

## Transculturación y teatro épico: herramientas para una crítica social en *Gota d'água* de Chico Buarque y Paulo Pontes

Jaime Pérez Vera

### RESUMEN

El artículo se propone revisar las estrategias de creación dramática presentes en la obra *Gota d'água* (1975) de Chico Buarque y Paulo Pontes. En primer lugar, se realiza un ejercicio comparativo con la tragedia de Eurípides *Medea* (431 a.C) para, luego, dar cuenta de los procesos de transculturación realizados a partir del referente europeo. Posteriormente se examina el modo en que los autores utilizan los recursos del teatro épico-brechtiano y finalmente se realiza una propuesta de interpretación que vincula la obra de 1975 con la situación social y política de Brasil durante la dictadura militar.

**Palabras clave:** transculturación - teatro épico - *Gota d'água* - dictadura militar en Brasil

### ABSTRACT

The following article proposes a revision of dramatic creation strategies present in the play *Gota d'água* (1975) by Chico Buarque and Paulo Pontes. Firstly, it will provide a comparative exercise with *Medea* by Euripides (431 BC) in order to account for the transculturation processes from the European referent. Then, the manner in which authors make use of epic-brechtian resources is analyzed to finally develop an interpretation proposal that links the 1975 play to the political and social situation in Brazil during the military dictatorship.

**Keywords:** transculturation - epic theatre - *Gota d'água* - military dictatorship in Brazil.

### La dictadura militar y el marco del teatro en Brasil 1969-1985

Durante la segunda mitad del Siglo XX, en Brasil, comienza a configurarse un escenario de inestabilidad política e institucional cuyo punto de origen es la renuncia del presidente Jânio Quadros en 1961 y que se agrava durante el gobierno de João Goulart (1961-1964). En este último período, se produce la radicalización populista del Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) y de otras organizaciones de izquierda que se enfrentan a la derecha conservadora, un influyente foco de poder económico y político en Brasil.

Ante tal escenario de profundización de reformas de carácter social, el empresariado, la Iglesia católica, los altos mandos de las Fuerzas Armadas y los partidos de oposición (principalmente la União Democrática Nacional y el Partido Social Democrático) acusan públicamente al presidente Goulart de conspirar para realizar un golpe comunista, así como también lo culpan por el gran desabastecimiento y la carestía de productos que por esos días afectaban al país. En este contexto, las tensiones iban en aumento y los



problemas entre estos dos grupos, representantes de concepciones ideológicas opuestas, fueron creciendo hasta que, el día 31 de marzo de 1964, tropas militares salidas en Minas Gerais y São Paulo cercaron al presidente y sus colaboradores.

Tras este hecho, Jão Goulart decide renunciar para evitar una guerra civil, comienza así, en este momento, el peor golpe político vivido en Brasil durante toda su historia. Este gobierno militar impulsó procesos de reformas económicas, políticas y sociales, tendientes a la aplicación de un modelo capitalista y el progreso del país en términos materiales. Cabe mencionar que la dictadura militar brasileña buscó una forma legal para el desarrollo de su gobierno a través de los denominados *Atos Intitucionais*. La implantación del *Ato Institucional 5* en 1967, en el gobierno de Artur da Costa e Silva, marcó los llamados *anos de chumbo* –años de plomo- de la represión en Brasil ya que, entre otras medidas, suspendió el *habeas corpus*<sup>1</sup>, cerró el congreso por casi un año e introdujo una progresiva y fuerte censura a las artes y la prensa, ambas consideradas como focos políticamente subversivos.

En el plano económico, Brasil entró en un período de reformas profundas y violentas. Durante los años 1969-1973, se vivió un tiempo de contrastes; por un lado, el acelerado crecimiento económico, denominado *milagre econômico*, que consistió básicamente en la realización de grandes obras públicas monumentales y ambiciosas<sup>2</sup>, empleadas por el gobierno militar como símbolo de su proyecto modernizador. Por otra parte, en contraste, las sucesivas medidas de represión a las libertades públicas, enfocadas en acallar a la oposición.

El ámbito cultural fue el más perjudicado con las medidas dictatoriales que consistían en la represión a los artistas y el control de la censura sobre las obras de diversa índole producidas en Brasil. En el campo específico del teatro, la censura y la represión actuaron fuertemente en contra de dramaturgos directores y actores. De la mano de los dos mayores grupos teatrales de la época, el *Teatro Oficina*, dirigido por José Celso Martínez y el *Teatro Arena*, dirigido por Augusto Boal; se mantuvo viva la escena teatral brasileña, tomando a Bertolt Brecht como uno de los autores tutelares que influenció, en mayor medida, las creaciones teatrales durante esta dictadura.

Para luchar contra la censura, los dramaturgos respondieron con la renovación del lenguaje teatral que encontró filiaciones con la vanguardia europea, precisamente, con la recepción de las obras de Artaud y Brecht. Ocurrió una búsqueda de nuevos lenguajes, se inventaron códigos cifrados de expresión, se aprovecharon los entre líneas y, además, se

---

<sup>1</sup> El *habeas corpus* fue introducido por primera vez en 1830, específicamente en el Código Penal del Imperio de Brasil, fue así el primer país latinoamericano en consagrarlo en un texto escrito. Fundamentalmente, es una institución legal que sirve para proteger a quien sufre o pueda sufrir violencia o coacción ilegal de su libertad personal de ir o venir, es decir, se relaciona con la libertad de locomoción o movimiento. En América Latina esta figura legal se convirtió en un instrumento indispensable en defensa de las personas durante el período de dictaduras en el Siglo XX (cfr. Mario García Belaunde). Con la suspensión de este derecho en Brasil, los gobiernos totalitarios consiguieron que la persecución política de sus detractores encontrara un vacío legal que las amparó.

<sup>2</sup> Tres son las obras faraónicas que comenzaron su desarrollo durante el gobierno de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974): la carretera Transamazônica, la central hidroeléctrica Itaipú -la más grande del mundo hasta 2008- y el puente Rio-Niterói.

buscaron referentes de las más diversas tradiciones para pasar por alto las fuertes medidas de la censura.

Destacan los trabajos de dramaturgos como Oswald de Andrade (*O rei da vela*, 1937, obra montada únicamente en ese período) o el mismo Jorge Andrade quien, con su obra *Vereda da Salvação* (1964) es considerado, por muchos, el mayor dramaturgo contemporáneo de Brasil, o bien, el proyecto teatral del ya mencionado Augusto Boal con su teoría del *Teatro do oprimido*.

Un hecho conflictivo para la producción teatral brasileira ocurrió en julio de 1968, cuando el *Comando de Caça aos Comunistas* invade, en São Paulo, el teatro donde se montaba *Roda Viva* de Chico Buarque (una versión tropical del mito de Orfeo), violenta a parte del elenco y destruye los elementos de sonido y escenografía para, inmediatamente, censurarla. Precisamente, el autor de esta pieza teatral es en quien nos centraremos en el presente artículo.

Chico Buarque de Hollanda (nacido en 1944), poeta, compositor, dramaturgo cantante, y novelista. En el ámbito de la dramaturgia, ha escrito seis piezas teatrales: *Roda viva* (1967), *Calabar* (1973), *Gota d'água* (1975), *Ópera do malandro* (1978), *O grande circo místico* (1983) y *Cambaio* (2003).

*Gota d'água* de 1975, escrita en colaboración con Paulo Pontes, retoma la tragedia *Medea* de Eurípides, adaptándola a las tradiciones culturales y al contexto de los años 70 de Brasil, por cuyas resonancias la obra fue censurada y, luego, restablecida en los teatros brasileños.

Sobre esta pieza es importante precisar dos temáticas a modo de introducción: por un lado, en la abundante cantidad de obras teatrales brasileñas que retoman o reescriben textos de la antigüedad clásica, cabe recordar brevemente al dramaturgo Ariano Suassuna (autor de obras como *O santo e a porca* de 1957, versión brasileña de *Aulularia* de Plauto), reconocido internacionalmente por retomar obras y temáticas de la tradición latina y mezclarlas con elementos del material popular brasileño y considerado como quien inaugura esta mirada hacia lo clásico durante la segunda mitad del siglo XX en Brasil. Por otro lado, se trata de la estructuración de *Gota d'água* según los patrones del teatro épico brechtiano, en relación con la recepción de la obra del autor alemán durante este período.

### **Transculturación de *Medea* de Eurípides**

Al analizar la obra *Gota d'água*, apreciamos de inmediato la relación que establece con su referente europeo: la tragedia *Medea* de Eurípides. *A priori* se podría decir que existe, en la obra de 1975, una relación con un hipotexto; sin embargo, dada la riqueza de sus componentes dramáticos y teatrales la relación entre hipo e hipertexto parece demasiado sencilla y no da cuenta de la complejidad de la obra. Por tanto, es preciso hacer un trabajo comparativo más exhaustivo.

Para un mayor orden en la exposición dividiremos los puntos a comparar en subtemas:

#### **Fábula**

Eurípides, en *Medea* (431 a. C), presenta a un personaje femenino que, llevada por la pasión, mata a sus dos hijos en venganza en contra de su esposo Jasón, quien la había

dejado para casarse con Creúsa, la princesa hija del rey Creonte. Medea era princesa en la Cólquida y, en el pasado, había ayudado a Jasón a rescatar el vellocino de oro; para ello, sacrificó a su propio hermano y engañó a su padre, utilizando las artes de la brujería. El resultado fue el regreso triunfante de Jasón a su ciudad junto con Medea y el posterior reconocimiento de este como un héroe tras la hazaña. Esto provoca que Creonte le ofrezca en matrimonio a su hija.

Medea en esta nueva ciudad era extranjera y *ápolis*, por eso, al dejarla Jasón, el rey pretende exiliarla. Tras ser notificada de esto, decide llevar a cabo un plan para matar por envenenamiento a Creúsa y para vengarse de Jasón a través del parricidio de sus hijos.

Tras cuatro instantes de duda y ante la decisión de Creonte de exiliar a Medea, pero no a sus hijos, esta envía presentes a Creúsa quien muere envenenada y, luego, mata a sus hijos. Jasón llega tarde y no puede impedir el parricidio. Medea es rescatada por un carro tirado por dos dragones que había sido enviado por Helios y sale de escena junto a los cadáveres de sus hijos, escapando del ajusticiamiento.

Por su parte, en *Gota d'água*, el argumento es similar, aunque se han añadido algunos cambios. Joana vive junto a Jasão en un conjunto habitacional, en un sector popular de Brasil. Ella es una mujer de clase baja que tiene una relación con este joven sambista de poco talento y poca suerte en el mundo del arte. Lo ayuda a componer una samba llamada *Gota d'água*, con la cual alcanza una mediana fama nacional y le sirve para ganar más dinero y hacerse conocido por el dueño del lugar, Creonte, quien le ofrece en matrimonio a su hija Alma.

La acción dramática se inicia con la publicación de la noticia del compromiso en un periódico y la repercusión que tiene la difusión en el barrio, aquí toda la gente conoce a Joana y ha visto cómo ella ha estado detrás de Jasão, forjando su carrera. El coro de la tragedia de Eurípides es transformado en un grupo de amas de casa que lava la ropa durante una mañana cualquiera, mientras que la función de Nodriza es realizada por Corina, la mujer que más conoce a Joana.

Tal como lo indica la acotación inicial, la disposición escenográfica son varios espacios/escenarios. Mientras la acción de las mujeres conversando transcurre en uno de ellos, en los otros también suceden hechos, el foco del espectador cambia según cuál de los personajes tome la palabra en su respectivo espacio.

Joana establece una lucha en contra de los abusos de Creonte, intentando convencer a la gente de las injusticias en el cobro de los pagos por las casas que le habían comprado y las desmedidas tasas de interés, realizadas según el modo de *las matemáticas de Creonte*. Cuando este último se da cuenta del peligro que representa la mujer, le ofrece regalías económicas al resto de los pobladores para que se convenzan de no participar en la lucha junto con Joana.

En ese momento, la mujer queda sola en el mundo, abandonada y sin nadie que la entienda -salvo Egeu, quien comparte sus ideales, y Corina que ya está vieja como para iniciar una lucha social- y comparta sus deseos de salir de la situación de opresión. En esta situación de absoluta soledad, Joana decide llevar a cabo el plan de matar a Alma con unos *bolos* (pancillos) envenenados mediante un ritual de tipo *umbanda* o religión afro-brasileña, sin embargo, Creonte descubre que, detrás del regalo, hay un siniestro engaño.

Tras el fracaso de su venganza, Joana comprueba que está totalmente sola y perdida y que la única salida es su muerte y la de sus hijos; por eso, en la escena final, les da los panecillos a estos y, luego de muertos, ella también come para suicidarse. Tras ello, entra el resto del elenco para cantar y bailar un samba. En medio de esta situación, Joana y los niños se levantan para unirse al musical final.

### **Agón: Medea-Joana v/s Creonte**

En la tragedia de Eurípides, tras el prólogo y el párodo, ocurre el agón entre Medea y Creonte. En este momento, Medea aparece como una mujer brava y con grandes dotes retóricos, tanto es así que es capaz de humillarse ante Creonte para pedirle un día más antes de ser desterrada. Por su parte, el rey es caracterizado como un hombre piadoso, pero falto de carácter. Esto da espacio para que Medea lleve a cabo la venganza que planea. En el agón entre estos personajes, se enfrentan las concepciones del rol de la mujer y del hombre en la sociedad griega, la condición de extranjera y la fama de bruja de Medea, que la convierten en una mujer temida y considerada bárbara a ojos de aquellos que son parte de una *polis* democrática:

Medea: Déjame permanecer un solo día y pensar de qué modo me encaminaré al destierro y encontrar recursos para mis hijos, ya que su padre no se digna a ocuparse de sus hijos ¡Compadécete de ellos! Tú también eres padre y es natural que tengas benevolencia. Por mí no siento preocupación ni por mi destierro, pero no lloro por aquéllos y por su infortunio.

Creonte: La naturaleza de mi voluntad no es la de un tirano y la piedad muchas veces me ha sido perjudicial. Ahora veo que me equivoco, mujer, y, sin embargo, obtendrás lo que deseas. Pero te prevengo que, si mañana la antorcha del dios te ve a ti y a tus hijos dentro de los confines de esta tierra, morirás. (431)

Ahora bien, lo que ocurre en el agón entre Joana y Creonte retoma la idea principal de la tragedia de Eurípides, pero reelabora el argumento y es puesto en el segundo acto. Joana goza de fama de mujer luchadora: ha comenzado a organizar un levantamiento en contra del abuso de poder de Creonte, también, es considerada bruja y, por sobre todas las cosas, una mujer oprimida dado su bajo estrato social. Junto con ello, Creonte aparece como un hombre suspicaz, símbolo de la dominación económica, toma las medidas necesarias para alejar a Joana de los planes que tiene para Jasão y su hija y asegura la situación de poder que tiene sobre el conjunto habitacional y su gente:

Joana: Creonte... Por que um homem onipotente  
assim, precisa jogar  
toda a sua força em cima duma mulher  
sozinha... por quê?  
(...)  
Creonte: Por medo  
Joana: Medo de mim?  
(...)  
Creonte: Nem devia levar  
em consideração, porque tenho certeza

de estar fazendo besteira quando te atendo...  
Certeza que, sendo humano, saio perdendo  
Agora, eu vou lhe falar com toda a clareza:  
se amanhã à noite você ainda estiver  
aqui, eu acabo de vez co'essa novela  
Não vai sobrar cama, nem porta, nem janela, sabe?  
Eu quebró esta merda. Eu quebro tudo, ouviu? (n/a)

Lo que está en juego en este agón es la problemática del poder; del opresor versus el oprimido, de quién puede torcer la mano al otro en relación con la posición que cada uno tiene en el entramado social asimétrico que relega a Joana, más allá de su condición de mujer -como en Eurípides-, sino más bien, por pertenecer a una clase subalterna.

### **Parricidio**

En el caso de *Medea*, el parricidio ocurre tras cuatro momentos de duda de la mujer, sin embargo, guiada por sus pasiones exacerbadas y no, por el imperio de la razón, lleva a cabo el asesinato de sus hijos. Con este hecho, pone punto final a su venganza que comenzó con el asesinato de Creúsa y despoja a Jasón del bien máspreciado de un hombre, su descendencia. Lo condena, de este modo, a una vida de dolor y en solitario: “Sí, conozco los crímenes que voy a realizar, pero mi pasión es más poderosa que mis reflexiones y ella es la mayor causante de males para los mortales” (153-154:461).

Con estas palabras, Medea manifiesta su completa decisión de realizar el crimen de *philia*, a la vez que muestra la total claridad que tiene acerca de cómo el ser humano puede cometer las más grandes atrocidades al dejarse llevar solo por las pasiones y al no aplicar la razón como rectora de las acciones. Aquí está la impronta contextual de Eurípides, quien ensalza las virtudes de la educación del hombre a través de una vida en el marco de una *polis* democrática que imprime valores de civilización. Lo anterior, en contraste con la historia de Medea, mujer extranjera, *ápolis* y hechicera, que no ha podido acceder a los beneficios de la *polis* y, por ende, no comprende cómo se estructura una sociedad que es capaz de asegurar un marco moral y legal para el ajusticiamiento de faltas éticas y, también, de crímenes.

En el caso de la obra de 1975, el parricidio tiene una connotación diferente, también en relación con el contexto que enmarca la producción dramática de Chico Buarque y Paulo Pontes. Retomamos el parlamento de Joana que sirve como epígrafe al texto:

Joana: Eu transfiro para vocês a nossa agonia  
porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento  
de conviver com a tragédia todo dia  
é pior que a morte por envenenamento (Acto III, n/a)

Nuestra propuesta de lectura es que el parricidio que comete Joana no se produce, como en Eurípides, por la venganza en contra del hombre que le ha hecho un mal terrible. Más bien, tenemos que tomar en cuenta, en primer lugar, que la venganza de Joana iba dirigida a Alma y Creonte y que, por otro lado, Joana muere, se suicida junto a sus hijos, por lo tanto, su destino también es fatal.

Las palabras que Joana les dice a sus hijos: “eu compreendi que o sofrimento/ de conviver com a tragédia todo día/é pior que a morte por envenenamento” (n/a), revelan el sentido que para ella tiene la muerte. Ve en esta la salida a la situación trágica<sup>3</sup> en la que se encuentra; caracterizada por la opresión del entramado social en el que está inmersa y por la soledad en la que queda después de que Creonte “comprase” al resto de sus vecinos.

En el momento en que ella se ve imposibilitada de establecer cualquier tipo de relación con el resto de sus pares, aquellos con los que comparte la misma condición de clase, emerge la tragedia de no poder generar ningún cambio que la aparte de la opresión que la subyuga. En consecuencia, la muerte es la única salida posible tanto para ella como para sus hijos, quienes, en suma, están destinados a perpetuar los padecimientos de la pobreza y el desamparo. De esta forma, el contexto de la dictadura brasileña y las reformas económicas impuestas resuenan en Joana, de modo tal que su muerte da cuenta de los mecanismos de opresión de las clases subalternas.

### Desenlace

El desenlace en la tragedia de Eurípides es la escena del *deus ex machina*, en la cual el carro enviado por Helios rescata a Medea y esta queda libre de ajusticiamiento. Esta escena marca el final de su venganza: se lleva los cadáveres de sus hijos, mientras Jasón sufre por los padecimientos de la pérdida –de los hijos y de Creúsa-, por la imposibilidad de formar descendencia, por no poder dar sepultura a sus hijos y por no poder ajusticiar a la esposa:

Medea: (Aparece Medea en lo alto de la casa sobre un carro tirado por dragones alados con los cadáveres de sus hijos). ¿Por qué mueves y fuerzas estas puertas, tratando de buscar a los cadáveres y a mí, la autora del crimen? Cesa en tu esfuerzo. Si necesitas algo de mí, si pretendes algo, dilo, pero nunca me tocarás con tu mano. Tal carro nos ha dado el Sol, padre de mi padre, para protección contra mano enemiga. (431)

Por su parte, los hechos en *Gota d'água* son diferentes. Se reelabora la tragedia euripídea; la protagonista se suicida tras matar a sus hijos y no hay ninguna divinidad que pueda intervenir para salvarla. Esta escena, de profundo dramatismo, es interrumpida y el final de la obra es un musical, que llena de colorido y alegría el espectáculo. La acotación final indica el modo en que debe representarse este momento que no tiene texto:

---

<sup>3</sup> Entendemos por situación trágica lo planteado por Albin Lesky (2011). Para el autor es uno de los cuatro componentes de lo trágico, consiste en un conflicto que no encuentra salida y cuya única resolución posible es la destrucción. Si esta situación trágica está inmersa en un conflicto trágico absoluto, el final de la tragedia será funesto. En el caso de *Gota d'água*, la situación trágica que Joana sufre es el abandono y la imposibilidad de salir de su estado de opresión al quedar sola y sin partidarios que la ayuden a luchar en contra de Creonte. Si bien relacionamos esta obra con la concepción teatral de Brecht, para quien no existe la posibilidad de representación de tragedias en su planteamiento estético, la presencia de una situación trágica es perfectamente posible en el teatro épico, puesto que se refiere a una categoría estética y no a una tragedia como género. La situación trágica de Joana es similar a la situación trágica de Anna Fierling en *Madre Coraje y sus hijos* (1949) del propio Brecht.

Jasão senta; um tempo; ouve-se um burburinho de vozes; entra Egeu carregando o corpo de Joana no colo e Corina carregando os corpos dos filios; porem os corpos na frente de Creonte e Jasão; um tempo; imobilidade geral; uma a uma, as vozes começam a cantar Gota d'água; reversão de luz; os atores que fazem Joana e filios levantam-se e passam a cantar também; ao fundo, projeção de uma manchete sensacionalista noticiando uma tragédia (Acto III, n/a).

## Transculturación

Dado el análisis comparativo realizado anteriormente, se plantea la necesidad de establecer una categoría teórica capaz de abarcar de manera cabal el proceso de reelaboración crítica que los autores brasileños realizan de la tragedia griega. Para ello, tomaremos el concepto de transculturación expuesto por Ángel Rama.

En su texto *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), el autor aborda los procesos que, desde tiempos coloniales, se produjeron en Latinoamérica vinculados con la independencia cultural de las metrópolis europeas. Esto explica cómo, en nuestro continente, se pretendió materializar un proyecto de originalidad en la literatura para marcar la separación con la literatura de los colonizadores. Tal proyecto inicial está marcado por el ímpetu de independencia, la originalidad de los escritos y la representatividad que estos tienen de las sociedades latinoamericanas.

Algunas de las complejidades que enfrentan los intelectuales latinoamericanos refieren a interrogantes del tipo: ¿Qué es lo típicamente latinoamericano? ¿Qué hacemos con la tradición europea? o bien, ¿cuáles son las técnicas literarias de una estética típicamente americana?

Rama, en su revisión histórica, registra las tentativas de diversos intelectuales por explicar aquellas peculiaridades diferenciales de la literatura hispanoamericana y precisa que uno de los grandes avances, en torno a esta cuestión, fue, principalmente, la idea de analizar la lengua literaria y la relación que guardaban las obras con los procesos culturales.

Con lo explicado anteriormente, se comprende que la obra literaria es el fruto de una lengua particular y de una estructuración artística peculiar, enmarcada por los procesos culturales propios de Latinoamérica, ya que, según el autor, la acumulación cultural; es decir, la presencia de múltiples elementos y procesos culturales diferentes siempre muestran una cosmovisión del continente.

Este autor considera que el concepto de transculturación, tal como anteriormente lo había tratado desde un punto de vista antropológico Fernando Ortiz, aún no poseía la capacidad de dar cuenta de los procesos independentistas de la cultura latinoamericana. Según su mirada, habría pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones de materiales de las metrópolis, manifiestos en los tres niveles de la transculturación: lengua, estructuración literaria y cosmovisión.

En el caso específico de Brasil, Ángel Rama menciona un antecedente histórico relevante: “A Semana de arte moderna”, acontecimiento cultural realizado en São Paulo en 1922, considerado el punto de partida del modernismo brasileño que, entre otras cosas, se propuso:



indagar, reinterpretar, valorar inspiraciones procedentes de las raíces telúricas, tradicionales, orales, populares, folklóricas, algunas hasta antropológicamente intuitivas, de la misma cultura. Cosas cotidianas, espontáneas, rústicas, despreciadas por aquellos que en arte o cultura sólo son sensibles a lo alambicado o erudito. (30)

Estos planteamientos encontrarían su mayor expresión en el proyecto de Oswalde Andrade, plasmada en el *Manifiesto Antropófago* (1928). En este texto, elabora el concepto de “antropofagia cultural”, el cual, fundamentalmente, se refiere a que, como los antropófagos, los artistas son capaces de transformar y generar nuevos materiales digiriendo aquello que es considerado un modelo europeo. Proceso que acompaña con un rescate de las tradiciones culturales propias de Brasil, para generar un modelo de creación artística único y autónomo. Dichos postulados se condensan en la frase que abre el manifiesto: “tupi, or not tupi, that is the question” y que ejemplifica el mecanismo de acción de la antropofagia.

Seguiremos, entonces, los criterios de análisis -que llamaremos, más bien, criterios de comparación- propuestos por Ángel Rama y ya mencionados: la lengua, la estructuración literaria y la cosmovisión.

En *Gota d'água* apreciamos, en primer lugar, la utilización del verso, las referencias al lenguaje propio de las clases populares de Brasil, tecnicismos de las profesiones de los personajes y palabras provenientes de las tradiciones religiosas híbridas, mezcla de criollismos con raíces de África, etc. En segundo lugar, la estructuración literaria que rompe con el desarrollo de las exigencias estructurales de la tragedia han tenido a lo largo de la historia: retoma el modelo épico-brechtiano y lo adapta a las condiciones de representación propias de Brasil; por ejemplo, con la presencia de partes musicales compuestas por samba, música típica brasileña. En tercer lugar, estos recursos lingüísticos y dramáticos permiten establecer que la cosmovisión sobre la sociedad y la función del teatro se vinculan con las condiciones particulares de su contexto de producción: la dictadura militar.

### **Distanciamiento épico-brechtiano**

Es posible determinar, en la estructuración de *Gota d'água*, cómo se emplean recursos provenientes de la estética teatral de Brecht, que completan el proceso de transculturación de Eurípides, de modo tal que convierten la tragedia en una pieza épica, alterando las convenciones presupuestas para el género trágico y adoptando las cualidades propias del teatro de compromiso planteadas por el autor alemán.

El proyecto teatral de Bertolt Brecht se caracteriza, en síntesis, por la intención de despedazar las reglas del realismo y naturalismo para dar paso a un teatro que rompa con la cuarta pared y la ilusión dramática que, según su punto de vista, hipnotiza la mente de los espectadores y les impide generar algún tipo de reflexión sobre lo que vieron. Es por ello que reemplaza el concepto de catarsis aristotélico por el de divertimento como función principal del teatro; es decir, considera que las representaciones, antes que pretender una adhesión emocional por parte del receptor, deben suscitar su reflexión crítica, que es más bien un ejercicio mental- intelectual y no, emocional; su objetivo es la comprensión y no, la emoción.

Con lo descripto, se entiende que Brecht instala su teatro en oposición al teatro dramático, anulando la posibilidad de catarsis y, de paso, imposibilitando la presencia de héroes de tipo trágico en escena, esto para que no ocurra ningún tipo de excitación emocional en el espectador. Este último queda liberado de la tensión propia de la estructura de las acciones del teatro dramático, ya no se apela a su proyección emocional sobre los personajes, por lo que se crean aparatos de “distanciamiento”, que mantienen la mente del espectador atenta, no a un héroe con el cual deben identificarse, sino más bien a las condiciones ante las que este héroe debe moverse.

Para lograr esos cometidos, se deben utilizar una serie de artificios teatrales tales como: carteles, iluminación y escenografías particulares, música, canto, bailes, actuación mediante “gestus”, de modo tal que la obra pierda su entramado de las acciones –puesto que, ahora, lo importante son las situaciones- y se convierta en una forma más bien episódica. Todo apunta al concepto de distensión épica, la tendencia a quitarle el carácter de “vida real” a la representación. Así, el teatro se transforma en un vehículo edificante, no en un sentido moral; sino, más bien, en una instancia didáctica que plantea al espectador la posibilidad de hacer uso de su reflexión crítica:

relación entre conocimiento y educación. Pues todos los conocimientos a los que llega el teatro épico, tienen un efecto educativo inmediato, así como el efecto educativo del teatro épico se convierte inmediatamente en conocimientos, que, sin duda, pueden ser específicamente, diferentes en el actor y en el público. (Benjamin 18)

En *Gota d'água*, podemos apreciar esta misma intención didáctico-educativa como uno de los objetivos centrales de la puesta en escena y que describiremos a partir de tres tópicos. En primer término, el uso de la música, en alternancia con las escenas habladas, tanto es así que la samba que compone Jasão, y con la cual se hace famoso, es la que da nombre a la obra y sus versos son repetidos por él y otros personajes durante la obra: “Deixe em paz meu coração/ que ele é um pote até aqui de mágoa/ e qualquer desatenção, faça não/ pode ser a gota d'água”. Si bien también en la tragedia ática se alternaban las partes cantadas con las partes habladas de los personajes, la función de la música en la obra brasileña se relaciona con la ruptura de la unidad de acción en virtud de la presentación de situaciones en forma de episodios. Su objetivo es interrumpir la concatenación de las acciones, de modo tal que, constantemente, el desarrollo causal y trabado de los acontecimientos es interrumpido por esta y otras canciones.

Además de lo mencionado, la música contribuye a generar el efecto de distanciamiento crítico, en el momento en que la tensión dramática podría suscitar alguna adhesión emocional en el espectador. Por ejemplo, las interrupciones con música y coreografías de samba de los personajes en el primer agón entre Joana y Jasão en el acto I; el agón entre Joana y Creonte en el acto II y la muerte de Joana y sus hijos en la última escena del acto III, que es continuada por una coreografía de todos los personajes, incluidos los recientemente muertos. Tras esta ruptura final, difícilmente, el espectador tiene espacio para conmoverse con el destino de Joana y, simultáneamente, se rompe con la ilusión de la cuarta pared, porque los personajes al pararse y bailar luego de haber “muerto” en escena

manifiestan plena conciencia de haber representado un rol, eliminando la sensación de que lo escenificado constituye algún tipo de “realidad”.

Un segundo recurso que se enlaza con la estética brechtiana es la desaparición de un personaje de tipo heroico en escena. A diferencia de la tragedia ática en la que los personajes debían cumplir determinadas condiciones que los situaran en un lugar de mayor dignidad que los espectadores, en *Gota d'água* aparecen personajes de un sector popular y desposeído de Brasil, que viven en el conjunto habitacional cuyo dueño es Creonte y a quien le pagan cuotas por las casas que nunca terminan de comprar. Cada uno representa diferentes oficios: mujeres amas de casa, un gasfiter, un mecánico, Egeu tiene un taller de reparaciones, Alma, hija de Creonte, es mantenida por este, entre otros. En síntesis, la mayor parte de los personajes son oprimidos por el progreso capitalista que aún no les ha llegado y que ha beneficiado solo a una clase, la representada por Creonte, encargado de armar un sistema de abuso sobre la base del dinero.

Un ejemplo de esto es la reelaboración del coro de la tragedia: “O Coro das mulheres de Corinto, fragmentou-se em Gota d'água nos varios persioagens, homens e mulheres, mentendo, contudo, a função de analisar e criticar os protagonistas, preocupando-se com a orden dos sentimentos (...)” (Vieria Diógenes 15). En conjunto, esos personajes-tipo pasan a cumplir la función crítica y explicativa del coro.

En tercer lugar, el trabajo realizado en la obra con planos, que se plasma en la escenografía que representa distintas casas del conjunto habitacional, técnica innovadora cuyo objetivo es romper con la unidad de acción y de espacio a través de personajes que hablan y superponen sus parlamentos desde las diferentes partes de este lugar. El objetivo es quitarle el peso de la concentración al espectador respecto de una acción única y presentarle variadas situaciones que, a la vez que lo distancian emocionalmente, le dan una mirada general de la situación social que viven los personajes dentro del sistema que pretende mostrar la obra.

Estos recursos permiten establecer la filiación entre las técnicas teatrales de Brecht y la reelaboración crítica que Chico Buarque y Paulo Pontes realizan de la tragedia *Medea*, para convertir su obra *Gota d'água* en una pieza épica.

## Reflexiones finales

Para finalizar el análisis propuesto, es necesario realizar precisiones que unifiquen los distintos puntos de vista tratados en cada uno de los apartados que anteceden.

Tras el análisis comparativo de las partes fundamentales de la tragedia *Medea* y de *Gota d'água*, comprobamos cómo se puede establecer que, en la creación de Chico Buarque y Paulo Pontes, ha ocurrido un proceso de *transculturación* en el cual se ha retomado el material de la tradición para reescribir críticamente una obra cuyo contenido pertenece al contexto brasileño de la dictadura militar.

Enmarcamos esta pieza en el proyecto estético épico planteado por el autor alemán Bertolt Brecht, técnica de creación teatral de la cual se apropian los autores brasileños en cuestión dado su objetivo didáctico, hecho que, nuevamente, encuentra resonancia en el contexto de producción de la obra.

Creemos que el análisis fue suficiente para demostrar de qué manera estas técnicas de creación literario-dramática están en relación con un contenido altamente político de la

obra, que pretende reflexionar sobre las problemáticas sociales de Brasil en tiempos de dictadura. Para ello se retoma una tragedia de la tradición clásica y se construye, en torno a su material mítico, un entramado social, político y económico que pone a los personajes en un contexto de opresión donde las figuras de Joana y Creonte representan justamente al oprimido y al opresor, respectivamente.

Además, este sistema económico ficticio en el que Creonte abusa de quienes han comprado sus casas, pretende ser una metáfora del modo en el cual se estructuran las relaciones de poder, lo que se ejemplifica con cada uno de las escenas en los que se desenvuelven los personajes y las situaciones que allí se plantean. El ejercicio propuesto por la obra no es imitar miméticamente la realidad; sino, más bien, elaborar un artificio para que el espectador tenga la oportunidad de usar su reflexión crítica y cuestione los mecanismos a través de los cuales se producen la opresión y la implantación de un sistema económico desigual en su propio contexto.

En esta obra, se emplea el método del teatro épico y hay en ella una situación trágica que afecta a Joana, quien se transforma en una alegoría del pueblo brasileño, en especial, de los intelectuales que, a pesar de tener plena conciencia de su contexto dictatorial, se enfrentaron a la imposibilidad de unificarse con el pueblo y, así, luchar en conjunto en contra de los abusos del gobierno militar.

Finalmente, y en relación con lo anterior, la condición de extranjera y feroz que comparten Medea y Joana es, también, la condición de todo aquel que piensa diferente de quienes detentan el poder, representando con ellos, a todos los intelectuales y artistas que padecieron la represión y la censura en este período. Evidenciamos cómo, en la producción artística de Chico Buarque y Paulo Pontes, existe una dimensión ideológica profunda que plantea una dura crítica social, pero que está hecha desde un punto de vista estético y no, panfletario; por lo que es necesario entender de qué modo esta obra puede alegorizar su propio contexto: aquí es donde, nuevamente, acudimos al concepto de transculturación como eje central para entender la forma en que se han resignificado los temas y las estructuras dramáticas.

## Bibliografía

- Alves de Sousa, Dolores. “Tradições e apropiações da Tragédia: Gota d’água nos caminhos da Medéia clássica e da Medéia popular” en *Revista de Historia y estudos culturais*, Vol. 2, Año 3, Septiembre de 2005. Impreso.
- Almeida Cardoso, Zelia. “El teatro brasileño y la tradición clásica” en *Revista Venezolana de Estudios clásicos*. Disponible en: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/presentia/article/view/2842>, obtenido el 15-12-2014. Digital
- Alves Martins, Christian. “O incorformismo social no discurso de Chico Buarque” en *Revista de Historia y Estudos Culturais*, Vol. 2, Año 2, Junio de 2005. Impreso
- Benjamin, Walter. *Brecht: ensayos y conversaciones*. Iluminaciones III. Montevideo: Arca Editorial, 1970. Impreso
- Beal Sophia. “Obras públicas monumentais, ficção e o regime militar no Brasil (1964-1985)” en *Revista Escritos 4*, 2010. Impreso.

- Brecht, Bertolt. *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: La rosa de Holanda, 1963. Impreso.
- Buarque, Chico y Pontes, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. Impreso.
- De Andrade Oswalde. *Manifiesto Antropófago*, São Paulo, 1928. Disponible en [http://www.ccgsm.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto\\_antropofago.pdf](http://www.ccgsm.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf), obtenido el 19-12-2014. Digital.
- Eurípides. *Medea, Tragedias Completas*. Madrid: Gredos, 2006. Impreso.
- García Belaunde, Mario. “El Hábeas Corpus en América Latina (algunos problemas y tendencias recientes)” en *Revista IIDH*, Vol. 20. Julio- Diciembre, 1994
- Lesky, Albin. *La tragedia Griega*. Madrid: Gredos, 2011. Impreso.
- Pombo Feitosa, Amanda. “Chico Buarque e seu teatro em tempos de ditadura, Educação, Gestão e Sociedade” en *Revista da Faculdade de Queiros*, Año 2, número 8, diciembre de 2012. Impreso.
- Rama, Ángel. *Transculturación Narrativa en América Latina*. México: XII Editores, 1982. Impreso.
- Sobrevilla, David. “Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXVII, N°54. Lima-Hanover, 2do. Semestre del 2011. Impreso.
- Vieira Maciel, Diógenes. “Das naus argivas ao subúrbio carioca – precursores de um mito grego de *Medeia* (1972) à *Gota d'água* (1975)” en *Revista de Historia y Estudos Culturais*, Vol. 1, Año 1, Diciembre de 2004. Impreso.