

# Teatro Musical Brasileño: una historia de rituales antropofágicos

Henrique Barbosa CURADO FILHO

Universitat Autònoma de Barcelona / Institut del Teatre de Barcelona

ORCID: 0000-0002-8313-2003

[henriqufho@gmail.com](mailto:henriqufho@gmail.com)

NOTA BIOGRÁFICA: Henrique Curado (nombre artístico Henfil) es cineasta, actor, productor cultural e investigador. Posee un Máster en Estudios Teatrales (Institut del Teatre / Universitat Autònoma de Barcelona). Su producción como artista e investigador incluye temas del teatro musical y de la cultura brasileña.

## Resumen

El teatro musical brasileño tiene una importancia histórica en la cultura de Brasil. Es responsable de empezar la profesionalización del teatro brasileño como también de consagrar la música popular brasileña (MPB), por ejemplo. Sin embargo, los principales géneros de teatro musical brasileño —la revista o el teatro político musical— tienen sus orígenes en el extranjero, con la *revue de fin d'année* y la teoría del teatro épico de Bertolt Brecht, respectivamente. Esos elementos de la cultura europea eran importados y asimilados, para luego consolidar una forma auténtica a medida que se ajustaba a su público y a su contexto políticosocial. Con vistas a identificar y explicar tal fenómeno, este trabajo se servirá del concepto de antropofagia presentado en el «Manifiesto antropófago» de 1928 escrito por Oswald de Andrade, por su histórica aplicación en los más diversos géneros y formas artísticas. Sobre todo, al analizar el objeto de investigación con una teoría que marcadamente busca desvincularse de las raíces coloniales y recuperar el ritual amerindio, el presente estudio intenta subvertir la costumbre vigente de clasificar e investigar producciones artísticas brasileñas con modelos y teorías creados desde y hacia modelos europeos o estadounidenses.

**Palabras clave:** teatro musical brasileño, teatro musical, teatro brasileño, teatro latinoamericano, teatro, antropofagia, teatro épico, estudios culturales, antropología cultural, descolonización

Henrique Barbosa CURADO FILHO

## Teatro musical brasileño: una historia de rituales antropofágicos

La cultura y el arte popular en Brasil deben mucho al teatro musical brasileño. Como ejemplo se tiene el humor y la sátira de la revista, con los *sketches* que contienen personajes tipo comunes a la vida cotidiana del país, presentes hasta hoy en programas de humor muy populares de la televisión brasileña. Y también las canciones del teatro político, que rescataron géneros del repertorio popular musical del país y ayudaron a consolidar el más importante y expresivo género creado en Brasil: la *música popular brasileira* (MPB).

Sin embargo, hasta principios del siglo XIX, no había ni siquiera teatro o dramaturgia nacionales en la escena teatral brasileña. Como máximo, hacían representaciones compañías extranjeras profesionales que, salvo las portuguesas, interpretaban textos en una lengua distinta a la oficial del país. En este contexto del siglo XIX, específicamente en el último cuarto del siglo, se populariza el teatro de revista en Brasil.

Después de años olvidada por la crítica, la revista ahora es reconocida como un género crucial para comprender la historia del teatro en Brasil (Paiva, 1991) no solo porque puso en marcha la profesionalización del teatro brasileño (Veneziano, 2013a) sino también porque era un género extraordinariamente popular en su época, influyó en los movimientos posteriores de teatro musical en el país y reveló uno de los nombres más importantes de toda la dramaturgia brasileña, Artur Azevedo (Faria, 2017).

El género, sin embargo, no surgió aquí, como indica ya su nomenclatura original: *revue de fin d'année*. La revista francesa, la *revue*, surgió en Francia en el siglo XVIII y, a partir de la década de 1820, se popularizó por toda Europa (Paiva, 1991). En Brasil, la revista se vuelve popular a finales del mismo siglo (Brito, 2013) y, una vez aquí, el género fue explorado por dramaturgos, compositores y empresarios que ingeniosamente añadían elementos originarios de la cultura popular brasileña al texto y al espectáculo, como canciones del género *maxixe*<sup>1</sup> o la temática del *carnaval*,<sup>2</sup> por ejemplo.

1. Género musical que tuvo origen en la danza urbana surgida en Río de Janeiro alrededor de 1870 y se desarrolló a partir del momento en que la polca, género musical de origen europeo, comenzó a ser tocada por músicos populares con flauta, guitarra clásica y fígale (Albin, 2006).

2. Una de las fiestas más populares en Brasil, que tiene lugar en los tres días que preceden a la Cuaresma.

El proceso de formación del teatro político, género de las décadas de 1960 y 1970 que representa uno de los períodos más productivos en la historia del teatro en Brasil, se llevó a cabo de la misma manera. Este movimiento teatral brasileño recibió también una influencia europea: el teatro épico alemán (Marques, 2014). Las ideas perfeccionadas por Bertolt Brecht a lo largo de su experiencia como director y dramaturgo tenían el propósito de construir una forma teatral que reflejase mejor su concepción del mundo. Mediante la concepción del teatro épico, Brecht deseaba presentar no solo las relaciones interpersonales —fundamento del drama aristotélico—, sino también los determinantes sociales de dichas relaciones, además de incorporar una característica didáctica a las obras, ilustrando al público sobre los problemas de la sociedad y suscitando que la platea llevase a cabo alguna acción transformadora. Los primeros escritos de y sobre Brecht llegaron a Brasil en la década de 1960 (Rosenfeld, 2008). Los dramaturgos de la época necesitaban expresar los problemas de la clase obrera y encontraron en el teatro épico, igual que hizo Brecht, la forma de representar los procesos históricos que determinaban esos problemas. Además, con el golpe militar de 1964, necesitaban de un teatro didáctico para concienciar al público e incitarlos a la resistencia (Betti, 2013).

El teatro de Brecht en Brasil, por lo tanto, fue agregando elementos ajenos al teatro épico pero común en la cultura popular del país para atraer espectadores y adaptarse al contexto de represión política. La recuperación de características del personaje *compère*<sup>3</sup> de la revista —presente años antes en los teatros brasileños— y de géneros populares de música brasileña —como la *samba*<sup>4</sup>— son ejemplos de cambios sufridos por el texto y la puesta en escena de inspiración épica en Brasil.

Esa historia común entre las formas asumidas por el teatro musical brasileño desde su inicio en el siglo XIX permite establecer un paralelo con el concepto de antropofagia, propuesto por Oswald de Andrade en su «Manifiesto antropófago» de 1928. En medio al movimiento del modernismo brasileño en las artes plásticas y la literatura —que buscaba definir una identidad nacional— y con la intención de subvertir un proceso cultural marcado por la colonización portuguesa, Andrade escribe un manifiesto para el movimiento haciendo una ironía con el estereotipo negativo que el mundo foráneo tenía de los amerindios como caníbales.<sup>5</sup> En el rito antropofágico de los tupinambás,<sup>6</sup> se come la carne del prisionero de guerra como venganza por la muerte de su pueblo por parte del enemigo y para así asimilar su poder, su conocimiento y sus cualidades (Staden, 2011). En una visión positiva e innovadora, Andrade compara el ritual antropofágico de los amerindios con el hecho de consumir/deglutir la cultura y las ideas extranjeras por parte de los brasileños. A partir de dicha deglución, se asimilan las cualidades de la cultura de otro país y se producen en Brasil artes genuinamente nacionales sin basarse

3. En resumen, ejerce la función de narrador además de conectar los cuadros en la pieza.

4. Género musical que, al igual que el *maxixe*, empieza con la danza urbana en Río de Janeiro. Resulta de la fusión entre la melodía y la armonía europeas con la rítmica afrobrasileña (Severiano; Mello, 1997).

5. En realidad, la propia denominación de *canibal* dada por los colonizadores a los amerindios es errónea, por ser la antropofagia un ritual y no un hábito alimentario.

6. Pueblos originarios de América que habitaron la costa de Brasil hasta el siglo XVII (Michaelis, 2014).

en un modelo de copia o imitación (Andrade, 1928). Por lo tanto, la antropofagia, tal como la propone Oswald, es el acto de asimilar la producción cultural extranjera (en Brasil, la más frecuentemente asimilada fue la europea) y concederle un carácter brasileño.

Aunque no sea una teoría específica para el teatro, la antropofagia puede proporcionar muchos logros teóricos a este trabajo. Hay que tener en cuenta, sobre todo, que el término fue utilizado para justificar decisiones estéticas por parte de artistas brasileños que van desde José Celso Martinez Corrêa, director teatral a Caetano Veloso, músico y compositor de la MPB pasando por Joaquim Pedro de Andrade, cineasta que participó en el movimiento Cinema Novo (Martinez Corrêa, 1998; Veloso, 2017 y Andrade, 1969). Además, en su «Manifiesto antropófago», Oswald mezcla elementos de la literatura, de las artes, de la historia, de la psicología y de la antropología, entre otros (Azevedo, 2016).

Por ser el concepto de antropofagia cultural formulado por Oswald de Andrade un reconocido instrumento para comprender la formación de la cultura brasileña, en el presente trabajo se analizará la historia del teatro musical brasileño a través del mismo. Por consiguiente, el enfoque partirá de la manera en que la cultura europea fue asimilada en la producción teatral brasileña, representada por el género *revue de fin d'année* (procedente del contexto francés) y la teoría y estética del teatro épico de Brecht (en este caso, de origen alemán). Se ha optado por estos dos elementos culturales extranjeros porque sus respectivas formas brasileñas —la *revista carnavalesca* y el *sistema coringa*— poseen una gran relevancia cultural, ejercieron (y ejercen hasta hoy) influencia en todo el país y disponen de una mayor oferta de estudios en comparación con otras producciones de teatro musical brasileño. La tarea de compilar una historia del teatro musical que incluya todas las manifestaciones del país se hace muy compleja, a causa de las dimensiones continentales del mismo y de la dificultad de preservación de fuentes y acervo del país. De la historiografía elaborada para este estudio se desprende que los libros y artículos de referencia producidos en la última década que intentan elaborar una historia del teatro musical brasileño centran su investigación en la producción en São Paulo y Río de Janeiro (Brito, 2013; Veneziano, 2013b; Marques, 2014). Por último, el empleo de la antropofagia cultural como instrumento de análisis se hace necesario para romper la costumbre en la investigación de la cultura brasileña de depender de modelos y teorías extranjeros —especialmente, europeos y estadounidenses— para explicar y clasificar la producción artística en Brasil.

### Revista carnavalesca

En la segunda mitad del siglo XIX, llegaban a Brasil las primeras ideas de la *belle époque*, que pasaron a influir en las preferencias de la clase alta carioca.<sup>7</sup> Todas las mercancías y bienes culturales venidos de Francia eran muy valorados y, entre ellos, los géneros teatrales en boga en el país europeo: las

7. Aquel que es natural o habitante de Río de Janeiro (Michaelis, 2014).

óperas, los *café-concert* y las *operetas* (Paiva, 1991). Las obras eran siempre interpretadas en la lengua original, generalmente por compañías extranjeras.

En el mismo período, en Europa se consolidaba finalmente un género casi secular. La *revue de fin d'année*, que mezclaba el *vaudeville*, el *music-hall* y el espectáculo de *varietés* con elementos del auto pastoril, surgió en Francia con el espectáculo *Revue des Théâtres* en 1728 (Paiva, 1991). El género escenificaba, en cuadros conectados por un tenue hilo narrativo, los principales y más diversos hechos políticos, artísticos y sociales del año anterior (Brito, 2013). Se intercalaban *sketches* de comedia y números musicales, ambos con mucha sátira política y humor, elementos esenciales de la *revue*.

Como cualquier novedad francesa del período, la *revue de fin d'année* no tardó mucho en establecerse en Brasil. *As Surpresas do Sr. José da Piedade* fue la primera revista en Brasil, en 1859. Se desconoce cómo Justino de Figueiredo Novais, autor de la obra, tuvo contacto con la *revue* parisina (Paiva, 1991). El género, sin embargo, no prosperó con la obra de Novais.

Durante casi veinte años desde el estreno de la primera revista, tanto los creadores como el público brasileños no conocieron la *revue de fin d'année* auténtica y los pocos dramaturgos de revistas que había se basaban en las informaciones probablemente escasas y sin muchos detalles para producir las obras. A diferencia de lo que había ocurrido con los géneros anteriores en Brasil —como en las *operetas*— la *revista de ano* no tuvo un «período de prueba», en la producción de parodias o escenificación de las obras originales antes de la creación de nuevos textos por parte de autores brasileños (Brito, 2013). Fue necesario que un dramaturgo de la época, Artur Azevedo, viera en persona las revistas de éxito en Europa (más específicamente, en Madrid y París) para dar con la fórmula del éxito del género.<sup>8</sup>

Así que Azevedo y Moreira Sampaio estrenaron en 1884 la *revista de ano* que por primera vez fue exitosa entre el público brasileño: *O Mandarim*. En el contexto de la inmigración china en Brasil, la pieza retrata a un mandarín que visita Río de Janeiro a fin de comprobar si es un lugar adecuado para acoger a sus compatriotas. A lo largo de la trama, el personaje «vive» los principales acontecimientos del año de 1883 en Brasil (Azevedo y Sampaio, 1985). En general, es una obra con variados temas nacionales y un fuerte carácter patriótico —el público salía eufórico del teatro, habiéndose reído de las caricaturas políticas y el sentimiento nacionalista transmitido por la apoteosis final sobre la victoria en la Guerra del Paraguay (Paiva, 1991).

Por ser un género que se basa en la crítica política y en la retrospectiva de importantes eventos del año transcurrido, los dramaturgos brasileños de la *revista de ano* pronto se dieron cuenta de la necesidad de tratar los temas comunes y cotidianos de su público. Azevedo y Sampaio aplicaron tal premisa a sus piezas, y luego otros escritores los siguieron. Desde el principio, el teatro de revista en Brasil trató asuntos nacionales y temas de la vida cotidiana brasileña.

8. Los investigadores del tema coinciden casi unánimemente en que es esta la razón que la revista no fuera un éxito en las tentativas anteriores (Brito, 2013; Faria, 2017; Paiva, 1991; Seidl, 1937), principalmente porque el mismo Azevedo antes de su viaje a Europa había puesto en escena revistas que no triunfaron.

El género, a pesar de dicho cambio, siguió siendo un espejo del modelo francés. A parte de la temática, los demás elementos del género eran copiados de la fórmula de la *revue*, incluso el estilo musical. Se conservan muy pocos registros de las canciones y partituras de las primeras décadas del teatro de revista brasileño. Lo que se sabe, sin embargo, permite afirmar que los principales compositores de dichas obras eran extranjeros o descendientes directos de estos, que vivían en Brasil (Paiva, 1991). Muchas veces también mezclaban sus composiciones originales con canciones escritas para otros géneros teatrales —operetas y óperas, por ejemplo—, de compositores extranjeros consagrados. Esta manera de utilizar las canciones en escena se prolongó durante más de diez años después de la consolidación de la revista en Brasil.

En 1897, sin embargo, dramaturgos, compositores y empresarios del teatro descubrieron el verdadero potencial de la canción en este género musical que empezaba a hacerse popular. La canción «O Gaúcho», escrita por Chiquinha Gonzaga para la opereta<sup>9</sup> *Zizinha Maxixe* de aquel año, se convirtió en un éxito inmediato, especialmente por presentar un nuevo tipo de baile llamado *corta-jaca* que se difundió por todo Río de Janeiro (Albin, 2006). Era evidente que priorizar canciones ya existentes, importadas de obras del extranjero, era un desperdicio frente a la posibilidad que tenían los compositores de promover su música en el teatro.

Por tal razón, de acuerdo con la investigadora Veneziano (2013b), la relación de la revista con la música brasileña se vuelve inevitable e inseparable. La música y el texto —el que constituye la base del género con la sátira política, el humor y la retrospectiva del año anterior— se igualan en importancia. El teatro, en un período aún sin radio ni discos, asumió la función de plataforma para presentar nuevas canciones, y el éxito de estas canciones dependía de la recepción del público de espectáculos.

Este proceso de valorización de las composiciones brasileñas, que empezó en 1897, se consolida definitivamente con la canción *Vem Cá Mulata*. A pesar de haber sido compuesta en 1902 por Arquimedes de Oliveira y contar con letra de Bastos Tigre, la canción solo tuvo éxito una vez incorporada en la revista *Maxixe* en 1906 (Veneziano, 2013b).<sup>10</sup> De allí en adelante, se hizo costumbre que las canciones presentadas en revistas se volvieran muy populares. En consecuencia, se desarrolló una nueva forma y estructura en el género en Brasil, estrechamente vinculadas a la canción popular brasileña.

Antes, sin embargo, otra pieza ya había cambiado la forma de hacer teatro de revista en el país. Como se mencionó anteriormente, los teatros brasileños de la época ofrecían sus representaciones en el idioma del texto original, en su mayoría en lengua extranjera. Aunque fuera una parodia de

9. Las compañías que representaban las revistas eran las mismas que representaban obras burlescas (*burletas*, en portugués), operetas, etc. Por lo tanto, era común que las novedades y adaptaciones introducidas en la revista, por ejemplo, influyeran en las obras burlescas y en las operetas, y viceversa.

10. Veneziano (2013b) atribuye la composición de *Vem Cá Mulata* a Costa Júnior en 1906. La investigadora se equivocó: la canción fue compuesta, en realidad, en 1902 por Arquimedes de Oliveira y tenía letra de Bastos Tigre (Severiano y Mello, 1997). Ocurre que la revista *Maxixe* fue escrita por Bastos Tigre. Por lo tanto, parece razonable que Bastos aprovechara esta composición suya antigua y aún desconocida para su nueva pieza. Costa Júnior era el orquestador o arreglista de la partitura.

operetas europeas —frecuente en el período— o alguna obra original escrita por algún dramaturgo brasileño, se representaba en portugués pero con el acento de Portugal (Paiva, 1991; Betti, 2013).

Los motivos son variados. La fuerte presencia de portugueses y descendientes de primera generación en la clase alta carioca influyó para mantener esta característica (Paiva, 1991). Hay que tener en cuenta, también, que el país declaró la independencia política de su colonizador Portugal en aquel mismo siglo, lo que no significa la independencia en otros ámbitos, especialmente en aquellos aspectos culturales arraigados en la sociedad brasileña.

La principal razón, todavía, era la ya citada valorización de todo lo que venía de Europa —costumbres, cultura, mercancías— por parte de la elite y los intelectuales de Brasil. Por lo tanto, estas dos clases (que en este período casi siempre se mezclaban) imponían como regla su voluntad de hacer de la cultura y la sociedad brasileña un espejo de la europea (Sudare, 2018). Afirmaban que el teatro brasileño estaba muerto por alejarse mucho y no representar lo que estaba de moda en el viejo continente. El teatro de revista, sin grandes pretensiones literarias, no era el mejor ejemplo de representación de la valorada cultura europea. Sin embargo, la percepción general no era que el teatro brasileño estuviera muerto. Por ejemplo, a principios del siglo xx, la revista era un éxito de público y de taquilla nunca antes visto en la historia del país, y la intensa producción teatral era valorada por los espectadores (Reis y Marques, 2013; Sudare, 2018).

Por consiguiente, no sorprende que la obra burlesca *Forrobodó*, de 1912, sea una de las piezas de teatro más exitosas del período. Con canciones de Chiquinha Gonzaga —que incluso se popularizaron por todo Brasil (Paiva, 1991)— y texto de Carlos Bettencourt y Luiz Peixoto, la trama transcurre en una región de Río de Janeiro que, con las reformas modernistas, acogió a la población pobre expulsada del centro (Peixoto y Bettencourt, 1961). Poner la gente de lo cotidiano de la ciudad en el protagonismo de la pieza —algo que no se había hecho antes en ningún otro género teatral— fue crucial para complacer al público: *Forrobodó* logró montar 1.500 funciones consecutivas en un período en que las compañías se esforzaban para superar las 100 representaciones (Reis y Marques, 2013; Paiva, 1991).

Como si no bastara el éxito sin precedentes en el marco de los musicales en Brasil, el teatro brasileño en general sufrió un impacto aún mayor con la obra burlesca *Forrobodó*. Para representar a los tipos más corrientes de Río de Janeiro, los dramaturgos decidieron también incluir las jergas populares y, principalmente, el acento brasileño (Reis y Marques, 2013). A pesar de estar en contra del deseo de los críticos, los intelectuales y la elite, este cambio agradó al público que frecuentaba este tipo de teatro: por primera vez se escuchaba la lengua del país —con la misma forma con que se hablaba en la vida cotidiana— en la escena teatral brasileña.

A partir de entonces, las piezas teatrales, especialmente del género musical, empezaron a integrar las jergas a raíz de la elección creativa que se había hecho en *Forrobodó*. Las revistas, sobre todo, se adaptan a esta nueva configuración y muy pronto todas ya se representan en portugués de Brasil (Veneziano, 2013b).

Sin embargo, el formato de la *revista de ano* seguía siendo la misma que el del *revue de fin d'année*. La estructura de la *revista de ano*, concebida según el modelo francés cuando se instaló en Brasil, presentaba la estructura siguiente: un prólogo (o cuadro de apertura), coplas para presentación de los personajes, tres actos compuestos por cuadros intercalados de texto y música, y por último las apoteosis al final de cada acto (Veneziano, 2013b). El género es considerado de tipo circunstancial: era común que la *revista de ano* se estrenara al final o al inicio de un año. Una línea narrativa muy tenue conecta los cuadros a un tema central, ya que el texto debe presentar varios hechos que no necesariamente están vinculados entre sí. Por esta razón, la revista está, en su esencia, fragmentada. Para evitar la dispersión y la confusión de los espectadores, el personaje común a todas las revistas —llamado *compère*— ejerce la función de presentador y comentarista, y constituye el nexo entre los cuadros (Faria, 2017). Para ilustrarlo, tomemos como ejemplo el argumento típico de una revista: la pieza comienza con una persecución en la que están involucrados los personajes principales. Impulsados por esta acción, los personajes interpretan cuadros que critican, recrean o refieren los principales eventos del año anterior (Veneziano, 2013b).

A lo largo de casi medio siglo, sin embargo, cada elemento de esta estructura fue modificado o removido, fueron añadidas nuevas características y, en la década de 1920, el tema del carnaval predominaba en los teatros brasileños: la *revista carnavalesca* estaba consolidada (Veneziano, 2013a). Considerada en la actualidad la fiesta más popular del país y representativa de la cultura brasileña, el carnaval se originó a mediados del siglo XIX por el deseo de la clase media de hacer su propia versión del *entrudo*<sup>11</sup> celebrado por las clases bajas y los esclavos (Albin, 2006).

La formación de las *revistas carnavalescas* está estrechamente ligada a la popularización del carnaval. Ambas se desarrollaron juntas y eran interdependientes para tener éxito entre la población carioca. Las revistas lanzaban las canciones que poco después se convertirían en la canción de éxito del carnaval de aquel año. Como se mencionó anteriormente, la difusión de la canción popular brasileña se había vinculado a una nueva forma y estructura del género de la revista en Brasil en un período anterior a la aparición de la radio y de los discos. Esta nueva forma y estructura era precisamente la *revista carnavalesca*.

El tema del carnaval y la primera manifestación de la *revista carnavalesca* son introducidos en el teatro con la última obra de Artur Azevedo antes de su fallecimiento: *O Cordão*, de 1908, mientras que la costumbre de canciones dedicadas al carnaval se empezó con Chiquinha Gonzaga, que compuso la primera marcha para las fiestas en 1899 (Albin, 2006). Como se puede observar, los principales artistas involucrados en el *teatro de revista* fueron también los responsables de la consolidación del carnaval en Brasil.

11. Fiesta popular de tradición portuguesa desarrollada en las islas africanas de Cabo Verde y de Madeira que consistía en un entretenimiento que precedía a la Cuaresma. En el *entrudo* no había música ni danza, solo burlas, travesuras y bebida. A pesar de ser muy popular en el siglo XIX por todo Brasil, fueron constantes los esfuerzos de la policía para reprimir dicha fiesta popular (Albin, 2006).

Después de la pieza de Azevedo, la nueva estructura del género tardará un par de décadas en consolidarse. Como rasgos generales, hay dos actos en lugar de tres; hay un resquicio del *compère*, representado por la figura del *Rei Momo*; una trama más fuerte, con el tema del carnaval presente en toda la pieza; también es periódico como la *revue*, pero se representa en el momento precarnavalesco. Un argumento típico de una *revista carnavalesca* empieza con un prólogo que presenta los problemas que la ciudad de Río de Janeiro enfrenta. Así que los personajes buscan al *Rei Momo* para resolverlos, y se empieza un *coup de théâtre*<sup>12</sup> que sitúa a los personajes —al igual que en la *revue*— en una persecución o busca. También hay la intercalación de cuadros como en el modelo francés. Al final, se encuentran con las fiestas del carnaval y empieza la apoteosis final con la canción que se estrenará en las fiestas de aquel año y la presentación de alegorías de cada sociedad carnavalesca (Veneziano, 2013a).

El proceso de transformación de la *revue de fin d'année* en Brasil, desde su primera escenificación en 1859 hasta la segunda década del siglo xx, se caracterizó por la adición de elementos a su estructura y nuevas formas de puesta en escena. Todos los elementos analizados previamente —el lenguaje popular, las canciones y ritmos brasileños, los temas nacionales— contribuyeron a alcanzar este género nuevo, que se consolidó como un género del teatro de revista auténticamente brasileño. Lo que quedó de la *revue* fue esencialmente lo que era apreciado por el público: la sátira, el *compère*, el humor y los cuadros intercalados, entre otros. En otras palabras, fueron aprovechadas las cualidades del formato francés del mismo modo que en el rito antropofágico se aprovechan las cualidades del «otro». El paralelo que Andrade establece entre el rito y la producción cultural brasileña en su *Manifiesto Antropofágico* coincide con el proceso histórico de formación de la *revista carnavalesca* desde su primera forma, la *revue de fin d'année* francesa.

### Teatro político

En las primeras décadas del siglo xx, Alemania tuvo que lidiar con dificultades políticas, sociales e incluso económicas. Después de ser derrotada en la Primera Guerra Mundial, el país sufrió una hiperinflación que devastó la economía y favoreció la ascensión del nazismo, que suscitó el antisemitismo y el racismo científico entre la población germánica. En este contexto, el dramaturgo y ensayista alemán Bertolt Brecht empezó sus estudios y experimentos prácticos sobre un teatro que revirtiera la actitud pasiva del público, ya que el momento exigía debate y participación política.

Aunque inicialmente lo había denominado «drama épico», Brecht abandonó tal nomenclatura cuando se dio cuenta de que necesitaba incluir la puesta en escena para completar sus objetivos narrativos. En 1926, introdujo

12. Golpe teatral que ponía a los personajes inmediatamente en acción (Veneziano, 2013a).

las primeras ideas del concepto de «teatro épico»<sup>13</sup> cuando escribió *Mann ist Mann* (*Un hombre es un hombre*). Mediante el distanciamiento entre el público y la situación presentada en escena — y se incluye aquí también entre el espectador y los personajes— se suscita un efecto didáctico. El espectador, que antes creía que su coyuntura era natural e inmutable, ahora lo observa todo desde una perspectiva nueva, extraña y apartada de lo que le es familiar y conocido, y comprende la necesidad de transformación. De aquí su obstinada oposición al teatro aristotélico: se incluye una posición crítica del público hacia los personajes que va más allá de la empatía y, por lo tanto, no hay catarsis; además, desea presentar no solo las relaciones interpersonales —fundamento del drama aristotélico—, sino también las determinantes sociales de dichas relaciones (Rosenfeld, 2008).

De forma paralela, Brasil también tenía sus propias dificultades, esta vez en la década de 1960. Los problemas económicos, con un capitalismo cada vez más predatorio; las cuestiones sociales, con todas las consecuencias de la migración nordestina<sup>14</sup> y el éxodo rural para las grandes ciudades brasileñas, además de la represión política, cuando eventualmente los militares toman el poder en un golpe de Estado en abril de 1964. La clase artística y teatral de las capitales São Paulo y Río de Janeiro, mientras tanto, presenciaron el declive del teatro de revista en la década de 1950.

En este contexto se fundó en 1953 un nuevo grupo teatral: el Teatro de Arena, que al principio mostraba un estilo de repertorio mixto con piezas clásicas tanto extranjeras como nacionales. Con la adhesión de nuevos miembros, incluida la de Augusto Boal en 1956, el Teatro de Arena empieza a solucionar uno de sus mayores problemas: la necesidad de una dramaturgia nacional nueva. Con su experiencia en el Actor's Studio de Nueva York, Boal empieza a ministrar seminarios y laboratorios, y los de dramaturgia eventualmente generan un ambiente de debate que permitió la politización del grupo (Betti, 2013).

En un momento de dificultades financieras, la compañía decidió escenificar por primera vez una de sus dramaturgias originales —resultante de los seminarios— como un canto del cisne, según describió uno de los miembros del Arena (Guarnieri, 1981). En 1958, se pone en escena *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. No había precedentes en la historia del teatro brasileño en los que la huelga obrera y sus cuestiones políticas y morales fueran el centro de una obra (Costa, 2016). El éxito de público y crítica subsanó las dificultades financieras del grupo y determinó que ese sería el tipo de dramaturgia que montaría el Arena.

Sin embargo, aunque el proletariado y sus conflictos ocupaban el núcleo de la trama, la huelga por sí misma era expuesta solo indirectamente, a través de comentarios y discusiones entre los personajes (Guarnieri, 1986;

13. De modo general y conciso, lo que se presenta en este párrafo es el concepto de teatro épico para Brecht. Cabe señalar que el dramaturgo, durante los más de treinta años que dedicaría a su teoría, tampoco se dio por concluida su idea para tal teatro, ya que constantemente modificaba los conceptos de acuerdo con sus experimentos en la puesta en escena (Marques, 2013).

14. Proceso migratorio de las poblaciones oriundas de la región Nordeste de Brasil, que empiezan en el siglo XIX y alcanza su máximo apogeo entre las décadas de 1950 y 1970, a causa de la estagnación económica de la región, las constantes sequías y el contraste con la prosperidad de otras partes del país.

Costa, 2016). Había un conflicto entre la forma elegida, dramática y realista, y las temáticas abordadas en el texto, de ámbito social y colectivo.

Además de ministrar los seminarios en la compañía, Boal decidió también escribir una pieza. Esta vez, sin embargo, sabía que necesitaba de un nuevo elemento técnico para representar en escena las experiencias de decadencia capitalista que vivían (Costa, 2016). La nueva pieza de Boal marca la transición en el nuevo teatro brasileño de un modelo realista a un modelo no realista: *Revolução na América do Sul*, que se estrena en 1960, se estructura según el estilo épico (Marques, 2013). La pieza sigue el camino abierto por Guarnieri con *Black-tie*, pero se cambia el tono dramático por el farsesco —*Revolução* se exime de la verosimilitud— y se abandonan los procesos naturalistas (Prado, 1988).

Mediante la fragmentación de la unidad de lugar, la referencia a la realidad en las canciones (y no su imitación dramática), el sentido didáctico del texto y de las canciones, la contrarrevolución como protagonista de la obra y otras características, Boal pudo introducir por primera vez algunos recursos del teatro épico de Brecht en el teatro brasileño (Boal, 1986; Costa, 2016; Marques, 2013). Estos nuevos recursos fueron especialmente importantes para los nuevos dramaturgos del período, como Guarnieri y Oduvaldo Vianna Filho (o Vianinha), que también buscaban una forma para mejorar la representación de los principales problemas de la realidad social y política del país, más allá de su mención en diálogos, como ocurría con *Black-tie*.

La opción de contar con un personaje como el *compère*, por otro lado, fue tomada del teatro de revista para solucionar un *impasse* de Boal: el personaje José da Silva, un obrero, es explotado por todos, pero nunca reacciona y siempre se mantiene impasible. Como *compère*, el personaje se vuelve espectador de todo lo que ocurre y víctima de las acciones que realizan sobre él (Costa, 2016).

En el mismo año de estreno de *Revolução*, otro conocido dramaturgo —ahora ex-miembro del Teatro de Arena— prosiguió con las experiencias dramáticas de Boal para componer su nueva pieza. *A mais-valia vai acabar, seu Edgar!*, de Vianinha, no ponía en escena la situación de miseria del personaje D4, sino cómo este pudo incorporar el aprendizaje del concepto de plusvalía y, por lo tanto, exponerlo y narrarlo<sup>15</sup> a su compañero a través de ejemplos o parábolas (Vianna Filho, 1981). La utilización del efecto de distanciamiento en el texto y de mecanismos antidramáticos, como diapositivas y carteles en escena, fueron esenciales para identificarla como una obra de carácter épico (Betti, 2013; Costa, 2016). Sin embargo, también pretendían crear una obra abiertamente inspirada en la revista brasileña. Como ejemplo, el personaje D4 actúa como los personajes del género que, como se ha citado anteriormente, persiguen algo o a alguien y, en el camino, se topan con los cuadros de la pieza.

Según definición de Marques (2014), *Revolução* y *Mais-valia* son la primera incursión de lo que futuramente se consolidará como teatro político musical brasileño. Esas dos piezas van a influir directamente en las producciones musicales posteriores, empezando por la creación del Centro Popular

15. El recurso de la narración por parte del personaje es otra característica tomada también del *compère*.

de Cultura da União Nacional dos Estudantes (o, simplemente, CPC), en marzo de 1961. En la línea de producción colectiva que guio el montaje de *Mais-valia*, Vianinha, Carlos Estevam y Leon Hirszman formaron el grupo con la finalidad de permanecer unidos.

La importancia del grupo radica en que, por primera vez, montaban la obra sobre la clase obrera para la clase obrera. Antes, por el hecho de representarse en teatros o para públicos específicos (como el propio *Mais-valia*, puesta en escena para los estudiantes de la Facultad de Arquitectura), las piezas eran vistas por espectadores mayoritariamente de clase media. El CPC, por lo tanto, empieza a representar textos políticos en espacios públicos, un «servicio de urgencias» que asumió tarea de agitación y propaganda circunstancial (Marques, 2014). La forma teatral del auto fue fundamental para tal desafío puesto que no era aristotélico, rebosaba humor, estaba lleno de personajes-tipo y hacía uso de elementos no verbales. Por todo ello, se pudieron incorporar también noticias y cuestiones recientes a este teatro, que se asemejaba a un *agitprop* (Betti 2013).

La pieza más impactante a largo plazo de toda la producción del CPC fue el *Auto dos 99%*, de Vianinha. Escenificada para estudiantes universitarios y estrenada en marzo de 1962, la pieza resume la historia de Brasil en general y, en particular, la historia de las universidades en el país, y todo en un estilo farsesco. Al igual que en *Mais-valia*, Vianinha se vale específicamente de la *revista de ano*, por lo que prevalece un texto de retrospectiva. El hilo narrativo de retrospectiva fue una novedad si se compara con el uso que él hace de la revista en las piezas *Revolução* y *Mais-valia*. Además, en lugar de intercalar texto y canción —como hacían *Revolução* y *Mais-valia*—, *Auto dos 99%* hace un *collage* de canciones, estribillos, historias cortas y diálogos, superponiendo unos a otros, algo que no ocurre en la intercalación, en la que los elementos se alternan (CPC, s. f.; Peixoto, 1989). El *collage* de fragmentos de índole diversa y los correspondientes saltos en el tiempo y el espacio, consecuencia de la retrospectiva, revelan la inspiración habitual en este período: el teatro épico (Marques, 2014).

Precisamente estas prácticas serán retomadas dos años después en una pieza que consolida el teatro político musical, ante un nuevo contexto político. El 1.º de abril de 1964, el entonces presidente de Brasil, João Goulart, sufrió un golpe militar apoyado por la prensa, la clase media conservadora brasileña y el gobierno estadounidense. Durante más de 20 años, cualquier oposición al Gobierno tuvo que soportar la censura y resistir a una represión política violenta, que provocaba torturas, asesinatos y la desaparición de presos políticos. En algún momento de la dictadura, los principales artistas del teatro político musical —como Augusto Boal y Chico Buarque— se vieron obligados a exiliarse del país para garantizar la propia supervivencia.

Sin embargo, el movimiento tomó por sorpresa a la izquierda, así como a la clase artística partidaria de la misma. Con el final de las actividades del CPC<sup>16</sup> y de su teatro callejero de características *agitprop*, se nota un

16. El CPC estaba vinculado a la União Nacional dos Estudantes (UNE) que, como se opuso al golpe, pasó a la clandestinidad, sus miembros fueron perseguidos y sus instalaciones demolidas o incendiadas, incluido el teatro de la UNE (Betti, 2013; Marques, 2014).

retraimiento por parte del teatro político brasileño, ya que era inviable la representación de textos políticos para concienciar al público en las calles, fábricas, escuelas (Marques, 2014). Los espectáculos recurren a los teatros comerciales y se dirigen a la clase media.

Empieza en 1964, por lo tanto, el teatro de resistencia, un movimiento en el teatro brasileño que constituyó una forma de resistencia simbólica a la dictadura militar brasileña (Betti, 2013). La pieza que estrena este nuevo movimiento es el *Show Opinião*, escrita por Vianinha, Armando Costa y Paulo Pontes (exmiembros del CPC que pasan a formar parte del Grupo Opinião), dirigido por Augusto Boal y con un reparto constituido por los músicos y actores Nara Leão, João do Vale y Zé Ketí (Marques, 2014). La estructura del texto de *Show Opinião* es descendiente directa de las lecciones del teatro épico que aparecen en *Revolução* y *Mais-valia* y presenta la retrospectiva histórica de la revista y el *collage* de fragmentos heredados del *Auto dos 99%*.

Años antes empieza también, en otro mercado cultural, un nuevo movimiento que afecta directamente los logros de *Opinião*. La popularización de la radio, del cine y de los discos en las primeras décadas del siglo XX en Brasil tiene como consecuencia una mayor presencia de la música extranjera en el mercado, especialmente la europea y estadounidense (Costa, 2016). Frente a esta nueva realidad y siguiendo la línea antiimperialista de la izquierda brasileña, los músicos brasileños inician una movilización para la investigación de la «verdadera» música popular, supuestamente libre de la nueva influencia de ritmos y géneros extranjeros. Este nuevo movimiento se fortalece con la adhesión de músicos de la bossa nova: Nara Leão y Carlos Lyra,<sup>17</sup> por ejemplo (Costa, 2016).

*Show Opinião* ya en su propia concepción incluye testimonios de compositores o intérpretes de canciones populares, pues parte de la trama presenta la autobiografía de los tres actores/músicos de la pieza. El enfoque en el carácter nacional y popular era una forma que tenían los autores de conectar con los espectadores y movilizarlos a la resistencia. Se crea una tradición para el teatro político musical al presentar géneros musicales como *baião*,<sup>18</sup> la samba, el *xote*,<sup>19</sup> y la *incelência*,<sup>20</sup> entre otros; y la estrategia fue exitosa: el disco de la pieza batió el récord de ventas en la época (Betti, 2013).<sup>21</sup>

En consecuencia, todas las obras del género que siguieron usaron el mismo recurso. Después de dirigir el *Show Opinião*, Boal vuelve a trabajar con el Teatro de Arena al año siguiente y no solo escribe una nueva pieza con

17. Carlos Lyra escribió algunas de las canciones que componen *Opinião*.

18. Género musical del interior del Nordeste brasileño que tuvo origen en el siglo XIX y que generalmente se guía por un acordeón (Albin, 2006).

19. Adaptación de la palabra *schottisch*, de origen alemán, que significa 'escocés/a'. Se refiere a una polca que, presentada en Brasil en el siglo XIX, se adaptó a los ritmos e instrumentos típicos del Nordeste brasileño y pasó a ser tocada con el acordeón, el pandero y el triángulo (Albin, 2006).

20. Música que se canta en los funerales y es típica del estado de Ceará en Brasil (Leão *et al.*, 1965).

21. En un sentido de retroalimentación, el movimiento teatral también revolucionó el mercado fonográfico en Brasil. Esta nueva perspectiva sobre la producción musical, a fin de recuperar el repertorio popular, produjo efectos que cambiaron la historia de la música brasileña: se consolidó el modelo y el concepto de *música popular brasileira* (MPB), el más importante y conocido género musical originado en Brasil. *Show Opinião* tuvo una gran participación en dicho cambio (Betti, 2013; Costa, 2016). Obsérvese que había pasado algo parecido cuando el *teatro de revista* impactó en las fiestas de carnaval con las canciones de las obras y viceversa.

Guarnieri, sino que también la dirige. Manteniendo la idea de resistencia simbólica iniciada por el Grupo Opinião, *Arena conta Zumbi* incorpora esta simbología y pone la propia resistencia en escena. Tomando como modelo la trayectoria del Quilombo dos Palmares<sup>22</sup> en su lucha y resistencia contra los colonizadores durante el siglo XVII, los autores intentaron establecer una analogía con el contexto de represión en la dictadura militar que vivían (Marques, 2014).

*Zumbi* continua la trayectoria de los musicales políticos que la precedieron al mantener los recursos del teatro épico y de la revista utilizados anteriormente (Boal y Guarnieri, 1970). Sin embargo, se identifican también nuevos procesos en el texto y la escena entre los materiales empleados por los dramaturgos en el espectáculo, que habían sido extraídos de esas mismas fuentes.

La primera innovación de la pieza, inspirada en las formulaciones teóricas de Brecht, se debe a la escenificación de documentos históricos con el objetivo crítico de presentar las contradicciones y las falsedades que contengan, atenuadas por la distancia temporal entre el público y los acontecimientos representados. La otra novedad se refiere a los personajes: de acuerdo con Guarnieri, estos no existían psicológicamente, eran casi entidades (Costa, 2016). Por consiguiente, los actores —en un procedimiento épico— se turnaban en la interpretación de los personajes para evitar que el público relacionara a un personaje con un único actor. Por último, la narrativa del texto no gira alrededor de un personaje protagonista, sino que la historia se desarrolla desde la perspectiva de todos los «hijos de Zumbi»<sup>23</sup> (Marques, 2014).

En otros aspectos, *Zumbi* va más allá de los recursos épicos. Las canciones de la pieza, compuestas por Edu Lobo, preservan la innovación inaugurada por *Opinião*: se recuperan géneros populares como la samba y los ritmos de *capoeira*.<sup>24</sup> Y no solo ejercieron una función didáctica o de complementar las escenas —como proponía Brecht en el teatro épico—, sino que algunas canciones adquirieron también calidad narrativa, como en «Bondade comercial», y otras no tenían grandes pretensiones aparte del humor, recurso heredado directamente de la tradición de la revista en Brasil (Marques, 2014). Otro ejemplo de contravención a los recursos del teatro épico en *Zumbi* sería la exhortación directa de mensajes políticos, lo que Brecht evita incluso en su fase más madura como en *Mutter Courage und ihre Kinder* (*Madre Coraje y sus hijos*).

*Zumbi* se propuso destruir todas las convenciones teatrales que eran obstáculo para el desarrollo de una nueva estética del teatro, tal como declaró el propio Boal. Sin embargo, incluyó también la destrucción de la empatía, mientras que el dramaturgo, director y teórico creía que era necesario reconquistar la empatía del público (Boal, 2019). Por este motivo en 1967

22. Una de las mayores comunidades formadas por esclavos afrodescendientes fugitivos en América. Creada a principios del siglo XVII en una región que hoy pertenece al Nordeste de Brasil, el Quilombo dos Palmares existió a lo largo de cerca de 100 años, durante los que se enfrentó tanto al asedio de los colonizadores portugueses como de los holandeses (Marques, 2014). Zumbi fue el último de los líderes del Quilombo.

23. En Angola y en las regiones de matriz africana, Zumbi equivale al dios supremo.

24. Mezcla de danza y lucha en que dos individuos hacen movimientos circulares al ritmo del berimbau. Fue introducida en Brasil por los esclavos secuestrados en Angola.

estrenó otro espectáculo de la serie *Arena conta...* del Teatro de Arena. Con el mismo tema de resistencia abordado en *Zumbi*, Guarnieri y Boal escriben *Arena conta Tiradentes* sobre el fracaso de una tentativa de rebelión contra el Gobierno portugués en Brasil en el siglo XVIII (Marques, 2014). El uso de este episodio conocido como Inconfidência Mineira<sup>25</sup> fue, así como la pieza anterior del grupo, una alegoría del contexto político brasileño en medio de una dictadura militar (Costa, 2016).

*Tiradentes* inaugura un sistema creado por Boal que reunía todas las investigaciones anteriores realizadas por el Arena. El *sistema coringa* era el epítome de las características y necesidades de la sociedad brasileña (y más específicamente, del público de teatro) de la época (Boal, 2019). Una de sus características es la recuperación del principio dramático en la estética del Arena y, con eso, coexisten la forma dramática, inspirada en el sistema de Stanislavski, y la forma épica, resultado de las experiencias en los últimos años sobre las lecciones de Brecht. La inclusión de la forma dramática restauró la experiencia de piezas como *Black-tie* y tenía como propósito incluir un elemento esencial que representaría la figura del héroe: un protagonista para que el público se involucrase emocionalmente y empatizase con la historia.

En la estructura de elenco sistematizada por Boal en el *sistema coringa*, se presenta también un contrapunto al protagonista: el propio personaje *coringa*, que asume la función del *compère* de las revistas brasileñas —y presente en piezas como *Revolução* y *Mais-valia*— al narrar, explicar y criticar la pieza para el público como si fuera su propio autor. Con eso, se cumple una de las metas de Boal al crear el sistema: presentar, al mismo tiempo, la obra y su análisis.

Otra meta del sistema —que está relacionado directamente con las experiencias en el teatro político musical— sería la experimentación con todos los estilos y géneros existentes. El *collage* de fragmentos de *Auto dos 99%* incluía esta premisa, al intentar presentar cada escena en un estilo distinto: circense, comedia, auto y farsa, entre otros. En las piezas que la siguieron se mantiene esta experimentación. Al utilizar el *collage* de estilos y géneros en *Tiradentes*, el público mantiene la atención crítica sobre la trama —que se había visto afectada por el sentimiento de empatía hacia el protagonista—, puesto que las verdades históricas y escénicas se remodelan con mucha agilidad y los espectadores necesitan estar permanentemente atentos.

La propia estructura de espectáculo en el sistema de Boal propone dicho *collage*. Dividida en siete partes, la estructura incluye aprendizajes del teatro épico y prácticas anteriores en el teatro político musical: la parte de comentario y de entrevista, procedimientos del teatro épico, hasta la exhortación final, recuperada de las experiencias innovadoras de exhortación directa en *Zumbi*.

En realidad, muchas innovaciones de *Zumbi* vuelven a encontrarse organizadas y sistematizadas en *Tiradentes*. A diferencia de los papeles del *coringa* y del protagonista, que son desempeñados por un actor específico, el resto

25. Conspiración Minera: confabulación por parte de intelectuales, militares, miembros de la Iglesia y artistas del estado de Minas Gerais contra la Corona de Portugal que fue denunciada por uno de sus miembros antes que se empezara la revolución. Tiradentes fue el mártir del movimiento: el único de los participantes condenado a muerte.

de la estructura de elenco en el sistema mantiene la división de *Zumbi*, en la que los actores se turnan en la interpretación de los personajes. Esta nueva función, que Boal denomina *coro*, se divide en dos grupos para evitar la confusión que esos turnos causaron en los espectadores de *Zumbi*. Por un lado, se tiene el coro del deuteragonista y, por otro, el del antagonista (Marques, 2014). Por lo tanto, en *Tiradentes*, el primer grupo de actores interpretan los apoyos al protagonista y el segundo, los papeles de desamparo (Boal; Guarnieri, 1967).

Otra estructura importante del *sistema coringa* es la orquesta, o sea, la función de la música en escena. Para Boal (2019), las canciones preparan al público para recibir textos simplificados, que solo podrán ser entendidos dentro de la experiencia simultánea razón-música. Para explicar el concepto, el dramaturgo utiliza la función de la música de Edu Lobo en *Zumbi*: sin sus canciones, ningún espectador creería que la trama presentada en escena es en un período de guerra (Boal, 2019). Están presentes en la música de *Tiradentes* tanto este concepto del *sistema coringa* como también el repertorio popular inaugurado por el *Show Opinião*. Al contrario de *Auto dos 99%*, *Show Opinião* y *Arena conta Zumbi*, en los que sus respectivas canciones fueron lanzadas en disco, no hay registros fonográficos de *Tiradentes*. Sin embargo, el grupo de compositores permite caracterizar las canciones de la pieza como pertenecientes a géneros populares: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sidney Miller y Theo Barros, artistas que forman parte del movimiento MPB.

Con todo lo dicho, se puede concluir que el *sistema coringa* es una creación teórica de Augusto Boal que procede de todas sus experiencias anteriores con los conceptos para un teatro épico desarrollados por Bertolt Brecht. Se comprueba, por lo tanto, que las incorporaciones de componentes de la cultura brasileña —elementos de la revista brasileña y de canciones populares, por ejemplo— al teatro épico a lo largo de la historia del teatro político musical, siguen el proceso de antropofagia cultural propuesto por Andrade. Se formó una nueva estética teatral, el *sistema coringa*, como un elemento auténticamente brasileño.

## Conclusión

Es importante señalar que ni el teatro político musical termina con *Tiradentes*, ni la revista brasileña asume su última forma con la *revista carnavalesca*. En la década de 1920, después de las representaciones de la compañía francesa *Ba-ta-clan* en Río de Janeiro, los productores de revista empiezan a dar prioridad a un modelo de revista en que destacan su lujo y fantasía. Es la última fase del género en Brasil: la *revista feérica* que, inspirada por las nuevas revistas francesas escenificadas en el país y por el musical estadounidense, cambia estructuralmente el texto y visualmente la puesta en escena.

Por su parte, el teatro político musical sigue su trayectoria de resistencia y concientización de su público, aunque después de *Arena conta Tiradentes* sea de forma más tímida. Tras la proclamación del AI-5 por parte del gobierno dictatorial en 1968, cualquier posibilidad de escenificar una pieza con contenido mínimamente político fue descartada. Todo el trabajo de

investigación empezado con *Eles não usam Black-tie* y los avances logrados hasta *Arena conta Tiradentes* por lograr un teatro sobre el pueblo brasileño y para el pueblo brasileño, fueron interrumpidos. No se puede ignorar que, después de ese momento, surgen obras importantes del teatro político musical, especialmente a finales de la década de 1970, cuando empieza la apertura democrática en el país. Algunos ejemplos de dicha producción son piezas como *Gota d'água*, con texto de Chico Buarque y Paulo Pontes y canciones de Buarque; *Ópera do Malandro*, con texto y música de Chico Buarque, y *O rei de Ramos*, escrita por Dias Gomes y con canciones compuestas por Chico Buarque, Francis Hime y Chico Dias. Sin embargo, las obras son más producto de una influencia de los musicales de la era moderna de Broadway que del teatro épico de Brecht.

Esta investigación tenía como objetivo analizar cómo el género de la *revue de fin d'année* y las técnicas del teatro épico concebidas por Bertolt Brecht fueron utilizadas en el teatro musical brasileño a través del proceso cultural de antropofagia. Por lo tanto, lo que se buscaba, principalmente, era presentar el apogeo de la influencia del género o de la estética en la producción teatral y la asimilación por parte de los artistas de la época. Con la *revue* se observó que, desde las primeras puestas en escena, el género incorporaba temas nacionales y a lo largo de varias décadas incorporó ritmos y géneros musicales brasileños, después el acento y los dialectos regionales, hasta presentar en los teatros una de las mayores fiestas populares del país, resultando en un nuevo género de revista auténticamente brasileño, la *revista carnavalesca*. Igual que lo hicieran en el teatro político, en que los dramaturgos y directores de Brasil se apropiaron de nuevas ideas para un nuevo teatro, concebido por Bertolt Brecht, que eran las que mejor presentaban en escena sus deseos de un teatro para el pueblo brasileño con contenidos políticos. Los recursos del teatro épico se mezclaron con un legado de la revista brasileña y con un repertorio de géneros musicales populares de Brasil, que sirvieron de apoyo para que Augusto Boal idealizara la técnica del *sistema coringa*. Hasta la actualidad, irónica pero afortunadamente, los recursos del Teatro do Oprimido formulados a partir de la práctica con el *sistema coringa* —siendo este resultado de una experiencia brasileña con el teatro épico— son utilizados en todo el mundo. Lo que viene después de la *revista carnavalesca* y de la creación del *sistema coringa* no se ha abordado en este artículo porque o recibe otras influencias —como es el caso de la *revue*—, o es interrumpido —como pasó con las experiencias con el teatro épico—.

Se puede afirmar, con el análisis presentada hasta aquí, que ambos géneros extranjeros pasaron por el proceso de antropofagia en Brasil. David George (1985), en su investigación sobre la relación entre teatro y antropofagia<sup>26</sup>, establece tres puntos básicos del código estético de la antropofagia de Oswald. Para empezar, el autor nacional toma prestado las técnicas de la fuente extranjera. Después, los códigos estéticos extranjeros son transformados para atender a los intereses nacionales. Por último, surge una síntesis como forma nativa original. Esta dirección formulada por George fue

26. George investiga la relación a través de un estudio de caso de dos piezas, *O rei da vela* (1967) y *Macunaíma* (1978).

comprobada en las dos incursiones de creación artística de origen extranjera presentada en este artículo, siendo una confirmación más del proceso antropofágico en el teatro musical brasileño.

La opción de no tratar el movimiento más reciente del teatro musical en Brasil es consciente y tiene sus motivos. La importación de piezas de Broadway comienza a dominar la escena teatral brasileña al inicio de este siglo y han transcurrido más de 20 años sin que los dramaturgos, compositores y directores brasileños hayan encontrado una manera de asimilar este género conectándolo a la cultura del país. Los montajes, centrados principalmente en São Paulo y Río de Janeiro, reproducen de forma casi exacta el texto y la puesta en escena de los espectáculos en Broadway, si no fuera por la adaptación de su contenido al portugués. Esto ocurre especialmente a causa de los contratos: en la compra de los derechos de la obra se exige que todo el espectáculo reproduzca fielmente el montaje de Broadway —desde el texto y el vestuario, por ejemplo, hasta a la puesta en escena— e incluso hay muchos productores estadounidenses que supervisan los ensayos para garantizar que se cumpla el acuerdo.<sup>27</sup>

Por un lado, tienen mucho éxito actualmente en la escena teatral brasileña las producciones biográficas o *jukebox*. Se utilizan canciones ya conocidas por el público —generalmente del repertorio nacional— para componer una narrativa completamente nueva en caso del musical *jukebox*, o para ilustrar la biografía del compositor o intérprete que las hicieron exitosas. Sin embargo, el presente trabajo trata principalmente de obras originales, tanto en lo referente al texto como a la música. Es importante señalar las obras de este tipo con más relevancia en los últimos años: *7 - O Musical*, escrita por Claudio Botelho y Charles Möeller y canciones de Ed Motta; *Era no tempo do rei*, basada en el libro del mismo nombre de Ruy Castro, adaptada para el teatro por Heloisa Seixas y Julia Romeu, y con canciones de Aldir Blanc y Carlos Lyra; y los montajes de Núcleo Experimental, especialmente *Lembro todo dia de você*, con dramaturgia de Fernanda Maia y canciones de Fernanda Maia y Rafa Miranda. Sin embargo, el pueblo brasileño, sus canciones y las temáticas nacionales —que siempre habían estado presentes en las obras del teatro musical del país— tienen dificultades para volver a la producción original brasileña en medio a tantas reproducciones de piezas de Broadway. Entre 2000 y 2020, el estreno de obras con texto y música originales supuso solamente un 12 % de todos los montajes de teatro musical en São Paulo (Silva, 2023a; Silva, 2023b).

Otro punto importante que considerar es el enfoque de la producción teatral en São Paulo y Río de Janeiro, porque son centros culturales y sus producciones cuentan con una amplia divulgación en todo Brasil y el resto del mundo, por lo que las informaciones y análisis disponibles sobre el teatro en esas ciudades son más abundantes, como se ha dicho anteriormente. Sin embargo, el teatro político —incluido el teatro musical— de otras regiones del país es brevemente abordado en Betti (2013). Además, ha proliferado el

27. Dicha información es ampliamente conocida entre los profesionales de teatro musical brasileño actual. Me baso en conversaciones que tuve con profesionales que trabajan en este sector y en mi experiencia al investigar el teatro musical brasileño actual.

trabajo de teatro musical con dramaturgia y música originales en ciudades como Brasilia, con la primera obra de teatro musical original inaugurada en la capital de Brasil de la que se tiene conocimiento escenificada en 2014<sup>28</sup>, y Fortaleza, con la reciente puesta en escena de un clásico de Clarice Lispector, *A hora da estrela*,<sup>29</sup> en 2017.

La percepción de la producción reciente es que el legado de la revista brasileña y del teatro político musical fueron abandonados y olvidados. Este trabajo, sin embargo, no trata de solucionar este problema a modo de tarea hercúlea, sino que en realidad busca eliminar una de las barreras que prevalecen: librarse del uso tan común de teorías y conceptos eurocéntricos, creados a partir de y para la producción europea, para explicar producciones y movimientos artísticos brasileños. El uso de la antropofagia en este artículo cumple dicha finalidad, pues no fue concebido como una fórmula o sistema que seguir por parte de los artistas brasileños, sino como una fuente metafórica sugestiva para una creación artística comprometida con la descolonización de la cultura brasileña.



## Referencias bibliográficas

- ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado: Música Popular Brasileira*. Río de Janeiro: Paracatu, 2006.
- ANDRADE, Joaquim Pedro de. *Macunaíma* [película], 1969.
- ANDRADE, Oswald de. «Manifesto antropófago». *Revista de Antropofagia* 1:1, 1928, p. 3-7.
- AZEVEDO, Artur; SAMPAIO, Moreira. «O Mandarim». En: Artur Azevedo. *Teatro de Artur Azevedo - Tomo II*. Río de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985, p. 214-278.
- AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: Palimpsesto Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.
- BETTI, Maria Silva. «O Teatro de Resistência». En: João Roberto Faria (dir.). *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva / Edições SESCSP, 2013, p. 194-215.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal – 1*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967.
- BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. «Arena conta Zumbi». *Revista de Teatro* 378, 1970, p. 31-59.
- BRITO, Rubens José Souza. «O Teatro Cômico e Musicado: Operetas, Mágicas, Revistas de Ano e Burletas». En: João Roberto Faria (dir.). *História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva / Edições SESCSP, 2013, p. 219-233

28. *Entre sonhos e sonhos*, texto y música de Walter Amantéa.

29. Adaptación de André Araújo y Allan Deberton, canciones de Deberton y Liliane Secco.

- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- CPC. *Auto dos 99%* [arquivo de áudio]. <<https://bit.ly/3MMnSpd>> [Consulta: 3 mayo 2021]
- FARIA, José Roberto. «Artur Azevedo e a revista de ano: O homem». *O eixo e a roda* XXVI:2, 2017, p. 229-251.
- GEORGE, David. *Teatro e Antropofagia*. São Paulo: Global, 1985.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. «Depoimento ao SNT». En: Abílio Pereira de Almeida *et al. Depoimentos V*. Rio de Janeiro: SNT, 1981, p. 65.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri*. São Paulo: Global, 1986.
- LEÃO, Nara *et al.* *Show Opinião* [disco de vinilo]. 1965.
- MARQUES, Fernando. *Com os séculos nos olhos – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- MICHAELIS. *Moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2014.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado!: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PEIXOTO, Fernando. *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.
- PEIXOTO, Luiz; BETTENCOURT, Carlos. «Forrobodó». *Revista de Teatro* 322, 1961, p. 1-14.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- REIS, Angela; MARQUES, Daniel. «A Permanência do Teatro Cômico e Musicado». En: João Roberto Faria (dir.). *História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século xx*. São Paulo: Perspectiva / Edições SESCSP, 2013, p. 321-335.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SEIDL, Roberto. *Artur Azevedo: ensaio bio-bibliográfico*. Rio de Janeiro: Editora ABC, 1937.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzá Homem de. *A Canção no Tempo 1 (1901-1957)*. São Paulo: Editora 34. 1997.
- SILVA, Marllós. *O Teatro musical na cidade de São Paulo: 2000-2010 – volume I*. São Paulo: Marcenaria de Cultura. 2023a.
- SILVA, Marllós. *O Teatro musical na cidade de São Paulo: 2011-2020 – volume II*. São Paulo: Marcenaria de Cultura. 2023b.
- STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil*. Título original: *Warhaftige Historia und beschreibung eyner Landtschafft der Wilden Nacketen, Grimmigen Menschfresser-Leuthen in der Newenwelt America gelegen (1557)*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- SUDARE, Livia. «Teatro de revista: um estudo documental sobre um teatro ignorado». *Sala Preta* XVIII:1, 2018, p. 207-224.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- VENEZIANO, Neyde. «O Teatro de Revista». En: João Roberto Faria (dir.): *História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século xx*. São Paulo: Perspectiva / Edições SESCSP, 2013a, p. 436-455.
- VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil – Dramaturgia e Convenções*. São Paulo: SESI-SP, 2013b.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Teatro/1*. Rio de Janeiro: Muro, 1981.