del pasaporte brasileño n° 197803-. Vinicius logró que se presentara un recurso de *habeas corpus*, pero el 24 se produjo el golpe de estado, y unos días después embarcó rumbo a Brasil: nunca más regresó a Argentina.

Militares de Brasil, como parte constitutiva de la violación sistemática de los DD. HH. como política de Estado. La CNV da cuenta de las modalidades predominantes de violaciones que cometió en forma regular la dictadura militar brasileña: La detención ilegal o arbitraria y la tortura sistemática, dos de las prácticas más recurrentes.

Pero a pesar de la contundencia y rigurosidad del informe de la CNV, las Fuerzas Armadas de Brasil se han negado a reconocer su responsabilidad en las violaciones de los DD HH. Incluso, algunos militares se han resistido a aceptar a la CNV y, por el contrario, la han criticado con total dureza, aun cuando rindieron sus testimonios ante ella.

Otro mérito importante de la CNV, consiste en que identifica con nombres propios a los 377 sospechosos de crímenes—de ellos, 196 aún con vida— contra los DD HH, incluyendo ocho expresidentes de la República durante la dictadura, todos muertos, así como ministros de la Armada, del Ejército y la Fuerza Aérea.

Respecto de lo que significó la práctica de la tortura en Brasil, durante el régimen militar, el profesor e investigador brasileño Hélio Pellegrino, citado por su colega Jaime Ginzburg, sostiene:

“La tortura busca, a costa del sufrimiento corporal insostenible, introducir una cuña que origine la separación entre el cuerpo y la mente. Y más que eso, la tortura busca, a todo precio, sembrar la discordia y la guerra entre el cuerpo y la mente. [...] El proyecto de la tortura implica una negación total-y totalitaria- de la persona como ser encarnado. [...] El discurso que la tortura busca, a través de la intimidación y de la violencia, es la palabra...de un sujeto que, en las manos del torturador, se transforma en un objeto”. (Pellegrino, 2000, citado por Ginzburg, 2001, pp. 138 - 139).

Más allá de la eficacia que ha podido significar el informe de la CNV, no se puede ignorar que se trata de un golpe certero para quienes aún sienten nostalgia de la dictadura y para quienes se siguen sintiendo como defensores de la tortura. Verdad tardía sigue siendo verdad. Justicia tardía puede ser menos justa, pero es mejor una justicia tardía que ninguna.

-CAPÍTULO VII. CONCLUSIONES. CUERPO-ESCRITURA-HISTORIA.

“El trato con el mundo muerto, definitivamente distinto del nuestro, se convierte cada día en algo más “joven” y atractivo”. (De Certeau, 1999, p. 15).

Nos proponemos llegar a las conclusiones de nuestro trabajo sobre la prohibida obra teatral “Calabar. El elogio de la traición”, de Chico Buarque y Ruy Guerra, como creación dramatúrgica y musical que, al narrar la desertión, captura, juicio, ahorcamiento y descuartizamiento del oficial brasileño Domingos Fernandes Calabar, por órdenes del militar portugués de origen brasileño, Mathías Albuquerque, hacía una velada pero valiente crítica al régimen dictatorial existente en 1973.

Y tales conclusiones pretendemos enfocarlas desde la triada Cuerpo-Escritura-Historia, misma que recoge, a juicio nuestro, el espíritu del drama afrontado por el militar mameluco-hijo de indio y blanco-, como también dos momentos significativos de la vida de Brasil: La colonización portuguesa y holandesa-siglo XVII- y la dictadura cruel que durante 21 años interrumpió la institucionalidad de este país y, por otra parte, el compromiso político asumido por los dos intelectuales y plasmado en una pieza dramática propia del teatro musical brasileño.

-“LA HISTORIA HACE HABLAR AL CUERPO QUE CALLA”.

De Certeau (1999) señala en su libro (p. 17) que la medicina moderna alcanzó a forjar una nueva noción del cuerpo, cuando este se convierte en un “cuadro *legible*, y por tanto *traducible* en algo que puede escribirse en un espacio de lenguaje”¹³⁸. Y añade que “lo que en los siglos XVII y XVIII hace posible la convertibilidad del cuerpo visto en cuerpo *sabido*, o de la organización *espacial* del cuerpo en organización *semántica* de un vocabulario – o lo contrario-, es la transformación del cuerpo en

¹³⁸ De Certeau aprovecha esta anotación para destacar el trabajo que al respecto realizó Michel Foucault (1966, pp. V-XV).

extensión, en interioridad abierta como un libro, en un cadáver mudo que se ofrece a las miradas”¹³⁹.

Al respecto, el antropólogo y sociólogo francés, David Le Breton, afirma:

“El cuerpo es el lugar y el tiempo en el que el mundo se hace hombre inmerso en la singularidad de su historia personal, en un terreno social y cultural en el que se abreva la simbólica de su relación con los demás y con el mundo”. (Le Breton, 2002, citado por Arboleda Gómez, 2009, p. 52).

Se evidencia la importancia que este autor les concede al tiempo y al espacio como dos componentes característicos de la dimensión cultural. Tal definición de Le Breton sobre el cuerpo, implica una profunda revisión epistemológica acerca del mismo, en oposición a la visión fragmentada de la modernidad positivista, en la cual cada disciplina asumía una tarea específica respecto de un componente, también específico, del cuerpo mismo:

“La medicina explica el cuerpo desde su conformación fisiológica; a la psicología le ha sido pertinente comprender su naturaleza afectiva y erótica; la educación física ha colocado el acento en torno a las posibilidades expresivas del movimiento corporal; la antropología ha destacado su función cultural; la estética filosófica ha ofrecido los elementos hermenéuticos adecuados para interpretar el significado de la apariencia o de la imagen de este en el arte y ha explorado las posibilidades de representación que el cuerpo posee en los pueblos o individuos”. (Arboleda Gómez, 2009, p. 48).

En oposición a esta concepción disciplinar fracturada sobre el cuerpo, se impone el enfoque integral que, por ende, involucra los más diversos saberes. De allí que investigadores sociales como el indio Arjun Appadurai, dejen en claro que así como el cuerpo ha sido uno de los espacios íntimos en los cuales se ha generado la reproducción, también es un hecho que el mismo se ha convertido en el sitio privilegiado para la inscripción de las disciplinas sociales (Appadurai, 2001, p. 58).

¹³⁹ Señalemos al respecto que una característica llamativa de la estructura y trama de la pieza teatral “*Calabar. El elogio de la traición*”, consiste en que este, que es el protagonista del relato, no aparece como personaje que habla sino que es su cadáver torturado y descuartizado, aún caliente, el que “habla” por sí mismo y, si se quiere, hace hablar a los demás personajes de la obra; cada uno a su manera, según la relación vivida, habla de él y se refiere a él sabiendo que el mismo ya no puede responder –aunque su cuerpo es el que “habla”-. Al fin y al cabo, la figura de la traición es el eje transversal del desarrollo de la obra teatral: Todos los personajes, de uno u otro modo, traicionan; algunos se ufanan de ello, otros tratan de justificarlo, mientras que no faltan quienes niegan haber traicionado.

David Le Breton hace su propia caracterización del cuerpo y le atribuye características como las siguientes:

“Las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y, dentro de esta última, de una definición de la persona. El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí misma. De ahí la miríada de representaciones que buscan darle un sentido y su carácter heteróclito, insólito, contradictorio, de una sociedad a otra. El cuerpo parece algo evidente, pero nada es, finalmente, más inaprehensible. Nunca es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural”. (Le Breton, 2002, pp. 13-14).

Le Breton alude en ese sentido a lo que él denomina la *antropología bíblica* y afirma que esta

“También ignora la noción de un cuerpo aislado del hombre. [...] en el universo bíblico el hombre es un cuerpo, y no es nunca algo diferente de él mismo. Para esta antropología, el hombre es una criatura de Dios, del mismo modo que el conjunto del mundo; la ruptura entre el hombre y su cuerpo, tal como existe en la tradición platónica y órfica, constituye un sinsentido”. (Le Breton, 2002, pp. 23-24).

Y si pensamos en el cuerpo respecto del contexto histórico en el cual ocurre la historia del oficial Domingos Fernandes Calabar-1635-, es claro que corresponde al periodo de la Inquisición y el Santo Oficio. En el campo de la sexualidad, por ejemplo, el Cristianismo llegó al punto de negar la existencia del cuerpo y, con él, del deseo y de los placeres de la carne. Por ello, tales normas morales debían ser respetadas por los cristianos, so pena de la tortura, el escarnio público, la cárcel o la muerte.

Esa concepción cristiana de la vida, del cuerpo y del deseo, se plasma en la figura del *pecado*, entendido este como la transgresión de un compromiso individual frente a la exigencia infinita de un poder inconmensurable. De allí que pecar es violar los mandatos de Dios, es romper una relación sagrada y asumir su culpa como una prisión, razón por la cual el pecador necesita ser liberado. Se creó, en consecuencia, una relación estrecha entre pecado y sexualidad. Esta, por tanto, era asociada a la maldad y al propio Satán.

La visión cristiana de la vida supone la existencia de un “*pecado*”. El pecado es la transgresión a un compromiso personal, a una exigencia infinita de un poder

inconmensurable. Es la ruptura de una relación, es una desviación y también una prisión, porque el pecador requiere ser liberado.

Pecar es faltar a los mandatos de Dios, que constituyen la base moral de los creyentes. La sociedad cristiana occidental vinculó desde los orígenes de su discurso, la sexualidad al pecado. El ejercicio de la sexualidad apareció en el mundo cristiano siempre ligado a la maldad, a Satán y esto se manifestó en pensamientos y discursos.

En ese sentido, la figura de El Diablo era concebida como un objeto maligno asociado con las tentaciones. De allí que el sexo fuera prohibido. El diablo era considerado como un objeto perverso, que predica los valores contrarios a los que propone el cristianismo. Surge la llamada *tentación*, que siempre se asocia con la figura del diablo. El sexo queda directamente prohibido, o sea que quien lo practica incurre en pecado; y quienes pecaban no eran más que débiles de corazón y de espíritu que cedían a los atractivos del satánico mal. El sexo pasó a ser uno de los principales motivos o causales de juicios adelantados por el Santo Oficio (Fayanas, 2017).

Como sabemos, la historia transcurre en la obra teatral con la presencia implícita del cuerpo de Calabar ahorcado y descuartizado, al tiempo que su nombre y su obra son referencia permanente por parte de la casi totalidad de los personajes que participan de la trama.

La profesora Adelia Bezerra de Meneses, docente de la Universidad de Sao Paulo y una de las investigadoras que más ha analizado la obra dramática y musical de Chico Buarque de Holanda, destaca, al hablar del fin de Calabar,

“...cómo se ordenó descuartizar su cuerpo y, con tal decisión, procurar que su memoria fuera sepultada, a pesar de que su cuerpo no fue enterrado; se buscaba además que esa misma memoria fuese condenada al olvido; en otras palabras, se ordenó *la condenación de su memoria* (destacado nuestro).

Por tanto, desaparecía cualquier registro escrito sobre la persona, ejemplo la partida de bautismo, ya que en la época no existía el registro civil. Y por ende, su nombre no podría ser pronunciado. Entonces era un silencio impuesto; de allí que *“Cala a boca, Bárbara”*, es una alusión a *“Calabar”*. Y de ello también se desprende que en la letra de la canción no se hable expresamente de Calabar sino de *“ele”* -o *“él”* -: *“Él sabe de los caminos de esa tierra mía...”* (A. Bezerra, entrevista personal, 13 de junio de 2016).

A continuación, presentamos varias de las diversas referencias que, expresamente, se hacen al cuerpo a lo largo de la secuencia, siempre con una alusión directa e indirecta al acallado protagonista de la obra de Chico Buarque y Ruy Guerra:

Cuando Bárbara, la amante de Calabar, canta sobre su cuerpo aún tibio y aprovecha para exaltar su capacidad de conocimiento del terreno y también del propio cuerpo de ella:

-Él sabe de los caminos

De esta tierra mía.

En mi cuerpo se escondió,

Y mis selvas recorrió (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 6).

Cuando el grupo de traidores que ayudó a la captura y muerte de Calabar, se ufanan de su condición y describen las virtudes reales de quien traiciona por vocación:

-El mejor traidor es el que más asciende en la escala social,

Cuerpo listo para la bala,

Se acorrala, se apuñala,

Se comprime y no estalla (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 44).

Cuando el colonizador Mathías Albuquerque da la orden para que ejecuten en la horca a Calabar y Bárbara entra en escena y, cantando *“Tatuaje”*, le declara su sentimiento, mismo que va más allá de la muerte:

- Quiero dejar en tu cuerpo como un tatuaje

Que es para darte coraje

Para seguir el viaje

Cuando llega la noche.

Y también para yo

Perpetuarme

En tu grillete (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 314).

De nuevo Bárbara cantándole a su amante, el sentenciado Calabar, su canción "Tatuaje":

- Quiero jugar en tu cuerpo como bailarina

Que luego se alucina,

Salta y te ilumina

Cuando llega la noche.

- Corazones de madre, arpones,

Sirenas y serpientes

Que te garabatean todo el cuerpo, pero no sientes (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 47-48).

Cuando el oficial, en medio del redoble de tambores, lee la sentencia mediante la cual Calabar es condenado a morir en la horca:

-...y su cuerpo descuartizado, regado con sal y lanzado a los cuatro vientos...para que sirva de ejemplo.... (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 48).

Cuando Camarao, uno de los tres soldados que antes lucharon al lado de Calabar y ahora se disponen a presenciar su ejecución, no sin algo de vergüenza porque ayudaron a su captura, reflexiona con sus compañeros sobre la muerte:

-Lo que más me asusta en la muerte es el nuevo olor que ella trae al cuerpo. Esa pudrición es la que en verdad define al hombre (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 51).

Cuando la prostituta holandesa Anna de Amsterdam y Bárbara, la amante de Calabar, no solo reconocen haber amado a ese mismo hombre, sino que además se declaran su amor y luego cantan la canción "Bárbara":

- Las dos están abrazadas, de rodillas, como en un solo cuerpo, ligadas por la sangre de Calabar (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 67).

Cuando Sebastiao do Souto, el mismo que entregó a Calabar para ser ejecutado, le declara su amor a la viuda Bárbara, pero esta lo rechaza porque no posee el olor de su amante ejecutado:

- *Yo amo a Calabar. ¿Y sabes otra cosa más, Sebastiao do Souto? No reconocí en tu cuerpo el olor de Calabar* (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 86).

Cuando Anna y el coro, acercándose al final de la obra, cantan una canción duramente irónica frente a la tortura, el maltrato y el desprecio, lo cual llevó a los censores de la dictadura a prohibir su letra cuando fuese grabado el disco con las canciones de la pieza teatral:

-*Vence en la vida quien dice sí.*

Vence en la vida quien dice sí.

Si te duele el cuerpo,

Di que sí (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 110).

Cuando la prostituta holandesa Anna, reflexiona sobre la traición y su sentimiento hacia Calabar, y tiene en frente a Sebastiao do Souto, mismo que entregó a Calabar:

- *Yo también pensé de esa manera...Mezclé a Sebastiao do Souto y a Calabar; traicioné a uno por el otro, mezclé las traiciones, los cuerpos, lo mezclé todo* (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 115).

Cuando Bárbara, al final de la obra, no solo reivindica a Calabar y su traición, sino también la independencia que alcanzará Brasil. Y al advertirles a los portugueses que Calabar seguirá reproduciéndose a través de sus pedazos, canta "Cobra de vidrio":

- *Por las cuatro esquinas su cuerpo,*

Partido, desterrado.

A los cuatro vientos sus cuartos,

Sus pedazos de vidrio.

Y su veneno incomodando... (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 123).

En torno a la relación cuerpo-memoria-olvido en el caso del protagonista de la obra dramática, Gerson Steves, investigador brasileño sobre el teatro de su país, afirma:

"Se ha intentado borrar de la historia de Brasil la imagen de Calabar; no olvidemos que en la obra, y en una de las canciones, se habla de "Cala a boca, Bárbara" –título de la misma-, como reflejo de un intento de querer callar a unos personajes; o sea que no solo se alude a Bárbara sino que se menciona, mediante un juego de palabras, y de inversión de sílabas, el nombre de Calabar. Y este nombre siempre se ha asociado con la práctica

de la traición, razón por la cual quieren eliminarlo de la memoria histórica del país”. (G. Steves, entrevista personal, 6 de junio de 2016).

Podemos concluir, en consecuencia, que estos apartes de la obra “Calabar. El elogio de la traición”, de Chico Buarque y Ruy Guerra, mismos en los cuales aparece el cuerpo en múltiples referencias y circunstancias, siempre teniendo como testigo de excepción el cuerpo ahorcado y descuartizado del oficial brasileño que decidió traicionar a sus amos portugueses para hacerse al lado de los holandeses, permiten demostrar el aserto del historiador francés Michel de Certeau, según el cual el cuerpo no solo es algo legible sino traducible en un espacio de lenguaje (De Certeau, 1999, p. 17), entendiendo en este caso por traducción los distintos conceptos y usos que aquel adquiere en la historia, asociados con el amor, el deseo, la traición, la tortura, el destierro, la sensualidad, la sexualidad, el olvido, la homosexualidad, la muerte, el dolor.

Por lo tanto, de cuerpo visto este se convierte, de una parte, en cuerpo sabido y, en consecuencia, en una organización semántica con los significados que acabamos de señalar al relacionar las distintas escenas y diálogos y personajes que en tales significados se involucran (De Certeau, 1999, p. 17).

La Historiografía tiene como una de sus funciones separar su noción de presente de un pasado, para lo cual apela al recurso de los periodos-Edad Media, Historia Moderna, Historia Contemporánea, entre otros-. Y en palabras del francés de Certeau, el tiempo que aparece como *nuevo* da lugar a un discurso que concibe como *muerto* a todo aquello que le precedía, pero que recibía un *pasado* caracterizado por rupturas anteriores.

Y en ese juego de relaciones del presente y el pasado, como las presenta este autor, aparece aquí otro aspecto fundamental para nuestra reflexión, cual es *el postulado de la interpretación* de dicho pasado (destacado nuestro), o sea la manera como se expresa el corte, mismo que se construye a partir de un presente. En este caso, el postulado de la interpretación de los hechos ocurridos en el siglo XVII en el estado brasileño de Pernambuco y que produjeron la ejecución y descuartizamiento del

oficial Domingos Fernandes Calabar, fue la obra teatral producida en 1973, en plena dictadura militar, concebida precisamente para cuestionar a dicho régimen.

Chico Buarque y Ruy Guerra estuvieron ante dos opciones al momento de tomar la decisión sobre cómo sería asumido ese pasado: De una parte, ratificar la historia oficial que a través de los siglos registró a Calabar como un traidor que, por ende, no merecía figurar en los anales de la historia nacional de Brasil, razón por la que merece estar en el olvido; o cuestionar públicamente tal condena sobre el personaje y reivindicarlo trayéndolo al presente mediante la confrontación de quienes para ese momento encarnaban la versión represiva y criminal del país que vivían sus ciudadanos: *“La marcha del tiempo no tiene necesidad de afirmarse distanciándose de “pasados”, como tampoco un lugar no tiene por qué definirse distinguiéndose de “herejías”*(destacado nuestro) (De Certeau, 1999, p. 18).

A modo de síntesis, señalamos que tanto el espacio como el tiempo han sido, y siguen siendo, factores decisivos de la vida humana, individual y colectiva, por lo cual se convierten en inscripciones o marcas inscritas en la corporeidad que la han instalado en la escena social (Arboleda Gómez, 2009, p. 52).

De igual manera, de Certeau recuerda cómo cada tiempo “nuevo” ha originado un discurso que califica como “muerto” a todo aquello que le precedía, a la vez que recibía un “pasado” marcado por rupturas anteriores. En ese sentido, entra a operar ese factor subjetivo sobre los hechos históricos, el cual se caracteriza, en general, por una suerte de selección entre aquello que puede y debe ser “comprendido” para la historia, como también de aquello que debe ser “olvidado” por ella, todo lo cual se ha justificado en nombre de alcanzar la representación de una inteligibilidad presente.

Pero frente a ese proceso selectivo de hechos, personajes y situaciones, en procura de decantar aquello que debe pasar a ser parte de la historia, y lo que debe ser olvidado, Michel de Certeau advierte sobre la presencia actuante de “resistencias”, “supervivencias” o “retardos”, factores que se van en contra de esa ordenación arbitraria de los hechos históricos –incluyendo el olvido-, como también de un

sistema de interpretación: “Son *lapsus* en la sintaxis construida por la ley de un lugar; prefiguran el regreso de lo rechazado, de todo aquello que en un momento dado se ha convertido en impensable para que una nueva identidad *pueda* ser pensable” (De Certeau, 1999, p. 18).

Si llevamos estas consideraciones a la obra y al personaje que la protagoniza – Calabar, en este caso-, debemos señalar cómo este oficial brasileño siempre ha figurado en los anales de la historia nacional como un “traidor”, a tal punto que su nombre y su lucha fueron ignorados o tergiversados por el sistema escolar brasileño. La cantante y exministra de Cultura en el gobierno de Dilma Russef, Ana de Hollanda, hermana de Chico Buarque y viuda de Fernando Peixoto, director de la obra teatral, estuvo a su lado durante el montaje de 1980, cuando la pieza fue liberada por la censura.

Sin embargo, recuerda que en 1973, cuando el equipo trabajaba en el estreno y ella se disponía a disfrutar de la representación dramática de la historia de Calabar, los censores que deberían asistir a la puesta en escena privada, no aparecieron, lo cual significaba que la obra no podría ser exhibida:

“Los productores, que ya habían invertido grandes sumas de dinero-me refiero a la actriz Fernanda Montenegro y su esposo Fernando Torres- incluso haciendo préstamos bancarios, tuvieron que tomar la penosa decisión de cancelar el estreno. Además, la autorización para la escenificación nunca llegó, no obstante que los textos ya estaban en manos de los censores” (A. de Hollanda, entrevista personal; Río de Janeiro, 21 de junio de 2016).

Y respecto de la enseñanza que ella, su hija y nieta recibieron en la escuela sobre la historia de Calabar, Ana recuerda que le hablaron sobre la invasión holandesa a Brasil y muy brevemente de este personaje, definiéndolo como un traidor:

“Mi hija no recuerda que en el colegio le hubieran hablado de Calabar. Y mi nieta Anita, me cuenta que todavía no ha estudiado ni siquiera la invasión holandesa; y me dice que el próximo curso de historia que recibirá, estará muy orientado hacia la historia de Brasil. Mi apreciación en general, es que la educación oficial le da muy poca importancia a ese pasaje de la historia de

nuestro país. Y ahora no veo mucho interés en los nuevos gobiernos; por el contrario, es más fácil que apaguen cualquier sombra de recuerdos que pretendan cuestionar el poder político (A. de Hollanda, entrevista personal; Río de Janeiro, 21 de junio de 2016).

Es evidente concluir, por tanto, que fue la pieza teatral de Chico Buarque y Ruy Guerra, a pesar de la prohibición final que sufrió, la que rescató del olvido a Calabar, lo cual, de por sí, se constituyó en una especie de reivindicación de su nombre y de su actuación. De allí el nombre de la obra teatral: "...*El elogio de la traición*".

Y dentro de las circunstancias de represión, censura y veto en la misma institución educativa, la pieza teatral de Buarque de Holanda y Guerra se convirtió en una acción política y cultural de *resistencia* frente a la versión oficial de la historia que siempre había considerado a Calabar como un traidor a la patria y a la institución armada brasileña. De paso, ello ayuda a entender la decisión oficial de la censura gubernamental de prohibir la pieza dramática en 1973. Con todo y la imposibilidad de estrenar la pieza de teatro, misma que pudo ser presentada siete años después en Sao Paulo, "Calabar. El elogio de la traición", hizo honor a la sentencia formulada por Alain Delivré: "La historia es el "privilegio" (*tantara**) que es preciso recordar para no olvidarse de uno mismo. Sitúa en medio de él mismo al pueblo que se extiende de un pasado a un porvenir (de Certeau, 1999, p. 18).

Una condición fundamental para que, en este caso, la dramaturgia contribuya a que la historia de una nación –Brasil-, sea ese privilegio que ayuda a no olvidarse de uno mismo, y a la vez propicia proyectar el pasado hacia un porvenir, son, sin lugar a dudas, la escritura y la música:

"En efecto, la escritura sustituye a las representaciones tradicionales que autorizaban al presente con un *trabajo* representativo que articula en un mismo espacio la ausencia y la producción. En su forma más elemental, escribir es *construir* una frase recorriendo un lugar que se supone *en blanco*: la página. Pero la actividad que recomienza, a partir de un tiempo nuevo separado de los antiguos y que se encarga de construir una razón en el presente, ¿no es acaso la

historiografía? [...] Así el pasado nos resulta ficción del presente; lo mismo pasa en todo trabajo historiográfico verdadero”.

-LA ESCRITURA: MISIÓN DEL INTELLECTUAL.

Habernos ocupado de una obra del teatro musical brasileño como es *Calabar. El elogio de la traición*, producción escrita, musicalizada y preparada para su estreno en el periodo más represivo de la dictadura militar brasileña-1973-, además de que respondía a una clara intención política de confrontar y denunciar las aberraciones del régimen de facto, echando mano para ello de los recursos literarios y musicales a los que obligaba la política prohibitiva y de censura existentes en esa coyuntura, obliga a preguntarse por qué los creadores de la pieza dramática-Chico Buarque y Ruy Guerra-, su director general-Fernando Peixoto- sus directores musicales-Edu Lobo y Dori Caymmi- y en general todos sus actores, se atrevieron a cuestionar el poder castrense, mismo que en ese momento se encontraba en su faceta más violenta a nivel general, luego de 9 años de haberse instalado en el gobierno al deponer por la fuerza al presidente constitucional Joao Goulart.

La pregunta que de inmediato salta, es aquella que se interroga por el compromiso del escritor y, en general, del intelectual que choca con un entorno hostil, limitado y opuesto a la libre expresión de las ideas, tal como lo describe Holderling en su novela *Hiperión* -“¿acaso vivo en la época del plomo?”-. El semiólogo francés Roland Barthes, al exaltar el papel y el poder que juega el escritor en cualquier contexto, conflictivo de por sí, asevera que “en las sociedades etnográficas, el relato jamás ha estado a cargo de una persona, sino de *un mediador, chamán o recitador* (destacado nuestro), del que se puede, en rigor, admirar la “performance” (es decir, el dominio del código narrativo), pero nunca el “genio” [...].

Escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad –que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista– ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, “performa”, y no “yo” [...]. El mismo Proust, a pesar del carácter aparentemente psicológico de lo que se suele llamar su análisis, se impuso de modo claro como tarea el emborronar

inexorablemente, gracias a una extremada sutilización, la relación entre el escritor y sus personajes (Barthes, 1987).

En ese sentido, y al aceptar su compromiso, el escritor debe asumirse como un intérprete de la realidad que lo envuelve y de las necesidades, angustias, preocupaciones y necesidades de los miembros de esa sociedad en conflicto. Y para ello, debe poner en obra todas sus virtudes intelectuales, creativas y estéticas y en general imaginativas para que contribuyan a la tarea de cumplir con su misión de recoger las expectativas de los excluidos y transformarlas en un producto cultural llamado, en este caso, obra de teatro:

“Lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo: el lenguaje conoce un “sujeto”, no una “persona”, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se “mantenga en pie”, o sea, para llegar a agotarlo por completo”. (Barthes, 1987).

En la misma dirección, Michel de Certeau advierte, al hablar de la esencia y de la misión social y cultural de la escritura, que “la representación –escenificación literaria- no es “histórica” sino cuando se apoya en un *lugar social* (destacado del autor) de la operación científica, y cuando está, institucional y técnicamente, ligada a una *práctica de la desviación* (destacado del autor) referente a modelos culturales o teóricos contemporáneos:

“No hay relato histórico donde no está explicitada la relación con un cuerpo social y con una institución de saber. Además es necesario que haya “representación”; debe formarse el espacio de una figuración. Aun si hacemos a un lado todo lo que se refiere, hablando con propiedad, a un análisis estructural del discurso histórico, tenemos que considerar la operación que nos hace pasar de la práctica investigadora a la escritura”. (De Certeau, 1999, p. 101).

Para este historiador francés, la explicación del pasado nunca deja de marcar la distinción entre el aparato explicativo, que es presente, y el material explicado: los documentos que se refieren a curiosidades de los muertos [...] El historiador recibe de la misma actualidad los medios para realizar su trabajo y los elementos de determinación de su interés [...]. [...] Febvre sabía, como todo historiador, que *escribir* es salir al encuentro de la muerte que habita un lugar determinado, *manifestarla* por medio de una representación de las relaciones del presente con su

“otro”, y *combatirla* con un trabajo que consiste en dominar intelectualmente la articulación de un querer particular con las fuerzas presentes” (de Certeau, 1999, pp. 19, 23-25)¹⁴⁰.

-DEL TEATRO Y LA MÚSICA.

La escritura, en este caso, no se reduce a la construcción del relato que da cuenta de la aventura protagonizada en el siglo XVII por un oficial brasileño mameluco al servicio del ejército portugués: También el texto debe prever las implicaciones que conlleva una puesta en escena teatral-orientaciones y acotaciones para el director y los actores y los arreglistas musicales y los propios músicos, entre otros participantes-: Estamos también ante una manifestación del binomio teatro-música, lo cual exige la debida articulación narrativa, entendiendo no solo las razones técnicas y de producción sino también la intencionalidad estética y política, como lo hemos expuesto en torno a *Calabar. El elogio de la traición*.

Pretendemos en este apartado, consignar anotaciones y conclusiones alusivas al género abordado y su relación con el contexto socio-político que rodeó el frustrado intento de poner en obra la creación de Ruy Guerra y Chico Buarque. Sin embargo, algunos investigadores y analistas de la dramaturgia brasileña, sobre todo de la correspondiente a la coyuntura de la dictadura militar, plantean sus reservas a la hora de calificar esta realización dramática y su clasificación como correspondiente al típico teatro musical, con todo y el fuerte protagonismo que en ella adquiere la canción interpretada verbalmente.

Es el caso del profesor de dramaturgia, Wellington Andrade, de la Universidad Cásper Líbero, de Sao Paulo, quien sostiene:

“De acuerdo con el modelo brechtiano, o épico, tengamos primero en cuenta, como elemento inicial, la llamada *historia como moldura* (destacado nuestro), o sea que la historia del siglo XVII se cuenta a la par de la historia del siglo XX; luego viene *la interrupción del drama* (destacado nuestro), o sea la obra

¹⁴⁰ Al citar a Febvre, de Certeau lo hace basándose en el texto, de este autor, “Prólogo” a Charles Morazé, *Trois essais sur Histoire et cultura*, A. Colin, Cahiers des Annales, 1948, P. VIII.

contada en forma dramática, en la cual los personajes viven sus relaciones íntimas, familiares y, en general, sus conflictos afectivos, solo que teniendo en cuenta la presencia de ideologías en esos comportamientos. Tenemos, entonces, que el móvil o impulso de la trama es dramático, mas la moldura es política.

Acerca de si es una obra representativa del teatro musical, es necesario advertir que la trama es interrumpida porque en la obra aparecen las canciones a través de las cuales los personajes “paran” para cantar. Digamos al respecto que en el caso de Chico Buarque, él produce canciones que no solamente son lindas sino que además no se limitan a la obra teatral. Las canciones producen una especie de identificación que el público asistente tiene y siente con la historia y con los personajes; ahí encontramos canciones con distinto carácter: o bien políticas, o bien líricas; aunque es perfectamente posible hacer que una canción política tenga un matiz lírico, o viceversa.

Por otra parte, en las creaciones dramatúrgicas de Chico Buarque, se observa cierta influencia de la tragedia griega: la canción aparece, por ejemplo, cuando ocurre la tragedia o como una especie de desenlace de la tragedia. Cuando la palabra racional no logra expresar lo que se siente, se acude al recurso lírico o sublime como es la canción. Esta tendencia podemos notarla en distintas piezas teatrales de este autor – ejemplo, la canción “Pedazo de mí” en “Ópera do malandro”.

En ese sentido, Chico Buarque sobresale por una notable capacidad de resolver en forma brillante, y mediante la lírica, esos momentos dramáticos propios de una obra. Como pieza teatral, y producto narrativo y político, *Calabar. El elogio de la traición* se conserva en el tiempo porque da cuenta de un fenómeno que no pasa de moda como es la traición, incluida su crítica al gobierno militar.

Si miramos esta última en la coyuntura más reciente de Brasil, cabe preguntarse también: ¿quién está traicionando a quién? ¿Dilma Rouseff fue traicionada o acaso traicionó? ¿O fue Luiz Ignacio Lula da Silva quien la traicionó? ¿O fue Lula el traicionado por Dilma? ¿O más bien fue Michel Temer el traidor? El papel histórico jugado por Calabar frente a los portugueses, daría para pensar en la posibilidad de que él sea el héroe

nacional de Brasil y no Tiradentes, como se le ha reconocido a través de los siglos”. (W. Andrade, entrevista personal, 9 de junio de 2016)¹⁴¹.

Por su parte, Gerson Steves-docente, investigador y director del teatro brasileño-, precisa que “en el teatro musical debe haber solos, duetos, tercetos, etc; es una forma interpretativa muy similar a una ópera. Algunos críticos de teatro en Brasil señalan que varias de las obras de Chico Buarque –caso de “Calabar” y “Ópera do malandro”, mas no tanto “Gota d’água”-, no son expresiones de teatro musical sino de *teatro musicado* (destacado nuestro).

Aunque puede ser una diferencia sutil, se trata de que en esta última modalidad las canciones tienden a ir por aparte del desarrollo de la trama de la historia. En cambio, en el teatro musical las canciones, que se interpretan a partir de solos, duetos, tercetos y coros, se convierten en una manera o recurso de continuar contando la historia; como cuando dos personajes interpretan una canción y, con ella, dan cuenta de sus anhelos, amores, desamores, conflictos, etc.

En el teatro musical existe una obertura, un midley, o un potpourri de canciones que van a estar en la obra. Vale la pena destacar que el propio Chico declaró en su momento su aspiración de hacer teatro musical al estilo de Broadway. En el caso, por ejemplo, de la “Ópera do malandro”, la canción “O meu amor” tiene mucho de teatro musical porque los dos personajes que la interpretan lo hacen mientras al frente de ellas está Max Overseas, quien se encuentra en la cárcel y de quien están enamoradas las dos mujeres. Algo similar ocurre en “Gota d’água”, con la canción aquella “Basta um dia”, cuando un personaje se dirige al otro y, con la letra, le dice:

“Para mí basta un día, no más que un día, un mediodía, me da solo un día y yo hago desatar toda mi fantasía solo en un bello día”.

¹⁴¹ Ello explica la referencia que hace el profesor Andrade a la coyuntura política que se vivía en Brasil, misma que desencadenó la destitución de la presidenta Dilma Rouseff y la designación de Michel Temer, a quien militantes y dirigentes del PT calificaron de traidor.

En “Gota d’água”, aparece también un coro interpretando “Quadrilha”, cuya letra, adaptada por Chico Buarque, corresponde a un poema de Carlos Drummond de Andrade¹⁴²:

*“João amaba a Teresa que amaba a Raimundo
que amaba a María que amaba a Joaquim que amaba a Lili
que no amaba a nadie...”*

Tanto la “Ópera do malandro” como “Gota d’água”, la primera inspirada en “La ópera del mendigo, del inglés John Gay, y la segunda basada en “Medea”, de Eurípides, se asimilan mucho más al teatro musical clásico que la propia pieza Calabar. Digamos además que la obra dramática de Chico Buarque se caracteriza por la abundancia de giros o términos lunfardos que no necesariamente están reconocidos por el idioma, pero que tienen un uso muy amplio en los sectores populares y que, incluso, tienen un doble sentido (G. Steves, entrevista personal, 6 de junio de 2016).

Y en esa relación de lo literario y lo musical en uno de los autores de la obra teatral que nos ocupa, destacamos la observación de la profesora Adelia Bezerra de Meneses-estudiosa de la obra de Buarque de Holanda-, quien deja en claro que el propio autor

“No se define como poeta sino como músico, aunque el buen poeta y la buena poesía tienen música. Y es tan buena la poesía de Chico, que cuando el poeta Carlos Drummond de Andrade conoció mi libro sobre la obra de Buarque de Holanda, respondió calificándolo de excelente poeta; porque la poesía de Chico puede caracterizarse como de *“resistencia”* contra una sociedad o contra un gobierno represor (A. Bezerra, entrevista personal 13 de junio de 2016).

Como autorizado conocedor que fue del teatro brasileño, el director antioqueño Gilberto Martínez-q.e.p.d.-, destaca que en la obra dramática de Chico Buarque de Holanda:

“Uno ve que la música va en contrapunto, o sea una especie de texto que va en contraposición a los acordes musicales. Chico crea una suerte de

¹⁴² (Itabira, Brasil, 1902-Río de Janeiro, 1987). Poeta y narrador que figura entre los más grandes líricos brasileños del siglo XX y cuyo libro *Alguma poesia* dio inicio a la renovación del modernismo en su país.

dialéctica de distanciamiento, la cual hace que, al mismo tiempo que se está oyendo el acorde musical, se está pensando en la forma en como se está diciendo el texto literario; pienso que, en ese sentido, casi todas las obras de autores como Buarque de Holanda, que están comprometidos con la sociedad, tienen un subtexto muy claro.

En sus canciones, Chico no alude directamente a la dictadura, sino que es el *subtexto de la obra*-concepto de Stanislavski- el que habla de ella o le habla a ella. Es como una forma de psicoanálisis que no va directo al problema sino que lo hace en forma tangencial y de esa manera lo saca a flote. Aquí lo que implica es un contraste que al verlo y sentirlo, te lleva a pensar que el subtexto es otro. Eso que Stanislavski denomina el subtexto de la obra, yo lo llamo *la estructura profunda de la canción* (destacado nuestro). Es decir, una canción puede estar diciendo algo, pero en el fondo puede estar significando algo distinto, eso que realmente es lo que importa. Y si uno contrapone las notas musicales con la letra, entonces de inmediato tiene que ponerse a pensar qué es lo que realmente está diciendo”. (G. Martínez, entrevista personal, 3 de septiembre de 2014).

-TEATRO Y DICTADURA

A modo de síntesis acerca del papel jugado por el teatro brasileño durante la dictadura militar, el profesor de dramaturgia, Joao Roberto Faria, de la Universidad de Sao Paulo, asevera que existe consenso cuando afirma:

“Nosotros hicimos en Brasil un teatro de resistencia. Nuestros artistas, escenificadores, actores, directores y dramaturgos, hicieron del teatro una trinchera para luchar contra la dictadura y la censura. Y esa lucha se dio además en los palcos y en las calles y en múltiples manifestaciones ocurridas entre 1964 y 1968. Después, con el represivo Acto Institucional 5-AI5-, el teatro brasileño sufrió una represión muy violenta, tanto que llevó al exilio a directores como Augusto Boal, Zé Celso Martínez Corrêa, entre otros.

Y por otra parte, el trabajo de grupos como el Arena, en Sao Paulo, y el Opinión en Río de Janeiro, sobresalieron en esa lucha del teatro contra la dictadura que confrontaban al *statu quo* desde un punto de vista de izquierda. El grupo Oficina, en Sao Paulo en 1967, y el Teatro Ipanema, en Río, desplegaron una dura oposición contra la dictadura al adherirse al Tropicalismo-el movimiento de Gilberto Gil y Ceatano Veloso- y también a la contracultura.

Considero a *Calabar. El elogio de la traición*, como una ópera-prima de nuestra dramaturgia. Tiene calidad literaria y teatral en los diálogos y en la propuesta escénica. Además, es una pieza que cuenta con la extraordinaria música de Chico Buarque. Las canciones van representando la trama que cuestiona el concepto de traición aplicado a Calabar. Se trata de una obra que aborda el pasado para invitar a reflexionar sobre el presente- en ese caso, un tiempo marcado por la violencia de la dictadura militar”. (J.R. Faria, entrevista personal, 15 de agosto de 2017).

Tratándose la ópera *Calabar. El elogio de la traición*, una expresión del teatro épico, misma que comienza con el compromiso que asume el protagonista al sacrificar su vida- léase traicionar a los portugueses-, por ver a Brasil liberado del decadente imperio-, vale la pena destacar un elemento fundamental de esta modalidad dramática, tal como lo señala Bertolt Brecht:

“El teatro épico se interesa fundamentalmente por el comportamiento de los seres humanos entre sí, allí donde es significativo (típico) desde un punto de vista histórico y social (destacado del autor).

Trabaja las escenas en las que los hombres se comportan de manera que aparecen visibles las leyes sociales que les rigen. Para ello han de encontrarse definiciones practicables, es decir, definiciones de los procesos que interesan, cuya utilización permitió intervenir en esos procesos. El interés del teatro épico es, pues, un interés eminentemente práctico. *Muestra el comportamiento humano como algo alterable, al hombre como dependiente de determinadas circunstancias económico-políticas y, al mismo tiempo, como capaz de cambiarlas*” (destacado nuestro). (Brecht, 2014, pp. 231-232).

El recién fallecido dramaturgo antioqueño Gilberto Martínez, fundador en Medellín de la Casa del Teatro y amplio conocedor del teatro brasileño, considera que “a los grandes dramaturgos no les interesa la realidad; a ellos les interesa lo irrepresentable de la realidad. Todos estos autores, quiérase o no, andan por este lado. En lo relacionado con Chico Buarque, él utiliza formas y palabras que aparentemente dicen una cosa; pero ante la dictadura que existe, el espectador las tiene que leer como si la dictadura estuviera obrando de otra manera; o sea, hay que develar la realidad (G. Martínez, entrevista personal, 3 de septiembre de 2014).

El maestro Fabio Prado, director de la Orquesta Jazz Sinfónica del Estado de Sao Paulo, quien ha realizado arreglos de varias canciones de Buarque de Holanda, al tratar de sintetizar el significado que tiene para su país el coautor de *Calabar. El elogio de la traición*, sentencia:

“La obra de Chico Buarque encarna lo universal de nuestro ser; dicho con otras palabras, él es un representante de una especie de brasilidad (destacado nuestro), lo cual consiste en que cualquier brasileño se siente interpretado o representado por la música y la obra de Chico Buarque. Se trata de un intelectual sobresaliente en el ámbito de la relación música-literatura. En el caso de la obra Calabar, por ejemplo, se trata de la metáfora de un presente permanente, no importa que dicha pieza teatral cuente una historia ocurrida 338 años atrás”. (F. Prado, entrevista personal, 24 de julio de 2016).

-EL TRABAJO EN PARCERÍA

La producción artística integral que ha desarrollado Chico Buarque a lo largo de su amplia carrera artística-mezcla de poesía, narrativa, música e interpretación-, adquiere el tono y el perfil del clásico trovador francés de los siglos XI y XII. Porque además de crear e interpretar canciones inspiradas en el amor, también asumían la misión de ser propagandistas políticos y se atrevían a cuestionar al gobernante de turno y de anunciar la llegada de tiempos de esperanza o, por el contrario, crueles. Pero ese compromiso político y estético del intelectual, no se reducía solo a la escritura: El proceso renovador llegó a otras artes y disciplinas. La realidad brasileña caracterizada por el antes, el durante y el después de la dictadura militar-1964 a 1985-, estuvo marcada por una experiencia cultural, estética y política, misma que permitió producir una respuesta colectiva original al régimen represivo y censor. Hablamos de un movimiento que podríamos definir como el anuncio de lo que vendría al mundo varias décadas después: *las redes intelectuales*, mismas que hoy son posibles gracias a los avances de la tecnología y, sobre todo, a la irrupción de lo virtual.

Hablamos de la *Bossa Nova*-forma nueva-, surgida a finales de los años 50 del siglo XX en Río de Janeiro y en torno a la cual irrumpió un movimiento colectivo que agrupó a literatos, músicos, cantantes, dramaturgos, directores de cine y de teatro, compositores, actores, entre otros. Vale la pena una digresión al respecto, porque se trata del movimiento intelectual y artístico que se constituyó en un mecanismo de resistencia frente a la dictadura, mismo que le garantizó el respeto-o la tolerancia-

de aquella, dados el reconocimiento internacional conquistado y la fuerza interna que adquirió.

-LA LEYENDA ROSA...

Estamos finalizando la década de los 50, siglo XX, y Brasil es gobernado por Juscelino Kubitschek¹⁴³, un presidente socialdemócrata que les prometió a los ciudadanos modernidad y progreso; pero al mismo tiempo, este mandatario se declaró como “El Presidente de la Bossa Nova”, una particular manera de apoyar al músico Alfredo José Da Silva, quien propuso una marcación diferente del piano en función de su armonía.

Esa década de los 50, y sobre todo durante el régimen de Kubitschek, estuvo marcada por el afán de promover la industrialización y la urbanización, entendidas ambas como propósitos centrales del discurso gubernamental. Fruto de tales acciones fue la creación de nuevos puestos de trabajo en diversos e importantes centros urbanos del país, lo cual, a su turno, contribuyó al crecimiento de las clases medias. De esa manera, Brasil empezó a convertirse en un país más urbano que agrario, fenómeno este que se observó con mayor fuerza en las ciudades de la región sudeste.

Pero además del desarrollo económico, los debates sobre la modernización de Brasil también tenían otras características. En el campo cultural, por ejemplo, el discurso de la modernización planteaba fuertes vínculos con una suerte de idea de cosmopolitismo. Bajo tal aspecto, la posibilidad de transformar a Brasil en una referencia cultural de carácter internacional, sería un modo de romper con la idea

¹⁴³Nacido en 1902 y fallecido en 1976. Presidente de la República de Brasil en 1956 como candidato del Partido Socialdemocrático. Inició un ambicioso programa de obras públicas, aunque dejó un legado de inflación y deuda pública. Durante su mandato se realizó la construcción de Brasilia, inaugurada oficialmente el 21 de abril de 1960. Durante su presidencia, la deuda exterior de Brasil se elevó a 4.000 millones de dólares mientras que su población creció hasta alcanzar los 60 millones de habitantes. Hubo de exiliarse durante tres años después de un golpe de Estado por parte del Ejército. Tomado de *Busca Biografías*. Consultado el 17 de febrero de 2019.

de que el país siempre estuvo reproduciendo los referentes estéticos extranjeros (Gonçalves Sousa, s.f.)¹⁴⁴.

Mas hablar y pensar en términos de Modernidad también significaba no ser indiferente a las influencias provenientes del exterior y que a su vez pudieran contribuir con esas redefiniciones identitarias que ese nuevo país estaba buscando. En dicho propósito, los jóvenes de sectores medios cariocas –o sea de la ciudad de Río de Janeiro-, comenzarían a jugar un papel significativo cuando se reunían a escuchar música. Nombres que luego pasarían a jugar un papel protagónico en el panorama de la nueva música brasileña, empezaron a coincidir en calles, bares, playas, tabernas, interpretando instrumentos y ritmos típicos del país; pero al mismo tiempo, influencias musicales de otros países llegaban hasta ellos y se convertían en otro factor de acercamiento y de inspiración para nuevas creaciones.

Gana presencia, pues, el jazz, propio de Estados Unidos; los nuevos experimentos de los jóvenes y veteranos ligados a la música brasileña, dan lugar a una manifestación diferente. Es decir, se reafirmaba la tradición característica de la música brasileña a través del ritmo cadencioso y pleno de percusión y sensualidad como es el samba¹⁴⁵, mientras que el jazz ocupaba un lugar en las formas de interpretación y en el ritmo desacelerado.

Además, esta síntesis musical también incorporó cambios modernizantes en las letras de las canciones: ahora se hablaba más del hombre urbano, de sus angustias, afanes, del tráfico en las calles. Nombres como los de Carlos Lyra, Tom Jobim, Joao Gilberto, Nara Leao y Edú Lobo, entre otros, se convirtieron en los adalides de este nuevo movimiento musical. Se crea, entonces, el término *Bossa Nova*, entendido desde el portugués brasileño como *Forma nueva*.

¹⁴⁴Versión libre, traducida del portugués.

¹⁴⁵En el origen fue el semba, un baile que se desarrolló a inicios del siglo XX en Río de Janeiro, São Paulo y Bahía, de movimiento rápido, ritmo sincopado y evidentes raíces africanas, una danza que representaba el legado cultural de los negros llevados al país como esclavos. Su nombre, parece ser, viene de la coreografía de dicha danza, que incluía la frotación de los ombligos (*semba* significa ombligo en idioma bantú). (Cerde, 2018)

El músico brasileño Ronaldo Bóscoli llegó a afirmar que “Bossa Nova es lo moderno, lo nuevo, lo diferente, en síntesis un estado del espíritu” (Motta, 2000, p. 10). La canción que llamó la atención sobre el fenómeno que estaba ocurriendo, y que habría de convertirse en una especie de himno nacional de la música de Brasil, fue “Garota de Ipanema”, de Antonio Carlos Jobim y Vinicius de Moraes¹⁴⁶, compuesta en 1962.

En su blog sobre música de Brasil, Manuel Cerda (2018) plantea que *Garota de Ipanema* se convirtió en el mayor éxito de la música brasileña, al punto que pasó a formar parte del repertorio de toda clase de músicos y se convirtió en el segundo tema con más versiones en el mundo, solo superado por Yesterday, de The Beatles. Semejante conquista hizo que la bossanova fuera conocida, y reconocida, internacionalmente. Y a dicho mérito ayudó la grabación que en 1964 realizaron del tema el músico Stan Getz¹⁴⁷ y el cantante bahiano João Gilberto, incluido en el legendario LP *Getz/Gilberto*, un disco que tuvo una gran repercusión a todos los niveles y sirvió para descubrir otra de las voces carismáticas de la bossa: Astrud Gilberto.

Pero las reacciones frente al nuevo movimiento musical no fueron unánimes a lo largo de la década de los 60: mientras hubo quienes, ubicados en un discurso nacionalista, afirmaban que la Bossa Nova buscaba perpetuar “la colonización cultural” al permitir este diálogo con la música norteamericana, otros más entusiastas celebraban el hecho de que aquella se hubiese convertido en un suceso comercial y cultural, al punto de ser acogida por públicos de otros países. Los hechos y el tiempo hicieron que la *Bossa Nova* pasara a articularse al lado de la Música Popular Brasileña –MPB-. Finalmente, la *Bossa Nova* se convirtió en un

¹⁴⁶ Todo ocurrió en 1962 en el barrio carioca de Ipanema, cuando Jobim y Vinicius veían pasar todos los días a la joven Eloísa Pinheiro, de 18 años, caminando por la playa. Uno de ellos dijo al otro: “Olha, que coisa mais linda...”. Así empieza la letra de “La chica de Ipanema”, la cual comenzó llamándose *Menina que passa*, pero después pasó a ser la Garota de Ipanema, una de las canciones brasileñas con más versiones en el propio país y distintos idiomas en el mundo entero.

¹⁴⁷ Nació en Filadelfia en 1927 y falleció en California en 1991, víctima de un cáncer hepático.

marco de referencia de hibridación, de mezcla de diferentes referencias estéticas al servicio de una manifestación artística original (Gonçalves Sousa, s.f.).

Y mientras la Bossa Nova ganaba en protagonismo nacional e internacional, además de desarrollarse con la emergencia de nuevos artistas, y otros frentes culturales y artísticos buscaban adquirir una presencia similar, vientos de cambio, pero regresivo, soplaban en las instituciones estatales, vientos que a la vez anunciaban el propósito de acabar con el proyecto transformador que se gestaba.

-EL CINEMA NOVO BRASILEÑO

El cine se convirtió en otro actor de primera línea a la hora de pensar en los protagonistas de esta etapa de la historia de Brasil y, de igual manera, en uno de los aliados fundamentales del movimiento, originalmente musical, de la Bossa Nova.

Sin embargo, a mediados de los 50 irrumpe el denominado *Cinema Novo*-Nuevo Cine-, buscando darle un giro radical al tipo de producción que se venía realizando en el país, o sea un cine popular en exceso –o sea populista-. Se trataba de dramas populares y comedias musicales burlescas, realizaciones que adquirieron el nombre de *chanchadas*. Esta tenía otra característica, como era incluir algunas sátiras de películas de Hollywood¹⁴⁸. Uno de los nombres representativos de este género, fue el de Adhemar Gonzaga¹⁴⁹.

Con el *Cinema Novo* surgen importantes directores de orientación izquierdista, caso de Nelson Pereira dos Santos¹⁵⁰, Ruy Guerra¹⁵¹ y Glauber Rocha¹⁵², entre otros,

¹⁴⁸ Tomado de Wikipedia.

¹⁴⁹ Periodista y cineasta brasileño, nacido en Río de Janeiro en 1901 y fallecido en 1978. Fue uno de los grandes productores de las mencionadas *chanchadas*, una de las cuales fue “Aló, Aló Carnaval”, protagonizada por las hermanas Carmen y Aurora Miranda. Tomado de Wikipedia. Consultado el 15 de enero de 2019.

¹⁵⁰ Sao Paulo, 1928; sobresalen producciones suyas como “La música según Tom Jobim” y “Todo por amor al cine”.

¹⁵¹ Mozambique, 1931. Adaptó para el cine la novela “La Cándida Eréndira y su abuela desalmada”, de Gabriel García Márquez; participó en la coproducción y actuación, como protagonista, de “Aguirre, la ira de Dios”. Es coautor, con Chico Buarque, de la obra de teatro “Calabar. El elogio de la traición”. La obra y sus canciones fueron prohibidas por el régimen militar de entonces. Tomado de “Biografía”.

¹⁵² Nació en Bahía en 1939 y falleció en 1981. Actor, guionista y director. Famoso por su trilogía, conformada por “Dios y el Diablo en la tierra” -1964-; “Tierra en transe” -1967-; “El dragón de la maldad contra el Santo Guerrero” -1969-, conocida también como “Antonio de las muertes”, premio al mejor director en Cannes. Tomado de la página “Biografía”.

todos ellos seguidores de la “Nouvelle vogue”¹⁵³ y del “Neorrealismo” italiano. Dichos directores deciden enfrentar los problemas del país y encararlos en sus realizaciones, con todo y sus condiciones de subdesarrollo. Señalemos que Nelson Pereira dos Santos dirigió en 1955 “Río, 40 grados”¹⁵⁴, siempre bajo la influencia del movimiento neo-realista, además de “Vidas Secas”¹⁵⁵, en 1964, del escritor Graciliano Ramos.

Digamos de otra parte que uno de los nombres que marcó una cierta conjunción entre la literatura, el teatro, la música y el cine, fue el de Vinicius de Moraes¹⁵⁶. Uno de los más tempranos y a la vez mayores testimonios del trabajo en parceria, propio de los intelectuales brasileños, además de que adquirió ribetes internacionales, lo constituyó la producción de la película francesa *Orfeo negro*¹⁵⁷, bajo la dirección de Marcel Camus y con la actuación de Breno Mello y Marpessa Dawn. El filme, y con

¹⁵³ “Nueva ola”. Movimiento cinematográfico que surgió en los años 50 en Francia, buscando una producción más revolucionaria. Algunos de sus representantes fueron Jean Renoir, Robert Bresson, Jacques Tati y Max Ophuls, entre otros nombres. Tomado de la página “El ojo infinito. Crítica de Cine&Teatro. Armando Arteaga.

¹⁵⁴ La película, producida en 1955, se ocupa de relatar cómo transcurre un día en la vida de cinco jóvenes vendedores de maní, quienes distribuyen sus productos en distintos puntos de la ciudad durante un domingo. Ese es el inicio del entrecruzamiento de las diferentes historias de los muchachos cariocas. **Rio Quarenta Graus** fue el título dado al film; existía una disposición oficial según la cual, cuando el termómetro de la Estación Central de Río, superara los 40 grados, se paralizaban de inmediato las actividades. Al ver el título del filme, un delegado de policía resolvió entonces censurar su exhibición, lo que provocó una confusión general, con manifiestos a favor de la liberación; producto de tal situación, ocurrió el efecto contrario, o sea que la medida se convirtió en publicidad para la película.

¹⁵⁵ Basada en la novela de Graciliano Ramos, esta película cuenta la historia de una familia campesina en pleno sertón nordestino de Brasil. La producción fílmica es de 1963, o sea en el año previo al golpe militar que se estableció en el poder y que se mantuvo durante 20 años.

¹⁵⁶ Nació en Río de Janeiro en 1913 y falleció en 1980. Desde muy joven comenzó a publicar poesía, luego de lo cual empezó a relacionarse con artistas de la música y del cine. Es coautor, con Antonio Carlos Jobim, de la “Garota de Ipanema”, una de las canciones más representativas de la música de Brasil. Creó letras, músicas e interpretó composiciones con distintos artistas. Si bien la mayor parte de su poesía está inmersa en su obra musical, Vinicius escribió poesía propia y creó música para cine.

¹⁵⁷ En Río de Janeiro, Orfeo se gana la vida como conductor de tranvías y músico, feliz con su novia Mira. Durante la semana de Carnaval, cruza la mirada con Eurídice, una chica que ha llegado a la ciudad huyendo de un acosador, y tiene un flechazo inmediato. Resulta que la prima de Eurídice, Sarafina, es amiga de Orfeo y Mira, por lo que el joven no tarda en volver a encontrarse con su misterioso objeto de deseo, que se le acerca bailando un provocativo samba mientras lleva puesto un vestido de su prima. Mira se pone hecha una furia cuando descubre la identidad de la bailarina, pero esa no es la mayor preocupación de Orfeo, sino que Eurídice está siendo acechada por la Muerte, que la persigue entre la multitud que se agolpa festejando en las calles y la conduce hasta una morgue. ¿Podrá Orfeo salvar a su amada y no echar la vista atrás? Tomado de la página *Sensacine*.

él su referencia a la obra clásica, se constituye en una especie de transposición de lo que es la figura mítica en el contexto del carnaval de Brasil.

Antonio Carlos Jobim y Luiz Bonfá son los autores de los dos temas principales de la música de la película y que se convertirían en sendos clásicos de la bossa nova: *A felicidade*, de Vinicius y Jobim, y *Manhã de Carnaval*, de Antonio María y Bonfá. Al mismo tiempo, la autoría de la pieza teatral *Orfeo da Conceição*, pertenece a *Vinicius de Moraes*.

Después del golpe militar de 1964, y contrario a lo que pudiera pensarse, emerge como un milagro lo que algunos analistas han llamado la época de oro del cine brasileño. A pesar de estar ya los militares en el gobierno, irrumpe una nueva generación de artistas, la misma que fue conocida como “*údigrudí*”, expresión irónica inspirada en lo “underground” del cine y la cultura de Estados Unidos. Prosiguen las obras artísticas con enfoque crítico de la realidad, pero acudiendo a la metáfora para eludir la censura de los militares, cuya política de control se extendía a toda expresión intelectual. Además de Glauber Rocha y su “*Terra em Transe*” -1968-, destaquemos a Rogerio Sganzerla, director de “*El bandido de la luz roja*” -1968-, y Julio Bréssane, poseedor de un estilo artístico muy personal.

De allí que se hable del *Cinema Novo* como un cine de un contenido directo, desmitificado y austero. Otros dos realizadores importantes de este movimiento, fueron Joaquim Pedro de Andrade, director de “*Macunaíma*”¹⁵⁸ -1969-, basada en la novela del mismo nombre, escrita por Mario de Andrade; León Hirszman, quien adaptó la novela “*Xica da Silva*”¹⁵⁹ -1976-, de Joao Felicio dos Santos.

¹⁵⁸ Escrita en 1928 por Mario de Andrade y considerada como una de las más representativas del Modernismo brasileño. El protagonista, más que héroe, es un antihéroe; es un indio amazónico que representa al pueblo brasileño y que está obsesionado por la ciudad de Sao Paulo. La frase reiterada en el personaje es “¡Ay, qué pereza!”. El nombre Macunaíma equivale, en lengua indígena, a doblemente perezoso. Tomado de Wikipedia.

¹⁵⁹ La obra cuenta la historia de una esclava negra brasileña, en torno a la cual se generó un halo de leyenda ante el poder que llegó a poseer. El contexto en el que transcurre la vida de Xica es el periodo de la esclavitud, concretamente en el Arraial do Tijuco, el mismo que corresponde en la actualidad a la ciudad de Diamantina. Tomado de Biografías y Vidas. Tomado de la enciclopedia biográfica en línea.

Al volver sobre el *Cinema Novo*, digamos que este movimiento cinematográfico pasó por tres fases:

-1960-1964: En esta etapa, las producciones logradas transcurren en escenarios de gran arraigo popular.

-1964-1968: Se caracterizó por una suerte de compromiso político militante en los directores, lo cual se articulaba con la realización cinematográfica.

- 1968-1972: En este período sobresalieron producciones de carácter simbólico debido a la censura del régimen militar; los temas alegóricos se ambientaban en el pasado brasileño.

Una cierta tendencia sobresaliente en esa relación cine-literatura brasileños, contando con redes surgidas más de la necesidad política y cultural que de la postura previamente concebida y racionalizada, da cuenta de la adaptación para el celuloide de varias novelas escritas en décadas anteriores, lo cual refleja no solo el afán de los directores de rescatar la historia nacional que subyace en la producción literaria, sino también la vigencia que caracteriza los relatos de dichas novelas; en síntesis, en unos y otros hay un afán común como es el de forjar la memoria histórica de un país, tarea ética y política que debe asumir el artista comprometido con su nación.

Señalemos al respecto el caso de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, publicada en 1938 y cuya puesta en escena cinematográfica se produjo en 1964; *Macunaíma*, de Mario de Andrade, escrita en 1928 y llevada al cine en 1969; *Gabriela, clavo y canela*, de Jorge Amado, escrita en 1958 y filmada en 1983 bajo la dirección de Bruno Barreto, con música de Tom Jobim; *Capitanes de arena*, novela escrita en 1937 y llevada a la pantalla en 2.000; *La hora y la oportunidad de Augusto Matraga* -1965-, cuento escrito en 1946 por Joao Guimaraes Rosa, incluido en su libro *Sagarana*, y adaptado para el cine por Vinicius Coimbra en 1965, con la voz de Geraldo Vandré de Andrade; *Tieta del agreste*, novela escrita por Jorge Amado en

1977 y llevada al celuloide en 1996 por Carlos Diegues, con la interpretación vocal de Fafá de Belem.

Señalemos también que el desprestigio en que estaba cayendo el gobierno castrense, hizo que el nuevo presidente, general Ernesto Geisel, ordenara organizar el mercado cinematográfico nacional, lo cual les devolvería cierta popularidad a los gobernantes de facto. Por ello, Geisel crea en 1974 la empresa estatal Embrafilme, la cual jugó un papel significativo hasta su extinción en 1990.

De esa época son, por ejemplo, “Doña Flor y sus dos maridos” -1976-, basada en la novela de Jorge Amado, bajo la dirección de Bruno Barreto y con la musicalización del compositor, letrista y cantante Chico Buarque de Holanda, pero con la versión de la intérprete Simone –“Oh qué será”-. Otra película importante en esa coyuntura fue “Pixote, la ley del más débil”¹⁶⁰- de 1980, dirigida por Héctor Babenco y con la actuación de Sonia Braga. Y de ese mismo año es “Bye, bye, Brasil”, con la dirección de Carlos Diegues y la musicalización e interpretación del propio Buarque de Holanda.

-LA BOSSA NOVA: ¡UNA RED INTELECTUAL!

La experiencia que hemos tratado de describir en las páginas anteriores, da cuenta de una versión muy particular de configuración de la denominada red intelectual. Y lo planteamos de esa manera porque ella es más producto de una historia cultural y de unas necesidades apremiantes de agruparse cuando las circunstancias institucionales y políticas no eran las más favorables. Recordemos, de una parte, que los artistas brasileños, sobre todo los de los últimos sesenta o setenta años, se han caracterizado por trabajar en grupo o en lo que ellos, de manera muy auténtica, han denominado “*parceria*”.

Y si tal actitud integradora fue evidente durante el gobierno democrático de Kubitschek, la misma se convirtió en necesidad cuando irrumpió el régimen militar

¹⁶⁰ En esta película, el director Héctor Babenco dibuja el panorama más descarnado de ciudades como Río de Janeiro y Sao Paulo, al mostrar a tres niños involucrados en el mundo del crimen, la prostitución y la violencia. Para dos de ellos –Pixote y Chico-, es válido pensar en el futuro, mientras que Lilica está conforme con lo que la vida le trajo: nada. Tomado de la página oficial de la Secretaría de Educación del Estado de Paraná.

en 1964, una de cuyas políticas sobresalientes y coherentes fue la censura generalizada a todo lo que respondiera al más mínimo cuestionamiento o pensamiento crítico frente al poder establecido –o aunque ese pensamiento no fuera crítico, o solo porque dicho pensamiento crítico fuera producto de la prevención del censor.

Si establecemos una suerte de comparación entre el concepto de red intelectual y lo que ha significado la experiencia de la Bossa Nova y el consiguiente trabajo en parceria, podemos señalar que existe una afinidad porque ambas constituyen un sistema de elaboración colectiva de una ideología, y mucho más de una referencia intercultural, porque entre otras cosas circulan intercambios de diverso orden – diálogos, imágenes, referentes epistolares, ideas o propuestas que son producto de la inspiración, pero sobre todo de la necesidad y/o dificultad de un momento o de una coyuntura política-. En el caso de la Bossa Nova circulaban ideas provenientes de posturas estéticas y políticas, respondiendo con ello a la función ética del intelectual, como es asumir la realidad hostil y opresora y convertirla en motivo del trabajo artístico, mismo que en tal virtud comporta su ingrediente político.

Digamos que el ámbito de red no se agotaba en los artistas que hacían parte de ella; la misma también llegaba, y de qué manera, a sectores de la sociedad civil, los cuales entraban a la escena pública cuando la censura militar vetaba el trabajo de los músicos o intérpretes: por ejemplo, si los censores solo permitían, como en efecto sucedió, que se tocara pero sin interpretarse ciertas canciones, eran los asistentes al concierto quienes se encargaban de cantarlas.

Otra particularidad del concepto de red intelectual, indica que esta no puede implicar restricción o, de igual manera, la preeminencia de un centro. Se trata de una característica que a nuestro juicio encuadra muy bien con el espíritu y la experiencia de la *Bossa Nova*, si tenemos en cuenta que era la libertad creadora y creativa de cada uno de sus integrantes la que se imponía y a la vez garantizaba las nuevas producciones artísticas, pero al mismo tiempo se constituían en reflejo de una posición política frente al régimen dictatorial.

Y por otro lado, la noción de centro sobresalía por una movilidad que le era inherente, si tenemos en cuenta que se trataba de una especie de requisito propio de dicho movimiento artístico y cultural; en otras palabras, cada quien era autónomo para crear o para juntarse con uno u otro artista y generar nuevos productos estéticos. Y más que debilitar el movimiento, por el contrario lo fortalecía. Ese y otros factores son los que explican las dimensiones internacionales que alcanzó la Bossa Nova, al punto que hoy, después de 60 años de su aparición, la misma sigue vigente como manifestación determinante del arte brasileño.

Ese trabajo en redes intelectuales, teniendo las décadas de los 50, 60, 70 y 80 como las de mayor esplendor, llegó a un periodo de decantación que se tradujo en la consolidación de una élite intelectual, misma que adquirió poco a poco una suerte de carta de ciudadanía dentro de la sociedad brasileña, pero sin que sus integrantes hayan renunciado a la misión que los llevó a darse a conocer en esa misma sociedad, sobre todo a descubrir la necesidad de juntarse para crear en colectivo. Porque una cosa es ser un *intelectual aislado*, solitario, y otra cosa es un intelectual asociado y entendido como un *profesional del conocimiento* (destacados nuestros).

Pero esa condición de élite intelectual que adquirieron los músicos, los cineastas, los dramaturgos y los literatos brasileños, se convirtió en un soporte decisivo que se vinculó al movimiento social y político que abogaba por el retorno de la democracia -1984- y que hacía más fuerte la consigna de *directas ya*, en oposición a la designación de presidente civil para Brasil mediante un colegio electoral y no por la vía del voto ciudadano. La red intelectual llamada *Bossa Nova*, inmersa por momentos en el contexto de una realidad hostil y represora llamada Brasil, continúa repercutiendo en el escenario internacional, sea desde la imagen audiovisual, la escenificación, la palabra impresa y la sonora. Por ello es tan difícil asumir a Brasil por partecitas, porque su red obliga a tomarla integralmente, so pena de enredarse –paradójicamente- en cualquiera de sus hilos.

-¡AH, LA HISTORIA!

Al haber optado por los aportes teóricos y metodológicos que formula el francés Michel de Certeau sobre la historia y la manera de abordarla, lo hacemos retomando

la categoría de la *Historiografía* (destacado nuestro), la cual establece la relación entre la historia y la escritura como presupuesto básico para conciliar dos figuras que pueden aparecer como opuestas: lo real y el discurso.

Y como la misión de la Historiografía es unir lo real de la historia y el discurso de ella derivado, podemos aseverar que la obra teatral *Calabar.El elogio de la traición*, es el discurso verbal y musical mediante el cual se unen dos momentos históricos notoriamente diversos y alejados en el tiempo, pero que con la concepción narrativa que sobresale en el relato dramático, pone a dialogar de manera coherente, crítica y pedagógica ambas coyunturas, procurando porque ese pasado adquiera vida en el presente de la trama.

De esa manera, la obra perteneciente al teatro musical brasileño, con todo y su cuestionamiento, convierte en realidad el que debe ser propósito de la escritura a la hora de narrar la historia: Transformar en algo más joven y atractivo la relación con el mundo muerto-el pasado-, de por sí muy distinto con nuestro propio mundo (de Certeau, 1999). Nos atrevemos a pensar, parafraseando a Jules Michelet (1973), que si esa sombra llamada Calabar hubiera podido asistir a la escenificación de su propia historia en pleno siglo XX, habría regresado más animado a su tumba: “Nuestros queridos muertos entran en el texto porque no pueden ni dañarnos ni hablarnos. Los fantasmas se meten en la escritura, solo cuando callan para siempre” (Michelet, 1973, citado por de Certeau, 1999, p. 16).

Sin embargo, la frase que mejor da cuenta del drama del oficial brasileño acusado de traidor a la colonia portuguesa y luego condenado a la horca y después descuartizado y estigmatizado por la historia misma-aparte de que no tiene voz propia en la obra teatral- es aquella según la cual “*la historia hace hablar al cuerpo que calla*”(destacado nuestro) (de Certeau, 1999, p. 16). En la representación escénica, Calabar se constituye en el bello y trágico pretexto para que no solo rompa su silencio de siglos sino para que también interrumpa ese prolongado y angustioso estado que envolvió a Brasil durante la dictadura, tanto que terminó también por sumir en ese mismo silencio la propia pieza teatral.

Plantea el investigador brasileño en teatro Gerson Steves:

“Comparando la dramaturgia de las obras de teatro que representaron las luchas de Zumbi y Tiradentes-dos personajes importantes de la historia de Brasil, con la de Calabar-, me parece que esta es un poco más sólida; aunque no es muy elaborada porque tiene demasiada verborrea, muchas palabras que pueden ser innecesarias. Y esta es una característica que aparece en general en su obra musical y dramática. *Chico es muy dado a utilizar el pasado para hablar del presente* (destacado nuestro), o sea que el primero se convierte en un pretexto para ocuparse del presente. Estamos en un tiempo cíclico, un tiempo que se repite en un momento histórico posterior”. (G. Steves, entrevista personal, 6 de junio de 2016).

-UNA TRAICIÓN TOZUDA

Pero además de que *Calabar. El elogio de la traición*, alcanza el mérito de poner frente a frente dos coyunturas históricas de Brasil, divergentes y distantes entre sí cerca de 350 años, la obra nos fuerza a dirigir nuestra mirada a otros periodos y descubrir interesantes similitudes en un aspecto tan complejo y sugestivo a la vez como es la condición humana.

Siempre apoyados en la propuesta teórica y metodológica del francés Michel de Certeau en su obra “La escritura de la historia”, reivindicando la necesidad de mirar esta desde un enfoque de “presente”, intentaremos identificar afinidades existentes entre tres oficiales brasileños que, en distintos momentos de la vida de este país, fueron señalados como “traidores” por haber desertado de su ejército para vincularse a la fuerza antagonista propia de cada coyuntura social, política y militar. Además, las tres experiencias están incorporadas a la historia oficial de Brasil, con todo y la condena institucional que por siglos padeció el protagonista de la pieza dramática que nos ha ocupado a lo largo de nuestro trabajo.

El calificativo que en su momento recayó sobre cada uno de los tres militares brasileños-*traidor*- no deja de tener, sin embargo, algunas particularidades comunes en cada uno de los tres casos, mismas que pasaremos a identificar:

La “traición” cometida por los oficiales brasileños Domingos Fernandes Calabar – tercera década del siglo XVII-; Luis Carlos Prestes – segunda década del siglo XX; y Carlos Lamarca – séptima década del siglo XX-, tiene algunas afinidades en los tres casos: Tal decisión no fue tomada obedeciendo a meras ambiciones personales sino que en cada situación estuvo inspirada en una motivación noble y altruista, como la de manifestar su desacuerdo con la orientación y el comportamiento del ejército de su época. Dos de ellos-Calabar y Lamarca- murieron a manos de aquellos a quienes traicionaron con su determinación de rebelarse contra la institución militar que los acogía.

En estas condiciones, nos atrevemos a plantear una suerte de hipótesis que pretende destacar la magnitud de los sucesos del siglo XVII, vistos en relación con los hechos sociales, políticos y culturales desprendidos del frustrado estreno de la pieza teatral, teniendo presentes la figura literaria que la caracteriza – alegoría- y la consiguiente intención política que movía a sus autores, lo mismo que al director, a los actores y al equipo de producción de dicha creación dramática.

En consecuencia planteamos, apoyados en Michel de Certeau, que Calabar, con sus actos de “traición”, y las consecuencias posteriores, habló en su momento por las instituciones y los oficiales que, siglos después, habrían de inspirarse en su pensamiento y en su ejemplo. Podríamos afirmar, en sentido metafórico, que Calabar encarnó una suerte de “presente venidero”, mientras que aquellos que siguieron su obra terminaron “hablando”, o actuando, desde un “presente en pasado”, teniendo en cuenta las afinidades existentes en sus actitudes, pensamientos, compromisos y acciones.

Dicho de otro modo, afirmamos que Domingos Fernandes Calabar, en pleno siglo XVII, encarnó un presente propio del siglo XX, mientras que los oficiales que vinieron mucho después-siglo XX-, asumieron y personificaron un presente característico del siglo XVII, cuyo acontecimiento fue legitimado por estos últimos. A nuestro modo, echamos mano de una figura gramatical y literaria, que no por ese origen pierde sentido en su fuerza conceptual cuando se trata del análisis histórico y cuando se contraponen diversos acontecimientos ocurridos en momentos y

circunstancias distintas: “Presente continuo”¹⁶¹. Y de esta categoría podríamos señalar la tarea y/o la consigna que se les plantean a los historiadores y en general a los intelectuales, haciendo propio el pensamiento de Michel de Certeau: “La escritura del presente”.

Y sin perder de vista el horizonte del objeto y los contextos que tenemos para abordar, comenzamos aseverando que Chico Buarque de Holanda y Ruy Guerra escribieron “Calabar. El elogio de la traición”, no solo trayendo al presente los sucesos de 1635 sino también asumiendo, desde la misma concepción artística y política de la producción teatral, el presente brasileño marcado por la existencia de la dictadura militar.

En páginas anteriores ilustramos sobre escenas, personajes y diálogos de la obra, en los cuales el pasado se vuelve pretexto para referir y cuestionar situaciones y discursos del presente en el cual se produjo la obra que luego fue prohibida. En este apartado, señalaremos diálogos que, de una manera u otra, aluden a la Historia, bien sea para mirarla despectivamente o como atractiva oportunidad de figurar para eterna memoria, cuando no para sentirse con el poder de alterarla por mero capricho o para sentirse representándola. Veamos algunos ejemplos:

Cuando el portugués de origen brasileño Mathías Albuquerque, decide condenar a Calabar por traidor y le exige al jefe holandés Mauricio de Nassau que le entregue al traidor. Nassau, pensando en su imagen futura, responde:

-Yo no dije eso...¿Qué van a decir de mí los historiadores si yo entrego a Calabar?
(Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 30).

¹⁶¹En la gramática española se denomina “presente continuo” a la perífrasis que conforman el verbo *ser* o *estar* y el gerundio respectivo –“Estoy caminando por la llanura”-. En otras palabras, el presente continuo se utiliza para describir una acción presente en curso. Ese presente continuo solo tiene sentido si esa acción sucede en forma lenta o de manera continuada. Esta última precisión, creemos, adquiere pertinencia en el contexto de la historia que nos ocupa, muy a propósito del análisis que desarrollamos en este apartado de nuestro trabajo. El devenir característico de la realidad colombiana, sobre todo con esa impronta de hechos que parecen repetirse de manera inexplicable, llevó a escritores como Gabriel García Márquez a calificar nuestra historia nacional como “historia circular” o “presente continuo”, afirmación que le permitió declarar luego que Colombia es un país amnésico, una nación que carece de memoria. En “Cien años de soledad”, precisamente, el Premio Nobel de Literatura concibe a Macondo como un pueblo infectado por la peste del olvido.

Cuando dialogan Mathías y el colonizador llamado El Holandés para que este le entregue a Calabar al segundo. El Holandés, con ánimo dilatorio, responde:

-La historia puede esperar (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 31).

Cuando el colonizador Mathías Albuquerque decide mandar a la horca a Calabar, aunque sea solo para que la historia lo condene por ello:

-Ni porque sea injusta la gloria

Y la gloria una bagatela,

Ni que sea solo para dejar

Mi nombre en la Historia,

Con mis lombrices y mis llagas

Yo condeno a Calabar (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 38).

Cuando Bárbara, la amante del ya ejecutado Calabar, se dirige a Souto, quien lo entregó al colonizador portugués, y le recrimina su cinismo de hablar del oficial ahorcado. Y también por ello se atreve a desafiar a la historia misma:

- A ti te está prohibido decir Calabar. Y no eres solo tú. A todos les está prohibido. Al pueblo le está prohibido. Yo prohíbo a la Historia pronunciar ese nombre (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 89).

Cuando el colonizador holandés Mauricio de Nassau, próximo a abandonar Brasil por ser considerado traidor de La Corona, sentencia con la convicción de que puede trazar el rumbo de la Historia:

-Yo soy Mauricio de Nassau, el Brasileño. Y parto llevando una porción de Brasil dentro de mis tripas...Y de aquí en adelante, yo hablo para la Historia. ¡Escribano! ¿Dónde diablos se metió el escribano? (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 124).

Cuando Bárbara, de manera irónica, se dirige al auditorio y juzga a la Historia, a la vez que, de manera burlesca, exalta el arte de la traición e invita a brindar por ella y por los traidores:

- La historia es una colcha de retazos. En lugar de epílogo, quiero ofreceros una sentencia: Odio al oyente de memoria demasiado fiel. Por eso, sed santos, aplaudid,

vivid, bebed, traicionad, oh celebérrimos iniciados en los misterios de la traición (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 126).

- ETERNO RETORNO...TIEMPO CIRCULAR...

Al tratar de ahondar en la explicación sobre esta especie de repetición de los hechos, traemos a cuento la pregunta que se formula el filósofo rumano Mircea Eliade:

“¿Cómo soporta el hombre la historia? La respuesta es evidente en cada sistema en particular: por su situación misma en un ciclo cósmico —pueda este repetirse o no— incumbe al hombre cierto destino histórico. Advirtamos que se trata de algo distinto de un fatalismo, sea cual fuere el sentido que se le dé, que explicará la felicidad o la desdicha de cada individuo tomado aisladamente.

Esas doctrinas responden a las preguntas que plantea la suerte de la historia contemporánea en su totalidad y no solamente el destino individual. Cierta cantidad de sufrimiento está reservada a la humanidad (y por el vocablo “humanidad” cada cual entiende la masa de hombres de que tiene noción), por el simple hecho de que se halla en cierto momento histórico, es decir, en un ciclo cósmico descendente o cercano a su conclusión”. (Eliade, 2001).

En otras palabras, para Eliade las épocas se repiten de generación en generación y se adecuan a los cambios que la misma humanidad experimenta por el paso de los años.

Por su parte, Federico Nietzsche plantea en “Zaratustra”:

“Nosotros ya hemos existido una infinidad de veces y todas las cosas con nosotros. No solamente los ciclos del tiempo serán iguales en un eterno repetirse de noches y de días; también los hombres vuelven, no a una vida nueva y mejor, sino a una vida semejante, a la misma vida”. (Nietzsche, 2002, pp. 369-370)¹⁶².

Y añade el filósofo alemán:

“El eterno retorno es una circulación repetida, un “circulus vitiosus” o anillo de sucesos que se encierra en sí mismo; esta vida que tú vives actualmente, tendrás que revivirla infinita serie de veces, con cada dolor y cada alegría, cada pensamiento y cada suspiro, con la misma secuencia y el mismo orden. Es la eterna clepsidra de la existencia”. (Nietzsche, 2002, citado por Urdanoz, 1975, p. 561).

Estas visiones sobre la relación entre la historia y el tiempo, nos remiten al antecedente de la escuela filosófica de los estoicos, quienes expusieron la idea del

¹⁶² Vargas Llosa formula esta reflexión en su libro “García Márquez: Historia de un deicidio”, publicado por Seix Barral, Barcelona. 1971.

eterno retorno, entendido como un concepto circular de la historia misma y de los acontecimientos. Para los estoicos, la historia no es lineal sino cíclica; o sea que cuando se cumple un ciclo de sucesos, estos se repiten luego bajo otras circunstancias, pero siendo, en el fondo, semejantes.

Y a propósito de miradas estoicas y del eterno retorno, y sin soslayar el presente que se impone en el Brasil del siglo XXI-2019-, nos surge la pregunta de si el gobierno que, cada vez y con mayor fuerza, se impone en Brasil, representa acaso un nuevo regreso de su pasado reciente, tal vez una versión más sutil del régimen que gobernó entre 1964 y 1985, prefiriendo en su lugar el engañoso traje civil, pero sin perder de vista, y ante cualquier circunstancia, el inevitable camuflado.

Entre otras cosas, porque el 31 de marzo de 2019, el nuevo presidente Jair Bolsonaro, capitán retirado, ordenó que los cuarteles celebraran ese día los 55 años del golpe militar producido en 1964. Incluso, el Ministro de Relaciones Exteriores, Ernesto Araújo, aseguró que no hubo un golpe en 1964, sino una reacción apoyada por la sociedad contra “una amenaza comunista”, discurso muy similar al del expresidente colombiano Álvaro Uribe Vélez, quien, siendo gobernante, justificó su política de Seguridad Democrática, afirmando que en Colombia no existía conflicto armado sino “una amenaza terrorista” (Tufano, 2019).

¿Y será que como respuesta al riesgo de que se instale en Brasil una versión más “civilizada” de la dictadura, se cumpla la profecía de Bárbara y su Cobra de vidrio, cuyas partes se multiplicarán como mensaje patente de que Calabar aún sigue con vida?

Por las cuatro esquinas sus tripas

Gratuitas, sobrando.

A los cuatro vientos, sus cuartos,

Sus pedazos de vidrio.

Su veneno arruinando

A tu hija y la plantación (Buarque de Holanda & Guerra, 1973, p. 123).

REFERENCIAS

- A historia pelas marchinhas*. (14 de octubre de 2018). Obtenido de Meu Artigo: <https://meuartigo.brasilecola.uol.com.br/artes/a-historia-pelas-marchinhas.htm>
- Ambos, K., & Romero, E. (12 de febrero de 2015). informe final de la Comisión de Verdad de Brasil. Verdad tardía sin justicia. *Revista de Derecho*(11), 273-277.
- Appadurai, A. (2001). *Modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aquino, M. A. (2002). Muertos sin sepultura. En M. L. Carneiro, *Minorías Silenciadas. Historia de la Censura en Brasil*. Sao Paulo: Edusp; Imprensa Oficial; Fapesp.
- Arboleda Gómez, R. (2009). *El cuerpo: huellas del desplazamiento*. Medellín: Hombre Nuevo Editores.
- Arnoni, P. A. (abril de 2002). El centenario de Sergio Buarque de Holanda. *Pesquisa FAPESP*(74).
- Backes, J. L. (1994). *Musique et littérature, essai de poétique comparée*. (P. M. Campuzano, Trad.) París: Presses Universitaires de France.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barbero, D., & Barbero, G. (2002). La relación entre la literatura y la música en la Cuba castrista. En Á. Esteban, G. Morales, & Á. Salvador (Edits.), *Literatura y música popular hispanoamericana*. Granada: Universidad de Granada y Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.
- Baremboin, D. (2008). *El sonido es vida. El poder de la música*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Barthes, R. (1987). La muerte del autor. En R. Barthes, *El susurro del lenguaje* (págs. 65-71). Barcelona: Paidós.
- Beirao, N. (1980). La cobra junta sus pedazos. *Istoé*.
- Bezerra, A. (2000). *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. Sao Paulo: Atelie.
- Bocchini, B., Lourenco, I., & Virgilio, P. (1 de abril de 2014). Milagro económica, exclusión social y violencia de Estado. *Agencia Brasil*.
- Borges, J. L. (2012). *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Boxer, C. R. (1961). *Los holandeses en Brasil, 1624 - 1654*. Sao Paulo: Editora Nacional.
- Brecht, B. (2014). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- Brito, Rubens José Souza História do Teatro Brasileiro: Volume I. Das Origens ao Teatro Profissional da Primeira Metade do Século XX. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012. 504 p.
<http://www.editoraperspectiva.com.br/index.php?apg=detalhe&idc=982&uid=08112017202256079194056187>
- Buarque de Holanda, A., & JEMM Editores. (1986). *Diccionario Aurelio*. Río de Janeiro: Nova Fronteira.
- Buarque de Holanda, C., & Guerra, R. (1973). *Calabar. El elogio de la traición*. Sao Paulo: Círculo do Livro.
- Buarque de Holanda, S. (1955). *Raíces de Brasil*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Buarque de Holanda, C. (1987). *Fazenda modelo* (12 ed.). Rio de Janeiro: Civilización Brasileira.
- Bulhoes, M. (2009). *La ficción en los medios: un curso sobre la narrativa en los medios audiovisuales*. Sao Paulo: Ática.
- Cabral de Mello, E. (1975). *Olinda restaurada: guerra y azúcar en el Nordeste, 1630 - 1654*. Rio de Janeiro - Sao Paulo: Forense Universitaria - Universidad de Sao Paulo.
- Cadenas, R. (2000). *Obra entera. Prosa y poesía (1958-1995)*. México: FCE.
- Calado do Salvador, F. M. (1942). *Valeroso Lucideno e triunfo da libertade*. Recife: Cultura Intelectual de Pernambuco.
- Cândido, A. (1970). Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*(8), 67-89.
- Cândido, A. (Enero - junio de 2012). Una palabra inestable. *Cuadernos de Literatura*, 16(31), 213-222.
- Cardona Garzón, M. (2009). El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro Enrique Buenaventura. Anotaciones históricas sobre su desarrollo. *Historia de la Educación Colombiana*(12), 105-122.
- Centro Cultural São Paulo. (1996). *Quadro Brasil - Cronologia das Artes em São Paulo 1975-1995* (Vol. I). Sao Paulo: Centro Cultural Sao Paulo.

- Cerda, M. (2 de febrero de 2018). *Bossa nova: de los orígenes a la internacionalización*. Obtenido de El blog de Manuel Cerda: <https://manuelcerda.com/2018/02/02/bossa-nova-de-los-origenes-a-la-internacionalizacion/>
- Cobas Avivar, R. (23 de junio de 2013). Brasil: el drama del milagro brasileño de la derecha versus la farsa del milagro brasileño de la izquierda. *Mapa Satélite Interactivo*.
- Coelho, Á. A. (1956). *Memórias*. Sao Paulo: Melhoramentos.
- Corella Lanzuela, M. L. (1998). La literatura como fuente histórica: Benito Pérez Galdós. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (págs. 259-266). Madrid: UNED.
- Cupers, J. L. (1988). *Euterpe et Harpocrate ou le déficit littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche músico-littéraire*. Bruselas: Publications des Facultés Universitaires Saint Louis.
- Da Silva Esteves, G. (2014). A Broadway nao é aqui. Teatro musical no Brasil e do Brasil: Uma diferença a se estudar. <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2015/03/GERSON-DA-SILVA-ESTEVEES.pdf>
- Dantas de Oliveira, A. (2014). *La dimensión retórico-discursiva de las canciones buarquianas, movilización de pasiones en la articulación tensiva opresión versus libertad e melos como prueba de persuasión*. Sao Paulo: Universidad de Sao Paulo.
- De Andrade, M. (1928). *Ensayo sobre la música brasileña*. Sao Paulo: Chiarato.
- De Andrade, M. (1976). *Música doce música*. Sao Paulo / Brasilia: Martins / INL.
- De Andrade, M. (1977). *O banquete*. Sao Paulo: Livraria duas ciudades.
- De Andrade, M. (1979). *Obra escogida. Novela, cuento, ensayo, epistolario*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- De Andrade, M. (1987). *Poesías completas*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- De Arruda Campos, C. (1988). *Zumbi, Tiradentes y otras historias contadas por el Teatro de Arena de Sao Paulo*. Sao Paulo: Editora Perspectiva.
- De Certeau, M. (1999). *La escritura de la Historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- De Mello, J. A. (1967). *Restauradores de Pernambuco*. Recife: Imprensa Universitaria.
- De Oliveira, F., & Rosenberg, F. (2003). *Malandragem e orden social*. Recife: Universidad Federal de Pernambuco.

- De Varnhagen, F. A. (1872). *Historias de las luchas con los holandeses en Brasil, desde 1624 hasta 1654*. Lisboa: Castro Irmao.
- Deleuzze, G., & Parnet, C. (1980). *Diálogos*. Valencia: Pre-textos.
- Di Filippo, M. (2011). Walter Benjamin y Jacques Rancière: arte y política. Una lectura en clave epistemológica. *Revista de Epistemología y Ciencias Humanas*(3), 257-288.
- Diderot, D. (2003). *Lettre sul e commerce de la Librairie*. Paris: Editions 1001 Nuits / Fayard.
- Dos Santos, J. F. (1960). *Major Calabar*. Sao Paulo: Círculo del Libro.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Godot.
- Eliade, M. (2001). *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Escal, F. (1990). *Contrepoints, musique et littérature*. París: Médiétiens Klincksieck.
- Estilos Musicais Brasileiros*. (s.f.). Recuperado el 30 de septiembre de 2018, de Música Brasileira: https://musicabrasileira.webnode.com.br/estilos-musicais-brasileiros/samba%20can%C3%A7%C3%A3o/?utm_source=copy&utm_medium=paste&utm_campaign=copypaste&utm_content=https%3A%2F%2Fmusicabrasileira.webnode.com.br%2Festilos-musicais-brasileiros%2Fsamba%2520can
- Faría, J. R. (2012). *Historia del teatro brasileño. De los orígenes al teatro profesional de la primera mitad del siglo XX*. Sao Paulo: Editora Perspectiva.
- Fayanas, E. (16 de octubre de 2017). *La inquisición española, el sexo y la tortura*. Recuperado el 10 de febrero de 2019, de Nuevatribuna.es: <https://www.nuevatribuna.es/articulo/historia/inquisicion-espanola-sexo-tortura/20171016124231144386.html>
- Fenton, J. (2003). *An Introduction to English Poetry*. London: Penguin.
- Fico, C. (2002). "Prezada Censura": cartas ao regime militar. *Topo*, 251-286.
- Fischlowitz, E. (1959). *Christoforo Arciszewski*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- Foucault, M. (1966). *Nacimiento de la clínica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2007). *Arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Freyre, G. (2003). *Casa-Grande e Senzala*. Sao Paulo: Global Editora.
- Galilea, C. (30 de marzo de 2016). La noche en que Tenorio Jr. no volvió. *El País*.

- Gama, J. B. (1977). *Memorias históricas de la provincia de Pernambuco*. Recife: Secretaría de Justicia - Archivo Público Estatal.
- García del Campo, J. P. (2001). El teatro político de Piscator. *Quimera*.
- García del Campo, J. P. (2004). El conflicto y la escena: arte y política en Piscator. *Riff-Raff*(26), 107-115.
- Gaspari, E. (2004). *La dictadura acorralada*. Sao Paulo: Companhia das Letras.
- Gil Fernández, C. (6 de septiembre de 2016). *La Revolución de los Claveles en Portugal o la última revolución romántica*. Recuperado el 30 de junio de 2017, de Sobrehistoria.com: <https://sobrehistoria.com/la-revolucion-de-los-claveles-en-portugal-o-la-ultima-revolucion-romantica/>
- Gíner de los Ríos, F. (1919). Estudios de literatura y arte. En F. Gíner de los Ríos, *Obras Completas*. Madrid.
- Ginzburg, J. (2001). Escritas da tortura. *Diálogos Latinoamericanos*(3), 131- 146.
- Gonçalves de Mello, J. A. (1978). *Tempo dos flamengos*. Recife: Secretaría de Educación y Cultura.
- Gonçalves Sousa, R. (s.f.). *Os negros no Brasil colonial*. Obtenido de Mundo Educação: <https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiadobrasil/o-negro-1.htm>
- Grillo, C. (3 de junio de 1990). El padre de Chico fue usado para prohibir a Calabar. *Folha de Sao Paulo*, pág. E1.
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI.
- Guerra, F. (1977). *Una aventura holandesa en Brasil*. Pernambuco: Companhia Editora de Pernambuco.
- Guerra, F. (1986). *Calabar: traidor, villano o idealista*. Recife: ASA Pernambuco.
- Heker, L. (2007). Las formas de traición en la literatura argentina. *La literatura argentina, un amplio catálogo de traiciones*. Buenos Aires: Periódico Página 12.
- Heufemann-Barría, E. O. (julio de 2009). *Omnibus*(27).
- Ibarra, J. I. (2008). *Foucault y el poder. Diatriba al Derecho, la Razón de Estado y los aparatos disciplinarios*. Valparaíso.
- Jaramillo Agudelo, D. (2008). *Poesía en la canción popular latinoamericana*. Madrid: Pre-Textos / Ministerio de Cultura.

- Kucinski, B. (2002). La Primera Víctima: La Autocensura durante el Régimen Militar. En M. L. Carneiro, *Minorias silenciadas. História da censura no Brasil*. Sao Paulo: Edusp; Imprensa Oficial; Fapesp.
- Laet, J. (1932). *Iaerlyck Verhael*. Martinus Nijhoff.
- Lalande, A. (1953). *Vocabulario técnico y crítico de la filosofía*. Buenos Aires.
- Laplantine, F., & Nouss, A. (2007). *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y de la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Levin, M. (2012). *Offenbach y la disputa por el público brasileño*. Sao Paulo: IEL.
- Maciel, L. C. (2005). *Años 70: trayectorias*. Sao Paulo: Iluminuras.
- Magaldi, S. (2004). *Panorama del teatro brasileño*. Sao Paulo: Editora Global.
- Martinic, S. (1985). *Saber popular. Notas sobre conocimientos y sectores populares*. Santiago de Chile: CIDE.
- Mauro, K. (julio de 2006). El autor como actor. Telón de fondo. *Revista de Teoría y Crítica Teatral*(3).
- Mendes Leal, J. d. (1863). *Calabar. História Brasileira do século XVII*. Río de Janeiro: Correio Mercantil.
- Michelet, J. (1973). El Heroísmo del Espíritu. 1869. Proyecto inédito de Prefacio a la Histoire de France. *L'arc*(52).
- Motta, N. (2000). *Noites tropicais*. Sao Paulo: Editora do Brasil.
- Nietzsche, F. (2002). *Así habló Zaratustra*. Bogotá: Panamericana.
- Novo Dicionário de história do Brasil*. (1971). Sao Paulo: Melhoramentos.
- Palanca, J. (s.f.). Las minorías étnico-religiosas en la España de la Edad Moderna. *La Crisis de la Historia. Revista Digital de Divulgación de Historia y Literatura*(6). Recuperado el 30 de septiembre de 2018
- Peixoto, F. (4 de noviembre de 1973). Uma reflexao sobre a traicao. *Jornal Diario de Noticias do Rio de Janeiro*.
- Pellegrino, H. (2000). *Brasil. Nunca mais. Comissao de Cidadania e Direitos Humanos. Relatorio Azul 1997*. Porto Alegre: Assembléia Legislativa.
- Pereira da Costa, F. A. (1952). *Anais Pernambucanos*. Recife: Archivo Público Estatal.

- Pérez Villalón, F. (2015). Modernidad sincopada: música, ritmo y nación en la obra de Mário de Andrade. *Revista Chilena de Literatura*(90), 223-244.
- Pieté, I. (1987). *Litterature et musique, contribution a une orientation théorique: 1970 - 1985*. (P. Montoya Campuzano, Trad.) Ann Arbor, Michigan, USA: PU de Namur.
- Pinto, T. d. (12 de agosto de 2016). *Lamarca: vilão ou herói?* Recuperado el 23 de septiembre de 2018, de Brasil Escola:
<https://brasilecola.uol.com.br/historiab/carlos-lamarca-capitao-guerrilha.htm>
- Poemas antisalazaristas de Fernando Pessoa*. (7 de noviembre de 2013). Recuperado el 30 de julio de 2017, de Zarpante.com:
<https://zarpante.wordpress.com/2013/11/07/poemas-anti-salazaristas-de-fernando-pessoa/>
- Rabelo, A. (1998). *El teatro de Chico Buarque*. Tesis para obtener el título de Magíster en Literatura Brasileña. Sao Paulo: Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de Sao Paulo.
- Reimao, S. (2011). *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. Sao Paulo: Universidad de Sao Paulo.
- Reyes Ochoa, A. (1944). *El deslinde. Prolegómeno a la teoría literaria*. México: El Colegio de México.
- Reyes, A. (1959). El Brasil en una castaña. En *Norte y Sur. Los trabajos y los días. História das laranjeiras* (págs. 187-195). México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Ribeiro de Oliveira, S. (2002). *Literatura e música*. Sao Paulo: Perspectivas.
- Ribeiro, J. (1966). *Historia de Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Rodrigo, B. (27 de marzo de 2007). El dictador Oliveira Salazar, elegido el «gran portugués de siempre». *ABC.es*. Recuperado el 30 de junio de 2017, de https://www.abc.es/hemeroteca/historico-27-03-2007/abc/Internacional/el-dictador-oliveira-salazar-elegido-el-gran-portugues-de-siempre_1632209495607.html
- Roubin, J.-J. (1998). *Lenguaje de la representación teatral*. Río de Janeiro: Zahar.
- Ruiz, R. (1988). *Teatro de revista en Brasil: del comienzo de la I Guerra Mundial*. Río de Janeiro: Minc - Inacen.
- Russotto, M. (1989). *Música de pobres y otros estudios de literatura brasileña*. Caracas: Universidad Central de Venezuela; Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico.

- Sampaio Madureira, M. M. (23 de abril de 2000). Las raíces de Brasil. *La Jornada Semanal*.
- Sandroni, C. (2001). *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Río de Janeiro: Jorge Zahar.
- Santos, M. (5 de enero de 2011). *Antigos teatros do Rio de Janeiro: o Recreio Dramático*. Obtenido de Governo do RJ / Cultura:
<http://www.cultura.rj.gov.br/artigos/antigos-teatros-do-rio-de-janeiro-o-recreio-dramatico>
- Schalkwijk, F. L. (2004). *Iglesia y Estado en el Brasil holandés*. Sao Paulo: Editora Crista.
- Shakespeare, W. (2002). *Coriolano*. (T. González, Trad.) Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Souza Brito, R. J. (2012). *Teatro Brasileiro: De los orígenes al teatro profesional de la primera mitad del Siglo XX*. Sao Paulo: Perspectiva.
- Squeff, E., & Wisnik, J. M. (1983). *Música. O nacional e o Popular na cultura brasileira*. Sao Paulo: Brasiliense.
- Sua Pesquisa*. (s.f.). Recuperado el 12 de octubre de 2018
- Thon, S. (2012). El tema del traidor y del héroe de Borges. En S. B. Stefano Tedeschi (Ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH, Siglo XX, Hispanoamérica* (Vol. VI, págs. 450-457). Roma: Batta Libri. Recuperado el 28 de septiembre de 2018, de
https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih_17_6_056.pdf
- Tufano, S. (4 de abril de 2019). Un pasado que se rehúsa a pasar. *El Tiempo*. Recuperado el 6 de abril de 2019, de
<https://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/sara-tufano/un-pasado-que-se-rehusa-a-pasar-columna-de-sara-tufano-345946>
- Urdanoz, T. (1975). *Historia de la filosofía católica*. Madrid.
- Varnhagen, F. A. (1854). *História geral do Brasil*. Río de Janeiro.
- Vásquez Montalbán, M. (1972). *Introducción al cancionero general*. Lumen.
- Veneziano, N. (1991). *El teatro de revista en Brasil: dramaturgia y convenciones*. Campinas: Unicamp.
- Vieira Nery, R. (10 de agosto de 2006). *Los orígenes brasileños del fado*. Recuperado el 1 de octubre de 2018, de Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Sao Paulo.

- Vigarello, G. (1997). Histoire des corps: entretiens avec Michel de Certeau. *Historia y Grafía*, 2, 179-190.
- Wasch, C. J. (1888). *Libro de bautismos de la Iglesia Reformada de Recife, 1633 - 1654. Cederlandsch Familieblad*. Recife: Iglesia Reformada de Recife.
- Werneck, H. (1989). *Chico Buarque, letra y música*. Sao Paulo: Companhia das Letras.
- Wisnik, J. M. (2007). Entre o erudito e o popular. *Revista de História*(157), 55-72.



FOTOGRAFÍA DEL EQUIPO DE TRABAJO QUE PARTICIPÓ EN EL MONTAJE DE LA OBRA *CALABAR. EL ELOGIO DE LA TRAICIÓN*. RÍO DE JANEIRO. 1973.

CALABAR. EL ELOGIO DE LA TRAICIÓN¹⁶³

TRADUCCIÓN.

Autores. Chico Buarque de Holanda y Ruy Guerra

Director: Fernando Peixoto

Orquestación: Edu Lobo

Dirección musical: Dori Caymmi

Río de Janeiro, 1973.

-Escrita y prohibida en 1973, cuando se iba a estrenar en Río de Janeiro. Pudo presentarse siete años después -1980-, en el Teatro San Pedro, en la ciudad de Sao Paulo.

-Escenario central de la historia: Porto Calvo, Estado de Alagoas-Brasil-, centro de disputa de portugueses y holandeses, y lugar de ejecución de Calabar.

-Personajes:

-Calabar: “Mameluco” brasileño –hijo de blanco e indio-, mayor del ejército portugués. Protagonista de la historia, quien no aparece en la obra como personaje sino que los demás personajes hablan de él y por él. Fue ahorcado, ejecutado y descuartizado en 1635.

-Mathías Albuquerque: Oficial brasileño de “sangre” portuguesa; Gobernador y Comandante Supremo de las cuatro capitanías del nordeste brasileño – Pernambuco, Itamaracá, Paraíba y Río Grande-, en representación de la Corona del Reino de Portugal.

¹⁶³ La presente traducción de esta obra de teatro se realizó con base en la versión editada y publicada en 1973 por Círculo do Livro, Sao Paulo. Fue en 1973 cuando se intentó estrenar esta pieza dramática, pero fue prohibida por el régimen militar entonces dominante en Brasil.

-Bárbara: Una esclava “mameluca”, amante de Calabar, luego de Sebastiao Souto y después de Ana de Amsterdam.

-Frei Manoel do Salvador: Representante de la Iglesia Católica de Portugal. Es él quien protagoniza el comienzo del relato de la historia cuando describe el Brasil que encontraron los colonizadores portugueses.

-Sebastiao Souto: Militar portugués. Se define como alguien que “se excita con la muerte y destruye todo lo que le place...vivo en la desdicha de ser lúcido y loco”. Su actuación será decisiva en la captura y muerte de Calabar, porque, junto con Dias y Camarao, será quien reciba a Calabar de manos de El Holandés, para luego ser entregado al gobernador Mathías, quien ordenará la ejecución del “traidor”. En uno de los diálogos, Souto reconoce que “me pareció normal ejecutar doscientos indios porque eran tupíes y herejes. Después ejecutamos otros ciento veinte bautizados. Me pareció normal”.

-Don Antonio Filipe Camarao: Indio tupí. Caballero del Hábito de Cristo. Incondicional de El Rey en la guerra contra los holandeses, lo cual le mereció el título de “Don”. Ante la matanza de indios, él dice que si nadie de su etnia protesta por estos asesinatos, “¿por qué yo tendría que decir algo?”. En desarrollo de la obra, Camarao afirma que “voy a morir porque soy indio, y los indios todos desde el primer día en que los blancos pusieron el pie en América”.

-Henrique Dias: Negro. Una suerte de mercenario, caracterizado por su crueldad: “A mí me pagan para ser guerrero”. Se autodefine como “Gobernador de los Negros, Criollos y Mulatos”.

-Ana de Amsterdam: Prostituta holandesa que llegó a Brasil. Jugará un papel importante en la obra porque se enamora de Calabar y luego de Bárbara, con quien llorará la ejecución de aquel.

-Mauricio Nassau: Gobernador general plenipotenciario al servicio y al mando de la Compañía de las Indias Occidentales, Mauricio de Nassau-Siegen, Conde de la Casa de Orange. Entra a la escena tan pronto es ejecutado Calabar.

-El Holandés: Militar católico romano, y a la vez protestante, que prestó juramento de fidelidad a la Compañía de las Indias, a los Estados Generales Holandeses y al capitán general. Reconoce servir por interés a Holanda y, tan pronto le paguen, anuncia visitar al Papa para pedir perdón por la culpa de fingir ser de otra religión. Figura determinante en la captura de Calabar porque traicionará a este. Holandés será quien entregue a Calabar, inicialmente, a Dias, Camarao y Souto.

-TEXTO DE LA TRADUCCIÓN

Sube el telón. Oscuridad completa. Campanilla de sacristía.

FREI (off)

*Agnus Dei qui tollit peccata mundi...*¹⁶⁴

MORADORES (off)

Miserere nobis.¹⁶⁵

FREI (off)

Agnus Dei qui tollit peccata mundi...

MORADORES (off)

Miserere nobis.

FREI (off)

Agnus Dei qui tollit peccata mundi...

MORADORES (off- cantando con órgano el Miserere nobis)

Miserere nobis

Miserere nobis

Miseré

Renó

Bis

Miseré

¹⁶⁴ "Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo". Expresión latina.

¹⁶⁵ "Ten piedad de nosotros". Expresión latina.

Renobis

Miserere nobis

Luz “in crescendo” sobre Mathías de Albuquerque, que se afeita, un escribano a sus pies. Una sombra en un instrumento de tortura. Gemidos y coro de moradores sirven de fondo al sermón de Frei.

FREI (off)

Era Brasil antes de la llegada de los holandeses la más deliciosa, próspera, abundante, y, no sé si me atrevo a decir, la más rica de cuantas ultramarinas el Reino de Portugal posee bajo su corona y cetro.

Mathías, rostro enjabonado, navaja en mano y bandera roja y verde sirviéndole de babero. Un vasallo sostiene un espejo que lo muestra de cuerpo entero. Más adelante el escribano, pluma de pato en la mano. En el otro extremo, dos soldados descargan el garrote sobre un prisionero rubio, quien suelta un grito desgarrador. Soldados adormecidos; fusiles descansados; todo sugiere un campamento militar.

FREI (off)

...El oro y la plata eran cuantiosos y raras veces se calculaba; el azúcar era tanta, que no había embarcaciones para cargarla.

MATHÍAS (apuntando la navaja hacia el escribano)

Calabar...

FREI (off)

...El fasto y el lujo de las casas eran excesivos, porque se miraba como muy pobre y miserable la familia que no tuviera su vajilla de pura plata.

MATHÍAS

¡No! (pausa) Capitán Domingos Fernandes Calabar (se detiene abruptamente). Ponga mayor.

ESCRIBANO (*anotando*)

Mayor Calabar.

FREI (off)

...Las mujeres andaban tan elegantes y con prendas tan costosas que no se conformaban con los tafetanes, tejidos de lana de camello, finos bordados de seda, y hasta se daban el lujo de despreciarlos...

MATHÍAS

Arraial¹⁶⁶ del Buen Jesús. Año de gracia de 1635...

FREI (off)

...y eran tantas las joyas con que se adornaban, que parecían llovidas sobre sus cabezas.

MATHÍAS

Mayor Domingos Fernandes Calabar. Yo, Mathías de Albuquerque, gobernador y comandante supremo de las cuatro capitanías nordestinas de Pernambuco, Itamaracá, Paraíba y Río Grande, os he hecho muchos avisos para que no os fieis de esos malditos luteranos y calvinistas. Y repito: ¡Es la última vez que os escribo! Prefiero no considerar la respuesta negativa que me has dado. Y si regresares al servicio de El Rey, honras y bienes os serán devueltos, pecados y deudas os serán perdonados. (*Encara al torturado como si se dirigiese a Calabar*). Te extiendo mi palabra.

FREI (off)

...Todo era delicias...

MATHÍAS

¿Por qué se fue él para allá?

FREI (off)

...y esta tierra era lo más parecido al paraíso terrenal.

MATHÍAS

¿Por qué se fue él para allá?

FREI (off)

Perlas...rubíes...esmeraldas...diamantes...

MATHÍAS

¿Por qué se fue él para allá?

Era un mulato bonito, pelo rubio-rojizo.

Guerrero como él nunca más habrá.

¹⁶⁶ Campamento de tropas durante la presencia portuguesa en Brasil.

Donde ponía el ojo, ponía la bala.
Donde el lodo atora, el pie afirmaba.
Bueno para la pelea, de mosquete y pistola,
Leía en las estrellas y en el viento.
Teniendo la selva en el pecho y el pecho atento,
Sabía de los caminos escondidos,
Solo conocidos por los bichos de esta tierra
De nombre extraño de pronunciar.
Yo le di mi confianza
En materia de navíos y de guerra.
Y yo aún me pregunto,
Sin tener respuesta para darme,
¿Por qué él se fue para allá?
Era un mameluco¹⁶⁷, loco, pelo intenso y espeso como en caracol
¡Para qué hablar de sus dos metros de alto!,
De sus ojos claros de asustar,
Capitán aquí, mayor pasó a ser de un salto.
Llevó su saber para los flamengos¹⁶⁸
Y yo ni sé si cobró lo que había de cobrar.
Yo le ofrecí el perdón con ingenios y patentes
Si quisiese volver.
Y corajudo el rebelde, en tono de serpiente,
Se dio el lujo de rechazarme,
Como un bicho extraño de estas tierras
Que piensa de una manera imposible de pensar.
¿Por qué él se fue para allá?

¹⁶⁷ Se denominaba “mameluco” a la persona que era resultado de la unión de indio y blanco.

¹⁶⁸ Término utilizado por los portugueses para referirse a los colonialistas holandeses.

Corte brusco en la música religiosa. Primeros acordes dolientes para una nueva canción. Luz proyectándose sobre la silueta de una mujer, cuyos gestos simulan el acto del amor.

FREI (off)

En este tiempo se metió con los holandeses un mancebo mestizo muy esforzado y atrevido llamado Calabar. Y llevó consigo a una mameluca llamada Bárbara y andaba con ella amancebado.

Plenamente iluminada, Bárbara se levanta y se viste, calmadamente, cantando "Calla la boca, Bárbara".

BÁRBARA (cantando)

Él sabe de los caminos

De esta tierra mía.

En mi cuerpo se escondió,

Y mis selvas recorrió,

Todos mis ríos,

Y mis brazos.

Él es mi guerrero

En los colchones de tierra.

Y en las banderas, buenas sábanas,

En las trincheras, cuántos ayes, ay.

Calla la boca,

Mira el fuego,

Calla la boca,

Mira la hierba espesa,

Calla la boca, Bárbara.

Calla la boca, Bárbara.

Calla la boca, Bárbara,

Calla la boca, Bárbara.

Solo él sabe de los secretos

*Que nadie enseña:
Donde yo guardo mi placer,
En qué pantanos beber,
Las mareas bajas,
Las corrientes.
En los colchones de hierro
Él es mi compañero,
En las campañas, en los corrales,
En las entrañas, cuántos ayes, ay.
Calla la boca,
Mira la noche,
Mira el frío.
Calla la boca, Bárbara.
Calla la boca, Bárbara.
Calla la boca, Bárbara.
Calla la boca, Bárbara.*

Terminada la canción, Bárbara enfrenta al público.

BÁRBARA

Si se hacen la pregunta de saber por qué motivo me agrada aparecer delante de vosotros con una ropa tan extravagante, voy a responderlo enseguida, si tuvieses la gentileza de prestarme atención. Pero no la atención que acostumbráis prestar a los oradores sagrados, sino la que prestáis a los charlatanes, a los pillos y a los tontos de la calle.

Un banquete con vinos, manjares de Holanda y Anna de Amsterdam sobre la mesa y sin toalla. El banquete constituye una orgía muda, durante la intervención de Frei.

FREI

Y en esta tierra entró el pecado, sus habitantes se fueron olvidando de Dios y les dieron entrada a los vicios y les sucedió lo mismo que a aquellos que vivieron en tiempos de Noé y que fueron ahogados por las aguas del universal diluvio, y al igual que Sodoma y Gomorra que fueron abrasadas con fuego de los cielos.

Estalla un barullo de bacanal, en el cual sobresale una estridente carcajada de Anna de Amsterdam. En la cabecera de la mesa despunta la figura del jefe holandés.

HOLANDÉS

Salve, Frei Manoel del Salvador. Yo le agradezco la presencia en esta mesa, en esta cena.

CORO

Esperando que la desavenencia

No sea nuestro fuego incendiario.

HOLANDÉS

En nombre de las Indias Occidentales, y también de Holanda, respetuosamente yo me dirijo a vuestra merced, convencido de que tales compañías no les serán indiferentes.

La guerra, todos lo sabemos, es amarga y siempre deshumana. Y esta que trabajamos no escapa a tales rigores. Pero algo sí les garantizo, para no dar muchos rodeos en este asunto: En esta batalla del azúcar, no somos nosotros, holandeses, quienes queremos quemar la caña.

Y cuando ello acontece, como viene sucediendo, quien más sufre es el cultivador – que es siempre un portugués-, porque hasta la baja en nuestra bolsa lo afecta directamente en el precio de compra de lo que sobra.

No tomen como soberbia lo que estoy cerca de anunciarles. Pero como un hecho real, de que ambas partes pueden sacar provecho real, puedo informarles que la guerra está prácticamente ganada. Alguna resistencia en Paraíba...en Bahía...Pero ahí están Alagoas, Pernambuco, Marañón, toda la planicie y el litoral bajo nuestro dominio, que no nos dejan mentir.

CORO

Y si la lección fue aprendida

La victoria no será vana.

En este Brasil holandés,

Hay lugar para el portugués

Y para el Banco de Amsterdam.

HOLANDÉS

Para eso, yo prometo: Libertad a quien quiera producir; buenos impuestos; compradores verdaderos; derecho de ir y volver; el padre podrá orar en su misa católica sin protestas de nadie; hasta el porte de armas a los señores< de la

plantación les será autorizado, bajo la condición de que ellas solo serán usadas para contener esclavos fugitivos. Todo eso está asegurado, yo lo firmo y lo endoso.

CORO

Pues el más importante culto

Es el azúcar, que es nuestro.

Los habitantes aplauden con entusiasmo el discurso. Un soldado se aproxima al jefe holandés sosteniendo un cáliz.

HOLANDÉS

¡Brindemos por la América holandesa! ¡De Nueva Amsterdam a Buenos Aires! (*Los habitantes responden con euforia al brindis*).

FREI (levantándose)

¡Señor! Mayor agravio e injusticia no puede hacerse a los católicos romanos: El profanar los vasos sagrados en los cuales se consagra la sangre de Cristo en el sacrificio de la misa. Basta solo esa injuria para que los habitantes no confíen en vuestra amistad y promesas.

Los habitantes, súbitamente cabizbajos, retoman en murmullo la canción "Miserere nobis". El Holandés lanza afuera el vino, toma el cáliz por la base y lo besa, depositándolo en seguida sobre la mesa, respetuosamente.

HOLANDÉS

Frei, perdón. Que se quede entre nosotros dos. Yo mismo soy católico romano y si sirvo al holandés en la guerra es más por interés. Si oculto mi verdadera religión es para no perder mi cargo. Porque como militar presté tres juramentos de fidelidad: A la Compañía de Las Indias, a los Estados Generales Holandeses y al capitán general. Y si poso de protestante es porque todavía me deben mi sueldo (*pausa*). Pero tan pronto me paguen, he de ir a Roma a buscar el perdón del papa por la culpa en que caí.

Anna, en medio de la orgía, canta un fragmento de Anna de Amsterdam.

ANNA (*cantando*)

Yo dormí con un protestante.

HABITANTES

Ti, ti, ti.

ANNA

Y un católico después.

HABITANTES

Vaya, vaya, vaya.

ANNA

Pero a mí nadie me garantiza.

HABITANTES

Ti, ti, ti.

ANNA

Cuál es el mejor de los dos.

HABITANTES

*¡Ah, ah, ah! Dale, Anna! ¡Intenta con un judío! ¡Asegúralo aquí! ¡Cambia de lado!
¡Mírame a mí!*

ANNA

Las Sagradas Escrituras.

HABITANTES

Ay, ay, ay.

ANNA

No supieron explicarme

HABITANTES

Ah, ah, ah.

ANNA

Como la duda perdura.

HABITANTES

Ah, ah, ah.

ANNA

Continúo moviéndome.

HABITANTES

¡Ah!, ¡ah!, ¡ah! Muévete y vente para acá, bien mío. ¡Yo soy ateo!

Entra Souto afanado.

SOUTO

¡Él está llegando, capitán! ¡Ellos están ahí!

ANNA

¡Oba! ¡Oba! (*pausa*). ¿Quiénes son ellos?

SOUTO (*Mirando al Holandés y a Frei*)

¡Mathías de Albuquerque está a muy pocas leguas!

FREI

¡El gobernador!

HOLANDÉS

Ex gobernador.

SOUTO

Cayó la última ciudadela portuguesa, el Fuerte de Nazareth. Mathías abandonó a Paraíba y viene hacia el sur, rumbo a Bahía.

FREI

Entonces tiene que pasar por aquí...

SOUTO

Exactamente.

HOLANDÉS

¿Pretende atacar?

SOUTO

Lo veo difícil, señor. Apenas algunos soldados dispersos. Casi todos son mujeres, niños y bueyes...Debe estar pensando pasar por fuera, de noche...

FREI

Mucho mejor. Porto Calvo ya está cansado de la guerra.

HOLANDÉS

¿Y los bueyes?

SOUTO

Bueyes gordos y carruajes, señor. Cargados de mucha riqueza (dirigiéndose a Frei) y soldados, indios, negros, mosquetes, cañones...(mirando al Holandés). Presa fácil.

HOLANDÉS

¿Oro?

SOUTO

Y plata.

HOLANDÉS

¿Viveres?

SOUTO

Muchos

HOLANDÉS

Óptimo. Yo comando la expedición.

SOUTO (*dirigiéndose a Frei*)

Diga a Mathías que él comanda la expedición.

HOLANDÉS

Dos compañías.

SOUTO (*Mirando a Frei*)

Dos.

HOLANDÉS

Tres se quedan en la ciudad por lo que haya de ocurrir.

SOUTO

¿Y Calabar?

HOLANDÉS

Calabar se queda en Porto Calvo

SOUTO (*Mirando a Frei*)

A Mathías esto le va a gustar cuando lo sepa (mirando al Holandés). Señor, pido permiso para acompañarlo.

HOLANDÉS

Concedido

SOUTO (*Mirando a Frei*)

De acuerdo. Dígale a Mathías que Porto Calvo será nuevamente nuestra. Y con Porto Calvo, Calabar.

Es el final de un banquete: Los hombres duermen la borrachera. Anna de pie sobre la mesa.

ANNA (cantando)

Cuando pierdo alguna guerra,

Yo no pierdo la actividad.

Cambia solo mi bandera

Como cambia el rufián.

Corte de luz para proyectar sobre Henrique Días, Sebastiao de Souto y Filipe Camarao, quienes se presentan cantando la "Canción de los héroes". Al fondo, Frei y Mathías.

DÍAS (cantando)

Mi nombre es Henrique Días,

Si la memoria no me falla.

Gané el "días" de mi nombre

En lo oscuro de la batalla.

Cambié los pies por las manos,

Un ojo por la medalla.

Hice de tripas, corazón

Y de la camisa, mortaja.

FREI (mirando a Mathías)

Este sí es un héroe. Negro en la color, pero blanco en las obras y en el esfuerzo. Inclusive, ¿V.Exc. ya notó cómo él se está poniendo un poco más claro?

CAMARAO (cantando)

Mi gracia es Camarao.

En tupí, Poti me llaman,

Pero del nuevo Dios cristiano

Hice mi red y mi amo.

Bebo, peo, mato y araña

En la monotonía de esta guerra.

Y si yo muero, no me enfado,

Que un buen indio nunca berrea.

FREI

Es eso mismo. Necesitamos aprovechar nuestros recursos naturales. La velocidad del indio, los canoeros de la Amazonía... Este indio nació entre los salvajes bravíos, quienes son unos analfabetos y antropófagos y herejes y traidores, y hoy es el más leal soldado que El Rey tiene en esta guerra. Recibió el título de Don y un nombre de hombre civilizado: Don Antonio Filipe Camarao, Caballero del Hábito de Cristo.

SOUTO (*cantando*)

Me llaman Sebastiao Souto

Y algunas cosas más

Que con la muerte se excita

Y destruye lo que le place.

La vida, animal maldito,

De todo me da a cambio,

Y yo vivo en la desdicha

De ser lúcido y a la vez ser loco.

FREI

¡De ese hablaremos más tarde!

La luz se concentra en Mathías, quien tiene la mirada fija en sus propias manos.

MATHÍAS

Alegría, manos mías, alegría,

Que la venganza acaba de aparecer

Con la promesa de vuestro día,

Que es la noche de Calabar.

Abrí en sonrisas, manos cerradas

En puños de piedra contra el cielo.

Manos de pluma de pato cansadas

De escribir cartas a voluntad.

Manos de "ven-acá" sin respuesta,

Manos de infinito adiós.
Manos de hierro, manos de bosta,
Manos de seda y de garrote.
Manos a la obra, manos de bote,
Manos de vicio solitario,
De ahogos de segunda mano.
Manos hechas para lo necesario,
Manos de ahogado, indigente.
Manos de esclavo y de maestro,
Predicado independiente
De un sujeto ambidiestro.
Manos mías, haced justicia
Con vuestras propias manos,
Saciad vuestra codicia
En la garganta de la traición.
¡Restregaos, manos mías de orgía!
¡Eyaculad, oh manos de estrangular!
Alegría, manos mías, es ya día,
Que es la noche de Calabar.

Al final de su intervención, Mathías está sentado a la mesa con Frei, Días y Camarao. Extiende la mano, agarra un tenedor y suelta un pedazo de bacalao.

MATHÍAS

Pero viene acá...ese traidor...

FREI

¿Calabar?

MATHÍAS

No, el otro. El que está con ellos. Quiero decir, el que nos mandó el recado.

FREI

Ah, sí, Sebastiao de Souto.

MATHÍAS

¿Ese traidor es de confianza?

FREI

Pues yo no pondría las manos en el fuego...

MATHÍAS

¿Cómo se lleva él con Calabar?

FREI

Es amigo y también lo odia.

MATHÍAS (*el tenedor en el aire con el bacalao*)

Extraña tierra esta en la que se cultiva con tanto gusto el arte de delatar. Muy extraña esta guerra. Tantas razas, tantos idiomas, pero solo se entienden las palabras de la traición (se lleva el bacalao a la boca). ¡Magro!

FREI

¿El qué? ¿Yo?

MATHÍAS

El bacalao... ¡Magro, insulso y mohoso; (y retira el plato).

DÍAS (tomando el plato que Mathías rechazó)

Señor, si me permite... (*toma el tenedor, se lleva un pedazo a la boca y sigue hablando*)... Sebastiao no es flor que se huela fácil. Pero el plan me parece seguro. Él viene trayéndonos dos compañías en bandeja de plata.

CAMARAO (sirviéndose vino)

De mi parte lo veo perfecto. Donde el holandés piensa que hay media docena, tengo doscientos indios. Doscientos indios en la emboscada, que mueran cien (*se echa un trago y continúa*), estamos ahí para eso, todavía sobran cien para el cerco.

FREI (*pellizcando el plato de Días*)

Con apenas tres compañías en Porto Calvo, Calabar tendrá que rendirse a sus tropas, gobernador.

MATHÍAS (*a las carcajadas*)

Un año de fracasos consecutivos. Perdí Cabedelo, Reyes Magos, Nazaré e Bom Jesús, estoy siendo enviado hacia Bahía, donde luego seré remitido para la

metrópoli, en donde me harán unas sindicaciones. Y para sustituirme van a mandar un español, como si no bastase (*súbitamente serio*). Mas esta guerra es santa. Dios es justo y no permitirá que yo muera sin antes enfrentar a Calabar (*saca del pecho un pergamino*). Y le voy a hacer tragar la respuesta que me mandó.

La luz aísla a Mathías, quien comienza a cantar Fado tropical.

MATHÍAS (cantando).

Oh musa de mi fado,

Oh madre mía gentil.

Te dejo consternado,

El primero de abril.

Mas no seas tan ingrata,

No olvides a quien te amó.

Y en tu espesa selva

Se perdió y se encontró.

Ay, esta tierra aún está por cumplir su ideal,

Todavía está por convertirse en un inmenso Portugal.

MATHÍAS (*hablando con emoción, permaneciendo el fondo musical de melosas guitarras*).

Sabe, en el fondo yo soy un sentimental. Todos nosotros heredamos una buena dosis de lirismo. Además de la sífilis¹⁶⁹, es claro. Incluso cuando mis manos están ocupadas en torturar, estrangular, asesinar, mi corazón cierra los ojos y, sinceramente, llora.

MATHÍAS

Con avencas¹⁷⁰ en medio de la vegetación seca,

Alecrines¹⁷¹ en el cañaduzal,

Licores en la tinaja,

Un vino tropical.

¹⁶⁹ Esta expresión fue prohibida por la censura; en la grabación del disco, Chico Buarque deja un bache o silencio obligados.

¹⁷⁰ Se refiere a unas plantas ornamentales que florecen en ambientes húmedos.

¹⁷¹ Arbusto de perfume agradable.

*Y la linda mulata,
Con delicadas prendas del Alentejo¹⁷²,
De quien, en una bravata,
Le arrebató un beso.
Ay, esta tierra aún debe alcanzar su ideal,
Todavía está por convertirse en un inmenso Portugal.*

MATHÍAS (*declamando, siempre acompañado de guitarras*).

Mi corazón tiene un modo sereno
Y mis manos el golpe duro y rápido.
De manera tal que, después de asestado,
Confundido yo mismo me contesto.
Si traigo las manos distantes de mi pecho,
Es porque hay distancia entre intención y gesto.
Y si mi corazón en mis manos lo estrecho,
Me asombra la súbita impresión de incesto.
Cuando me encuentro en el calor de la lucha
Y pongo al frente la aguda empuñadura,
Sucede que mi pecho se desabotona.
Y si la sentencia se anuncia ruda,
Mucho más de prisa la ciega mano ejecuta
Pues de ser necesario el corazón perdona.

Con el avance del soneto, Mathías se va desabotonando los pantalones y se los baja. Ahora, para la última parte del fado, él se va sentando en la letrina al lado del Holandés, quien permanece en la penumbra.

MATHÍAS

Guitarras y acordeones,

¹⁷² Región de Portugal en el centro sur y sur del país; el término significa “más allá del Tejo –Tajo–”, aludiendo al río que cruza dicha región.

Jazmín, palmeras, fuentes,

Sardinas, mandioca,

En un suave azulejo.

Y el río Amazonas

Que corre tras los montes

Y, en un violento choque de agua,

Desagua en el Tejo.

Ay, esta tierra aún está por cumplir su ideal,

Todavía puede convertirse en un Imperio Colonial.

Luz sobre los dos. Mathías luce su pantaloncillo largo rojo con faja verde; el Holandés empuña una bandera blanca ondeando en un bambú; sus prendas son azules con rayas rojas.

HOLANDÉS

Excelencia...

MATHÍAS (*retorciéndose de cólicos*)

Un momento...

Mathías caga. Aliviado, suelta un largo suspiro.

HOLANDÉS

¿Se siente mejor?

MATHÍAS

¿Mejor? El señor no tiene idea de lo que se siente...

HOLANDÉS

¿Yo? Sepa que estoy en esta campaña hace tanto tiempo como el que lleva el señor, gobernador.

MATHÍAS (*fraternal*)

¿También padece el mismo mal?

HOLANDÉS

Yo lo traje de las Indias Orientales.

MATHÍAS

Sí. Parece que por allá son terribles.

HOLANDÉS

Ni se lo puede imaginar...

MATHÍAS

Pero los cólicos de aquí no se quedan atrás.

HOLANDÉS

¡Vaya manera de decir...!

MATHÍAS

¿Quedan?

HOLANDÉS

A decir verdad, los cólicos míos son un resultado medio híbrido. A veces es el cólico indio que me ataca. Bien tempranito. El brasileño generalmente viene cuando el otro está en receso (*comienza a retorcerse*). ¿Se refiere al animal?...(*caga*).

MATHÍAS (mirando en el ano del otro)

De las buenas...

HOLANDÉS (*asintiendo*)

Generalmente es más amarillenta...

MATHÍAS

Hay de varios matices. La mía es de un arco-iris.

HOLANDÉS

Qué suerte.

MATHÍAS

¿Sorte?

HOLANDÉS

Donde hay color, no todo está perdido (*evocativo*). ¿El señor ya estuvo en Holanda?

MATHÍAS

No.

HOLANDÉS

Entonces no sabe lo que es un campo de tulipanes al atardecer...

MATHÍAS

¿Y el señor ya vio los almendros en flor?

El Holandés hace “no” con la cabeza.

MATHÍAS (*nostálgico*)

...parece un campo de nieve.

HOLANDÉS

Nosotros tenemos nieve. De verdad.

MATHÍAS

No es la misma cosa.

HOLANDÉS (*conciliador*)

Claro...

MATHÍAS

Esa es la imagen de Portugal que yo traigo dentro de mí: Los almendros en flor (*siente una punzada en la barriga*).

HOLANDÉS

Pensándolo bien, tal vez sea un tanto monótono...

MATHÍAS

Sobrio. No monótono. Ni de mal gusto.

HOLANDÉS

¿Se está refiriendo a los tulipanes?

MATHÍAS

Entienda como le parezca. No quiero abusar de mi condición de vencedor, pero pienso que el señor no está en condiciones de contrariarme.

HOLANDÉS

Oooo...despacio...Si sus hombres masacraron mi expedición, eso no quiere decir nada. Yo me escapé. La prueba de eso es que aquí estoy.

MATHÍAS (*irónico*)

En mal estado.

HOLANDES

Mira quién habla...

MATHÍAS

Fue una gran victoria de los colores de Portugal.

HOLANDES

Al servicio de España.

MATHÍAS

¡Al servicio de Don Sebastiao!

HOLANDES (*levantándose rápidamente*)

¿Sebastiao?

MATHÍAS

Don Sebastiao. Muerto en Alcácer-Quibir.

HOLANDES (*sentándose*)

Aquel hijo de puta...

MATHÍAS (*levantándose, indignado*)

¡Don Sebastiao, el Deseado?

HOLANDES

Sebastiao do Souto.

MATHÍAS (*sentándose*)

¡Ah, bueno!

HOLANDES

Quién diría, con aquella cara, con aquellas medidas...un infame traidor.

MATHÍAS

Es hablar del diablo que él lleva en el rabo.

HOLANDES

No estoy entendiendo

MATHÍAS

Porque no le conviene. Estoy hablando de Calabar. ¡C-A-L-A-B-A-R!

HOLANDÉS

No acepto imposiciones.

MATHÍAS

Acéptalo; es así. Y yo impongo que Calabar me sea entregado, amarrado de pies y manos, como botín de guerra. Esa es la cláusula primera de la rendición de Porto Calvo.

HOLANDÉS

El cerco no hace más que comenzar. Porto Calvo todavía tiene tres compañías de soldados.

MATHÍAS

Todos hambrientos.

HOLANDÉS

Estamos acostumbrados a comer cualquier cosa. Sus tropas no están muy bien abastecidas de víveres.

MATHÍAS

Para nosotros basta una espiga de maíz, por día y por cabeza.

HOLANDÉS

Porto Calvo tiene ratas.

MATHÍAS

Eso yo lo sé...con uniformes.

HOLANDÉS

Y gatos. Y cucarachas. Y cuero crudo...Y hasta algunos cachorros.

MATHÍAS (*enojado*)

Pufff...

HOLANDÉS

No es tan malo como dice. Depende del modo de prepararse. Un ratoncito en la *farofa*¹⁷³...

¹⁷³ Harina de mandioca reseca, con manteca y en ocasiones con huevos.

MATHÍAS

Con un ramito de cilantro...

HOLANDÉS

No sé...un poco fuerte...saca el *bouquet* (*resuena la lengua*). Tal vez un tris de azafrán...

MATHÍAS

En un plato de sopa con verduras y con carne de mico.

HOLANDÉS (*después de una pausa*)

¡Eh!, el mar no está para peces.

MATHÍAS

Peces hay. Solo falta la red.

HOLANDÉS

¿Qué pasa con la red?

MATHÍAS

No se hunde. Mandé sacarles todos los pedazos de plomo para con él fabricar balas.

HOLANDÉS

También, eso ya es muy del portugués.

MATHÍAS (*admitiendo*)

Pues no sé si es de portugués impunemente (*reaccionando*). Pero ustedes se comieron el plomo. Y hay más: Ustedes pueden ser buenos para la cocina, pero como soldados no valen un *carapau*¹⁷⁴ frito.

HOLANDÉS (*levantándose*)

Gobernador. Pensé que había venido a dialogar con un gentilhomme, pero veo que me engañé (*lanza lejos la bandera blanca*). Los Países Bajos que yo represento...

MATHÍAS

Con mucha propiedad.

HOLANDÉS

Y la Compañía de las Indias Occidentales...

¹⁷⁴ Una variedad de pez muy apreciado.

MATHÍAS (*quemándose*)

Que en verdad es la que manda en Holanda, confiesa. Ustedes no tienen un rey sino una caterva de verduleros de tercera categoría a la cabeza del Estado...

HOLANDES

Y ustedes, sus gallegos¹⁷⁵...

MATHÍAS

No, Galicia tiene que ver con España...

HOLANDES

Portugal también tiene que ver con España...

MATHÍAS

Eso es provisional (*tono pomposo*). Y que esta sea la primera y última vez que un portugués es llamado "gallego".

HOLANDES (*contorsionándose de cólicos*)

Ayayayayay...espera ahí, espera ahí, dame una tregua (*caga y mira en la letrina el resultado*). Es la cagada a la brasileña. Con un poquito más de verde que lo habitual.

MATHÍAS

Son esas selvas...

HOLANDES

Esos cielos...

MATHÍAS

Esas riquezas...

HOLANDES

¡Qué mierda!

MATHÍAS

A propósito de eso. Me entrega el hombre y parte con todas los honores del caso (*recitando*). "Los gobernadores, capitanes y otros oficiales, soldados y hombres de

¹⁷⁵ Una manera despectiva de llamar en Brasil a los portugueses.

guerra, pueden salir con sus insignias, armas y equipajes, banderas extendidas, cuerdas y caja al día”. ¿Bonitico, no?

HOLANDÉS

Digno.

MATHÍAS

Segunda.

HOLANDÉS

¡Alistarse!

MATHÍAS (*recitando*)

“Mosquetes en línea, bayonetas caladas, sables al aire, hileras de dos, cabezas erguidas...”.

HOLANDÉS

¡Parece un Rembrandt!

MATHÍAS

Trato hecho.

HOLANDÉS

Yo no dije eso...(desalentado). ¿Qué van a decir de mí los historiadores si yo entrego a Calabar?

MATHÍAS

Que lo entregó a un hombre de una sola palabra. A un hidalgo portugués. Mis barbas como prenda de garantía (*el Holandés mira a Mathías, que, imberbe, hace el gesto de que pronto le va a salir*): Queda bonito...¡Uno de mis antepasados hizo eso en las Indias! Afonso.

HOLANDÉS

Ah, qué bien.

MATHÍAS

Es difícil estar siempre inventando nuevas frases. A fin de cuentas, para alguna cosa debe servir el pasado...

HOLANDÉS

Yo no dije lo contrario.

MATHÍAS

Pero tampoco dijo que sí.

HOLANDÉS (luego de reflexionar)

A la merced de El Rey Don Felipe de Castilla.

MATHÍAS

¿Qué es eso?

HOLANDÉS

Entrego a Calabar a la merced de El Rey. Cada uno con su frase.

MATHÍAS (refunfuñando)

A la merced de El Rey...A la merced de El Rey...¿Sabe que eso puede crear un impase en nuestras negociaciones?

HOLANDÉS

No doy vuelta atrás.

MATHÍAS

Necesito...*(comienza a contorsionarse de cólicos)* cagar.

HOLANDÉS

La historia puede esperar.

MATHÍAS *(mira sus propias heces)*

Sanguínea...Disentería sanguínea.

HOLANDÉS

¡Ah, la Rood Loop!¹⁷⁶ Nosotros tenemos algo mejor.

MATHÍAS

Permítame dudar.

HOLANDÉS

Mis soldados tienen una ceguera nocturna tal que son capaces de llegar a tostarse las pestañas a la luz de las velas.

MATHÍAS *(superior)*

¹⁷⁶ En el idioma neerlandés, el nombre de la enfermedad traduce “caminata roja”.

Nosotros la llamamos “*hemeralopia*”¹⁷⁷...Eso es cosa menor. ¿Ya escuchó hablar del escorbuto?

HOLANDÉS

Perdón, dos puntos: “*Sherbuik*”. Hasta la palabra viene del flamenco, por tanto la primacía es nuestra.

MATHÍAS

Tifo.

HOLANDÉS

Tripanosomiasis.

MATHÍAS

*Esquistosomose*¹⁷⁸.

HOLANDÉS

*Cancro mole*¹⁷⁹.

MATHÍAS

Priapismo ortogonal

HOLANDÉS

Lepra.

MATHÍAS

Disentería bacilar.

HOLANDÉS

Leptospirose íctero-hemorrágica.

MATHÍAS

Pus.

HOLANDÉS

Meleca.

¹⁷⁷ Enfermedad de los ojos en la que se produce pérdida de visión por falta de luz – sobre todo en horas de la noche.

¹⁷⁸ Otra modalidad de enfermedad parasitaria.

¹⁷⁹ Enfermedad venérea.

MATHÍAS

Turalamia.

HOLANDÉS

Hemitermia.

MATHÍAS

Hemorroides.

HOLANDÉS

Furunculosis.

Los dos suspiran exhaustos, apoyados uno contra otro; entra en escena Frei cargando hojas de plátano.

FREI

¿Terminaron?

HOLANDÉS

A la merced de El Rey... Terminamos.

MATHÍAS

Cuando relaten estos desafortunados hechos, hablen de mí como yo soy...

HOLANDÉS

Sin aumentar nada u omitiendo

Ni poniendo malicia alguna...

MATHÍAS

Hablen de alguien que sufrió, pero no sabiamente.

HOLANDÉS

...pero demasiado

Y que presa de cólera...

MATHÍAS Y HOLANDÉS EN CORO

Cayó el enemigo en la desgracia. Y en la desgracia él mismo se hundió.

Los dos intercambian entre sí, ceremoniosamente, las hojas secas, y se limpian.

FREI

¡Mueran las tiranías y viva la libertad!

Cuando golpean en la puerta, el Holandés se levanta y sale. Entran Días, Camarao y Souto arrastrando de los cabellos a Anna. Soldados holandeses depositan sus armas. Mathías se dirige al centro del movimiento. Entran en escena barricadas de vino y otros elementos de guerra. Vivas y mueras. Grito estridente de Anna, jalada solo por Souto.

CAMARAO (*garrafa en mano*)

DÍAS

¡Mueran los flamencos!

FREI

¡Viva Don Felipe, rey de Portugal y Castilla!

MATHÍAS (*imponiendo un súbito silencio*)

¡Viva el Rey Don Sebastiao de Portugal!

FREI (*haciendo la señal de la cruz*)

Que Dios lo escuche.

MATHÍAS

Y que esta victoria sirva de ejemplo a la nobleza lusitana que se dobla ante el yugo de Castilla.

FREI

Excelencia...

¿Qué?

FREI

Si alguien lo oye hablar así...

MATHÍAS

Portugal y España están unidos por la dinastía de los Felipes, eso es muy cierto. Pero yo soy brasileño, de sangre noble portuguesa. Y el que manda en Brasil aún es Portugal y no España.

DÍAS

¡Viva Portugal!

FREI

Que Dios lo escuche.

CAMARAO

Amén.

FREI

Cuidado. Las paredes tienen oídos.

MATHÍAS

Que oigan. Esta victoria es mía.

SOUTO

Su Excelencia...

MATHÍAS

...y de algunos preciosos colaboradores.

SOUTO

Sebastiao de Souto, a sus órdenes.

MATHÍAS

Por eso yo la dedico a quien yo quiera. ¿Por qué a los españoles? Brasil nunca les interesó. Brasil para ellos es una cortina de caña para proteger de los holandeses la plata del Perú. ¿Dónde están las embarcaciones que me prometieron? ¿Qué hay de noticias? ¿Qué hay de los cañones? ¿Qué hay de los remedios? ¡Nada! Y mandan uno, un español para relevarme!

SOUTO

Gobernador, tal vez no sea el momento, pero fui yo quien...

MATHÍAS

Ya sé, tú eres el traidor. Congratulaciones, has sido nombrado alférez.

SOUTO

Gracias, pero... ¿traidor?

FREI

No, quien traiciona a Holanda no traiciona al papa. Traidor es quien traiciona a Castilla.

MATHÍAS

Traidor es quien traiciona Portugal.

FREI

Sutilezas históricas, Excelencia.

CAMARAO

Traidor es quien traiciona a Jesucristo.

DÍAS

Traidor es quien traiciona la patria.

SOUTO

Traidor es Calabar.

FREI

En cuanto a Calabar, ¿cuáles son sus intenciones, gobernador?

SOUTO

Esta guerra es un vaivén. Calabar vivo es un peligro.

FREI

Me parece que en el trato pactado con el Holandés, Calabar fue entregado a merced de El Rey.

SOUTO

Los refuerzos de los flamencos están cerca. Llegan antes de la respuesta de El Rey.

MATHÍAS

Deja yo hablo.

No es que sea solo por las derrotas que me causaron amargura.

O por el azúcar que me hizo perder,

Ni porque sea injusta la gloria

Y la gloria una bagatela,

Ni que sea solo para dejar

Mi nombre en la historia,

Con mis lombrices y mis llagas

Yo condeno a Calabar.

¿Porque quién va a querer saber

Que yo tuve diarrea,

Saber que una noche de cólicos agudos

Vale tanto como una epopeya?

Para ser más de lo que yo soy
En estas guerras de Holanda,
Para que Mathías de Albuquerque recuerde un
[nombre

Que duele más que nada,
Solo me queda la esperanza de un traidor
Ligado a mi destino.

Solo me queda esperar y hasta querer
Que todo hile fino.

Y si mando matar a Domingos Fernandes Calabar
[Aún estando joven,

Es porque uso el tino,
Una vez que la médula
De tan podrida no merece otro hueso.

Y si ustedes se ríen de mí,
Si yo fuese blanco de burlas y bromas de mal gusto,

Si fuera ridículo en la casaca de seda
O en los pantaloncillos largos de algodón,

O porque hablo tanto de cagalera y bacalao,
Es bueno pensar dos veces porque incluso

[así

Con lombrices bailando dentro de la barriga,

Con Holanda, España y la intriga,

Yo soy aquel que, cueste lo que cueste,

Afina el lazo y teje la cuerda

Que ahorca a Calabar.

MATHÍAS (*mirando a Frei*)

Pero antes ve a confesarlo, Frei Manoel, y lo

Orienta para que no pierda el alma, pues con tanta
Infamia ya perdió la vida (*Frei sale*)...y vosotros...

SOUTO

Alférez Sebastiao de Souto.

MATHÍAS

...Antes o después de la confesión, y para tener en cuenta, proceda como es usual
en esas ocasiones, sin que quienes mandan sepan de ello, para que él no se lleve
a la tumba alguna información del interés general que yo represento (*Souto sale*).
Quiero quedarme solo para meditar...Porque en este Pernambuco yo soy Don
Felipe de Castilla, rey de Portugal y Algarves...

ANNA (*despertando*)

Y yo soy Anna de Amsterdam.

MATHÍAS

De aquí y de ultramar en África. Cabo Verde, Azores, Angola y Mozambique.

ANNA

Anna de la Calle Larga.

MATHÍAS

Señor de la Conquista, Navegación y Comercio. De Etiopía, Arabia, Persia e India.

ANNA

Anna del callejón sin salida.

MATHÍAS (*Como reseñando la alineación de un equipo de fútbol*)

¡Goa, Damao e Diu; Timor, Ormuz y Macau; Guiné, Madeira, Sumatra, Malaca y
Molucas!

ANNA

Anna del banco y del túnel.

MATHÍAS

Marañón, Paraíba, Piauí.

ANNA

Pepe, Mané, Giovanni y Henry.

MATHÍAS (*desanimado*)

Porto Calvo...Porto Alegre...Niteroi...

Anna canta Anna de Amsterdam.

ANNA (*cantando*)

Soy Anna del dique y de los muelles,

De la compra, de la venta, de los cambalaches, de las piernas.

De los brazos, de las bocas, del basurero, de los bichos, de las

[fichas.

Soy Anna, la de las locas.

Hasta mañana.

Soy Anna

De la cama, de la caña, fulana, canalla,

Soy Anna de Amsterdam.

Yo crucé un océano

Con la esperanza de casar.

Desperté deseos en Solano,

Fui besada por Gaspar.

Soy Anna de cabo a teniente,

Soy Anna de toda patente, de las Indias.

Soy Anna del oriente, occidente, accidente, helada.

Soy Anna, agradecida.

Hasta mañana

Soy Anna

Del cabo, del raso, del rabo, de las ratas,

Soy Anna de Amsterdam.

Me arriesgué con muchas brazadas

Con la esperanza de buscar otro destino.

Hoy yo soy carta marcada,

Hoy yo soy juego de azar.

Soy Anna de veinte minutos,

Soy Anna, la de la brasa de los torpes en la cama.

Que apaga tabacos, soy Anna la de los dientes crujiendo

Y de los ojos enjutos.

Hasta mañana

Soy Anna

La de las marcas, de las hamacas, de las vacas, de las platas,

Soy Anna de Amsterdam.

Mathías, que durante la canción ensayaba con Anna algunos pasos obscenos, es sorprendido por la llegada de Frei.

MATHÍAS

¿Y entonces? ¿Estuvo con el hombre?

FREI

Lo vi por la mañana y le dije lo que necesitaba para su salvación, y que se preparara para confesarse, teniendo en cuenta que hoy habría de rendirle cuentas a Dios. Y después lo dejé solo durante una hora para que él se dispusiera tal como convenía.

MATHÍAS

¿Y él se confesó?

FREI

Durante tres horas. Con muchas lágrimas e compungido de espíritu. A mi entender, con mucho y con verdadero arrepentimiento de sus pecados, según lo que el juicio humano puede alcanzar.

MATHÍAS

A la mierda con el juicio humano. Quiero saber si Calabar señaló nombres.

FREI

Bueno, hizo ciertos señalamientos de deudas y obligaciones, y de una gran cantidad de dinero que los del Consejo Supremo de los holandeses le deben como sueldo; además de algunas piezas de oro y de plata, y adornos de seda, que tiene en el Arrecife, para que de allí se paguen algunas deudas que debe cumplir.

MATHÍAS

¿Y nombres?

FREI

Y me pidió que entregase esos registros a su madre, Ángela Alvares, lo que yo cumplidamente haré.

MATHÍAS

Frei, lo que yo quiero saber...

FREI (*solemne*)

A las tres de la tarde volvió a hacer las paces con las mismas lágrimas y dando muestras de arrepentimiento.

Fue cuando el oidor, en presencia mía y del escribano, le preguntó si sabía que algunos portugueses habían sido traidores, y se relacionaban secretamente con el enemigo, llevándole o mandándole avisos de lo que nosotros hacíamos. A ello respondió él que mucho sabía y había visto sobre ese asunto.

MATHÍAS

¿Y dio los nombres?

FREI

No.

MATHÍAS

¿Cómo no?

FREI

Dice que de momento no se atrevía a robar el tiempo que le quedaba de vida, ocupándose en gestionar registros y denuncias a través del escribano.

MATHÍAS

Eso lo veremos.

FREI

Cuidado, Excelencia. Según lo que me dice Calabar, los grandes culpables no están en la plebe. Lo que él me permitió contar son cosas delicadas que yo quisiera contarle en privado.

Los dos se dirigen a un rincón oscuro, los habitantes entonan el refrán del Miserere nobis; Bárbara se va distanciando de los moradores.

BÁRBARA

Es verdad; verdad.

No tiene culpa la plebe.

No tiene culpa la plebe.

La plebe no cambia,

La plebe está muda,

Sombría, tartamuda,

Cachetuda, barriguda.

La plebe solo ayuda

A que la traición aumente,

Cornuda y nariguda,

Sesuda, trompuda y papuda.

Verdad, verdad, verdad.

El mejor traidor es el que más asciende en la escala social,

Cuerpo listo para la bala,

Se acorrala, se apuñala,

Se comprime y no estalla,

Y hasta cabe dentro de la maleta,

Se le echa en una fosa.

Se le olvida colgado en un gancho

Con qué plebe no se agarra a las malas

Y con qué plebe no se habla en la sala.

Luz en Mathías y Frei.

MATHÍAS

Frei, que ese asunto no se toque más para no hacer escándalo, porque muchos disgustos y trabajos pueden surgir de ahí. Esto ya es un asunto de Estado y no de la Iglesia. Regrese a su casa en la selva y vuelva mañana por la mañana... ¡Espere!

FREI

¿Sí?

MATHÍAS

Frei Manoel, mañana ya no estaré aquí.

Es probable que nunca más nos veamos en estas tierras. Por tanto, antes de partir le quiero hacer una confesión (*se arrodilla*). Yo, Mathías, de sangre y nombre portugués, pero brasileño de nacimiento y apego, he pensado a veces en este mi país...

FREI

Que Dios lo perdone...

MATHÍAS

Sí, padre, he sufrido esta tentación. A veces he vacilado acerca de dejar mi país abandonado a su suerte, lo que no es la suerte suya...Padre, a veces lo pido en pensamiento, y las palabras casi me traicionan. Y yo casi me sorprendo contestando las órdenes que me llegan, no sé de dónde o en nombre de quién...

FREI

Que Dios lo perdone.

MATHÍAS

¡Oh, pecado infame, la infame traición de poner el amor a la tierra en que nací por encima de los intereses del rey!

FREI

Que Dios...

MATHÍAS

Me perdone. En caso contrario yo no sería digno de ahorcar a un hombre, brasileño como yo, que se atreve a pensar y actuar por cuenta propia.

FREI

Que Dios lo perdone.

MATHÍAS

Sí, padre, suplico a Dios que me perdone la desgracia de haber sido débil y haber dudado, aunque por momentos, en seguir las reglas de juego. Pues Dios sabe que...

FREI y MATHÍAS

Lo que es bueno para Portugal es bueno para Brasil.

MATHÍAS (*aliviado*)

Gracias, padre. La penitencia.

FREI

Su Excelencia ya me dio pruebas de extrema dedicación a su tierra natal y a la metrópoli. Abandonar Brasil ya es para usted suficiente penitencia.

OFICIAL (*entrando*)

Excelencia.

MATHÍAS (*levantándose*)

Hum...sí...Bien, vamos abandonar a Porto Calvo dentro de pocas horas. Calabar será sin la presencia del pueblo, en lo callado de la noche, para que no diga cosas que no deben ser escuchadas. Y que Dios y los hombres por nuestros caminos haberse cruzado así.

FREI

Dios ciertamente perdona.

MATHÍAS (*dirigiéndose al oficial*)

Pueden dar inicio a la ejecución (*sale*).

Súbitamente iluminada, Bárbara canta "Tatuaje".

BÁRBARA (*cantando*)

Quiero dejar en tu cuerpo como un tatuaje

Que es para darte coraje

Para seguir el viaje

Cuando llega la noche.

Y también para yo

perpetuarme

En tu grillete,

Que tú agarras, refiegas, rechazas,

Pero no lava.

Quiero jugar en tu cuerpo como bailarina

Que luego se alucina,

Salta y te ilumina

Cuando llega la noche.

Y en los músculos exhaustos

De tu brazo

Reposar fatigada, marchita, harta,

Muerta de cansancio.

Quiero que me sientas como una cruz en tus espaldas

Que te hiere a pedazos

Pero en el fondo lo disfrutas

Cuando llega la noche.

Quiero ser la cicatriz risueña y corrosiva,

Marcada a frío

A hierro y fuego

En carne viva.

Corazones de madre, arpones,

Sirenas y serpientes

Que te garabatean todo el cuerpo, pero no sientes.

Redoble de tambores. En claroscuro, soldados traen a un hombre en un ceremonial de ejecución. El oficial lee la sentencia, interrumpida por redobles de tambor.

OFICIAL

...con la cuerda de ahorcar y el pregón...(redobles) por traidor y alevoso a su patria y a su rey y señor...(redobles) que sea muerto de muerte natural para siempre en la horca...(redobles) y su cuerpo descuartizado, regado con sal y lanzado a los cuatro vientos...(redobles) para que sirva de ejemplo...(redobles) y su casa sea derrumbada piedra por piedra y regada la sal en todo el suelo para que en él no crezcan más hierbas dañinas...(redobles) y sus bienes confiscados y sus descendientes declarados infames hasta la quinta generación...(redobles) para que no perduren en la memoria...(redobles).

Bárbara, Souto, Días y Camarao. Preparativos para la ejecución. Fondo orquestal de "Cobra de vidrio".

CAMARAO

Yo no dije nada.

DÍAS

Yo acabé de llegar. No vi nada.

SOUTO

Yo no sé de nada, Bárbara. Cada vez menos, Bárbara.

Bárbara parece no prestar atención a los tres guerreros.

DÍAS

La guerra tiene todos los derechos...Pero la verdad es que yo no vi nada de lo que pasó.

CAMARAO

Y aunque viese...Mis hermanos caen como moscas y nadie dice nada. ¿Por qué yo tendría que decir algo?

SOUTO

¡Bárbara!

CAMARAO

Caen a bala, a mazazos, de gripe, ...Caen decapitados...

DÍAS

Es natural...Es la guerra.

CAMARAO

Es natural. Mi raza se tiene que acabar.

SOUTO

¡Bárbara!

DÍAS (*irritado*)

¿Qué es lo que quiere con ella?

SOUTO

Nada.

DÍAS

Déjala en paz.

SOUTO

¿Qué es lo que ella puede estar pensando?

DÍAS

¿Cómo voy a saberlo? ¿Ella ya sabe que él será ahorcado?

CAMARAO

No sé.

SOUTO

Creo que no. Pero esas cosas las adivina la gente. No se necesita que alguien venga a contarlo.

CAMARAO

Sí...Yo creo que ella sabe. De cualquier forma es triste ver a alguien morir así.

DÍAS

Si muere así es porque hizo alguna cosa. Está pagando por lo que hizo. A mí se me paga para ser guerrero.

CAMARAO

Nadie me pagó para ser indio.

DÍAS

Y después, el lugar del traidor es la horca.

SOUTO

¿Sí?

DÍAS

¿Cómo que sí?...Tienes alguna duda?

SOUTO

Lo que me asusta de la muerte es que el único momento que un hombre enfrenta solitario. Y esa soledad constituye la verdadera definición del miedo.

DÍAS (*riendo*)

¿Miedo?...Yo no tengo miedo.

SOUTO

El miedo carece de alguna imaginación.

DÍAS

Yo no pierdo el tiempo con idioteces. Yo solo me imagino cosas grandiosas.

SOUTO

Si valiese la pena tener pena de alguien, era de ti que yo lo sentía, Días.

DÍAS

¿Tú me estás insultando?

SOUTO

Me gustaría, a veces...pero no en este instante.

CAMARAO

Lo que más me asusta en la muerte es el nuevo olor que ella trae al cuerpo. Esa pudrición es la que en verdad define al hombre.

DÍAS

Bobadas...Lo que puede asustar en la muerte es la propia muerte. Pero cuando ella llega ya no tiene definición.

SOUTO

Confieso que yo no sé nada más.

CAMARAO

¿Y es que hay alguna cosa por saber?

SOUTO

Tampoco lo sé.

CAMARAO

Yo también creo que no lo hay.

DÍAS

Si lo hubiera, no me interesa.

Bárbara parece despertar. Mira a los tres.

BÁRBARA (mirando a Días)

Yo te conozco.

DÍAS

Mi nombre es Henrique Días, Gobernador de los Negros, Criollos y Mulatos.

CAMARAO

Yo soy Antonio Filipe Camarao, Gobernador y Capitán-Mayor de Todos los indios de Brasil.

BÁRBARA

Y, evidentemente, tú eres Sebastiao. Todos ustedes lucharon al lado de él...

DÍAS

Antes.

BÁRBARA

Hubo una época en que fueron amigos...

SOUTO

Fuimos.

BÁRBARA

¿Y ahora?

DÍAS

¿Ahora?

BÁRBARA

¿Qué es lo que ustedes van a hacer?

CAMARAO

¿Nosotros?

DÍAS

Nosotros no tenemos qué ver con eso...

SOUTO

Somos apenas soldados...

CAMARAO

Luchamos...cumplimos órdenes superiores.

DÍAS

Eso no es de nuestra competencia. Eso es con el rey y con el verdugo.

DÍAS

Eso mismo.

BÁRBARA

¿Lo va a matar?

SOUTO

Tal vez.

CAMARAO

Si es la voluntad de Dios.

DÍAS

O la voluntad de El Rey.

BÁRBARA

Talvez lo maten si es la voluntad de Dios o de El Rey.

DÍAS

Sí.

CAMARAO

La gente no puede saber todo lo que sucede.

SOUTO

Ni queriendo saberlo.

DÍAS

Yo no quiero. Quien sabe demasiado le puede ir mal. Yo sé lo que necesito. Sé lo suficiente.

BÁRBARA

¿Lo suficiente para qué?

DÍAS

Para no ser un traidor, por ejemplo.

BÁRBARA

¿Lo suficiente para ser un héroe?

DÍAS

¿Por qué no?

BÁRBARA

¿Lo suficiente para no importarle ser negro?

DÍAS

¿Por qué habría de importarme ser negro?

BÁRBARA

¿Nunca lo trataron como negro?

DÍAS

En mi patria, gracias a Dios, el negro es casi igual al blanco.

BÁRBARA

¿Tú naciste libre?

DÍAS

Y de sangre limpia.

BÁRBARA

Sus padres nunca fueron esclavos...

DÍAS

Eso no importa.

BÁRBARA

Los otros negros no son esclavos...

DÍAS

Yo no soy.

BÁRBARA

Eso también es suficiente...

DÍAS

Yo mismo me hice. Mi dinastía comienza conmigo. Pasé por lo que tenía que pasar. Trabajé, luché y me tragué muchos sapos para ser lo que soy.

BÁRBARA

Y está contento...

DÍAS

¿No es para estarlo?

BÁRBARA

¿Y los otros?

DÍAS

¿Los otros?

BÁRBARA

Los otros negros.

DÍAS

Que sigan mi ejemplo. Siempre hay un lugar al sol para quien no es perezoso.

BÁRBARA

Y un lugar en la horca para quien no piensa del mismo modo.

DÍAS

Un lugar en la horca para quien no sabe cuál es su lugar.

BÁRBARA

Tú sabes cuál es tu lugar.

DÍAS

¿Duda?

BÁRBARA

No. No lo dudo.

DÍAS

Yo dije que iba a vencer en la vida y vencí. Hoy soy un guerrero victorioso y cuando la guerra acabe seré un hombre respetado.

SOUTO

Y rico.

DÍAS

Y rico. Solo los imbéciles son pobres.

CAMARAO

Felices los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos.

DÍAS

¿Qué es lo que estás diciendo?

CAMARAO

¿Yo? Nada, quien dijo eso fue Jesucristo.

BÁRBARA

¿Y qué es lo que tú dices, Camarao?

CAMARAO

Yo no digo nada. Soy un indio. Los indios dicen cosas que el blanco no puede entender.

BÁRBARA

¿Es por eso que luchas al lado de ellos?

CAMARAO

Esta es una guerra de blancos, de los dos lados. Por eso lo que ocurre.

BÁRBARA

Y tú vas a morir sin creer en nada...

CAMARAO

Voy a morir porque soy indio y nosotros los indios morimos todos desde el primer día en que los blancos pusieron el pie en América.

BÁRBARA

¿Tú crees eso?

CAMARAO

Creer en el contrario también conduce a la muerte.

BÁRBARA

¿Y la manera de morir no cuenta?

CAMARAO

No.

BÁRBARA

¿Ni en la horca?

Camarao encoge los hombros.

BÁRBARA

¿Ni por un ideal?

CAMARAO

Los ideales son siempre muy confusos. Yo prefiero morir por una idea clara.

BÁRBARA

Aunque sea equivocada.

CAMARAO

Aunque sea equivocada. Quiero morir al mediodía.

SOUTO

Paren eso.

CAMARAO

¿Por qué?

DÍAS

¿Sí, por qué?

SOUTO

Eso no conduce a nada. Lo hecho, hecho está.

BÁRBARA

Puede ser cambiado.

SOUTO

No puede. La vida toda es una cosa absurda que escapa de nuestra propia voluntad.

BÁRBARA

¿Tú estás arrepentido, Sebastiao?

SOUTO

Siempre estoy arrepentido.

BÁRBARA

¿Estás arrepentido de lo que hiciste?

SOUTO

Ya estoy arrepentido de lo que voy a hacer, sin saber por qué lo hago y por qué me arrepiento a cada instante. Quería que las cosas fuesen más inmediatas. Quería saber de lo correcto y de lo equivocado. No quería tener duda alguna.

BÁRBARA

Como Calabar.

SOUTO

Sí, como Calabar.

BÁRBARA

Él no tiene dudas.

SOUTO

Sí, él no tiene dudas.

BÁRBARA

¿Y por eso van a matarlo, o no?

SOUTO

No sé. Solo sé que yo también siempre hice lo que había que hacer. Y fui de un lado para otro sin preguntarme nunca por qué. Porque aprendí que en la guerra todo se vale. Siempre todo me pareció normal. Me pareció normal que todo un batallón de flamencos luchase del lado de los portugueses. Cuando un año después ellos desertaron de vuelta, lo vi normal. Creí que era normal ejecutar doscientos indios porque eran *tapuias*¹⁸⁰ y herejes.

Después ejecutamos otros ciento veinte bautizados. Pensé que era normal. Creí que era normal. Combatí normalmente bajo las órdenes de jefes españoles, lusitanos, franceses, italianos, polacos, alemanes que también veían normal luchar por dinero, por cualquier bandera. Hablaron de religión, les creí. Dijeron que la lucha era entre Dios y los diablos, entre la tierra y el mar, y luché. Después vi que la lucha era entre el azúcar y la sal, por oro y plata, por la pimienta y nuez moscada, por la

¹⁸⁰ Grupo indígena habitante de tierras en los municipios de Nova América y Rubiataba, estado de Goiás. El vocablo se utiliza además para referirse a un individuo bravo.

*cochinilla*¹⁸¹ y por el *pau-brasil*¹⁸², y acepté. Me pareció normal porque no soy loco. Solo un loco es quien hace preguntas que no se puede responder. Si hay un loco en esta historia, es él.

SOUTO (*cantando*)

Si escucho a un hombre cayendo,

Su grito no me habla.

Tengo los tímpanos zumbando,

Oreja perforada a bala.

BÁRBARA

Por eso van a matarlo, o no, Días?

DÍAS

Yo apenas estoy llegando. No vi nada.

DÍAS (*cantando*)

Se veo un hombre caído

Yo no siento compasión ni asco.

Yo tengo la mirada embutida

En máscara de verdugo.

BÁRBARA

Por eso van a matarlo, o no, Camarao?

CAMARAO

Yo apenas estoy llegando. No vi nada.

CAMARAO (*cantando*)

Si hay un hombre en la horca

Mi lengua se inunda.

La saliva me calla la boca

Como si fuera una mordaza.

¹⁸¹ Es un insecto que es parásito de vegetales y segrega sustancias especiales –cera, laca- que sirven como revestimiento.

¹⁸² Árbol de madera rojiza, dura e incorruptible existente en Brasil.

SOUTO, DÍAS Y CAMARAO (*cantando*)

Nada tengo qué ver con eso,

Soy vasallo del vasallo.

Yo me encargo de mi servicio,

Yo cuido de mi caballo.

Nada tengo qué ver con eso,

Estoy cansado y con prisa.

La guerra es mi compromiso

Y nada más me interesa.

Redoble de tambor y muerte de Calabar. Los tres guerreros quedan quietos, uno al lado del otro; Camarao, los ojos bajos, los bordes de la mano cubriendo la boca; Días, una de las manos cubriéndoles los ojos; Souto, la cabeza caída sobre el pecho, las dos manos tapándose los oídos. El conjunto sugiere la imagen de los tres macaquitos de marfil¹⁸³.

Bárbara canta "Cuidado".

BÁRBARA

Nadie sabe de nada.

Nadie vio nada.

Nadie hizo nada.

Nadie es culpado.

Bichos de estimación,

En ese jardín,

Cuidado,

Todos están gordos.

Siempre cien por ciento ciegos,

Cien por ciento ciegos,

¹⁸³ Se trata de una figura simbólica, propia de la mitología china, que alude, a través de los tres macacos, a las actitudes propias de algunos seres humanos frente a las dificultades, ante las cuales se vuelven sordos, ciegos y mudos; en la historia de Calabar, tales posturas son encarnadas por Souto, Días y Camarao, situados frente a la inminente muerte de aquel. De manera velada, y en ese contexto, se plantea el dilema del intelectual, en el cual la otra opción es el compromiso y la acción para enfrentar el conflicto.

Cien por ciento sordomudos.

Cien por ciento sin percibir

La agonía

De la luz

Del día.

Usted,

Su vientre hinchado,

Está por generar

Un fruto equivocado.

Un muñequito,

Un macaquito de marfil,

Castrado.

Salen Souto, Días, Camarao y los soldados. Es noche. Bárbara agita la sangre en una vasija y en un gesto casero.

ANNA

¡Bárbara!

Bárbara mira a la holandesa, después desvía la mirada, atraída por la sangre.

ANNA

¡Todo el mundo ya se fue...Tú no puedes quedarte aquí sola!

Bárbara, mansamente, como en un gemido, entona lentamente Cala a boca, Bárbara, que sirve de fondo a las palabras de Anna.

ANNA

Si yo aún recordase lo que sentí cuando perdí por primera vez el hombre que yo amé, Tal vez pudiese decirte alguna cosa...Pero fue hace tanto tiempo...Es triste decir eso, pero ni siquiera tengo la certeza del color de sus ojos...Y sin embargo yo me estremecía de placer cada vez que él me miraba...Como me estremezco ahora...solo de recordar...Y ni te conozco directamente...Pero tal vez sea mejor así...Si no iríamos juntas a recordar cosas que ahora deben ser olvidadas...Cosas que tú has de olvidar...

BÁRBARA

Yo no voy a olvidarlo. Él está vivo.

ANNA

Él murió.

BÁRBARA (rabiosa)

¡Perra!

ANNA (cariñosa)

Él murió, Bárbara. Tú sabes...

BÁRBARA

No.

ANNA

Esa sangre...

BÁRBARA

Es la sangre de Calabar...

ANNA

Esos brazos...

BÁRBARA

Son los brazos de Calabar...

ANNA

Esas piernas...Aquella cabeza...

BÁRBARA

Es todo de Calabar. Son las piernas de Calabar...Es la cabeza de Calabar...

ANNA

Ellos lo mataron.

BÁRBARA

No. Calabar está vivo.

ANNA

¡Bárbara!

BÁRBARA (*insistente*)

Ellos no son capaces de matarlo...Ellos intentaron muchas veces destruirlo, pero no lo lograron...Calabar es más experto que todos ellos juntos...Calabar es más valiente él solo que todos esos ejércitos que ellos comandan...A Calabar no se le mata así tan fácil, como a cualquier bicho...¡Yo no lo voy a permitir!

ANNA

Vamos para la casa.

BÁRBARA

Yo ya no tengo casa.

ANNA

Ven conmigo.

Bárbara sacude la cabeza, como si dijese “no” y al mismo tiempo como si quisiera apartar muy lejos una idea que persistiese en dominarla. Después encara a la holandesa.

BÁRBARA

¿Tú eres casada?

ANNA

No.

BÁRBARA

Yo soy...¿Tú tienes hijos?

ANNA

No.

BÁRBARA

Yo sí...¿Tú amas a alguien?

Anna no responde, pero sus ojos quedan firmes mirando los ojos de Bárbara.

BÁRBARA

Yo amo a Calabar.

ANNA

Yo sé. Ahora vamos...

BÁRBARA

¿Cuál es tu nombre?

ANNA

BÁRBARA (*como si pronunciase una palabra extraña*)

Anna...

ANNA

Anna.

BÁRBARA

Anna, para Calabar morir es necesario que también me maten a mí. Porque yo lo amo. Para Calabar morir, es necesario que también me descuarticen. Porque yo lo amo demasiado... Y si me mataran, y si me descuartizaran, si lanzaran por ahí mis pedazos, yo muero... Pero aun así, Calabar es capaz de continuar vivo...

Bárbara comienza a llorar mansamente. Bárbara está sucia de sangre y Anna, envolviendo a Bárbara, se ensucia también.

Yo quiero a Calabar, Anna... (Bárbara acaricia el rostro de Anna). Todo lo que yo sé es amar a Calabar, Anna...

Anna comienza a cantar *Anna y Bárbara*.

ANNA (cantando)

Bárbara,

Bárbara,

Nunca es tarde,

Nunca es suficiente.

¿Dónde estoy?

¿Dónde estás?

Amor mío,

Voy a buscarte.

Anna canta para Bárbara y Bárbara canta para Calabar, pero Calabar en ese momento tiene el rostro de Anna.

BÁRBARA (*cantando*)

Mi destino es caminar así

Desesperada y desnuda

Sabiendo que al final de la noche

Seré tuya.

Las dos están abrazadas, de rodillas, como en un solo cuerpo, ligadas por la sangre de Calabar.

ANNA (*cantando*)

Deja que te proteja del mal,

De los miedos y de la lluvia,

Acumulando de placeres

Tu lecho de viuda.

ANNA Y BÁRBARA (*cantando*)

Bárbara,

Bárbara,

Nunca es tarde,

Nunca es suficiente.

¿Dónde estoy?

¿Dónde estás?

Amor mío,

Ven a buscarme

ANNA (*cantando*)

Vamos ceder, al fin a la tentación

De nuestras bocas crudas

Y sumergirnos en el pozo oscuro

De nosotras dos.

BÁRBARA (cantando)

Y voy a vivir agonizando

Una pasión andariega,

Maravillosa y transbordante

Como en una hemorragia.

Bárbara,

Bárbara,

Nunca es tarde,

Nunca es suficiente.

¿Dónde estoy?

¿Dónde estás?

Amor mío,

Ven a buscarme.

Bárbara...

Amanece. Anna y Bárbara yacen caídas. La música va bajando. Entran ruidosamente en escena algunos soldados holandeses, que luego se callan, mirando hacia atrás. Bárbara encara al público.

BÁRBARA

No puedo dejar de manifestar en ese momento un gran desprecio, no sé si por la ingratitud, por la cobardía o por el fingimiento de los mortales.

Un acorde marcial.

NASSAU (voz en off)

Tú no mueres en vano.

*Es un extraño epitafio
Dirigido a extraña gente
De un extraño continente
De contorno incierto
En un mapa de imaginación.
Tú no mueres en vano,
Lo repito, por tanto, desde mi puerto,
Como un grito de confort
A algún extraño héroe
De contorno incierto
En el puerto de un pueblo de imaginación.*

SOLDADO 1

Calabar.

SOLDADO 2

Alles dat?

Al fondo se escucha el himno holandés.

NASSAU (voz en off)

Yo, Mauricio de Nassau-Siegen, Conde de la Casa de Orange, hoy en camino a Pernambuco, en las tierras del Brasil holandés, como gobernador-general plenipotenciario al servicio y al mando de la Compañía de las Indias Occidentales.

Embarco cargado de títulos

Y de un compromiso tácito

Con la sangre derramada

Por desconocidos.

Yo, Mauricio de Nassau,

En una recámara sombría

A bordo de una inconstancia,

Bamboleando entre las olas

Entre norte, sur y tempestades,

Entre miedo y coraje,
Entre ansiedad y náuseas,
Entre borracho y sonámbulo,
Entre hidalgo y corsario,
Gobernante o mercenario.
Yo, simplemente Mauricio,
Sin ningún testimonio
Y sin Biblia en las manos,
Dudo firmemente,
En nombre de los Santos Mártires,
Que algún día algún hombre
Haya conocido alguna muerte
Que no fuese vana.

SOLDADO 3 (*asegurando un pedazo de Calabar*)

Viéndolo bien, apenas era un negro...

NASSAU (voz en off)

Pero tú no moriste en vano.

Aunque sea difícil decir eso

Ahora que avizoro tu mundo

En el horizonte verde y vivo

Y el paisaje definido

Sin cualquier resentimiento

De tu herida.

Nassau entra en escena.

NASSAU

No, no moriste en vano.

O será en vano que atravesé esos trópicos,

Será en vano que adiviné la nueva tierra,
Será en vano que piso la nueva tierra,
Que beso la tierra que besabas,
Y esas palabras serán vanas
De un holandés sin palabra.

Con la entrada del cortejo de Nassau, Anna se levanta y da entrada al frevo¹⁸⁴ “No existe pecado en el sur del ecuador”.

Luces y gritos alegrando la escena al ritmo de la música.

ANNA (cantando)

No existe pecado del lado de abajo del ecuador.

Vamos a hacer un pecado, inmoral, debajo de mi cobertor¹⁸⁵.

Déjame ser tu cómplice sexual, tu siervo, tu trenza, un riacho de amor.

Cuando es lección de un descuidado, mira ahí, sal de abajo, que yo soy profesor.

Deja la tristeza por allá, ven a comer, come succulentas menudencias, vegetales, salsas adobadas, yucas, ve si se agota y pones más en la mesa, porque tu holandesa no puede esperar.

No existe pecado del lado de abajo del ecuador.

Vamos a hacer un pecado, inmoral, debajo de mi cobertor¹⁸⁶.

Déjame ser tu cómplice sexual, tu siervo, tu trenza, un riacho de amor.

Cuando es misión para un descuidado, mira ahí, sal de abajo, soy embajador.

La orquesta prosigue con el frevo pleno; Mauricio de Nassau es fuertemente aclamado, lo acompaña un séquito de pintores renacentistas con sus boinas y lienzos, astrónomos con sus telescopios, naturalistas corriendo detrás de mariposas, arquitectos con compases y escuadras, médicos, etc. Al otro lado surge un club de frevo danzando desesperadamente; el coro retoma la letra del frevo mientras Nassau recorre la escena gesticulando y dando instrucciones a operarios y esclavos que van modificando el escenario, introduciéndole nuevas fachadas y

¹⁸⁴ Danza brasileña carnavalesca nordestina de calle y salón; esencialmente rítmica, de coreografía individual y movimiento rápido. Diccionario de portugués “Aurélio”. Editora Nova Fronteira. XI edición. P.262. Río de Janeiro. 1993.

¹⁸⁵ Este fragmento fue censurado por los militares brasileños, por lo cual fue reemplazado por “sudado, a todo vapor”.

¹⁸⁶ Este fragmento fue censurado por los militares brasileños, por lo cual fue reemplazado por “sudado, a todo vapor”.

lanzando fajas coloridas; cuando termina el frevo, todo el escenario está modificado. Nassau es cercado por habitantes.

MORADOR

¿Qué le pareció Brasil al príncipe?

NASSAU

*Un des plus beaux pays du monde*¹⁸⁷.

HABITANTES (ávidos)

¡Diga alguna otra cosa! ¡Más!

NASSAU

*¡Pas de pareil sous le ciel!*¹⁸⁸

HABITANTES (*saltando*)

¡Es lo máximo! ¡Diga más!

HABITANTES

Sus impresiones de Recife...

NASSAU

¡El paraje más bello de la tierra!

CONSULTOR

No exageremos...

HABITANTES (*a los berridos*)

¿Y la mujer brasileña? ¿Y nuestra música? ¿Y nuestras playas?

NASSAU (*sincerándose*)

Fue para retratar tanta belleza que yo traje pintores conmigo. Y arquitectos para construir palacios. Y astrónomos para contar las estrellas. Y botánicos para aspirar los olores de las selvas. Y naturalistas para estudiar las aves...

PAPAGAYO

Upa.

NASSAU

¹⁸⁷ "Uno de los más agradables países del mundo" (la respuesta original se dio en francés).

¹⁸⁸ "No hay lugar como ese bajo los cielos". (la respuesta original se dio en francés).

¿Cuál es su nombre?

PAPAGAYO

Upa.

NASSAU

En breve tendremos aviarios, jardines botánicos y zoológicos, orfanatos, hospitales, el primer observatorio astronómico y meteorológico del Nuevo Mundo, qué más...una universidad...

CONSULTOR

Príncipe, no exageremos...

NASSAU

Mi mayor preocupación como gobernador-general de Pernambuco es hacer felices a sus moradores, porque ellos son más de la mitad de la población de Brasil y es aquí donde se concentra la casi totalidad de sus trescientos cincuenta ingenios de azúcar.

PAPAGAYO

Upa.

NASSAU

Mi intención es hacerlos felices...sean ellos portugueses, holandeses o de la tierra, ricos o pobres, calvinistas o católicos romanos y hasta judíos.

CONSULTOR

Príncipe...

NASSAU (*pronunciando un discurso para los habitantes*)

Nosotros, flamencos, doblamos el espinazo del poderío marítimo luso-castellano y rompemos el monopolio de especias de las Indias que le habían sido entregadas por encíclica papal. Eso solo fue posible a través de nuestros Estados Generales, de la Compañía de las Indias y de la nueva mentalidad religiosa que nos trajo la Reforma Protestante, liberándonos de la autoridad de la Iglesia Católica. Pero aun así no vine a traer una política de represión. Reduciré los impuestos. Abriré crédito para los labradores. Garantizaré a portugueses y brasileños igualdad de derechos con los súbditos de las Provincias Unidas. Y los moradores que, por desgracia de la guerra, hubieren perdido sus casas y plantaciones tienen mi autorización para ocuparlas de nuevo.

HABITANTES

¡Ya ganó! ¡Viva!

NASSAU

Señores, la Compañía de las Indias Occidentales, que financió la campaña de las Américas, cierra ahora el balance de los últimos quince años con un saldo de deudas a sus accionistas del orden de dieciocho millones de florines. Para corregir ese estado de cosas, recibí el mandato de gobernaros por cinco años. Pero pretendo hacer en cinco años lo que a otro le tomarían cincuenta.

MORADORES

¡Viva! ¡Ya ganó!

NASSAU

Vamos a ampliar la ciudad de Recife y adoquinar sus calles. Y en la isla de Antonio Vaz levantaremos una nueva ciudad, proyectada de acuerdo con los más modernos conceptos del urbanismo, de loteo para el trazado racional de sus avenidas, desde el embellecimiento de sus parques hasta el alcantarillado para desechos. Y a esa nueva y grandiosa ciudad me permito darle el nombre de Ciudad Mauricia.

HABITANTES

¡Viva él! ¡Viva!

NASSAU

Y para que Recife y Mauricia se una en una sola ciudad, daré inicio a la construcción de un puente monumental sobre el Capibaribe¹⁸⁹. Pilares de piedra sostendrán ese monumento que nos unirá a todos, sólidamente, una nueva era que se inicia. Una era de paz y desarrollo.

HABITANTES

¡Viva! ¡Viva!

CONSULTOR

Príncipe, por hablar en paz, el ataque a Bahía...

NASSAU (*mirando al holandés*)

Sí, sí, de esto hablaremos enseguida (*mirando los moradores y retomando la retórica*). En fin, mis consejeros y yo deseamos ardientemente mostrar nuestra

¹⁸⁹ Se trata del río que atraviesa el centro de Recife, capital del estado nordestino de Pernambuco. El puente, primero en ser construido en América Latina, lleva el nombre de Mauricio Nassau y une los dos sectores de la ciudad. Entre las diversas historias que rodean la construcción y funcionamiento de este puente, sobresale aquella según la cual las autoridades, ante el sobrecosto de la obra, comenzaron a cobrar un peaje a quien quisiera cruzarlo; y de no pagar, un buey volaría sobre el puente. Y para probarlo, las autoridades levantaron un buey empalado, el cual amarraron con cabos que los habitantes no identificaban. De esa manera, recuperaron el sobrecosto de la inversión. Esta historia aparece citada en la letra de la canción en ritmo de frevo “*No existe pecado al sur del ecuador*”.

buena voluntad para con los habitantes de Pernambuco. Tendremos los oídos atentos para remediar los males que hayan de surgir. Traigan a nosotros todas vuestras aflicciones y haremos lo que sea para suavizarlas. Que todos se pronuncien sin limitación alguna.

HABITANTE (*desesperado*)

Alteza, hay un problema angustiante por aquí: ¡La falta de mujeres! (*Todos ríen, menos el interlocutor*). ¡Sí, Alteza, y las pocas de que disponemos ya padecen la enfermedad del país! (*Todos ríen de nuevo, excepto el interlocutor, que se muestra aún más desesperado*). Y ya que Su Alteza permite que yo me pronuncie...sin constreñimiento alguno...Recife se convirtió en la capital, perdóneme, Alteza, ¡la capital...de la pederastia!

Los habitantes, a las carcajadas, estallan con el frevo “No existe pecado al sur del ecuador”. Nassau, seguido del consultor, se dirige a donde están los pintores, astrónomos, arquitectos, etc. Señala con el pie firme un punto en el suelo, y llama a un ingeniero.

NASSAU

Aquí. Aquí debemos levantar la cabecera del puente; de piedra, todo de piedra y de la mejor calidad. Veinticinco pilares en el río van a sostener el puente, el cual se hace así (*describe con el brazo un largo arco*), así, así, hasta la otra cabecera del lado de allá, de piedra; está claro.

INGENIERO

Príncipe, no va a ser fácil. Hay un espacio grande del río que es muy hondo y el resto con la bajamar queda seco. El terreno es arenoso...

NASSAU (*mirando entrar a Frei*)

Frei Manoel del Salvador, estaba esperando al señor. De muchas de sus cualidades de hombre de letras y de sus virtudes en general me hablaron los habitantes de Pernambuco.

FREI

Bondad, príncipe, bondad...

NASSAU

Me encantaría mucho que el señor viniese a vivir a mi palacio. Junto a mí, podrá hablarme de los anhelos de la gente de esta tierra y mucho mejor podrá dedicarse a sus estudios de latín.

FREI

Mucho le agradezco, príncipe, pero no puedo. Los habitantes necesitan frecuentemente de mis sacramentos y de mis consejos, y no sería justo que todos ellos entren y salgan de su casa y además estén rompiendo su guardia.

NASSAU

*Ad illustrae figurae fratrem Emmanuelem a Salvatore Religiosum ordinis sancti Pauli de provincia Portugaliae importancia non habet*¹⁹⁰. Insisto, pues, para que acepte mi invitación.

FREI (*se voltea para el otro lado*)

¡Qué persona tan maravillosa! La sangre real de donde procede lo inclina al bien. (*mirando a Nassau*) Perdón, pero el príncipe sabe que yo soy enfermo de cuerpo y algunas veces me será necesario estar desnudo y en otras gemir y llorar y no quiero que sus criados y familiares se entren sin golpear por la puerta, y me vean el traje descompuesto, lo cual sería muy penoso para mí.

NASSAU

Oh...

FREI

Conviene que yo viva fuera de su casa, donde todos noten mi manera de proceder y sean todos fiscales de mi vida y costumbres, porque qué tal que yo ande comiendo niños...

NASSAU (*comprensivo*)

Ora, Frei...Por quien sois. Siendo así, venga a vivir por lo menos dentro de las fortificaciones. Voy a mandarle a construir una casa vecina al palacio (*mira al ingeniero*). Un casa con oratorio aquí para Frei Manoel.

FREI (*después de besar la mano de Nassau, y en voz alta*)

¡En Brasil está restaurada la libertad de cultos, gracias al Príncipe Mauricio de Nassau!

¹⁹⁰ "Para el hermano Manuel, religioso salvatoriano, ilustre figura de la orden de San Pablo, de la orden de Portugal, eso no tiene importancia".

PAPAGAYO

¡Upa!

CONSULTOR

Pero, Príncipe...

NASSAU

Ah, sí, usted habló en Bahía. ¿Ya llegaron los refuerzos?

CONSULTOR

No...

NASSAU

Pues sí, la compañía parece ignorar que atravesamos el Atlántico y no el Rubicón.
¡Escribano!

ESCRIBANO

¡Sí, Príncipe!

NASSAU

Escriba ahí. Es para la Compañía de las Indias Occidentales (*mira al consultor*). ¿O usted piensa que yo no habría atacado ya a Bahía si ellos hubiesen mandado la armada que me prometieron? ¡Escribano!

ESCRIBANO

Sí, Alteza.

NASSAU

Dirija la carta a la Compañía de las Indias Occidentales.

ESCRIBANO

Ya está dirigida, Alteza...

NASSAU (*mira al consultor*)

Pues si yo conquisté Porto Calvo y descendí hasta Penedo, donde incluso construimos aquel fuerte...el fuerte...¿cuál fue el nombre que usted sugirió?

ESCRIBANO

Fuerte Mauricia, Alteza.

NASSAU (*mirando al consultor*)

NASSAU

Sí, Fuerte Mauricia. Bastaba cruzar el río San Francisco, bajar un poco más y atacar Bahía, ¿no es simple?

CONSULTOR

Sí, Alteza.

NASSAU

¡No! Ninguna cosa es simple. Porque no basta guerrear y conquistar, es necesario mantener y colonizar, ¿entiende? ¿Y para colonizar qué necesitamos? ¡Esclavos! ¿Dónde diablos está el escribano?

ESCRIBANO

¡Aquí, señor. Remitiendo la carta a la Compañía de las Indias Occidentales.

NASSAU

¡No es nada de eso! Quiero escribir al Consejo de los Diecinueve (mira al consultor). ¿Entendió bien? ¡Necesitamos colonos!

ESCRIBANO

Colonos.

NASSAU

Pido al Consejo de los Diecinueve que me mande los refugiados de guerra alemanes que, desterrados y los bienes confiscados, se refugian en Holanda...*(se interrumpe para admirar el lienzo de un pintor)*. ¿Qué es eso, joven?

PINTOR

Es un cuadro futurista, mi príncipe. Retrata el futuro Puente Mauricia.

NASSAU

¿Puente Mauricia? ¿Quién fue el que dio nombre al puente?

PINTOR

Fui yo, señor. Pensé que sonaba bien.

NASSAU

Original...

ESCRIBANO *(escribiendo)*

Original...

NASSAU

Sin colonos, las tierras no pueden ser útiles a la compañía, ni aptas para impedir las irrupciones del enemigo...

ESCRIBANO (*escribiendo*)

Enemigo.

NASSAU

Solicito, pues, que se abran todas las prisiones de Amsterdam y se envíen para acá los condenados¹⁹¹, para que, revolviendo la tierra con el azadón, laven con sudor honesto la infamia anterior y no se vuelvan molestos para las Provincias Unidas, sino útiles. Mauricio de Nassau, Pernambuco, etcétera y tal (*se interrumpe delante del astrónomo que está concentrado en el telescopio*). ¿Va a llover?

ASTRÓNOMO (*de repente, deja el telescopio y mira al cielo como hacen los pescadores*).

No sé, príncipe. Hay pocas nubes.

NASSAU

Excelente. Vamos a atacar Bahía y así todo el norte del país será nuestro. Me cansé de pedir refuerzos, me cansé de esperar. Tenemos treinta navíos, tres mil seiscientos europeos, diez mil amerindios y no va a llover. Prepararr...

Luces sobre Bárbara y Souto, frente a frente.

BÁRBARA

Tú en Recife, Sebastiao...Tú estás loco.

SOUTO

Completamente. Loco de la cabeza apremio por mil ochocientos florines a su disposición si quiere entregarme a sus amigos de la lengua atropellada.

BÁRBARA

¿Tú dudas?

SOUTO

¹⁹¹ En el texto original se usa el vocablo portugués “galés”, refiriéndose a quienes están condenados a remar en “galé”, una embarcación de guerra, larga y estrecha empujada por grandes remos. Por extensión, “galé” se utiliza para los hombres sentenciados a remar tales naves. Tomado del Diccionario Aurélio. Op. Cit. P.267.

No dudo de nada.

BÁRBARA

Tú mereces dudar.

SOUTO

Sí, merezco. Vamos para allá, grita (*gritando*) ¡Agarren a ese hombre! ¡Hey! ¡Perros holandeses! Este es el Capitán Souto que os despachó de Bahía. ¡Hey! ¿No están escuchando? Ahora verá que se quedaron sordos con los cañones de Bahía... Soy yo, Capitán Souto. No, así nadie entiende...Cómo es que se dice en flamenco...(riendo) *Prrrendam das Sebastianus van Soctus...ah ah ah...hein?*¹⁹² ¿Cómo es que se dice maten a ese...traidor? ya me olvidé cómo es que se traiciona en flamenco (*comienza a danzar y canturrear*).

El holandés pensó

Que llegaba, veía y vencía.

Pero acabó

Perdiendo los pantalones en Bahía.

Laiialá Bahía

Laiialá.

BÁRBARA

¿A fin de cuentas qué es lo que tú quieres?

SOUTO (*agarrándola*)

Vine a llevarte.

BÁRBARA (*estallando en una carcajada*)

¿Tú?

SOUTO

Vine a llevarte, Bárbara.

BÁRBARA

Tú estás loco.

Souto (*también riendo mucho*)

Completamente loco de la cabeza.

¹⁹² En holandés, "agarren a Sebastiao do Souto".

Ahora los dos están abrazados y de repente se ponen serios.

BÁRBARA

Habrase visto.

SOUTO

De tanto que he pensado en ti.

BÁRBARA

Imagino que sí. ¿Y en su amigo Calabar cómo es que ha pensado? ¿Cómo es que ha podido dormir, Sebastiao do Souto?

SOUTO

Pensando en ti, Bárbara, en cómo tú has dormido sin un compañero. Pensando en la falta que le hace una cama en la selva, el calor de la selva, los cañaduzales agitándose, el sudor en el sobaco, la luna roja, el baño en el riacho, las picadas de los mosquitos y el despertar asustado entre los zumbidos de balas y la bosta de los caballos.

BÁRBARA

Vete ahora, Sebastiao...

SOUTO

Ven conmigo.

BÁRBARA

Tú estás engañado. Continúo viviendo para Calabar y el mundo de Calabar es este de aquí.

SOUTO

¿Mundo de quién? Bárbara, el mundo de él está donde yo vivo. Un mundo triste y sucio, pero que es también el mundo de Bárbara.

BÁRBARA

No, Sebastiao, no es más. Calabar está vivo aquí en este mundo. Fue por un Brasil así que Calabar siempre luchó. Su ideal.

SOUTO (apartándola)

Vaya, ideal...el ideal...¿Qué saben las mujeres de los ideales...la mujer sigue al hombre por el olor, no por el ideal.

Souto comienza a cantar "Tú vas a seguirme".

SOUTO (*cantando*)

Tú vas a seguirme

A donde quiera que yo vaya.

Tú vas a servirme,

Tú vas a agacharte,

Tú vas a resistir,

Pero te vas a acostumbrar.

Tú vas a agredirme,

Tú vas a adorarme,

Tú me vienes a pedir,

Tú vas a gastarte

Y vienes a seducirme,

Poseerme, infernarme,

Tú vas a traicionarme,

Tú vienes a besarme,

Tú vas a enceguecerme

Y yo voy a consentirlo.

Tú vas a conseguir

En fin apuñalarme.

Tú vas a velarme,

Llorar, vas a cubrirme,

Ven a arrullarme, arrúllame, niña.

Los dos se aman.

BÁRBARA

¿Sabes lo que solía decir Calabar?

SOUTO

Descansa, mujer. Basta de ese asunto...

BÁRBARA

¿Cómo así que basta? ¿Y por qué tú crees que estoy contigo?

SOUTO

Por él, en realidad...

BÁRBARA

Aunque yo te mire hasta el fondo de tus ojos, estaré preguntando por Calabar. Incluso cuando yo te abrazo, estoy tanteando a Calabar. Yo estoy siempre atrás de Calabar. Aunque yo me sienta como un bicho que solo está viviendo de la carroña.

SOUTO

¿Es solo eso lo que tú sientes conmigo?

BÁRBARA

Tú mismo lo dices. Disfruto del olor de Calabar...los botines, el fango, la guerrilla...el gusto de la hierba mezclada con sangre...

SOUTO

La traición.

BÁRBARA

Sí, la traición. Porque estar con el hombre que traicionó a Calabar, tal vez sea una manera de estar más cerca de él.

SOUTO

Yo te amo.

BÁRBARA

Yo amo a Calabar. ¿Y sabe otra cosa más, Sebastiao do Souto? No reconocí en tu cuerpo el olor de Calabar.

SOUTO

Basta, Bárbara. Él era mi amigo.

BÁRBARA

Y confiaba en ti.

SOUTO

Él me caía bien. Disfrutaba mucho con él.

BÁRBARA

¿"Él" es quién? ¿Ya olvidó el nombre?

SOUTO

Pero no me arrepiento de haber traicionado a tu hombre, Bárbara. Solo me arrepiento de no haberlo traicionado por ti (*intenta acercarse más a ella*). Ahí, sí, traicionaría tanto más, con mucho más placer.

BÁRBARA (*repeliéndolo*)

Mi hombre... ¡Di el nombre de él! Hasta el momento no lo dices... ¿Por qué?

SOUTO

Bárbara.

BÁRBARA

¡Di el nombre de él!

SOUTO

¡Domingos, listo... está dicho!

BÁRBARA

¿Tienes miedo? ¡Dilo fuerte!

SOUTO

Ya dije... Domingos. Domingos Fernandes Calabar.

BÁRBARA

No escuché.

SOUTO

Calabar...

BÁRBARA

El traidor.

SOUTO

Calabar...

BÁRBARA

El veneno.

SOUTO

Calabar...

BÁRBARA

Como ese nombre suena mal en tu boca. Como queda ahogado. Calabar en tu boca, queda como sombrío. Di así, Sebastiao: ¡*Calabar!*

SOUTO

Calabar...

BÁRBARA

No, Sebastiao, es *Calabar*.

SOUTO

Es Calabar...

BÁRBARA

Abre bien la garganta, hombre; haz ¡AAAA! ¡CALA-BAR!

SOUTO (*gritando*)

¡CALABAR!

BÁRBARA

¡Cala a boca, Sebastiao! Tú no aprendes a decir ese nombre. Tú enrollas la lengua, Sebastiao; estás babeando. Tú eres incapaz de pronunciar Calabar. La voz se sufoca, tú tropiezas. Tú eres un enano. A ti te está prohibido decir Calabar. Y no eres solo tú. A todos les está prohibido. Al pueblo le está prohibido. Yo prohíbo a la historia pronunciar ese nombre.

SOUTO

Pero, Bárbara, yo soy casi igual a él.

BÁRBARA

¿Tú?

SOUTO

Yo también soy traidor, Bárbara. Desde pequeñito, ¿sabe? Yo hasta duermo traicionando, sueño con la traición de la mañana siguiente...Me gusta tirar por la espalda...me gusta intrigar. Me gusta mucho la emboscada. También me encanta

jurar que mueran mi padre y mi madre solo para quebrar el juramento y de ahí que muera la familia entera. Traiciono por treinta dineros. Traiciono por convicción. Traiciono para todos los lados. Traiciono por traicionar. Soy traidor de nacimiento. Nací en Bahía de la Traición, Paraíba.

BÁRBARA

Pobre Sebastiao, tú no sabes lo que es traicionar. Tú no pasas de ser un delator. Un alcahuete. Sebastiao, quítate las botas. Pon los pies en el suelo. Las manos en el suelo, pon, Sebastiao, y lame la tierra. ¿Qué sientes? Calabar tenía el sabor de la tierra y la tierra de Calabar va a tener siempre el mismo sabor. En cuanto a ti, tú te estás tragando el adobo de estiércol y hojas podridas del rey del momento. Si tú tuvieses la dignidad de vomitar, ahí sí, tal vez, yo te besaría la boca. Calabar vomitó lo que le metieron por la garganta. Esa fue su traición. La tierra y no las sobras del rey. La tierra y no la bandera. En vez de la corona, la tierra.

Bárbara comienza a cantar “Quita las manos de mí”.

BÁRBARA (*cantando*)

Él era mil,

Tú no eres nada.

En la guerra eres vil,

En la cama no embistes.

Quita las manos de mí,

Pon las manos en mí,

Y ve si el fuego de él,

Guardado en mí,

Te incendia un poco.

Éramos nosotros,

Estrechos nosotros,

Mientras que tú eres laxo y flojo.

Quita las manos de mí,

¡Pon las manos en mí!

Y ve si la fiebre de él

Guardada aquí

Te contagia un poco.

*Por tres tostones*¹⁹³

Conseguiste una pareja.

Hoy estás solo,

Eunuco y cojo.

Quita las manos de mí,

Pon las manos en mí.

Vendiste tu amigo para siempre.

*Ahora llévate el cambio.*¹⁹⁴

Silencio. Luz sobre Frei. Una mesa grande sirve depositar los adornos, el evangelio y el cáliz. Los habitantes acompañan la ceremonia.

FREI

Oíd. Oíd. Oye y estad atentos. Real, Real, Real, por el Señor Don Joao IV, rey de Portugal.

HABITANTES

Real, Real, Real, viva Don Joao IV, rey de Portugal.

FREI

Hermanos míos. Agradecemos una vez más a la Divina Providencia, pues fue por su intercesión que se restauró el trono de Portugal. Oremos. Don Joao IV está siendo aclamado en todas las colonias portuguesas como legítimo soberano de nuestras vidas. Llegaron a su fin los duros tiempos de sujeción al arbitrio de la corona de Castilla. *Deo gratias*¹⁹⁵.

HABITANTES

Amén.

Frei eleva el cáliz y murmura una oración incomprensible. Nassau interrumpe la ceremonia, vertiendo del vaso sagrado una copa de vino.

NASSAU (*eufórico*)

Brindemos juntos por la Restauración. Viva Don Joao IV, rey de Portugal.

¹⁹³ Moneda brasileña antigua, de níquel, que valía cien reis. Diccionario Aurélio. Op. Cit. P. 540.

¹⁹⁴ La parte de la letra destacada en cursiva, fue censurada y no pudo ser incluida en la grabación de esta canción.

¹⁹⁵ "Gracias sean dadas a Dios".

FREI (*sin gracia, con su cáliz sagrado*)

Viva...Don Joao IV, rey de Portugal.

HABITANTES (*indecisos*)

Viva...Amén...

NASSAU (*a los habitantes*)

¡Más fuerte, vamos! ¡Viva Don Joao IV, rey de Portugal!

HABITANTES

¡Viva!

NASSAU

¡Bebamos todos! Este es un brindis común a todos nosotros, holandeses, portugueses y brasileños!

Entran holandeses con garrafas de vino que van siendo distribuidas entre los habitantes.

FREI (*avergonzado y asustado con la confusión que se inicia*)

Es que...Alteza, estábamos celebrando la Santa Misa. De acción de gracias, pero santa.

NASSAU

Oh, perdón, Frei (dirigiéndose a los habitantes). No consideren mi presencia en esta ceremonia católica romana como una intromisión profana, sino como una comunión con todos los habitantes de Brasil en esta acción de gracias (*se sirve vino*). Viva Don Joao IV, rey de Portugal.

HABITANTES

¡Viva!

Los holandeses descubren sus cabezas, se levantan y apuran sus copas de vino en un solo trago. Después se sientan. Los habitantes, que beben vino directamente de la botella¹⁹⁶, observan con curiosidad ese ritual y les parece gracioso. Algunos, pero por gusto propio, se acercan y se sientan a la mesa con los holandeses.

NASSAU

La guerra entre Holanda y Portugal nunca existió. Durante todos estos años, ambos tuvimos un enemigo común: España. La ávida Castilla de los Felipes, que, no

¹⁹⁶ En Colombia se denomina coloquialmente “*beber a pico de botella*”.

satisfechos con humillar a Portugal, pretendía extender sus garras imperialistas hasta los Países Bajos; los Felipes querían ocupar el trono de Holanda y conquistar el mundo. Pero la restauración de Portugal viene a marcar el inicio de un tiempo nuevo y el fin de un largo equívoco (*abraza a Frei y llena los dos cálices*). ¡Viva Don Joao IV, rey de Portugal!

Nuevamente los holandeses descubren sus cabezas, se levantan y apuran sus vasos hasta beber la última gota. Algunos habitantes los imitan. Al fondo, Anna y Bárbara; Anna ríe, bebe mucho y también obliga a Bárbara a beber.

NASSAU

¡Es el fin de las privaciones! Es el fin de los incendios en nuestras plantaciones, pues incluso aquellos que, por exceso de celos o fanatismo, aún no habían aceptado la paz holandesa en Pernambuco, a partir de la fecha pierden el derecho y la motivación para la lucha y la devastación. El acuerdo entre Portugal y Holanda pronto será un hecho. Y con eso nos ahorraremos vidas humanas preciosas. Y con eso recolectaremos preciosas zafras de caña. ¡Viva Don Joao IV, rey de Portugal!

Todos se levantan, se mueven de un lado a otro y de nuevo se sientan visiblemente alcoholizados.

NASSAU

Pretendo festejar esta fecha como todo un acontecimiento que ligará la noche con el día y jamás se perderán en la memoria del pueblo. ¡Para el pueblo todos los licores y manjares que el hígado les permita! Y teatros, bailes de salón¹⁹⁷, cabalgatas. Finalmente, prometo en estos días de fiesta inaugurar el tan ansiado puente que unirá a Recife con Mauricia...

Gran algazara y carcajadas interrumpiendo a Nassau.

NASSAU

¿Qué pasa?

NASSAU

¿Qué pasa?

FREI (*conteniendo la risa*)

Perdone, Alteza, es una broma del pueblo. Ellos no tienen mucha fe en este puente... Dicen que es más fácil que vuele un buey...

NASSAU

¹⁹⁷ En portugués estos bailes son conocidos como "quadrilhas".

¿Ah, sí? ¿Volar un buey? ¡Ah, ah, ah! ¡Pues tendrán las dos cosas!

¡Viva Don Joao IV, rey de Portugal!

Todos se levantan, beben, etc. La orgía prosigue. Nassau se aparta y se va en dirección al puente y da órdenes al ingeniero.

NASSAU

...Van a concluir este maldito puente y es para ya. ¡Con dinero de mi propio bolsillo! (mira al consultor) ¿O qué?

CONSULTOR

Bien, Alteza, la tregua ya fue firmada entre Portugal y Holanda, pero solo entró en vigor para la metrópoli. Las colonias deben esperar la ratificación...

NASSAU

¿Cuánto tiempo?

CONSULTOR

Tres, cuatro meses...El tiempo necesario para que ciertas medidas puedan ser tomadas.

NASSAU

Hable.

CONSULTOR

No quiero ser delicado. Pero la compañía está resentida con algunas actitudes de Su Alteza. Tanto en el plano político como en el económico. Sería el momento de pescar en aguas turbias y aclarar su posición.

NASSAU

Usted está sugiriendo...

CONSULTOR

Que algunas conquistas a los portugueses serían vistas con buenos ojos por los Estados Generales.

NASSAU

Muy bien. Mientras no ratifiquen el tratado estamos oficialmente en estado de guerra aquí. Envié de inmediato una flota para dominar a Maranhao.

CONSULTOR

Una sabia medida.

NASSAU

Espere. Antes de eso envíe una armada para Angola portuguesa. Necesitamos más esclavos.

CONSULTOR

Para las plantaciones.

NASSAU

Y para ampliar a Ciudad Mauricia. Nuevos puentes...

CONSULTOR

Príncipe...Esos puentes no son rentables para Holanda.

NASSAU

Haga lo que yo le dije. Por ahora soy yo quien manda. Estoy listo para cualquier conquista, pero quiero gobernar a mi manera (*mirando hacia el puente*). Está listo?

INGENIERO

Provisionalmente, Alteza. No es gran cosa...faltó piedra...reforcemos unas tablas...

NASSAU

¿Pero ya se puede cruzar?

INGENIERO

Sí, Alteza.

NASSAU

Entonces es un puente. Espera. Graba la divisa de Mauricio de Nassau en la piedra de la cabecera con las palabras *Qua patet orbis*, "vasta como el universo" (mira el papagayo). ¿Vaya, te gustó?

PAPAGAYO

Epa.

Los habitantes se aproximan, desconfiados, al puente, entusiasmados o simplemente borrachos.

NASSAU

Habitantes de Recife, preparad los ojos para dos espectáculos imposibles: El puente que os lleva a Mauricia y el buey que vuela.

HABITANTES

¡Viva el flamenco!

De repente, la orquesta ataca la marchita “Buey volador no puede”. Surge un inmenso buey sobrevolando el palco y la platea. Los habitantes y los holandeses, espantados y maravillados al mismo tiempo, corren, saltan, ríen, beben, bailan y cantan.

NASSAU Y CORO (*cantando*)

Quien haya sido,

Que habló en el buey volador.

Manda agarrar ese buey,

Sea ese buey lo que sea. (repite).

El buey aún da sospechas.

¿Cuál es la del buey que revuela?

El buey realmente no puede

Volar así como así.

Es fuera, es fuera, es fuera,

Es fuera de la ley,

Es fuera del aire,

Es fuera, es fuera, es fuera.

Agarra ese buey.

Prohibido volar.

CONSULTOR

Alteza. Debo insistir que allá en la metrópoli se habla mucho de ese puente...

NASSAU

¿Oíste, puente? ¡Qué responsabilidad! Ya representas la imagen de Brasil en Europa.

CONSULTOR

Imagen discutible, príncipe. La obra ya superó dos veces el cálculo inicial, sin contar que, en accidentes de trabajo, ya murieron cinco veces más hombres de lo previsto. La compañía está muy afectada, Alteza, porque ni siquiera fue consultada para su construcción.

NASSAU

Pero bien y diga. Es un puente que ningún calvinista le va a encontrar defecto.

FREI

Ah, eso sí no sé...

NASSAU

¡Frei Manoel! No se olvide de que continúo siendo calvinista convencido.

CONSULTOR

Tal vez no lo suficiente.

NASSAU

¿Cómo dice?

CONSULTOR

Por lo menos en Holanda hay calvinistas mucho más férreos que no ven con buenos ojos ciertas liberalidades que vienen sucediendo por aquí...(*mirando a Frei*)...ciertas intimidaciones.

FREI

El pueblo de esta tierra es católico romano, y muy sabio es el Príncipe Mauricio al permitir que se les imponga el evangelio.

CONSULTOR

Pero en Amsterdam hay quien encare cualquier tolerancia con el papado como si fuera un acuerdo con la Gran Meretriz de Babilonia.

FREI

¡Señor!

NASSAU

¿Y qué más dicen?

CONSULTOR

Muchas otras cosas. Supieron con escándalo que aquí se da libertad a los judíos como en ninguna otra parte del mundo. Y que, aprovechándose de ello, los nuevos cristianos que huyeron de la Inquisición en Europa, son circuncidados en plaza pública, ufanándose de declararse nuevamente judíos.

FREI

Eso es realmente deplorable.

CONSULTOR

Extraño que un portugués deplora esto. Dicen los españoles que el portugués nació de la ventosidad de un judío.

NASSAU

¡Un momento! No se olvide de que Frei Manoel es huésped mío (*pausa*). Continúe.

CONSULTOR

Hay quien considere injusto que la Compañía de las Indias Occidentales arrasara con la totalidad de las despensas de guerra y de ocupación, mientras judíos, comerciantes libres y contrabandistas se quedan con todas las ganancias.

NASSAU

El Brasil holandés solo alcanzará prosperidad duradera si fuera adecuadamente colonizado. Ningún colono emigrará para una región en donde no pueda comerciar libremente y tuviera que someterse a la voluntad de un monopolio rígido y acaparador. La industria del azúcar depende de los habitantes portugueses y brasileños. Y eso solo será posible aceptando las condiciones impuestas con motivo de su rendición.

FREI

Es verdad.

NASSAU

¿Quieren restablecer el monopolio? Pues que lo hagan. Es el camino más fácil para la ruina de la compañía. Sepa que los habitantes prefieren abandonar la región antes que entregar su sudor en beneficio de la compañía, bajo un régimen de esclavitud semejante al de los negros. Los labradores portugueses son pobres como Job, pero orgullosos como los Braganzas¹⁹⁸.

CONSULTOR

¹⁹⁸ En alusión a la nobleza que existió en esta ciudad portuguesa –Braganza–, que se encuentra en el norte, cerca de la frontera con España. La historia habló en su momento de la llamada Casa Braganza.

Sí, Alteza, pero el hecho es que se nota una cierta aprensión en ciertas áreas de la compañía y del Consejo de los Diecinueve. Sobre todo después de que fracasó la expedición hacia Bahía.

NASSAU

¿Y era que no podía fracasar? Bahía no es ningún gato que se pueda agarrar sin guantes. Con qué navíos, con qué hombres, con qué esperanza, si ellos no mandan ayuda...Espera un poco. ¿Al final, usted está aquí o allá?

CONSULTOR

Un pie en cada continente. Lo que me deja en posición delicada...vulnerable.

NASSAU

Pues ponga de una vez los pies en esta tierra y vea lo que estamos realizando, aun sin el auxilio de allá. Las nuevas calles, los arcos de Recife, el Jardín Botánico...La compañía no sabe que efectuamos, con éxito por primera vez en la historia, un trasplante de palmera. ¿Sabe?

CONSULTOR

No, señor. Y no le interesa.

NASSAU

Como tampoco sabe que, por falta de víveres, hasta las ratas mueren de hambre en nuestras bodegas. <Pero no importa. Diga al Consejo de los Diecinueve que aquí el cielo es diferente. No tiene la estrella Polar, pero nuestro observatorio ya se familiarizó con una cruz de cinco estrellas que no hay allá. ¡Escribano! No diga a la Compañía de las Indias que ella se olvidó de la remesa y que estamos hace tres meses sin comer carne. Diga solo que Mauricio de Nassau introdujo la cultura del humo, de la mandioca y de otras plantas que de nada sirve citar porque ellos no conocen. Diga que hay algo más que caña para coger. ¡Escribano! ¡Diga a la Compañía de las Indias Occidentales que la monocultura es un atraso de vida;

ESCRIBANO

Sí, señor.

NASSAU

¿Y qué más? ¡Cuenta que el pueblo de Pernambuco, que tiene en San Antonio su santo de mayor devoción; ya estima tanto su príncipe, que Mauricio de Nassau es conocido vulgarmente como Príncipe San Antonio! No, es mejor no decir eso.

ESCRIBANO

No.

CONSULTOR

Mejor no.

NASSAU

Pero diga que cada día nace una nueva obra de arte, se descifra el misterio de una ciencia, se descubre algo...

MÉDICO (*entrando de prisa*)

¡Alteza! ¡Alteza!

NASSAU

¿Qué fue lo que descubriste hoy?

MÉDICO

La cura de la gonorrea.

CONSULTOR

¡Ah, eso es magnífico!

NASSAU

¿Le gustó? ¿o no? ¿No le dije? (*mira al médico*) ¿Cuál es la fórmula?

MÉDICO

Simple, mi príncipe. Masticándose frecuentemente la caña y tragándose el jugo, sin medicamento alguno, queda curado dentro de ocho días (*el Consultor toma de las manos del médico una pila de caña; Nassau toma otro, lo ponen en la boca y comienzan a masticar: El médico le ofrece a Frei, quien discreta y maliciosamente lo rechaza*).

NASSAU (*masticando*)

Notable... ¡Qué sería de nosotros sin la caña de azúcar!

CONSULTOR (*masticando*)

Y de la manera como vienen actuando los incendiarios, en breve ya no nos quedará un solo cañaduzal.

FREI

Perdón, señor, pero en las guerras de retaliación los soldados flamencos también han atizado mucho el fuego.

Todos se dirigen hacia el fondo; arreglo orquestal de “Quita las manos de mí”. Souto y Bárbara entran lentamente, cada uno por su lado del palco.

CONSULTOR

Y el que más sufre con eso son las finanzas del país.

FREI

Quien más sufre son los labradores.

CONSULTOR

Que solo por el hecho de que colaboran con nosotros enfrentan, o al menos esperan, las hordas de esos indios catequizados por el enemigo.

FREI

Cuando no son devorados por los tapuias, señor, que se dicen fieles a los flamencos, pero no pasan de ser torpes animales. Y en su lengua se deja ver bastante y claramente el origen de esta mala progenie, la cual no tiene ni L, ni R, ni F, porque es gente que no tiene ni Ley, ni Rey, ni Fe.

La orquesta cubre el resto del diálogo. Souto y Bárbara, al verse solos, se abrazan.

BÁRBARA

Vamos, Sebastiao.

SOUTO

¿Para dónde?

BÁRBARA

Para casa.

SOUTO

Casa. ¿Qué casa?

BÁRBARA

Cualquiera. Cualquier casa. La gente inventa una casa.

SOUTO (*riendo*)

Imagine, yo en una casa....

BÁRBARA

De repente me pasó por la cabeza...

SOUTO

De repente llega el enemigo, y corriendo desmonto la casa, monto la casa allá lejos, y vuelve el enemigo...

BÁRBARA

Qué enemigo, Souto. No existe ningún enemigo.

SOUTO

¿No existe más, eh?

BÁRBARA

No.

SOUTO

¿No?

Bárbara

¿Tú no escuchaste? Nadie es enemigo de nadie.

SOUTO

¿Cómo que nadie es enemigo? Yo lo soy.

BÁRBARA

¿Tú de quién eres enemigo?

SOUTO

De todos. Yo soy el enemigo. Por lo tanto, soy enemigo de los holandeses.

BÁRBARA

Pero Sebastiao, los portugueses ya son amigos de Holanda.

SOUTO

Entonces yo soy enemigo de los portugueses. Y hasta me parece bien, pues ya hace tiempo que estoy del mismo lado.

BÁRBARA

¿Sebastiao, tú no supiste de la paz?

SOUTO

No, la paz no existe. Y si acaso existe yo acabo con ella.

BÁRBARA

Sebastiao, tú debes estar bromeando...

SOUTO

Tú eres quien está bromeando. ¿O esperas que yo crea que, de repente, inventaran la paz? Una palomita blanca en un cielo de seda. Yo la estrangulo...¿Con qué derecho inventan la paz de los otros? Para después inventar otra guerra. Y todo mundo queda, de repente, en pie de guerra. Así sin más ni menos...Sebastiao do Souto hace la guerra por cuenta propia, sin necesitar de nadie que mande, sin requerir de disculpas, sin necesitar de ideales. Y cuando estemos hastiados de la guerra, Sebastiao inventa la paz, o incluso va a morir en paz, a lo mejor en una casa pintadita de blanco, con monumento en la puerta y una chimenea con humo azul...

BÁRBARA

Tu guerra ya no tiene sentido.

SOUTO

¿Cuál es la guerra que tiene sentido?

BÁRBARA

La de Calabar lo tenía.

SOUTO

¿Tú crees?

BÁRBARA

Sebastiao, yo sé que es difícil para ti. Calabar también era un hombre de guerra. Tal vez nunca se hubiera acostumbrado a dormir entre cuatro paredes, en un colchón improvisado, lejos del peligro y sin enemigo interrumpiéndole el sueño. Pero la guerra para Calabar tenía un sentido preciso. En cambio tu guerra no le interesa a nadie.

SOUTO

Mi guerra solo me interesa a mí mismo.

BÁRBARA

Yo lo sé.

SOUTO

No, tú no lo sabes. Y yo no hago caso de mi sangre. Toda guerra solo interesa a quien la hace. Me gusta la guerra. ¿Y sabes una cosa, Bárbara? Ya no te aguanto más oír hablar de Calabar, de su guerra y de sus ilusiones. Nadie aguanta más eso. Calabar, Calabar, Calabar. Antes casi que me había arrepentido de haberlo traicionado. Pero ahora no. Es porque tú te llenaste la boca con Calabar, que estoy contento de haberlo llevado hasta el cadalso. Yo me siento orgulloso de haber traicionado a Calabar. Porque yo entiendo mejor que nadie a Calabar. Y tal vez él fue el único que pudo haberme entendido. Y si estuviese vivo diría lo mismo que que ahora digo yo. Gritaría como yo: La paz es falsa. La guerra continúa y va a continuar y las personas van a seguir matándose, torturándose, enloqueciéndose. Se Calabar estuviese vivo, si yo no lo hubiese asesinado con mi cuento y con mi sonrisa y con mi envidia y con todo lo que me enorgullece, Calabar me hubiera llenado la boca con esas mismas palabras, con mis propias palabras.

BÁRBARA

Es mentira.

SOUTO

¿Mentir yo? Eso es muy poco para Sebastiao do Souto. No. En mis labios, la verdad duele más y tú estás sintiendo eso en tu carne, Bárbara.

BÁRBARA

Tú estás loco.

SOUTO

Con la gracia de Dios.

BÁRBARA

Entonces vas a matarte.

SOUTO

¿Y por qué no?

BÁRBARA

Huye a la selva, vete, ve a masturbarte...Tú no entendiste: Era amor lo que yo estaba proponiéndote.

SOUTO

No podría haber propuesta más sórdida...Y tal vez hasta traigas una carta de algún comandante amigo tuyo...Quién sabe, una amnistía...

BÁRBARA

Yo no traje nada...

SOUTO

Tú estás hediendo a palacio, Bárbara. ¡Putas de palacio!

BÁRBARA

Imbécil

SOUTO

Tú me estás llevando a una celada. Desde el comienzo tú me estás llevando hacia ellos y ni siquiera lo estás sabiendo. Tú estás traicionando, Bárbara, y ni siquiera sientes en la boca el dulce gusto de la traición.

BÁRBARA

Yo no estoy traicionando a nadie.

SOUTO

Tú me estás dando pena...gateando en la traición, en los pañales de la traición...Pobre Bárbara. ¿Y en nombre de qué, de quién? De Calabar.

BÁRBARA

Yo ya te prohibí decir ese nombre.

SOUTO

¿Y quién eres tú para decirme eso? Calabar (*gritando*). CALABAR.

BÁRBARA

Cala a boca.

SOUTO (*gritando más fuerte*)

¡CALABAR, CALABAR!...Solo yo tengo el derecho de decir ese nombre...(se va apartando, teniendo el fusil en la mano) Solo yo conquisté ese derecho, porque solo yo fui más lejos dentro de la selva misma con tanto placer. Solo yo tengo el coraje de Calabar, pero sin su hipocresía...(van apareciendo algunos soldados holandeses). Yo tengo los cojones de Calabar...Tengo la arrechera de Calabar.

BÁRBARA

Cuidado.

SOUTO (*riendo*)

¿Cuidado?

Souto recibe un disparo, pero no cae.

SOUTO

¡...Ah! Perros holandeses...A todos vosotros he de quitaros la vida, porque soy el Capitán Souto, que tantas veces os he puesto en fuga en Pernambuco y Bahía...

Recibe otro tiro y cae luego de ser lanzado por el impacto.

SOUTO

...Aquí caigo, pero si además de eso te interesas por saber cuál es mi patria (una vez que en nuestros tristes días es una prueba de nobleza contarle al público sobre el lugar en el cual dimos nuestros primeros berridos). Quedes sabiendo que no nací en las ruinas de la isla de Delos, como Apolo, ni en la espuma del agitado océano, como Venus. Yo nací exactamente en la Bahía de la Traición, donde la naturaleza no tiene necesidad alguna del arte...Y si lo que ahora yo digo puede parecer un elogio, es porque lo considero como tal, sin necesitar de los otros para eso. Y si muero sin poder traicionar en mi instante último, aun así yo no me avergüenzo; y muero traicionando, porque muero diciéndote que te amo, Bárbara (*muere*).

BÁRBARA

Sebastiao...Calabar...

Anna se aproxima a Bárbara, quien llora sobre el cuerpo de Souto. La orquesta toca como fondo Anna de Amsterdam.

ANNA

De todos los amores, el más fuerte es siempre el último. Ahora tú entiendes, ¿no es así?

BÁRBARA

Es eso lo que me entristece...

ANNA

¡Coraje!

BÁRBARA

Ese coraje es lo que me asusta. La de querer continuar viva.

ANNA (*cantando*)

Fui amada por mil hombres

Con millares de ideales,

Pero en la lista de sus sueños

Yo quedé siempre atrás.

El milésimo primero

Hizo de mí la principal,

Pero era un pobre sin valor

Y sin ideal alguno.

ANNA

Sí, la mujer no tiene nada que ver con el hombre. El hombre es, ante todo, alguien que posa de fuerte. Tú sabes cómo es. Pasa dos semanas en la guerra, llega a casa, saca una espada de este tamaño; ahí tú dices: "bien, llegó mi oportunidad, me hunde el estoque, y él se pone como si la cosa no fuera con él... Luego te quitas la ropa y él queda todo excitado, pero no es porque estés desnuda: es porque mató un indio en combate y va por ahí, o sea que te confunde con un indio y te da una cachetada y te confunde con el verdugo y se dedica a golpearte hasta el cansancio y luego duerme y ronca y tú lo tocas y él nada, como si estuviera solo. Vamos, hombre, despierta... (*toca a Souto*). Dale, macho, ¿en dónde está tu espada?"

BÁRBARA

Anna...

ANNA

Al día siguiente, él despierta satisfecho como si hubiese hecho las más grandes proezas. Viste su traje militar, se pone a discreción y retorna a la guerra. Vamos, Bárbara. Una mujer necesita cariño, caricias, cosquillas.

ANNA (*cantando*)

"Bárbara,

Bárbara,

Nunca es tarde,

Nunca es suficiente.

¿Dónde estoy?

¿Dónde estás?

Mi amor,

Vine a buscarte".

ANNA

¿...Sí?

El coro acompaña a Anna en "Vence en la vida quien dice sí"¹⁹⁹.

ANNA Y CORO

Vence en la vida quien dice sí.

Vence en la vida quien dice sí.

Si te duele el cuerpo,

Di que sí.

Te tuercen un poco más,

Di que sí.

Si te dan un puñetazo,

Di que sí.

Si te babean en el cogote,

Te muerden el cuello,

Si te acarician con el látigo,

Mírame bien.

Vence en la vida quien dice sí.

Vence en la vida quien dice sí.

Si te tiran lama, di que sí.

Para qué tanto drama,

Di que sí.

Te tiran a la cama,

Di que sí.

Si te crían fama,

¹⁹⁹ La totalidad de la letra de esta canción fue censurada por el régimen militar brasileño, el cual solo permitió a grabación instrumental en el disco con las canciones de la obra. En esta traducción damos cabida a la letra de la primera versión de dicho tema, porque luego Chico Buarque y Ruy Guerra escribieron una segunda versión de la letra, interpretada por Nara Leao, cuando la obra pudo ser estrenada en 1980.

Di que sí.
Si te llaman vagabunda,
Se te montan en la espalda
Si te dejan moribunda,
Mírame bien.
Vence en la vida quien dice sí.
Vence en la vida quien dice sí (cantan todos).
Si te cubren de oro,
Di que sí.
Si te mandan ahora mismo,
Di que sí.
Si te halan el saco,
Di que sí.
Si te insultan tu raza,
Di que sí.
Si te hinchan la barriga
De feto y lombrices,
Ni por eso compres peleas,
Mírame bien.
Vence en la vida quien dice sí.
Vence en la vida quien dice sí.

Anna adorna el traje de Bárbara, ayudada por algunas esclavas negras.

ANNA

Mira qué paño tan bonito...(es un estampado que ella luego arroja). No. Este de aquí va mucho mejor con el tono de tu piel...o este aquí...No sé...

¿Qué piensas? (mira a una esclava).

Dame ahí unos alfileres (mira a la otra).

Limpie de esta manera...así (*toma el cepillo de las manos de la esclava, muestra, devuelve*). Es necesario que esos cabellos queden brillando...(*agarra dos tejidos satinados, uno amarillo y otro rojo*). Uno de esos dos...¿Cuál prefieres tú?

BÁRBARA

Cualquiera, es lo mismo...

ANNA

¿Cómo que te da lo mismo? Mírate en el espejo (*mira la esclava que sostiene un inmenso espejo*). Acércate un poco, ahí...¿qué tal?

BÁRBARA (*desinteresada*)

No sé.

Anna (*decidida*).

El rojo. Es más alegre.

BÁRBARA

¿Sí?

ANNA (*desanimada*)

No me estás poniendo atención...

BÁRBARA

Disculpa.

ANNA

Tú puedes tenerlo todo, es solo quererlo...

BÁRBARA

Yo no quiero nada.

ANNA

Pero yo quiero, por ti...Cuando acaba de ordenar...(de repente, Anna para, desanimada con la negligencia de Bárbara). ¿Por qué es que tú insistes en quedarte así? No ves que de nada sirve...

Para que las cosas tengan sentido, es necesario que la gente pueda apegarse a ellas, ser agarrada, mordida, besada, no sé...solo así es como tienen sentido, incluso si te lastiman...eso no importa...el resto no vale nada. Lo que vale la pena son los grandes gestos, las grandes palabras, las grandes intenciones...ah, el hombre es de por sí una mierda. Bárbara, olvida.

BÁRBARA

No consigo olvidar.

ANNA

Hay que ser capaz (*de nuevo comienza a arreglar a Bárbara*).

BÁRBARA

Ya me dijeron eso.

ANNA (*muy desenvuelta*)

Un hombre de vez en cuando, vaya y venga...Pero solo muy de vez en cuando, no es conveniente exagerar. Es usarlo y hacerlo a un lado, pronto.

BÁRBARA (*sonriendo*)

Si así fuera de fácil...

ANNA (*exagerada*)

Finalmente...insiste. Sacó fuera el semblante sombrío y mostró los dientes (*amable*). Son lindos (*en otro tono*). Es así, de esa manera.

BÁRBARA

No lo es, no.

ANNA

Sí es. Basta con querer ser bonita, graciosa, reír mucho, divertirse y no hacer preguntas tontas.

BÁRBARA

Fácil...

ANNA

Mucho.

BÁRBARA

¿Y sí vale la pena?

ANNA

Compensa. Es claro que los hombres de la tierra...son fogosos, ¿sabes? No pueden ver mujer, ¿sabes? Pero a la hora de la verdad solo quieren saber es de tu rabo...Y te toca voltearte (*pausa*). El negocio del hombre es el hombre mismo.

Anna ríe mucho. Bárbara continúa seria. En un gesto de desespero, Anna desordena el peinado de Bárbara. En seguida vuelve a peinarla, prescindiendo de las esclavas. Bárbara comienza a cantar "Fortaleza".

BÁRBARA (*cantando*)

Mi tristeza no está hecha de angustias.

Mi tristeza no está hecha de angustias,

Mi sorpresa,

Mi sorpresa solo está llena de hechos,

De sangre en los ojos y lama en los zapatos.

Mi fortaleza,

Mi fortaleza es de un silencio infame,

Bastándose a sí misma y reteniendo el derrame

Mi represa.

ANNA

¿Qué pasa contigo?

BÁRBARA

Dos hombres

ANNA

¿Y qué? Tú amaste a uno, ahora amas a otro...Sucede que el segundo traicionó al primero...No hay nada más. Los dos murieron. Todo está claro.

BÁRBARA

Tanto así, no. Yo me enorgullezco de un traidor, y la traición del otro me repugna.

ANNA

Quien traiciona, traiciona. No hay diferencia.

BÁRBARA

¿No?

ANNA

No.

Yo también pensé de esa manera...Mezclé a Sebastiao do Souto y a Calabar; traicioné a uno por el otro, mezclé las traiciones, los cuerpos, lo mezclé todo; hice de todo una *paçoca*²⁰⁰ y lo sumergí con placer en toda esa pasta...De cierta forma yo estaba feliz y me sentía hasta vanidosa de haber traicionado a Calabar y a su traición, como mujer, de todos modos, de estar dentro de la traición, de vivir dentro de la traición y de amar por dentro; si todo lo que me daban era traición...Pero no es verdad, Anna. ¿No te parece?

ANNA

No sé...

BÁRBARA

Claro que sí. Todo eso ya pasó, todo sigue andando sin ellos. Todo lo que hizo Calabar fue traicionar...y Sebastiao enloquecer...No valía la pena morir por eso. Holandeses, portugueses, no valía la pena haber muerto por tan poco. Ah...Calabar...Quería que Calabar estuviera vivo, solo para tener una idea de lo que se llama traición. Porque Calabar se engañó, pero nunca engañó a nadie. Sebastiao, sí. Todo lo que Calabar dijo e hizo fue de frente, claramente, sin mentiras. Sebastiao, no. Si se atreven llamar traidor a Calabar, que llamen entonces héroe a Sebastiao do Souto.

ANNA

Tú aún amas a los dos.

Bárbara luce muy arreglada. Anna retrocede algunos pasos para admirarla.

ANNA

Estás linda...loca y linda. Yo te amo, Bárbara (*gritando*). Yo te amo...

Bárbara, Frei, el Consultor y Nassau. Son dos escenas simultáneas, una inmovilizándose para darle lugar a la otra.

BÁRBARA

¡Padre...Padre Manoel do Salvador!

FREI

²⁰⁰ Una comida hecha a base de carne cocida y desmechada, preparada con manteca y mezclada con harina de mandioca. Diccionario Aurelio. P. 398. Op.Cit. Por analogía, y de acuerdo con el sentido figurado del texto, podría asimilarse a la expresión "un sancocho", refiriéndose a una revuelta, a un conjunto de cosas o hechos desordenados.

El mismo...

BÁRBARA

¿Me está reconociendo?

FREI (evasivo)

Recuerdo haberla visto...

BÁRBARA

Por ahí va...Y mi nombre. ¿Sabe cuál es mi nombre?

FREI

¿Debería?

BÁRBARA

No. Padre, yo le quiero confesar...

FREI

Bien, entonces mañana...

BÁRBARA

Ahora.

FREI

¿Aquí...?

BÁRBARA

Aquí.

FREI

¿Para recibir los sacramentos?

BÁRBARA

Yo no quiero recibir nada.

FREI (*sorprendido*)

Yo pensé...

BÁRBARA

Solo quiero que me responda: ¿Qué es lo que usted, señor sacerdote, está haciendo con los holandeses?

FREI

No veo por qué tenga que responderle...

Se aparta algunos pasos.

BÁRBARA

¡Padre! Mi nombre es Bárbara.

Frei la mira atentamente.

BÁRBARA (irónica)

Sí, soy Bárbara...

FREI (indeciso)

¡Ah, Bárbara...!

BÁRBARA

Esa misma...¿No logró reconocermé?

Frei denota un gesto evasivo.

BÁRBARA

¿Estoy bonita?

FREI

Diferente.

BÁRBARA

Acertó. Diferente. ¿Y el padre, está igual?

FREI

Siempre el mismo...y con Dios.

BÁRBARA

Padre, yo quería saber una cosa...Es muy importante...

Habla bajo, como si tuviese miedo de ser escuchada, pero la intención de confrontarlo es evidente.

BÁRBARA

¿...Cómo es que el señor hace para ser siempre el mismo...Con los portugueses...después con los holandeses, con los portugueses, otra vez con los holandeses...Cómo se las arregla usted con su conciencia?

FREI

Usted está borracha.

Bárbara suelta una carcajada.

BÁRBARA

¿Y es que Dios prohíbe hablar con una borracha...? ¿Es eso, padre?

FREI

No, Dios no prohíbe; pero sí el buen sentido.

BÁRBARA

Padre. Si un día el rey me llama y manda matar al vecino, y yo lo mato...Y después el rey muere, viene un nuevo rey y dice que el vecino tenía razón...¿Qué hago yo, entonces? ¿Será que el rey tiene siempre la razón...? ¿...Me confieso? ¿...Olvido? ¿...Y el muerto, padre? ¿Y qué hace la gente con el muerto?

FREI

Usted...

BÁRBARA

Yo lo sé...estoy borracha. El mundo es perfecto, los reyes no tienen defectos y yo estoy borracha. Y Calabar muerto.

FREI

Porque lo merecía.

BÁRBARA

Sí...porque creía en los holandeses...Y ahora el padre está ahí con ellos, bien alimentado, en paz con su conciencia...

FREI

Calabar traicionó...

BÁRBARA

Para identificar al traidor es necesario mostrar la cosa traicionada.

CONSULTOR (*mirando a Nassau*)

Conde...Acabo de recibir instrucciones. Y temo que no sean agradables.

NASSAU

Entre miedos y coraje,

Entre ansiedades y náuseas,

Entre hidalgo y corsario,

Gobernante o mercenario.

BÁRBARA (*mirando a Frei*)

¿Y Calabar?

CONSULTOR (*mirando a Nassau*)

¿Cómo?

NASSAU

Nada.

FREI (*mirando a Bárbara*)

Calabar es asunto cerrado. Apenas un nombre. Un apunte. Y quien diga lo contrario atenta contra la seguridad del Estado y contra sus razones. Por eso el Estado debe usar su poder para callarlo. Porque lo que importa no es la verdad intrínseca de las cosas, pero la manera como ellas van a ser contadas al pueblo.

CONSULTOR (*mirando a Nassau*)

Como representante de la Compañía de las Indias y de los Estados Generales, quería anunciarle oficialmente...

NASSAU

¿Alguna vez sentiste que tu destino es tan grandioso, tan dependiente de tus gestos y acciones, tan mayor que el de los otros hombres, que llega a asustar y al mismo tiempo te produce una sensación intensa de un placer indefinible tal, que tú llegas a pensar que todo no es más que un acceso pasajero de megalomanía? ¿Alguna vez? Y después eso se repite, se vuelve razón de ser de tu cotidianidad, y tú pasas a creer en él como si constituyera el mayor sentido de tu propia vida...(*sonríe*). Hasta que un día tú descubres que nada está escrito, salvo en tus propias ilusiones, y que el camino que parecía irreversible se volvió un nudo contigo allá adentro.

FREI (*mirando a Bárbara*)

Si usted quiere confesarse, la espero mañana.

BÁRBARA

No, padre, no quiero.

CONSULTOR (*mirando a Nassau*)

Yo apenas cumplo el deber.

NASSAU

Y después todo queda amargamente claro. ¿Sabe una cosa? Yo hasta sentía un cierto desprecio por usted. Aún hoy, y por momentos, me olvido de su nombre...Pero ahora yo sé que también soy un hombre de corredores. De las puertas que se abren para otros corredores y de los corredores que conducen a otras puertas. Siempre dentro del palacio.

CONSULTOR

Es su gestión...

NASSAU

Fue un fracaso.

CONSULTOR

El cálculo...

NASSAU

Explotó...

CONSULTOR

Acusan incluso a su Señoría...

NASSAU

De poner la mano en los cofres del Estado. Y no lo voy a negar.

CONSULTOR

O Vuestra Señoría renuncia...

NASSAU

¿O...?

CONSULTOR

Existen antecedentes de sanciones más graves y definitivas.

NASSAU

Sé que fallé y sé también que fui bien reemplazado. Sé que me mantuve en la cuerda floja, sonreí para todos lados, dije sí e hice no, moviéndome en un ir y venir que me daba derecho la condición de <político y comandante. Todo por causas nobles, inmensas, en la escala del futuro. Todo eso lo hice con orgullo, sin miedo a juicios o críticas, porque dentro de mí yo tenía una meta que nada ni nadie me impediría alcanzar. Y ahora constato que todo, incluso aquello de lo que enorgullezco, puede ser clasificado como traición. El resto fueron apenas saludos

aduladores²⁰¹. Pero orgulloso, indiferente y escéptico, aun así yo sé de mi fracaso. Y lo más gracioso, lo que me hace reír a mandíbula batiente, es que no me importó...(*más serio que nunca, se pone a cantar*).

Porque esta tierra está por cumplir su ideal, aún le falta convertirse en un inmenso cañaduzal...

Bárbara avanza un paso.

BÁRBARA.

Un día este país ha de ser independiente. De los holandeses, de los españoles, portugueses...Un día todos los países podrán ser independientes, por encima de lo que sea. Pero eso requiere mucho traidor. Mucho Calabar. Y no basta ahorcar, destrozarse, picar... Calabar no muere. Calabar es cobra de vidrio. Y el pueblo jura que cobra de vidrio es una especie de lagarto que cuando se corta en dos, tres, mil pedazos fácilmente se reproduce: ¡Calabar de nuevo irrumpirá en la historia futura de Brasil!

Bárbara comienza a cantar "Cobra de vidrio".

Por las cuatro esquinas su cuerpo

Partido, desterrado.

A los cuatro vientos sus cuartos,

Sus pedazos de vidrio.

Y su veneno incomodando

Tu honra, tu verano.

(con coro) ¡Presta atención!

¡Presta atención!

Por las cuatro esquinas sus tripas

Gratuitas, sobrando.

A los cuatro vientos, sus cuartos,

Sus pedazos de vidrio.

Su veneno arruinando

A tu hija y la plantación.

²⁰¹ En portugués, la palabra utilizada es *salamaleque*, vocablo utilizado por los turcos para saludar. Dicionario Aurelio. Op.Cit. P.491.

(con coro) ¡Presta atención!

¡Presta atención!

Por las cuatro esquinas sus alaridos,

Su grito miedoso.

A los cuatro vientos sus cuartos,

Sus pedazos de sueño.

Y su veneno incomodando

Tu vena y tu frijol.

(coro) ¡Presta atención!

¡Presta atención!

¡Presta atención!

¡Presta atención!

¡Presta atención!

Iluminación para la fiesta del adiós. Cintas a manera de saludos de los comerciantes locales, judíos, etc...

Mujeres vistosas, papagayos, negros con boinas y telas de pintor renacentista, indios sorprendidos dando vueltas alrededor de un telescopio. Nassau en lo alto del puente.

NASSAU

Yo soy Mauricio de Nassau, el Brasileño. Y parto llevando una porción de Brasil dentro de mis tripas...Y de aquí en adelante, yo hablo para la historia. ¡Escribano! ¿Dónde diablos se metió el escribano?

ESCRIBANO

¡Sí, Excelencia!

NASSAU

Anote en los autos...(pausa). Cuando pisé estas tierras, pisé blando y pisé firme...

CONSULTOR

Es preferible redactar un texto formal.

NASSAU

¡Tiene razón! (*solemne*)

Llegué, vi, amé y construí. Y en pocos años tracé el principio del futuro. Nuevos horizontes...

ESCRIBANO (*emocionado*)

Alteza, si me permite plasmar mi sentimiento...

CONSULTOR

¡Silencio! Escribano no siente. De ahora en adelante, en este Brasil holandés, el escribano escribe. Así como el estudiante estudia, el cantante canta, el actor actúa, etc., etc., etc...

NASSAU

Y si no me fue dado crear más, es porque tras de hombre de visión siempre hay en el mismo reino podrido diez generales y mil burócratas. Un gran imperio y estrecha mentalidad son malos compañeros. Yo continúo siendo un hombre de armas. Y un humanista. Y esa combinación es difícil en cualquier siglo. Y porque conquisté, pero no fui ciego en el ejercicio del poder, y porque de las armas y de la represión no hice mi mayor pasión, ahora dirán que me equivoqué. La misma compañía que me trajo, es la que ahora me lleva. Tal vez las mismas intrigas. Y porque todo lo que hice ni cabe en sus cofres, como tampoco todos esos horizontes...

ESCRIBANO

Bonito...

NASSAU

...fueron cambiados por florines...¡Qué importa!

Parto sin rencores y sin odios, en mis ojos grabados quedan estos horizontes, en mis fosas nasales estos olores dulzones, y en mi lengua acumuladas estas palabras nativas. Mi mayor castigo va a ser el de hablar para las paredes de Europa frases que nadie podrá entender. Pero de esa soledad estará hecha mi gloria. Y cuando entre las aspas de los molinos de viento, cuando en el hielo de los inviernos o en el humo de las fábricas de arenque, yo diga guayaba, *xavante*²⁰², cocos, jacarandá, jabalí, puercoespín, tendré mucho más vivo el sentimiento de mi obra, y más cruel y exacto el sentimiento de mi singularidad. Parte Mauricio de Nassau. Y con él la posibilidad de un Brasil holandés. Adiós, amigos.

FREI (*dirigiéndose a la multitud*)

²⁰² Nombre de una tribu que ocupa un área extensa de tierra en el Mato Grosso. Diccionario Aurelio. Op. Cit. P.574.

Tengan fe, hermanos. ¡Lo que es bueno para Holanda, es bueno para Brasil!

BÁRBARA (*hablándole al público*)

¿Esperáis un epílogo de lo que os he dicho hasta ahora?

Estoy leyendo en vuestras fisonomías. Pero sois verdaderamente tontos si imagináis que yo haya podido retener de memoria toda esa mezcla de palabras que os solté abruptamente. La historia es una colcha de retazos. En lugar de epílogo, quiero ofreceros una sentencia: Odio al oyente de memoria demasiado fiel. Por eso, sed santos, aplaudid, vivid, bebed, traicionad, oh celebérrimos iniciados en los misterios de la traición.

El elenco 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

Lo que es bueno para Alemania es bueno para Brasil

Lo que es bueno para Japón es bueno para Brasil

Lo que es bueno para Gabón es bueno para Brasil.

Lo que es bueno para el gallego es bueno para Brasil

Lo que es bueno para el griego es bueno para Brasil

Lo que es bueno para el troyano es bueno para Brasil

Lo que es bueno para el bahiano es bueno para Brasil

Lo que es bueno para el inglés es bueno para Brasil

Lo que es bueno para ustedes es bueno para Brasil

Lo que es bueno para mamita es bueno para Brasil

Lo que es bueno para el bebé es bueno para Brasil

Lo que es bueno para fulano es bueno para Brasil

Lo que es bueno para (.....) es bueno para Brasil

Lo que es bueno para (.....) es bueno para Brasil

Lo que es bueno para (.....) es bueno para Brasil

Lo que es bueno para (.....) es bueno para Brasil

Lo que es bueno para (.....) es bueno para Brasil

Lo que es bueno para (.....) es bueno para Brasil

Lo que es bueno para (.....) es bueno para Brasil

Lo que es bueno para (.....) es bueno para Brasil

Lo que es bueno para (.....) es bueno para Brasil

Y así, hasta bajar el telón.

PARTITURAS DE LAS CANCIONES DE LA OBRA DE TEATRO (EN ORDEN DE APARICIÓN).

Cala a boca, Bárbara

Chico Buarque

Transcrição: Julián Serna G.

Intro

Bolero F#9

(Trompeta) B 13 F 9 Bb 13

5 E 9 A 13 A 7b13 Dm9 A 7b13

9 Dm9 C#dim7 Dm9 D 7b9 (Trompeta)

(Voz)

El-e sa - be dos ca-mi-nhos De - ssa mi - nha te - rra.
 El-e sa - be dos se-gre-dos Que nin-guém en - si - na:

13 Gm7 A 7b13 A 7

No meu cor - po se es - con - de - u,
 On - de eu guar - do o meu pra - zer,

17 Am7b5 F#dim7 (Trpt.) D 7

Mín - has ma - tas per - co - rre - u,
 Em que pân - ta - nos be - ber,

CALABAR
2016

21 G/B (Trpt.) G/B (Trpt.)

Os meus ri - os, _____
As va - zan - tes, _____

Os meus bra - ços. _____
As co - rren - tes. _____

25 Dm9 A 7/Bb (Violines) Dm9 D7 (Trpt.)

El - e_ê_o meu gue - rrei - ro, _____
Nos col - chões de fe - rro _____

Nos col - chões de te - rra. _____
El - e_ê_o meu par - cei - ro, _____

29 Gm7 Gm/F A 7 A 7b13 A 7

Nas ban - dei - ras, bons len - çóis, _____
Nas cam - pa - nhas, nos cu - rrais, _____

33 F#dim7 D 7

Nas trin - chei - ras, quan - tos ais, ai. _____
Nas en - tra - nhas, quan - tos ais, ai. _____

37 G/B G/B

Ca - la_a bo - ca, Ol - ha_o fo - go, _____
Ol - ha_a noi - te, _____

Ca - la_a bo - ca, Ol - ha_a rel - va, _____
Ol - ha_o fri - o. _____

41 Dm9 G#dim7 B dim7 Bbdim7 D.S.

Ca - la_a bo - ca, Bár - ba - ra. _____

Fado tropical

Chico Buarque

Transcrição: Julián Serna G.

Intro
Foxtrot E_b $D7$
(Mandolina)

5 E_b $D7$
Com a -
Gui -

9 Gm
mu - sa do meu fa - do, Ó mi - nha mãe gen - til. Te
ven - cas na caa - tin - ga, Ale - crins no ca - na - vial, Li -
ta - rras e san - fo - nas, Jas - mim, co - quei - ros, fon - tes, Sar -

13 $F7$ $B\flat maj7$
dei - xo, cons - ter - na - do, No pri - mei - ro, a - bril. Mas
co - res na mo - rin - ga, Um vi - nho tro - pi - cal. E
dí - nhas, man - di - o - ca, Num sua - ve - a - zu - le - jo. O

17 $G7/B$ Cm/E_b
não sê tão in - gra - ta, Não es - que - ce quem te a - mou. E em
a lín - da mu - la - ta, Com ren - das do A - len - te - jo, De
ri - o A - ma - zo - nas Que co - rre trás - os - mon - tes E,

21 $A7/C\sharp$ $D7$
tu - a den - sa ma - ta Se per - deu e se en - con - trou. Ai,
quem, nu - ma bra - va - ta, A - rre - ba - to um bei - jo.
nu - ma po - ro - ro - ca, Des - á - gua no Te - jo.

CALABAR
2016

Fado tropical

25 $E\flat$ D7

es - ta te - rra_a - in - da vai cum - prir seu i - de - al, A -

29 $E\flat$ D7 **to fine**

in - da vai tor - nar - se, um i - men - so Por - tu gal. (Mnd.) -
 se, um i - men - so Por - tu gal.
 se, um Im - pé - rio Co - lo nial.

(recitar em prosa*)

33 (Violín) D7 Gm

(Mnd.)

37 F7 Bbmaj7

41 G7/B Cm/Eb

45 A7/C# D7 **D.C. x2**
D.C. al Fine

* 1) Sabe, no fundo eu sou um sentimental.
 Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo.
 Além sa sífilis, é claro. Mesmo quando a minhas mãos estão ocupadas
 em torturar, esganar, trucidar, meu coração fecha os olhos e,
 sinceramente, chora.

* 2) Meu coração tem um sereno jeito
 E as minhas mãos o golpe duro e presto.
 De tal maneira que, depois de feito,
 Desencontrado eu mesmo me contesto.

Se trago as mãos distantes do meu peito,
 É que há distância entre intenção e gesto.
 E se meu coração nas mãos estreito,
 Me assombra a súbita impressão de incesto.

Quando me encontro no calor da luta
 Ostento a aguda empunhadura à proa,
 Mas o meu peito se desabotoa.

E se a sentença se anuncia bruta,
 Mais que depressa a mão cega executa
 Pois que senão o coração perdoa

Fado tropical

3

Fine

Ai, es - ta te - rra a-in - da vai cum-prir seu i - de-al, A -

in - da vai tor-nar - se um Im - pé - rio Co - lo nial. Ai,
(Mnd.)

Anna de Amsterdam

Chico Buarque

Transcripción: Julián Serna G.

Bm9

⌘

(Guitarra)

Sou A - nna do di - que_e das
Sou A - nna de ca - bo_a te -
Sou A - nna de vin - te mi -

7

do - cas, Da com - pra, da ven - da, das tro - cas, das per - nas.
nen - te, Sou A - nna de to - da pa - ten - te, das In - dias.
nu - tos, Sou A - nna da bra - sa dos bru - tos na co - xa.

13

Dos bra - ços, das bo - cas, do
Sou A - nna do_o - rien - te_o - ci -
Que_a - pa - ga cha - ru - tos, sou

19

A 7/G

li - xo, dos bi - chos, das fi - chas. Sou A - nna das
den - te_a - ci - den - te, ge - la - da. Sou A - nna_o - bri -
A - nna dos den - tes ran - gen - do. E dos o - lhos_en -

CALABAR
2016

25 B

lou - cas. _____ A - té_a - ma - nhã _____ Sou A - nna _____
 ga - da. _____ A - té_a - ma - nhã _____ Sou A - nna _____
 xu - tos. _____ A - té_a - ma - nhã _____ Sou A - nna _____

31 A 7/G B A 7/G D7b9/F# G7/F F#7+5/G

_____ Da ca - ma, da ca - na, fu - la - na, sa - ca - na, Sou A - nna de
 _____ Do ca - bo, do ra - so, do ra - bo, dos ra - tos, Sou A - nna de
 _____ Das mar - cas, das ma - cas, das va - cas, das pra - tas Sou A - nna de

37 Bmaj7 A 7 **To fine**
Bmaj7 A 7

Ams - ter - dam. _____ Eu cru -
 Ams - ter - dam. _____ A - rris -
 Ams - ter - dam. _____

43 Bmaj7 G#7+5 A 7/G C#m7

zei um o - ce - a - no Na_es-pe - ran - ça de ca - sar. Fiz mil bo - cas pra So - la - no, Fui bei -
 quei mui-ta bra - ça - da Na_es-pe - ran - ça de ou-tro mar. Ho - je sou _car - ta mar - ca - da, Ho - je

Anna de Amsterdam

3

49 F#7 Bmaj7 A7 Bmaj7 x2 D.S. al Fine

ja - da por Gas - par. Sou
sou - jo - go de_a - zar. Sou

55 Fine A7 Bmaj7 Bm9

Dam dam dam dam

Tatuagem

Chico Buarque

Transcrição: Julián Serna G.

Intro

Fmaj7 F#dim7 C6 A7

Trompeta

Guitarra

Oboe

Voz D9 Ab713 G7b5

5

Que-ro fi-car no teu cor-po fei-to ta-tua-gem
 Que-ro brin-car no teu cor-po fei-to bai-la-ri-na
 Que-ro pe-sar fei-to cruz nas-tu-as-cos-tas

8 Em7b5 A7b13 D9 G7 Db9 C6

Que-é pra te dar co-ra-gem Pra se-guir via-gem Quan-do_a noi-te vem.
 Que lo-go se_a-lu-ci-na, Sal-ta_e te_i-lu-mi-na Quan-do_a noi-te vem.
 Que te re-tal-ha_em pos-tas Mas no fun-do gos-tas Quan-do_a noi-te vem.

12 C9 Fmaj7 F#dim7

E tam-bén pra me per-pe-tu-ar Em tu-a-es-cra
 E nos mús-cu-los e-xaus-tos Do teu bra
 Que-ro ser a ci-ca-triz ri-so-nha co-rro-si
 Co-ra-ções de mãe, ar-põ-es, Se-rei-as e ser-pen

CALABAR
2016

Trompeta

15

Em7b5 A7b13 D9 G7 Db7#9

va, — Que vo - cê pe - ga, es - fre - ga, ne - ga — Mas não la -
 ço — Re - pou - sar frou - xa, mur - cha, far - ta, Mor - ta de can -
 va, — Mar - ca - da a fri - o. A fe - rro, e fo - go — Em car - ne
 tes — Que te ra - bis - cam, o cor - po to - do — mas não sen -

19

C6

Flauta y Oboe

Fine C#dim7 **To Coda** x3

- va. —
 sa - ço. —
 ví - va. —
 - tes. —

Bárbara

Chico Buarque

Transcrição: Julián Serna G.

Intro (Guitarra)
Cmaj7#5 Cmaj7b5 Cmaj7#5 Cmaj7b5

Bár - ba - ra,

5 Fmaj7 Dm7 Bm7 E7#9b5 Bb⁶ Edim7
Nun - ca é tar - de, Nun - ca é de - mais. On - de es - tou,

11 Fadd9 Dm7 F#m9 B13 G#m7b5 G#aug
On - de es - tás? Meu a - mor, Vem me bus - car. O Va -

17 Amaj7 Dmaj7/A G#m7b5 C#7#9
meu des - ti - no é ca - mi - nhar a - ssim De - ses - pe - ra - da e nu - a Sa -
-mos ce - der, en - fim, à ten - ta - ção Das no - ssas bo - cas cru - as E

21 F#m7 F#m7/E (Corno) Cdim7 D#dim7
ben - do que no fim da noi - te Se - rei tu - a.
mer - gu - lhar no po - ço, es - cu - ro De nós du - as.

25 Em6 F7/A
Dei - xa eu te pro - te - ger do mal, Dos me - dos e da chu - va, A -
E vou vi - ver a - go - ni - zan - do U - ma pai - xão va - di - a, Ma -

CALABAR
2016

D.S. al Fine

29 E13 E7b13 A13 A7#5

cu - mu - lan - do de pra - ze - res Teu lei - to de vi - ú - va.
 ra - vi - lho - sa_e trans - bor - dan - te Fei - to_u - ma_he - mo - rra - gi - a.

33 Cmaj7#5 Cmaj7 Cmaj7b5 Fmaj7sus4

Bár - ba - ra,

Tiras as mãos de mim

Chico Buarque

Transcrição: Julián Serna G.

(Guitarra y violines)

Intro B7b5 G#7b5 D7b5 C#7b5 B7b5 G#7b5 B7b5 G#7b5 C7b5 B7b5 A7b5 G7b5

Balada

5 Gm7b5 C7b9 Fm9 Fm9/E Fm9/E> D7b9

E - le_e-ra mil, Tu és ne - nhum. Na gue - rra_és
três tos-tões Ga - nhas-te_um par. Ho - je_es - tás

9 Gm Bdim7 Cm9 C#dim7

vil, Na ca-ma_és mo-cho. Ti-ra_as mãos de mim, Põ-e_as mãos em mim,
só, E - nu - co_e co - xo. Ti-ra_as mãos de mim, Põ-e_as mãos em mim,

13 Dm7 Ebmaj7 E9+11 Am7b5

— E vê se_o fo - go de - le, Guar-da-do_a-qui, Te in-cen-de-ia_um
— Ven-des - te um teu_a-mi - go A - té o fim. A - go - ra le - va_o

17 A7b5 **To Coda** Gm9 Gm9/F# Gm9/F E7b9 Am

pou-co. É - ra-mos nós, Es - trei-tos nós, En-quan-to tu És la-ço
tro - co.

21 C#dim7 Dm9 D#dim7 Em7

frou - xo. Ti-ra_as mãos de mim, Põ - e_as mãos em mim!

CALABAR
2016

Tiras as mãos de mim

25 Fmaj7 F#9+11 Bm7b5 Bb7b5

E vê se a fe-bre de - le, Guar-da-da_a-qui, Te con-ta-gia um pou-co.

29 Am (Saxofón) Am/G# Am/G Am/F#

33 Cm Cm/B Cm/Bb Cm/A

(Flauta y violines) Bbm6 Abm6 Gm7b5 C7+5 C7 D.S. al Coda

Por

41 (Flauta y violines) A7b5 Ab7b5 Gm (Bajo)

Não existe pecado ao sul do equador - Boi voador não pode voar

Chico Buarque

Transcrição: Julián Serna G.

Samba

(Trompetas)

D#dim C/E A7 Dm G7

1.

4 C C7 Dm G7 C6

1.

8 C#dim Dm6 (Saxofones) Eb7

do do la - do de bai - xo do e - qua - dor. Va - mos fa - zer um pe - ca -

12 Dm6 G13 G7 C6 (Saxofones)

do, sa - fa - do, de - bai - xo do meu co - ber - tor. Me dei - xa ser teu es - cra -

16 C7 Fmaj7 Fm6

cho, ca - pa - cho, teu ca - cho, um ri - a - cho de a - mor. Quan - do é li - ção de es - cu - la -

20 C/E Eb7 Dm7 G7 **To Fine** C Dm7 G7

cho, o - lha - i, sai de bai - xo, que eu sou pro - fe - ssor. Dei - xa a tris - te - za pra lá, vem co - mer, me jan - tar.
xo, eu sou em - bai - xa - dor.

CALABAR
2016

2

Não existe pecado ao sul do equador -
Boi voador não pode voar

24 C/E E♭7 Dm7 G7 C9

Sa-ra-pa-tel, ca-ru-ru, tu-cu-pi, ta-ca-cá. Vê se me u - sa, me a-bu - sa, lam-bu -
Vê se me es-go - ta, me bo - ta na me -

28 Dm7 G7 C9 **D.S. al Fine**

- sa, Que a tu - a ca - fu - sa Não po - de es - pe - rar.
- sa, Que a tu - a ho - lan - de - sa Não po - de es - pe - rar.

Fine
31 C9

La ra ra ra la ra ra la ra ra la ra

35

ra ra ra La ra ra ra la

Boi voador não pode voar

Samba
39 C6 Dm7 G7

Quem foi que foi, fa - lou no boi vo - a - dor.

43 Em7 A7 D9 G7 C6 C6

Man - da pren - der e - sse boi, Se - ja e - sse boi o que for. Quem foi que foi,

Não existe pecado ao sul do equador -
Boi voador não pode voar

3

47 C#dim Dm7 D#dim C/E

O boi a-in-da dá bo-de. Qual-hé_a do boi que re-vo-a?

51 Gm7 C9 Fmaj7 Am7 D9 Dm7 G7

Boi re-al-men-te não po-de Vo-ar à to-a. É

Marcha
55 C6 Dm7 G7 C6

fo-ra,é fo-ra,é fo-ra,é fo-ra da lei, É fo-ra do ar, É fo-ra,é fo-ra,é

60

fo-ra, Se-gu-ra,esse boi Proi-bi-do vo-ar. É ar. Quem foi que foi, ar.

Samba
65 Fmaj7 F#dim C6 A7 Dm7 G7 C6 C7

(Trombón)

69 Dm7 G7 C6 C13+ (Trompetas)

(Tuba)

Vence na vida quem diz sim

Chico Buarque

Transcrição: Julián Serna G.

Intro (Guitarra)

5

Ven - ce na vi - da quem diz sim.

9

Ven - ce na vi - da quem diz sim.

13

Se te dói o cor - po, diz que sim.	Tor - cem mais um pou - co, diz que sim.
Se te jo - gam la - ma, diz que sim.	Pra que tan - to dra - ma, diz que sim.
Se te co - brem de ou - ro, diz que sim.	Se te man - dam em - bo - ra, diz que sim.

17

Se te dã - o um so - co, diz que sim.	Se te dei - xam lou - co, diz que sim.
Te dei - tam na ca - ma, diz que sim.	Se te cri - am fa - ma, diz que sim.
Se te pu - xam o sa - co, diz que sim.	Se te xin - gam a ra - ça, diz que sim.

CALABAR
2016

21

E7 E7/B A7 D7 C#7 F#7

Se te ba - bam no can - go - te, Mor - dem o de - co - te, Se te a - li - sam com o chi -
 Se te cha - mam va - ga - bun - da, Mon - tam na ca - cun - da, Se te lar - gam mo - ri -
 Se te in - cham a ba - rri - ga, De fe - o, c lom - bri - ga, Nem por i - sso com - pra, a

24

B7 E D.S.

co - te, O - lha bem pra mim. _____
 bun - da, O - lha bem pra mim. _____
 bri - ga, O - lha bem pra mim. _____

Fortaleza

Chico Buarque

Transcrição: Julián Serna G.

Em9 C#m7b5 Ebmaj7

(Guitarra)

A mi - nha tris - te - za não é fei - ta de an - gús - tias. A mi - nha tris -

5 Em7b5 A7 Dmaj7 D7

te - za não é fei - ta de an - gús - tias, A mi-nha sur - pre - sa,

9 Gm Bmaj7/F Eb7

A mi - nha sur - pre - sa só é fei - ta de fa - tos, De san - guic nos

12 D7 A7 Dmaj7 D7

o - lhos e la - ma nos sa - pa - tos. Mi - nha for - ta - le - za,

16 Gm Bbmaj7/F Eb7

Mi - nha for - ta - le - za é de um si - lén - cio in - fa - me, Bas - tan - do a si

CALABAR
2016

19 D7 C#m7b5 B7b9

mes - ma, re - ten - do_o de - rra - me A mi - nha re - pre - sa.

Cobra de vidro

Chico Buarque

Transcripción: Julián Serma G.

Intro

(Trompetas)
(Trombón)

(Sax barítono)
(Bajo)

Samba

Dm7 G7 F dim7

6

Aos qua - tro can - tos_o seu cor - po Par - ti - do, ba -
 Aos qua - tro can - tos suas tri - pas De gra - ça, de -
 Aos qua - tro can - tos_seus ga - ni - dos, Scu gri - to me -

(Saxofones)

G7 Cm7 Bb7

9

ni - do. — Aos qua - tro ven - tos_os seus quar - tos, Seus ca - cos de
 so - bra. Aos qua - tro ven - tos_os seus quar - tos, Seus ca - cos de
 do - nho. Aos qua - tro ven - tos_os seus quar - tos, Seus ca - cos de

(Trompetas/
Saxofones)

CALABAR
2016

