



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Antropofagia y Tropicália

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

YESSICA FABIOLA CONTRERAS TREJO

DIRECTORA DE TESIS: Mtra. Rita Eder

MIEMBROS DEL JURADO:

Dra. Ileana Diéguez

Dr. Miguel Ángel Esquivel Bustamante

Dr. Luiz Renato Martins

Dr. Daniel Garza Usabiaga

FAB. DE FILOSOFÍA Y LETRAS



MÉXICO, D.F.



2011

DIVISION DE
SERVICIOS DE POSGRADO



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

La autora, sin perjuicio de la legislación de la Universidad Nacional Autónoma de México, otorga a esta obra la siguiente licencia:



Este obra está bajo una [licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.5 México](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/mx/).

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/mx/>

Agradecimientos

Agradezco el gran apoyo y cariño de mi compañero Javier Sigüenza que ha sido un interlocutor desde el inicio de esta investigación. También a mis padres Sofia y Abel. Y a mis amigas y amigos Angie, Claudia, Rosana R., Amparo, Rosana M., Alma, Ana, Boerries, Karina, Christian, Juliana y Markus.

Especialmente a la Mtra. Rita Eder por el interés que tuvo constantemente en el desarrollo y contenido de mi investigación. A Miguel Ángel Esquivel por sus recomendaciones y charlas acerca del arte en América Latina. A Luiz Renato Martins por su apoyo y asesoría durante mi estancia en São Paulo. A Ileana Diégues y Daniel Garza por ser aceptados como miembros del jurado y lectores de mi tesis. Y al Dr. Celso Favaretto y Lisette Lagnado por su disposición y apertura para realizarles una entrevista que fue de gran contribución a este trabajo.

Índice

Introducción	7
Capítulo 1	
1.1 El manifiesto como recurso estético y político.	9
Capítulo 2	
2.1 Manifiesto antropófago.	13
2.2 El primitivismo en la estrategia de la antropofagia cultural.	25
Capítulo 3	
3.1 Manifiestos tropicália de Hélio Oiticica y Caetano Veloso.	41
3.2 Reinención de Brasil: del banquete antropofágico al carnaval.	69
3.3 Anotaciones del cuerpo en el arte brasileño de los años sesenta: Hélio Oiticica	85
Conclusiones	101
Bibliografía	107
Anexos	113

Introducción

A partir de la comparación de tres manifiestos voy a revisar dos propuestas artísticas realizadas en Brasil durante los años sesenta. Intentaré analizar cómo la ambientación *Tropicália* (1967) y la canción *Tropicália* (1968) contribuyeron a un cambio en el lenguaje de las artes plásticas y la música popular brasileña.

Estas dos propuestas se caracterizan por insertar la metáfora oswaldiana de la antropofagia y la noción de lo tropical como estrategias de crítica a la cultura brasileña, además se relacionan por su carácter experimental y de vanguardia. Lo tropical va a ser utilizado como un mecanismo contracultural que activará un problema y una propuesta creativa para resolver la dependencia cultural de Brasil de ciertas economías centrales como Estados Unidos y Europa.

Denomino manifiestos a la obra *Tropicália* (1967) de Hélio Oiticica y la canción *Tropicália* (1968) de Caetano Veloso, debido a lo que detecto como su “función manifiesto”, es decir, una función estética y política; éstos fueron realizados en un clima social y político posterior al golpe de Estado de 1964, cuando la creación artística y los problemas estéticos se reflexionaban y eran mediados por una participación social de los artistas, críticos de arte e intelectuales. En el primer capítulo explicaré qué se entiende por función manifiesto a partir de la definición que proponen Carlos Mangone y Jorge Warley.

Estos dos manifiestos los comparo con un tercero, el *Manifiesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade que serviría para hacer otra lectura sobre el colonialismo y la dependencia cultural en la historia de Brasil. El *Manifiesto Antropófago* proviene de la literatura de finales de la década de los veinte durante el surgimiento del modernismo brasileño, influenciado por las pinturas de Tarsila do Amaral. Además voy a revisar una de las estrategias que utiliza este manifiesto, que consiste en subvertir la noción del primitivismo en su connotación europea, pero también me detendré en cómo la noción de lo primitivo fue interpretada en Brasil.

A partir de la idea del banquete antropofágico, voy a hacer un breve recorrido de algunas imágenes que están involucradas en la conformación histórica de la cultura brasileña, en la cual intervinieron por un lado el ya mencionado primitivismo, y por otro, los relatos de viajeros que realizaron expediciones para la colonización de Brasil. Del imaginario que se formó con las ideas acerca del canibalismo y la visión europea de América se derivarían propuestas críticas para el proceso de independencia cultural. Estas propuestas aparecen en la relectura de Caliban, tal como lo analiza Roberto Fernández Retamar, así como el Manifiesto Antropofágico, algunas obras de Tarsila do Amaral y las *Tropicália* de Oiticica y Veloso, entre otros.

Otras propuestas que también reflejan un interés histórico y crítico de la conformación cultural y las contradicciones de la modernidad en América Latina son las de Fernando Ortiz a partir de su concepto de transculturación, la teoría de los cuatro *ethos* de Bolívar Echeverría y el análisis de la causalidad interna en la literatura brasileña de Antonio Cândido.

Las dos *Tropicálias* están insertas en una vanguardia que conjunta diferentes manifestaciones culturales y actúan colectivamente haciendo frente al curso que Brasil va tomar después del golpe de Estado de 1964 -la década de los sesenta y los setenta en la mayoría de los países de América Latina está marcada por ser un período de instauración de dictaduras-. Como veremos al final del tercer capítulo el cuerpo, en estas décadas, va a ser un aspecto fundamental en los lenguajes artísticos para proponer una manera más activa en la participación del espectador y del artista. Participación que va más allá de las formas de experimentar una obra o acto artístico, sino como motor de la acción política y la inconformidad por la falta de libertad.

Capítulo 1. El manifiesto como recurso estético y político

Para conocer las estrategias estéticas y políticas, así como, los efectos que tiene un manifiesto artístico dentro del medio y el contexto en el que ha sido lanzado, es preciso partir de una definición del manifiesto y los recursos formales que éste emplea para llevar a cabo lo que algunos autores han denominado recientemente “función manifiesto”. Iria Sobrino¹ sitúa el estudio de los manifiestos en una misma manera de accionar o de tener efecto dentro del campo de la producción cultural, a pesar de la heterogeneidad formal de sus discursos, a través del concepto “función manifiesto” propuesto por Carlos Mangone y Jorge Warley.² Estos autores definen al manifiesto como un género discursivo que emplea diversos lenguajes y soportes, además del manifiesto escrito -político o artístico- en el que tradicionalmente estaban insertos.³

El manifiesto requiere un espacio público en donde circule y tenga recepción por parte de un grupo específico. Además de estar inscritos en un momento histórico, hay dos aspectos que estos autores sugieren como características de los manifiestos: género literario que presupone el uso de recursos formales más o

¹ Iria Sobrino en su ensayo “El manifiesto artístico: una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo de producción cultural” dice que hasta los años ochenta del siglo XX el estudio de los manifiestos tuvo un objeto específico de investigación, a parte de considerarlo un documento para la historiografía por ejemplo de las vanguardias. El comienzo del estudio autónomo de los manifiestos lo atribuye a la revista *Littérature* (39 y 40), en 1980, y el estudio de las investigadoras quebequesas Jeanne Demers y Line Mc Murray, aparecido en 1986. En: Sobrino Freire, Iria. “El manifiesto artístico: una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo de la producción cultural”. http://www.ensayistas.org/critica/manifiestos/iria.htm#_ftnref5 [Consultado el 21 de junio de 2010]

² Estos autores se basan en el estudio sobre la diversidad de los géneros discursivos que hace Mijail Bajtin en su libro *Estética de la creación verbal* (1982).

³ Mangone, Carlos y Warley, Jorge. *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*. Ed. Biblos, Buenos Aires, 1993., p.18

menos establecidos y el carácter de combate ya que se construye a partir de una necesidad de intervención pública.⁴

Además Mangone y Warley hablan del origen del manifiesto como una actitud “manifestaria” que ha estado presente en cada época:

En toda época hubo manifestación y efecto o función manifiesto [...] Sin embargo, la ampliación del espacio de lo público, la separación de la sociedad civil y el Estado, el desarrollo de las comunidades urbanas a partir del los siglos XI y XII y, principalmente, el incipiente surgimiento del capitalismo mercantil en los siglos posteriores, ayudaron a crear el marco necesario para la circulación de manifiestos. Se dan así las condiciones materiales para que la sociedad desarrolle su actitud de manifestar.⁵

Pero es con el *Manifiesto del Partido Comunista* redactado por Marx y Engels en 1848 que se inaugura un nuevo lenguaje que da origen al manifiesto moderno cuya poética y la importancia histórica que representa influyó posteriormente en los manifiestos artísticos que elaboraron las primeras vanguardias del siglo XX. El Manifiesto Comunista fue un encargo de la Liga de los Comunistas -asociación obrera internacional- para dar a conocer el programa teórico y práctico del partido.

⁴ Según el *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) el manifiesto es un: “escrito a través del cual un Príncipe, un Estado, un partido o una persona de gran nobleza da razón de su conducta en un asunto de gran importancia”. Este dato confirma, según Iris Sobrino, el origen del término manifiesto ligado a una declaración política institucional, como un manifiesto de imposición. La autora también comenta que aunque el primer uso del manifiesto fue de imposición, actualmente, en el lenguaje común se emplea el término manifiesto “[...] para hacer referencia a un discurso programático que marca una ruptura con respecto a lo establecido, ya sea dentro del terreno político o del artístico”, denominado manifiesto de oposición.

⁵ Carlos y Warley, Jorge, Mangone, *op. cit.*, pp. 19 y 20

Martin Puchner en su libro *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos and the Avant-gardes* (2006) considera que con el Manifiesto Comunista aparece un nuevo género del manifiesto, su forma discursiva plantea ideas que provocarían cambios desde una visión revolucionaria del futuro, incitando a la toma de acciones. Así, el Manifiesto Comunista inaugura un nuevo género que conjunta el discurso y la acción, la asimilación de esta nueva forma discursiva revolucionaria que entierra el pasado -pero no la historia- y la articula al futuro está en la producción artística de las primeras vanguardias y sus manifiestos. La influencia del Manifiesto Comunista, dice Puchner, modifica la política y el arte del siglo XIX y XX que se ve en la forma y la actitud violenta de las vanguardias contra la tradición artística y en la relación que establecen entre el arte y la política.

Estas vanguardias utilizaron el manifiesto para dar a conocer su programa artístico o político y las acciones que llevarían a cabo para desarrollar dichos programas.

Constructivistas, productivistas, dadaístas, neoplasticistas, surrealistas, futuristas [...] se agruparon y articularon en las primeras décadas del siglo en torno a las nuevas estrategias sociales de transformación social revolucionaria [...] al igual que la avanzadilla, la vanguardia artística declaraba la guerra contra el academicismo y el naturalismo, contra el orden de la representación estética y contra la establecida moral. Y al igual que las vanguardias políticas postuló el advenimiento de una nueva era y un nuevo orden social, la transformación de la civilización y la superación de los conflictos de la sociedad industrial.⁶

En los años 60 se retoman algunos manifiestos de las vanguardias como los manifiestos futuristas o dadaístas en busca de una poética de la revolución, quienes encuentran en esos manifiestos una forma y un lenguaje propicio para combatir la

⁶ Subirats, Eduardo. *Linterna mágica. Vanguardia media y cultura tardomoderna*. Ed. Siruela, Madrid, 1997. p.24

urgencia de una revolución política y artística. Algunos hechos propician la formulación de manifiestos políticos y artísticos como los procesos de descolonización, las movilizaciones estudiantiles y obreras, y en América Latina los regímenes militares, principalmente instaurados por golpes de Estado.

Como ya lo mencionamos, además de la producción escrita hay obras que se incluyen en la categoría de manifiestos que en su contenido y forma también tienen un programa de acción y un discurso. Algunas de estas obras se convirtieron en manifiestos estéticos y fueron fundacionales de una escuela o movimiento. El cuadro de Pablo Picasso *Les demoiselles d'Avignon* contenía el programa estético del cubismo; el prefacio que escribió Víctor Hugo a su obra *Cromwell*, es considerado el manifiesto de la escuela romántica; en el cine encontramos películas como *La hora de los hornos* de Fernando Solanas y Octavio Gettino que marca una forma de hacer cine de tendencia documental-política del Grupo de Cine Liberación; la película *El ladrón de bicicletas* es el manifiesto del neorrealismo italiano.⁷

En el caso de los tres manifiestos brasileños que trabajaré a continuación, estos tienen un carácter de ruptura con el estatuto de arte vigente y están insertos en una vanguardia dentro de sus ámbitos artísticos (literatura, artes plásticas y música popular). Los tres usan el género manifiesto como un arma de ruptura y de denuncia artística, cultural y política. También podemos afirmar que son determinantes para los debates político-culturales de sus épocas y que promovieron cambios estéticos y artísticos. En los próximos capítulos intentaré explicar cómo la estructura poética y contenido de estos manifiestos brasileños apelan a un estado subversivo en contra de: la forma tradicional de concebir el lenguaje y el arte como en el caso de Oswald de Andrade; la racionalidad del arte y las instituciones artísticas en el caso de Hélio Oiticica; y contra la negativa de experimentar con los lenguajes musicales y poéticos en la música popular.

⁷ *Ibid.* pp. 48 y 120

Capítulo 2

2.1 Manifiesto antropófago.

Los primeros manifiestos culturales en el Brasil se redactaron en el tiempo del Modernismo Brasileño, es decir en la segunda década del siglo XX, entre los cuales podemos mencionar los de Oswald de Andrade Manifiesto da Poesia Pau Brasil (1924) y el Manifiesto Antropófago (1928); el Prefacio Interesantísimo (1922) que escribió Mário de Andrade en su libro *Paulicéia desvariada*; el Manifiesto Regionalista (1926) de Gilberto Freyre; Manifiesto del Verde-Amarillismo (1929) firmado por la Escuela de ANTA, entre otros. Aquí revisaré el Manifiesto Antropófago por la importancia que éste suscitó y la influencia que ejerció en la formulación del concepto antropofagia cultural.⁸

En la Semana de Arte Moderno realizada en el Teatro municipal de São Paulo, surge el movimiento modernista brasileño, movimiento de vanguardia que tendría como axiomas el primitivismo y el nacionalismo como parte de la búsqueda de la independencia y autonomía de la creación estética y la acción ética y política.⁹

Aunque el modernismo brasileño se manifestó en las artes plásticas, la arquitectura y la música, se desarrolló con mayor fuerza en la literatura. En las artes plásticas el modernismo tiene sus antecedentes en las experiencias expresionistas de Anita Malfatti en Alemania y de Víctor Brecheret en Roma durante la primera década del siglo XX. Mário Pedrosa añadiría que “el movimiento

⁸ Además de los manifiesto surgieron numerosas revistas donde circulaban las ideas y textos, en los cuales se daban a conocer las repercusiones del modernismo en diferentes estados de Brasil. Por citar algunas podemos mencionar la revista *Klaxon* (1922-1923) de São Paulo, *Estética* (1924-1925) de Río de Janeiro, *A Revista* (1925-1926) de Minas Gerais, *Revista de Antropofagia* (1928-1929) de São Paulo, *Arco & Flexa* (1928-1929) de Bahía, etcétera.

⁹ La primera etapa del modernismo se dió em los años 20 com un enfoque mucho más estético, en los años 30 adquirió un sentido más social. Castro Sílvio, *Teoria e política do modernismo brasileiro*. Editora Vozes Ltda., Brasil, 1979. p.131

parte del contacto con la pintura moderna”¹⁰, del contacto con las vanguardias europeas -especialmente con la parisina- y el creciente nacionalismo de los años veinte. Entonces el modernismo brasileño adquiere un rasgo primitivo-nativo en la búsqueda de lo propiamente brasileño, mezclando el carácter moderno de experimentación vanguardista y lo nacional.

Oswald de Andrade diría que una de las cosas que trajo de sus viajes a Europa de entre guerras fue a Brasil mismo, al primitivismo nativo “que era el único hallazgo de la Semana del 22”. Por primitivismo nativo, como lo explica Tarsila do Amaral, Oswald se refería a “una revalorización de lo indígena”¹¹. Estas interpretaciones del primitivismo fueron introducidas en Brasil por escritores y artistas como los que ya mencionamos, además de Mário de Andrade, quien fue una de las principales figuras del modernismo en Brasil.

El primitivismo pasó a ser un aspecto fundamental de la historia del arte moderno por la fascinación y el interés que despertó. Este descubrimiento condujo a los artistas modernos a resolver algunos problemas estéticos de la escultura y la pintura referentes al espacio, el color y las formas que resultaron en el desarrollo de algunas innovaciones técnicas. Mário Pedrosa también mencionaría la relación formal de los artistas modernos con la escultura negra, no únicamente por el exotismo, citando el libro de Paul Guillaume y Thomas Munro, *Primitive negro sculpture* (1926), quienes explican que esta relación “reside en el hecho de que esas remotas tradiciones acentúan más el diseño de lo que la representación literal, presentando efectos de formas, cualidades de línea y superficie, combinaciones de masa, que son desconocidas dentro de la tradición griega”.¹²

¹⁰ Pedrosa, Mário. *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III*. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998. p. 136

¹¹ Amaral, Aracy. *Tarsila. Sua obra e seu tempo*. Editora 34, Edusp, 3a edición, São Paulo, 2003. p.165

¹² Pedrosa, Mário. *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III. op. cit.*, p. 147

Podemos decir que en Brasil y otros países de América Latina, además de los elementos formales, el primitivismo y el arte negro despertaron el interés en las vanguardias latinoamericanas por la cuestión social del negro. De igual manera este tema resultó atractivo para la construcción de una identidad nacional. Por ejemplo, en Brasil y Argentina, la samba y el tango -música de negros- se convirtieron en géneros musicales nacionales en las décadas 20 y 30. Florencia Garramuño diría: “Aunque a fines del siglo XIX ese costado primitivo es precisamente la razón para expulsar el tango y la samba de la nación, cuando se producen sus respectivas canonizaciones será ese primitivismo -que ha variado en sus significaciones culturales- el que se esgrime para señalarlos como símbolos nacionales”.¹³ En el siguiente apartado trabajaré con más detalle la cuestión del primitivismo y su relación con la antropofagia cultural oswaldiana.

En la obra de Tarsila do Amaral se pueden observar las asimilaciones de sus estancias en París y sus estudios con André Lhote, Fernand Léger y Albert Gleizes a principios de los años veinte. Tarsila comienza a trabajar con las técnicas cubistas incorporando en sus cuadros colores intensos y temas brasileños, ambos elementos reflejarían la preocupación por lo nativo que están presentes en sus fases Pau-Brasil y antropofágica, a estas dos fases corresponderían sus pinturas *A negra* (1923), *Abaporu* (1928) y *Antropofagia* (1929) (Figuras 1, 2 y 3).

En *Abaporu* algunas características primitivistas se pueden observar en el uso del espacio de la tela casi en su totalidad, por una figura humana cuyas dimensiones presentan una deformada que puede ser vista como la interpolación del trabajo escultórico a la pintura, creando un espacio ocupado por un volumen compacto en su unidad. Aracy Amaral considera que esta simplificación de las formas están presentes en las partes del cuerpo de sus tres obras antes mencionadas, trabajo

¹³ Garramuño, Florencia. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2007.



Figura 1. Tarsila do Amaral
La Negra , 1923
óleo/ tela, 100 x 81,3 cm

Figura 2. Tarsila do Amaral
Antropofagia 1929,
óleo/tela, 126 X 142cm



Figura 3. Tarsila do Amaral
Abaporu 1928,
óleo/tela, 85 X 73cm

que se deriva igualmente de sus observaciones de las esculturas de Brancusi a quien frecuentaba en su ateliê de Paris y a quien consideraba un punto de partida de la escultura moderna.¹⁴

Los dos manifiestos de Oswald de Andrade -Antropófago y Pau-Brasil- están inspirados en pinturas de Tarsila do Amaral, particularmente *Abaporu*¹⁵. Esta obra es una tela que Tarsila do Amaral describe como “una figura solitaria, monstruosa, de pies inmensos, sentada en la planicie verde, el brazo doblado reposando en su rodilla, la mano sosteniendo el peso-pluma de la minúscula cabecita. En frente, un cacto explotando en una flor absurda.”¹⁶ Según lo comentará ella misma en retrospectiva en un artículo que escribió para la *Revista Anual del Salón de Mayo* (RASM) en 1939, esta pintura impresionó a Oswald de Andrade y Raúl Bopp, quedando como símbolo que inspiró la redacción del *Manifiesto Antropófago* (ver Anexo), la formación de un *Club de Antropofagia* y la *Revista Antropofagia*. Así daría inicio al movimiento antropofágico, el cual tuvo adhesiones del norte y del sur de Brasil.¹⁷

[...]Abaporu impresionó profundamente. Sugería un ser fatalista, encadenado a la tierra con sus enormes y pesados pies. Un símbolo. Se formaría un movimiento en torno a él. Ahí se concentraba Brasil, el “infierno verde.”¹⁸

¹⁴ Amaral, Aracy (Org.). *Tarsila cronista*. Edusp, São Paulo, 2001.

¹⁵ *Abaporu* en la lengua tupí-guaraní significa “el hombre que come”. Página web de la pintora Tarsila do Amaral http://www.tarsiladoamaral.com.br/index_frame.htm [Consulta: 6 de abril de 2009]

¹⁶ Amaral, Aracy. *Tarsila. Sua obra e seu tempo*. Editora 34, Edusp, 3a edición, São Paulo, 2003. p. 461

¹⁷ El movimiento antropofágico duraría hasta inicios de los años treinta, cuando el modernismo brasileño comenzaba a escindirse. El ideario antropofágico continuaría con Oswald de Andrade en sus diferentes etapas políticas y literarias. Si en el *Manifiesto Antropófago* se ve un Oswald más radical y revolucionario, en *O homem do Povo* (1931), una de las últimas revistas de vanguardia de los veintes, reflejaría un compromiso total con la revolución proletaria.

¹⁸ Amaral, Aracy. *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*. Biblioteca Ayacucho,

Getúlio Vargas (1930-1954) tomó el mando presidencial dirigiendo la “revolución del 30”¹⁹ que representaba en un primer momento que las oligarquías perdieran poder en el control económico y político, así como, de la elección presidencial que se habían turnado entre los estados de São Paulo y de Minas Gerais. Vargas había propuesto al principio una apertura política y reformas sociales amplias, que fueron disminuyendo hasta llegar a un estado de represión y la anulación de la libre expresión y de organización política.²⁰ Según Aracy Amaral, durante los años del régimen de Vargas, la fase del modernismo vanguardista y experimental fue desvaneciéndose cuando algunos modernistas adquirieron un compromiso en actividades políticas e institucionales.²¹

Para Jorge Schwartz, en los últimos años de la década de los veinte se da el ocaso de los movimientos vanguardistas latinoamericanos, el carácter experimental disminuye y en cambio van a tener un interés más político y social:

Si las vanguardias latinoamericanas pueden ser vistas como una consecuencia de los *ismos* europeos, también en este caso las preocupaciones político-sociales de las primeras en los años treinta se comprenden mejor si se les sitúa en un contexto internacional[...].

La organización de los movimientos socialistas y anarquistas,

Venezuela, 1978. p.39

¹⁹ El fin de la vieja república (1889-1930) se consiguió por medio de un golpe de Estado conocida como la revolución del 30. Getúlio Vargas quedó como presidente en el gobierno provisorio hasta 1934 cuando el Congreso Nacional elige por voto indirecto a Getúlio Vargas como presidente.

²⁰ La izquierda formó una Alianza Nacional Libertadora (ANL) para combatir a grupos fascistas de derecha como la Acción integralista brasileña. Los enfrentamientos entre estos grupos y las huelgas del movimiento obrero provocaron la una reacción represora del Estado contra movimientos obreros, la ANL y contra intelectuales, periodistas y parlamentarios. Hirst, Mónica. “La época de Vargas:1930/1945”. En: *Crítica &Utopía. Latinoamericana de Ciencias Sociales*, No.5 Dictaduras y Dictadores, Buenos Aires, 1981.

²¹ *Ibid*, pp. 108 y 109

la fundación de varios partidos comunistas, la creación en 1924 del APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) y la multiplicación de las huelgas obreras en el continente, todo eso iría a desembocar -en medio de una generalizada crisis económica motivada por el *crack* de 1929- en diversos golpes militares cuyas consecuencias serían devastadoras en el sector cultural.²²

El gobierno del Estado Novo que fue el tercer periodo de gobierno de G. Vargas desarrolló un proyecto político-cultural y social-nacionalista de corte populista, aprovechando las polémicas de los años veinte en torno a la cultura nacional para buscar una unidad nacional de Brasil. Por esta unidad, algunos artistas e intelectuales trabajaron en el proyecto nacionalista del gobierno de Vargas, y otros fuera de éste, involucrados en las luchas libertarias y sociales.²³

Cuando Oswald de Andrade comienza su militancia política marxista después de 1929, renegó de su actitud vanguardista antropófaga, según él la calificaba como una inquietud burguesa, que dados sus nuevos compromisos políticos abandona de forma precipitada. En 1945 rompe con su orientación marxista, decisión que se puede observar en sus nuevos textos. En *Meu Testamento* (1945) hay un panorama de la sociedad paulista entre la revolución de 1932 y las luchas políticas que antecedieron el golpe militar de 1937. En este periodo retoma la antropofagia:

Ese retorno a la antropofagia se efectuó como oposición crítica al marxismo [...] desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, que no trajo, como él esperaba, el ocaso de los imperialismos, de las dictaduras y de la moral burguesa.²⁴

²² Schwartz, Jorge. *Op. Cit.*, p. 38

²³ Por ejemplo, la producción cinematográfica brasileña dedicaría durante esa época una serie de películas para exaltar los temas patrios o retomar historias basadas en lo indígena.

²⁴ De Andrade, Oswald. *Obras Completas VI. Do Paul-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Ed. Civilização brasileira, 2ª ed., Rio de Janeiro, 1978. p.xvi

Para el crítico literario y escritor Antônio Cândido hay una vocación dionisiaca en Oswald de Andrade que se puede ver en sus dos manifiestos por la “adhesión de elementos reprimidos de nuestra civilización, como el negro, el mestizo, el hijo de inmigrantes, el gusto colorido del pueblo, la ingenuidad, lo malicioso”.²⁷ El *Manifiesto Antropófago*, continúa el autor, aborda el tema de la cultura brasileña desde el primitivismo con un tono humorístico y una profundidad crítica que destruye y recrea la cultura europea. No obstante, la novela *Macunaíma* de Mário de Andrade revelaría una mayor expresividad de recursos literarios en el análisis de la cultura brasileña.²⁸

De acuerdo con el análisis que Benedito Nunes hace de este manifiesto, la antropofagia como símbolo de devoración implica tres cosas: metáfora, diagnóstico y terapia.

[...]metáfora orgánica, inspirada en la ceremonia guerrera que los tupís hacían sacrificando a sus enemigos valientes que capturaban durante los combates, englobando todo cuanto deberíamos repudiar, asimilar y superar para la conquista de nuestra autonomía intelectual; diagnóstico de la sociedad brasileña como sociedad traumatizada por la represión colonizadora que le condicionó su crecimiento [...] y terapia, por medio de esa reacción violenta y sistemática contra los mecanismos sociales y políticos, los hábitos intelectuales, las manifestaciones literarias y artísticas, que hasta la primera década del siglo XX, fueron un trauma represivo [...] En ese combate sobre la forma de ataque verbal, por la sátira y la crítica, la terapia emplearía el mismo instinto antropofágico liberándonos por medio de una catarsis imaginaria del espíritu nacional.²⁹

²⁷ Cândido, Antônio. *Literatura e sociedade*. 10a ed., Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro, 2008. p. 130

²⁸ Cândido, Antônio. *Iniciação à literatura brasileira*. 5A ed, Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro, 2007. p.92

²⁹ De Andrade, Oswald. *op. cit.*, p. xxvi

Además, Benedito Nunes propone ubicar estos aspectos de la antropofagia en tres planos que explicarían las ideas centrales del pensamiento oswaldiano: el plano simbólico de la represión o de crítica de la cultura, el histórico-político de la revolución *caráiba*³⁰ y el filosófico de ideas metafísicas.³¹

Con estos elementos Oswald de Andrade se propone satirizar y desmitificar los emblemas y símbolos que transfiguran la represión simbólica que fue parte del proceso de civilización o de catequesis. Estos emblemas serían personas o situaciones que quedaron como tabúes y mitos de la cultura brasileña. Benedito Nunes nombró como emblemas por un lado al Padre Vieira por su retórica de la elocuencia, por otro la corte de João VI, por la dominación extranjera. Opuestos a estos emblemas estarían los símbolos míticos como el Sol, la Cobra Grande y el Jaboti.³²

En el manifiesto se ve de la siguiente manera el uso de estos emblemas que deberán ser sometidos a la operación desmitificadora antropófaga:

Contra el Padre Vieira. Autor de nuestro primer préstamo, para ganar comisión. El rey analfabeto le había dicho: ponga esto en el papel pero sin mucha labia. Se hizo el préstamo. Arancelado el azúcar brasileño. Vieira dejó el dinero en Portugal y nos trajo la labia.³³

³⁰ La revolución *caráiba* se refiere a la rebelión antropofágica a la que hace alusión Oswald de Andrade, del hombre nuevo industrializado.

³¹ *Ibid.* p.xxvii

³² Estos símbolos pertenecen a la tradición de la mitología indígena brasileña; Jabutí es una especie de tortuga que simboliza la astucia, la paciencia y la resistencia física; Cobra Grande es la “Gran Serpiente”, espíritu de las aguas en la mitología amazónica; el Sol es presentado como una divinidad materna, la “madre de los vivientes”.

³³ Esta nota es de Jorge Schwartz a propósito del aforismo indicado. “Antonio Vieira (1608-1697) es para Oswald de Andrade la influencia más poderosa de los emblemas de la cultura brasileña. Representa la influencia ennoblecedora de la retórica al servicio de la catequización de los indios y de la colonización del país. Andrade se refiere a la propuesta de Vieira, de 1649, de organizar una compañía

También vemos algunas rutas arquetípicas del pensamiento salvaje que son utilizados en el manifiesto como una forma de liberación de la conciencia colectiva de los emblemas históricos, una transformación del tabú en tótem:

[...]el pleno ocio, la fiesta, la libre comunión amorosa, incorporados a la visión poética de Pau Brasil y la vida paradisiaca, “sin complejos, sin locura, sin prostituciones y sin restricciones al matriarcado de Pindorama”.³⁴

El matriarcado de *Pindorama*³⁵ sería la utopía de Oswald de Andrade, de esta manera la condición matriarcal y la antropofágica podrían volver a la civilización. Transformar el patriarcado colonial, burgués y capitalista en matriarcado. Su idea de matriarcado es retomada de Bachofen, de Engels adquiere la idea de la monogamia como progreso histórico y como primer ejemplo de la opresión de clase relacionada a la división del trabajo.³⁶ En el aforismo Ya teníamos el comunismo, como lo comenta Jorge Schwartz, hace referencia al descubrimiento de Brasil que puso fin al matriarcado primitivo, a la propiedad común del suelo y al Estado sin clases.

El *Manifiesto Antropófago* está enfocado al sujeto social y colectivo, más que al objeto estético del lenguaje y las formas literarias como aparece en el *Manifiesto Pau Brasil*. El ideario antropofágico sobretodo hace un intento de resolver cuestiones

destinada a explotar el azúcar producido en el estado de Maranhão. Schwartz, Jorge. *op. cit.*, p.175

³⁴ *Ibid.* p.xxviii

³⁵ *Pindorama*: País de las palmeras en lengua nheehgatu.

³⁶ *Ibid.* p.179 Johann Jakob Bachofen (1815-1887) realizó una teoría acerca del matriarcado que podemos ver desarrollada en su libro *El matriarcado: Una investigación sobre el carácter religioso y jurídico del matriarcado en el mundo antiguo*. (1861). Engels (1820-1895) retoma de Bachoffen la idea del matriarcado para su libro *Orígenes de la familia, de la propiedad privada y del Estado* (1884), y a su vez Oswald de Andrade a través de la lectura de Engels conoce a Bachofen, utilizando su esquema de evolución de la familia.

de dependencia cultural, cuyas fuentes, según lo refiere Jorge Schwartz serían, entre otras:

[...]Marx, por lo que proporciona de revolución social y por el Manifiesto Comunista, Freud y Breton, por la recuperación del elemento primitivo en el hombre civilizado; Montaigne y Rosseau, por la revisión de los conceptos “bárbaro” y “primitivo”.³⁷

Antônio Cândido señalaría que a pesar de las contradicciones del modernismo brasileño, esta vanguardia de los años veinte marcó una liberación y renovación de los medios expresivos en las artes y la literatura. La contribución de los modernistas es la renovación del lenguaje de las expresiones artísticas y la visión de una formación cultural que implicara una mayor autonomía y autoafirmación cultural y social.

Así, el autor propone una “causalidad interna” para referirse a la superación de la dependencia, esto sería “la capacidad de producir obras nuevas de primer orden, influenciadas, no por modelos extranjeros inmediatos, sino por ejemplos nacionales anteriores”.³⁸ Lo cual no implica dejar de mirar hacia afuera, sino “volver más fecundos los préstamos tomados de otras culturas”, en este sentido apunta la estrategia antropofágica propuesta por Oswald de Andrade.

La relevancia del *Manifiesto Antropófago* radica en su impacto posterior en artistas y escritores que han actualizado la metáfora antropofágica en su producción artística o como una actitud que integra la crítica y el humor hacia fenómenos culturales, como en los casos de la obra y la canción Tropicália.

³⁷ *Ibid.* p.172

³⁸ Cândido Antônio. *A educação pela noite*. 5a ed, Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro, 2006. p.184

2.2 El primitivismo en la estrategia de la antropofagia cultural.

En el modernismo brasileño el primitivismo está ligado a ciertos aspectos que me interesa resaltar para apuntar algunas diferencias de este concepto, en relación a su uso en el ámbito europeo y en el brasileño. Específicamente, haré hincapié en el uso del primitivismo dentro del movimiento antropofágico ya que es el tema de esta investigación.

El concepto primitivismo³⁹ es un concepto polivalente para la historia del arte y aún sujeto a debate en sus relaciones con el arte moderno. Las vanguardias europeas lo retomaron para hacer un uso subversivo del término. Algunos artistas modernos como Gauguin, Matisse, Picasso, los expresionistas alemanes como E.L. Heckel, Kirchner y otros, se interesaron por las máscaras, las esculturas y otros objetos de las culturas africanas, de Oceanía y de Oriente. La llegada a Europa a principios del siglo XX de objetos provenientes de África traídos por exploradores, comerciantes y viajeros, y la muestra de éstos objetos en museos etnográficos, provocaría la atención “de artistas jóvenes tanto en París como en Tervuren, Dresden, Munich o Berlin”.⁴⁰ Carl Einstein (1885-1940), teórico del arte nacido en Alemania fue uno de los principales críticos que analizaron las cualidades generales del arte africano como lo muestra en su libro *Negerplastik* (La escultura negra) (1915).

³⁹ Según William Rubin, crítico e historiador del arte, la palabra primitivismo fue utilizada por primera vez en Francia en el siglo XIX e ingresó en el séptimo volumen del *Nouveau Larousse Illustré* publicado entre 1897 y 1904 como: “imitation des primitifs”. Posteriormente este término se incluyó en el diccionario Webster en 1934 como: creencia en la superioridad de la vida primitiva que implica un retorno a la naturaleza. Para ampliar la referencia del término primitivismo y los debates que suscitó ver: Rubin, William. “Modernist Primitivism-1984” En: *Primitivism and the twentieth-century art. A documentary History*. Edited by Jack Flam with Miriam Deutch. University of California Press, 2003.

⁴⁰ Einstein, Carl. *La escultura negra y otros escritos*. Edición Liliane Meffre, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002. p. 18

Así, el arte primitivo trajo una nueva categoría estética -el primitivismo- que propició la introducción del arte aborigen y el “arte primitivo” en la pintura y en la escultura. Lo notable del caso es que dio lugar a una relación entre etnografía y las vanguardias. Los museos de etnología, como lo menciona Robert Goldwater (1907-1973) -historiador del arte-, ayudaron con sus exposiciones a desarrollar los valores estéticos del arte primitivo y contribuyeron a formar un gusto por los objetos de este arte.⁴¹ Más adelante regresaré al tema del papel de los museos y las colecciones de objetos vinculado al desarrollo de la etnografía.

Si bien el primitivismo pasó a ser una categoría estética en términos formales, también estuvo ligado a la fascinación de algunos artistas modernos y de las vanguardias por la forma de vida y los lugares paradisiacos fuera de Europa. El término primitivo adjudicado al hombre no civilizado, primitivo o salvaje dio lugar al mito de lo exótico y del hombre natural. Por un lado, existía la visión romántica de Rousseau del “buen salvaje” y la visión edénica de Gauguin acerca de la vida paradisiaca de los tahitianos, y por otro, la del público burgués del siglo XIX que consideraba inferior a cualquier arte fuera de los parámetros de las bellas artes y los estilos presentados en los salones de arte.⁴²

Debido a la connotación negativa del término primitivo y primitivismo, éstos fueron intercambiados por la palabra tribal. No obstante, lo tribal también suscitó discusiones. Según William Rubin, algunos especialistas utilizaron la palabra tribal en lugar de primitivo, porque este último contiene un sentido evolucionista darwiniano. Otros prefirieron usar primitivo a tribal porque ciertas culturas referidas como tribales no lo son en un sentido etnológico del término. Sin embargo, continua el autor, no se ha encontrado otra palabra que sustituya a primitivo y tribal, ambas aún son referidas dentro de las historias del arte.⁴³

⁴¹ Goldwater, Robert. *Primitivism in modern painting*, Harper & Brothers, New York, London, 1938.

⁴² Rubin, William . *op. cit.*

⁴³ *Ibid.*

Ahora bien, primitivo y primitivismo son conceptos que surgieron desde una visión europea de las culturas frente al arte africano, oriental y americano. El término primitivo hacía referencia a culturas no civilizadas o en un estado de naturaleza, colocando en un estado superior a la cultura europea. En contraposición a estas ideas, algunos artistas modernos no consideraron esas culturas “primitivas” como un estado inferior de civilización, sino que vieron en su forma de vida paradisiaca no contaminada por el progreso y la modernidad, la posibilidad de aprender mediante sus objetos culturales, elementos para la conformación de su propio arte. Por su parte, las vanguardias artísticas europeas aludieron a lo primitivo y al primitivismo como una herramienta crítica del arte y la cultura. Además de la crítica a los valores burgueses del arte, los artistas de las vanguardias - como el fauvismo, el expresionismo, el cubismo, el dadá y el surrealismo- asimilaron también elementos del arte africano o del arte negro.

En América Latina el primitivismo adquirió otro sentido. En Brasil, en términos formales, influyó en la búsqueda estética que llevaron a cabo escritores y artistas plásticos del modernismo brasileño. Esta búsqueda estuvo relacionada con la autoafirmación de la identidad brasileña. Algunos modernistas brasileños incluyeron en su investigación estética elementos de la cultura popular y las culturas locales, como por ejemplo, los colores caipiras que utiliza Tarsila do Amaral.⁴⁴

Ya entonces motivada por sus amigos (viaje que hizo con O. de Andrade y Blaise Cendrars) inició la búsqueda de lo brasileño, que va a descubrir en 1924, después de un viaje a Minas. Los colores caipiras, rosas y azules, las flores y la estilización geométrica de las frutas y plantas tropicales, de los caboclos, de los negros, de la melancolía de las ciudades, todo eso encuadrado en la solidez de la construcción cubista daría la fase “pau-brasil” que durará hasta 1927.⁴⁵

⁴⁴ Los colores caipiras son colores del campo que Tarsila descubre en los viajes que realizó Tarsila a Minas Gerais.

⁴⁵ Amaral, Aracy. *Tarsila. Sua obra e seu tempo*. op. cit. p. 452 y 453

Un punto de partida para ubicar el uso del primitivismo en Brasil está relacionado a una cierta valoración de lo indígena y lo nativo, cuyos antecedentes ya están en la época colonial como una forma de validación de la conquista y una neutralización del indígena a partir del mestizaje, hasta la idealización de éste en el siglo XIX.

A continuación explicaré brevemente ciertos aspectos que ayudan a comprender la especificidad del término primitivismo en el contexto brasileño como: la conformación de la cultura y la nacionalidad brasileña, el papel de la literatura en la composición de un imaginario nacional, la valoración de la cultura popular, el nacionalismo y el cosmopolitismo.

En la formación de la cultura y la nacionalidad brasileña, según Antônio Cândido, no puede negarse que la colonización portuguesa fue parte de la conformación del país, con todas sus miserias y grandezas. La imposición y transferencia de la cultura del conquistador tuvo que asimilar la contribución de las culturas dominadas como la indígena y la africana.⁴⁶ Además, el autor considera que Brasil, a diferencia de otros países de América Latina con un pasado precolombino, no podía ser pensado sin un “proceso civilizatorio europeo”, ya que las diversas manifestaciones culturales se configuran con la propia cultura europea.

Asimismo, Antônio Cândido nos explica en su artículo *A literatura de dois gumes* que la conformación de la literatura en Brasil no fue un producto del encuentro de tres tradiciones culturales: la portuguesa, la indígena y la africana, ya que los dos últimos grupos solamente tuvieron influencia en la literatura en el plano folclórico y en la transformación de la sensibilidad portuguesa. Por lo tanto, no hubo una fusión previa para formar una literatura, sino una modificación del universo de una literatura ya existente importada con la conquista y sometida al proceso general de la colonización. De este modo la literatura sirvió para imponer valores, políticamente fue una pieza eficiente para el proceso colonizador.⁴⁷

⁴⁶ Cândido, Antônio. *Educação pela noite. op. cit.* p. 213

⁴⁷ *Ibid.* p.199

En el periodo colonial, tanto en la literatura como en el arte barroco, predominó una cierta idealización de la naturaleza y validación del mestizaje, lo cual significó una forma de compatibilizar los patrones europeos con la realidad brasileña. Tales elementos componen una visión nativista de la que se derivó la idealización de lo indígena. Así, lo indígena y la naturaleza tropical de Brasil conformó una visión exótica que exaltaba lo primitivo desde la mirada europea, pero, por otro lado, esto fue parte del discurso utilizado en la construcción de un Estado-nación.⁴⁸

Otros factores que influyeron en la construcción de una imagen positiva del mestizaje y de un concepto “favorable” de lo indígena fueron: “la categoría de hombre que los jesuitas le reconocieron (al indígena); la abolición de la esclavitud de los indígenas a mediados del siglo XVIII; la calidad de nobles que los reyes portugueses confirieron a jefes (indios) que, en los siglos XVI y XVII, ayudaron a la conquista o defensa del país; y finalmente la moda del “hombre natural”.⁴⁹

Esto es, el clero y la nobleza necesitaron elaborar una ideología que justificara su permanencia en la sociedad para lo cual inventaron algunas formas de validación del mestizaje y del “contacto

⁴⁸ En su libro *Visión del paraíso* Sergio Buarque de Holanda mostró que la colonización de Brasil tuvo la influencia de una serie de imágenes respecto de la belleza, riqueza y propiedades maravillosas del continente americano, imágenes representadas en la famosa leyenda de *El dorado*, la cual supone un sitio en el Amazonas que está repleto de oro. Estas imágenes representaban la realidad natural y primitiva de Brasil. Para muchos escritores del siglo XVII y XVIII el lenguaje metafórico y barroco era una manera de comunicar su impresión del mundo y del alma, atribuían un sentido alegórico a la flora, la magia y la fauna. Estas maneras de ver, señala Antônio Cândido, elaboraron un sentimiento nacional por medio de una exaltación de la realidad física que no era compatible con lo real. Sin embargo, hubo otros cronistas, escritores y poetas que expusieron en sus escritos una crítica social. Por ejemplo, los relatos en 1711 del jesuita italiano Andreoni (su pseudónimo era André João Antonil) quien describe el proceso de fabricación del azúcar, donde los esclavos negros son expuestos a la voracidad de las máquinas que los mutilan y los queman. También expone la desigualdad del proceso económico con los ingenios azucareros. *Ibid.* p. 203-206

⁴⁹ *Ibid.* p. 209

entre culturas” (la indígena y la europea), otorgando una valoración particular al indígena que tuvo repercusión en el terreno social y literario.⁵⁰ Sin embargo, ese modelo de lo indígena, argumenta Antônio Cândido, no repercutió para mejorar la condición del indígena con el cual se tenía contacto día a día, sino como valoración de su pasado indígena o el interés por aquellos que vivían en regiones poco conocidas. En contraste, el esclavo negro no tendría un tratamiento idealizado como el indígena dentro de la literatura sino hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando comenzó la crisis del régimen servil.⁵¹

Posteriormente, en la época de la independencia de Brasil en 1822 hubo un gran interés en la difusión de valores nacionales que buscó conformar una identidad propiamente brasileña. La literatura tuvo una gran injerencia en la formación de este sentimiento nacional. Así por ejemplo, el Romanticismo -género literario que se desarrolló en Brasil durante el siglo XIX- negaba los valores ligados a la colonización portuguesa; e hizo de lo nacional y lo indígena emblemas de sus obras.

Por lo tanto, la formación de la cultura brasileña está estrechamente vinculada a todo el proceso de conformación de la nacionalidad de Brasil que, por un lado, quería marcar las diferencias con Portugal y la cultura europea y, por el otro, continuó recibiendo la influencia europea no solo culturalmente sino en el proceso de modernización e industrialización del país.

Así, con el incipiente crecimiento económico y la urbanización a finales del siglo XIX, la ciudad de São Paulo se va convertir en un centro cultural donde se producirían cambios en el arte, la música y la literatura promovidos por una élite intelectual y artística. En esta ciudad se llevó a cabo en 1922 la Semana de Arte Moderno,

⁵⁰ Por ejemplo, se puede ver una actitud positiva en relación al indígena en la *Academia de los Renacidos* (fundada en Bahía en 1759) que en 1759 mandó elaborar las biografías de los hombres ilustres de la historia colonial, que incluye por primera vez a los jefes indígenas al lado de los gobernadores, magistrados, guerreros, señores dueños de tierras. *Ibid.* p.209

⁵¹ *Ibid.* p. 208 y 209

financiada por la oligarquía cafetalera “interesada” en apoyar la creación de un “espíritu nuevo y moderno”. En realidad, el interés de la burguesía industrial y comercial paulista por patrocinar este arte estaba ligado a la idea de un internacionalismo que mostrara la imagen de una modernización de Brasil, lo cual representaba ganancias más cuantiosas y una apertura del mercado particularmente el comercio del café.⁵²

La renovación artística planteada por los modernistas brasileños en los años veinte estuvo ligada a una ruptura con la academia, y la necesidad de definir una identidad y una cultura brasileña heterogénea, así como, un lenguaje artístico propio. Los elementos de esta transformación fueron, por un lado, la recuperación de la cultura popular (incluido lo indígena y lo negro); por otro lado, la experimentación de los modernistas que fue el resultado, en gran medida, de su contacto con las vanguardias europeas para actualizar el arte, la música y la literatura.

La valoración de la cultura popular -herencia del Romanticismo- y la noción acerca del primitivismo también estuvo influenciada por los viajes que hicieron escritores y artistas en el interior de Brasil para recuperar material antropológico y etnográfico. En este sentido, aquellos objetos que fueron a dar a los museos etnográficos influyeron a los artistas modernos de Brasil, situación similar a la del arte moderno y las vanguardias europeas.

Oswald de Andrade y Mário de Andrade, vinculados a las vanguardias e intelectuales parisienses, estuvieron involucrados con el grupo surrealista francés que veía en la antropología y la etnografía un campo propicio para sus investigaciones.⁵³

⁵² Después del fin del Imperio en 1889 se instauró un sistema federal en Brasil, diluyéndose el centralismo de la monarquía. Esto significó para la oligarquía cafetalera de São Paulo una autonomía en la recaudación de impuestos, mantener sus propios programas de inmigración -cuya mano de obra se había transformado en la nueva base del sustento agrícola local y de la naciente industria-, también pudieron crear sus propias fuerzas militares y tramitar créditos en el exterior. Gelado, Viviana. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na America Latina*. Rio de Janeiro; São Carlos, SP: 7Letras : EdUSFCar, 2006. p. 135

⁵³ Surrealistas como Leiris asistieron a las clases de antropología con uno de los

En la década de los 20 y los 30 había una moda en París de las culturas negras y el “arte negro” en un ambiente ligado a lo popular con la escena del jazz, del tango y la samba que también tienen un origen africano. Este escenario, a la vez exótico y a la vez popular, también suscitó un gran interés en reunir colecciones y objetos de estas culturas, así como la apertura o reestructuración de museos antropológicos y etnográficos. Además hay que mencionar que en ese tiempo hubo una expansión colonial en África – iniciada a finales del siglo XIX-, a partir del Tratado de Berlín. Con este tratado se acordó la repartición del territorio africano entre las potencias europeas Francia, Reino Unido y Alemania.

Así, estos países iniciaron viajes de exploración y explotación de recursos en África, recolectando datos y objetos que posteriormente serían mostrados en exposiciones como la del *Musée de l'Homme*, inaugurado por Paul Rivet en 1937. El antecedente de este museo fue el *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* (Museo de Etnografía del Trocadero) fundado en 1878.

Este movimiento expansivo colonial también promovió la institucionalización académica de la antropología y la etnografía, que fueron de gran utilidad para la recolección y registro de datos. El trabajo de campo fue una práctica desarrollada para recolectar información que ayudase a la interpretación de otras culturas, aunque ya había sido utilizada anteriormente por los viajeros, misioneros y administradores. Sin embargo, para las primeras décadas del

impulsores de la etnografía francesa, Marcel Mauss en el *Institut d'Ethnologie*. Leiris también participó en expediciones como la Misión de Dakar-Djibuti (1931-1932). Esta expedición dirigida por Marcel Griaule -catedrático de Etnología de la Sorbona- cruzó el continente africano desde el Atlántico hasta el mar Rojo, a lo largo del borde inferior del Sahara. “Hacia la época de la misión Dazar-Djibouti este interés por África se había convertido en un exotismo plenamente desarrollado. El público y los museos ansiaban más que una mercancía estética, y fue en este clima que la Legislatura francesa fue convencida de aprobar una ley especial autorizando una expedición cuya principal tarea oficial era enriquecer las colecciones de la nación.” Clifford, James. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1995. p. 170

siglo XX, ésta práctica adquirió una autoridad científica basada en experiencias personales y singulares.⁵⁴

La etnografía traería un nuevo método de observación e interpretación que incluía la “observación participante”⁵⁵ en el trabajo de campo. Asimismo, la etnografía emplearía las técnicas surrealistas de la yuxtaposición y el collage: “Escribir etnografías con el modelo del collage sería evitar el retrato de culturas como totalidades orgánicas o como mundo unificados, realistas, sujetos a un discurso explicativo continuo[...] Finalmente no dejaría de ilustrar esos elementos de la cultura extraña que de retorno hacen incomprendible la propia cultura del investigador”.⁵⁶

James Clifford en su libro *Dilemas de la cultura* (1988) usa el término surrealismo “en un sentido obviamente extenso para circunscribir una estética que valora fragmentos, curiosas colecciones, yuxtaposiciones inesperadas, que actúan para provocar la manifestación de realidades extraordinarias extraídas de lo erótico, lo exótico y lo inconsciente”.⁵⁷ También se puede ver la comunicación que mantuvieron los surrealistas con la etnografía en la revista *Documents* -editada por George Bataille-, donde se observa el uso de la yuxtaposición etnográfica con el propósito de perturbar los símbolos como lugares comunes.⁵⁸

En Brasil, la antropología, la etnografía y la recolección de objetos y datos para el conocimiento de las tribus indígenas, estuvieron asociadas a la construcción de un pasado originario y nacional, y posteriormente a la institucionalización de la antropología. La intención de constituir colecciones etnográficas

⁵⁴ *Ibid.* p. 44

⁵⁵ “Observación participante sirve como taquigrafía para un oscilar continuo entre el “adentro” y el “afuera” de los sucesos: por un lado, atrapar empáticamente el sentido de acontecimientos y gestos específicos; por el otro, dar un paso atrás para situar esos significados en contextos más amplios”. *Ibid.* p. 53

⁵⁶ *Ibid.* p. 180

⁵⁷ *Ibid.* p. 150

⁵⁸ *Ibid.* p. 165

en Brasil estuvo ligado a intereses de exploración minera, así, las bases de los primeros museos como el de Pará y el de Río de Janeiro, fueron las colecciones botánicas, zoológicas, paleontológicas, arqueológicas y antropológicas.⁵⁹ A finales del siglo XIX, los museos que albergaban estas colecciones fueron renovados, adecuándolos a aspectos institucionales y concepciones científicas de la época. Estas adecuaciones también propiciaron que los museos avalaran científicamente las investigaciones sobre los territorios indígenas y hasta algunas políticas de exterminio.⁶⁰

Propiamente la antropología como ciencia se originó con la República (1889) y entre sus principales fundadores se encuentran un grupo de migrantes alemanes Curt Nimuendaju, Herbert Baldus y Egon Schaden. También contribuyeron a la conformación de la antropología brasileña Jean Mangüé, Claude Lévi-Strauss, Pierre Monbeig y Roger Bastide, que pertenecieron al cuerpo académico desde la apertura de la Universidad Estatal de São Paulo en la década de los 30.⁶¹

⁵⁹ El Museo Nacional de Río de Janeiro, fue un museo con colecciones de carácter universal que albergaba colecciones arqueológicas, etnográficas y antropológicas. Lopes, Maria Margaret. *A mesma fe e o mesmo empenho em suas missões científicas e civilizadoras: os museos brasileiros e argentinos do seculo XIX*. Revista brasileira de história . São Paulo, v. 21, no. 41, pp.55-76. 2001 p. 66

⁶⁰ En el mismo siglo XIX cuando el indianismo literario coloca al indígena como héroe y símbolo nacional de Brasil se crean políticas de exterminio que en ciertos casos van a tener fines expansionistas y de “blanqueamiento” de la cultura. Algunos directores de museos van a apoyar estas tareas como las tesis de João Batista de Lacerda, director del Museo Nacional de Río de Janeiro que veía en los botocudos un ejemplo de inferioridad humana, desde una perspectiva evolucionista. Igualmente, el zoólogo Herman von Ihering, director del Museo Paulista, propugnó la “eliminación física de los indígenas que obstaculizaban la expansión de los inmigrantes europeos”. Calavia Sáez, Oscar. *La fábula de las tres ciencias. Antropología, etnología e historia en el Brasil*. Revista de Indias, 2005, vol. LXV, núm. 234, pp. 337-354. pp. 344 y 345

⁶¹ “En 1905 Mário de Andrade fue nombrado Director de Departamento de Cultura y Jefe de la División de Expansión Cultural. Al siguiente año Mário promovió el Curso de Etnografía y Folclore[...] En el periodo en el que estuvo frente al Departamento de Cultura -órgano municipal de São Paulo- Mário junto con sus auxiliares [...] hicieron viajes a las zonas de colonización antigua de São Paulo[...] examinando lo que podía ser inventariado. En estas excursiones el escritor iba acompañado

Tanto Oswald de Andrade como Mário de Andrade vincularon la antropología a su producción literaria e interés en el campo cultural brasileño. Por ejemplo, en los manifiestos Pau-Brasil y Antropófago de Oswald de Andrade y en la obra *Macunaíma* de Mário de Andrade o su estudio sobre música tradicional que realizó durante sus viajes al interior de Brasil, *Ensaio sobre a música brasileira*. En los manifiestos está presente el diálogo que mantuvo Oswald de Andrade con el pensamiento antropológico francés y por supuesto con las vanguardias, específicamente con Lévy-Bruhl, y otros antropólogos como Curt Nimuendaju. No obstante, antes del trabajo y la teoría antropológica que comenzó a realizarse en el siglo XIX, los estudios de la tupinología y del folclor eran parte del interés científico y literario que tuvieron repercusiones en algunos modernistas.

Para Mónica Ribeiro estos dos autores realizaron una rehabilitación de lo primitivo, en el Manifiesto Pau-Brasil hay “una oposición a la representación del indígena y el negro de forma pintoresca y exótica, lo que se venía haciendo por las tentativas anteriores de rehabilitación del primitivo”. Y con Mário de Andrade esta rehabilitación significaba la “recuperación de un pasado, de una tradición, de vestigios, de una búsqueda casi arqueológica de características genuinamente brasileñas que se reflejaran en la música, las artes plásticas, en fin, en la cultura. Vestigios que por sí solos se encontraran diluidos en el inconsciente del brasileño que eran indetectables en canciones, en las danzas dramáticas, en la lengua, a final de cuentas en la cultura popular.”⁶²

Aunque la búsqueda de una realidad nacional y una identidad brasileña fue una constante de reflexión entre los diversos grupos que se formaron en torno del modernismo brasileño, existieron diferencias en la forma de concebir “lo brasileño”. Así, por ejemplo, hubo vertientes que se oponían una a otra como en el caso

por personas como Paulo Duarte y el matrimonio Lévi-Strauss.” Ribeiro, Mônica Cristina. *Arqueología modernista. Viagens e Reabilitação do Primitivo em Mário e Oswald de Andrade*. Tesis de maestría en Antropología. Instituto de Filosofía e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. 2005 p. 23

⁶² *Ibid* p. 38 y 41

del movimiento antropófago y la Escuela de Anta. Esta escuela surgió como oposición al movimiento antropófago, al rechazar todo elemento extranjero, especialmente lo europeo.⁶³

Anta estuvo conformada por Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Graça Aranha -entre otros escritores-, en su Manifiesto del verde-amarillismo coloca a los Tupis como símbolo original y pueblo privilegiado de Brasil. Antônio Cândido señala que Graça Aranha deriva su escritura de una línea cósmica que exaltaba los paisajes, la acción y el nativismo, lo cual comparte con los demás miembros de Anta. El movimiento verde-amarillo se caracterizó por una posición pro-derecha paulista conservadora y posteriormente formaron parte del movimiento integralista⁶⁴ que tuvo momentos de adherencia y ruptura con el Estado Nuevo de Getúlio Vargas.

El movimiento antropófago publicó en la Revista de Antropofagia (1928-1929)⁶⁵ artículos donde se puede ver una ampliación del concepto de cultura mediada por la apuesta al primitivismo. La cultura era vista fuera del “curso civilizatorio colonizador” y el primitivismo era utilizado para hablar del hombre natural, salvaje y caníbal. El salvaje es el que devora la civilización del colonizador. En la Revista de Antropofagia, dice Jorge Schwartz: “es notoria la presencia de Oswald de Andrade, pues refleja consistentemente el ideario antropofágico”. Así, el tema central de la revista fue la

⁶³ Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

⁶⁴ El integralismo fue un movimiento político fundado en 1932 por Plínio Salgado de características fascistas que fue apoyado por Getúlio Vargas cuando tuvieron una mayor participación en la política brasileña. Este movimiento tuvo una organización militar con vestimentas, saludos, señales, y símbolos; su intención era la integración nacional basada en el siguiente lema: dios, patria y familia. El movimiento integralista atacó principalmente a los liberales y a los comunistas, éste movimiento derivó en la formación del Partido de Representación Popular (PRP) en 1945.

⁶⁵ Schwartz, Jorge. *Ibid.* pp. 287 y 289 Ferreira de Almeida, Maria Cândida. “So a antropofagia nos une”. En: Mato, Daniel (compilador). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela. 2002.

antropofagia asociada a la literatura y a la política. Paralelamente a la redacción del Manifiesto Antropófago forman el Club de la Antropofagia un grupo de intelectuales y amigos de Oswald y Tarsila de Amaral, las reuniones se hacían en la casa de Tarsila y de estas reuniones se lanza la publicación de la revista. La revista fue difundida a nivel nacional y tuvo colaboradores de varias regiones de Brasil, de Uruguay (Nicolás Fusco Sansone) y de Francia (Krishnamurti y Benjamin Péret). Otras contribuciones iconográficas fueron las de Maria Clemencia de Argentina, de Di Cavalcanti, de Pagú y de Tarsila cuya obra fue promovida en diversas publicaciones de la revista. La sección “Brasiliana” de la revista fue la más representativa y de espíritu irreverente, Augusto de Campos, detalla esta sección como: “donde se mezclan, a la manera de *sottisier* de Flaubert, noticias de periódicos, fragmentos de novelas, discursos, tarjetas de buenos augurios, anuncios, circulares, textos ready made que denuncian la amena polución de la imbecilidad a través del lenguaje cotidiano y convencional”. La revista tuvo dos llamadas “denticiones” y publicó 26 números. La segunda dentición fue publicada en el Diario de São Paulo, se caracterizó por ser la fase de mayor ferocidad en sus críticas e intromisión con sus enemigos, algunos de ellos fueron colaboradores de la primera dentición, como Mário de Andrade, Menotti de Picchia, Alcântara Machado, Guilherme de Almeida, Paulo Prado, entre otros.

También hay que decir que en algún momento los “antropófagos” rechazaron el título de modernistas y también de primitivistas, convencidos de que su retorno al estado natural significaba la abolición total de códigos.⁶⁶ Sin embargo, la estrategia primitivista fue una constante referencia que ponía en tensión, como lo comenta Lisette Lagnado en la entrevista que le realicé (ver Anexo), a la razón europea y el primitivismo brasileño.

Entonces podemos decir que el concepto de primitivismo fue utilizado en Brasil por los modernistas y particularmente por los antropófagos, como un elemento crítico para hacer hincapié en la

⁶⁶ Gelado, Viviana. *op. cit.* p. 60

manera en que Brasil era vista en occidente desde la forma romántica del exotismo y del “buen salvaje”. También se propusieron extraer elementos de la cultura popular de lo indígena y la cultura africana con la finalidad de incluir en la búsqueda estética e identitaria las particularidades de una cultura que desde su formación ha manifestado tensiones y contradicciones. No obstante, ellos mismos idealizaron la imagen de lo indígena, lo africano y la propia cultura popular con fines estéticos y nacionalistas.

Sin embargo, es necesario resaltar su contribución en el ámbito cultural para hacer otra lectura de la conformación del arte y la cultura brasileña desde una estrategia violenta que buscaba romper los paradigmas dependientes de la visión europea colonialista. La antropofagia al devorar el primitivismo, la cultura indígena, la cultura africana, la cultura popular -constituida también por las migraciones europeas a Brasil en el siglo XIX e principios del XX- y las vanguardias europeas, se propone afirmar que la cultura brasileña se constituye desde el mestizaje, pero también con los elementos reprimidos por diferentes etapas colonizadoras que Brasil ha tenido.

Celso Favaretto menciona (ver la entrevista en el anexo) que el modernismo brasileño y en particular la antropofagia “dio voz a una cultura reprimida” durante todo el proceso colonial hasta principios del siglo XX. Ya que la cultura se identificaba con aquello que era originario de Europa en términos de producción cultural; las demás manifestaciones de la cultura indígena -no idealizada- africana y de la demás población marginada era reprimida. El secreto de la antropofagia, agrega el entrevistado, es el contacto y tensión entre las culturas indígenas y africanas con la europea.

Para finalizar, hay que decir que estas contradicciones también están vinculadas al proceso de construcción nacional de Brasil, con un nacionalismo incipiente desde la independencia brasileña, y que se puede ver en distintas manifestaciones culturales como la literatura, las artes plásticas, la música, el cine, etcétera. Un nacionalismo a veces constructivo y muchas veces destructivo, así como represivo cuando el Estado y las instituciones culturales

como los museos, intenta unificar y clasificar – a veces con fines denigrantes y represivos- la cultura heterogénea de Brasil. Así, se puede ver una constante búsqueda de la cultura brasileña en lo nacional, pero también en lo internacional o cosmopolita.

También es necesario mencionar que posteriormente Oswald y Mário de Andrade hicieron hincapié en el fracaso del movimiento modernista. Particularmente, Mário de Andrade expuso en su conferencia de 1942 que el modernismo de la década de los 20 fue aristócrata y poco comprometido socialmente, pero fue un elemento de preparación del espíritu revolucionario. Para la siguiente década los intelectuales del movimiento participaron activamente en la política, como en las reuniones iniciales del Partido Democrático; esta etapa, dice Mário de Andrade, “fue más tranquila, más modesta y cotidiana, más proletaria, por así decir, de construcción”.⁶⁷

⁶⁷ De Andrade, Mário. “El movimiento modernista”. En: Aracy Amaral, *Arte y Arquitectura del modernismo brasileño*. op.cit., p. 190

Capítulo 3

3.1 Manifiestos *Tropicália* de Hélio Oiticica y Caetano Veloso

La obra y la canción *Tropicália* retomaron la antropofagia oswaldiana como recurso crítico y creativo, emplean la palabra “tropicália” refiriéndose a “lo tropical”, manera como se ha relacionado a la cultura brasileña en virtud de su cuestión geográfica. Lo tropical tiene una implicación en estas dos producciones artísticas como problema y como catalizador creativo, además de ser un mecanismo de crítica cultural. De la misma manera que la palabra antropofagia fue subvertida por el modernismo brasileño, la palabra tropical va a ser resemantizada a partir de diversas estrategias, recursos estéticos y políticos de los manifiestos llamados *Tropicália*, para recrear o despojar de lo tropical los clichés del Brasil exótico y exhuberante.

Tropicália de Hélio Oiticica

La ruptura de Hélio Oiticica (1937-1980) en el terreno de las artes plásticas tiene varias aristas que conjuntan sus experiencias en el arte constructivo brasileño hasta el Neoconcretismo y la Nueva Objetividad, así como, sus experiencias con la favela de Mangueira en Río de Janeiro. En la obra-manifiesto *Tropicália* vemos vertidas la síntesis de estas experiencias.

Hélio Oiticica comienza su trabajo artístico dentro del rigor constructivo en la abstracción geométrica asistiendo a las lecciones con el precursor de ésta corriente en Brasil, Ivan Serpa, quien posteriormente formaría el grupo FRENTE. Aquí conocería a Lygia Clark (1920-1988) de quien recibió una gran influencia, al ser la primera artista brasileña en proponer el abandono del molde de la pintura, así como, el cambio en la participación del espectador. Con Clark mantuvo una larga amistad y una correspondencia que

duró varios años (1964-1974)⁶⁸; ambos estuvieron involucrados con hacer un arte para el público

Salir del objeto era salir del espacio convencional de la tela. De allí a convocar el cuerpo del espectador había apenas un paso y fue lo que sucedió con los Bichos de Clark y los Parangolés de Oiticica. El nuevo objeto era tocado por el espectador que transformaba al objeto al mismo tiempo en que él era transformado[...].⁶⁹

Dentro de la corriente del arte concreto surge el grupo FRENTE que se escinde de los concretos y en particular del grupo RUPTURA de São Paulo, su diferencia estriba en abrir para el arte geométrico un campo de experimentación y experiencia, además incluyeron la subjetividad en el trabajo del artista. La formación del movimiento neoconcreto en 1959 dió lugar a la separación definitiva con las operaciones artísticas, así como del programa de desarrollo y progreso en el cual estaban insertos los concretos y del eje funcionalista de las tendencias constructivistas.

Ferreira Gullar (1930-), poeta y crítico de arte, redactó el Manifiesto Neoconcreto en 1959 para acompañar la exposición del mismo nombre. En ese manifiesto expone algunas críticas al racionalismo positivista de los concretos y propone a la obra de arte como un organismo vivo y fenomenológico. En términos de lenguaje visual, las críticas neoconcretas a la producción concreta eran afines a las que Merleau-Ponty lanzó contra la teoría Gestalt. Mário Pedrosa⁷⁰ (1901-1981) fue quien comenzaría el estudio de

⁶⁸ Ver referencia en el libro: *Lygia Clark-Hélio Oiticica. Cartas, 1964-1974*. Editora UFRJ: Río de Janeiro, 1998.

⁶⁹ Cámara, Mario. "Apuntes para una historia de los usos del cuerpo en la cultura brasileña: Lygia Clark y Hélio Oiticica". En: *Crítica Cultural*, volume 2, núm. 2, jul/ dez. 2007 <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0202/04.htm> [Consulta: abril 2010]

⁷⁰ Mário Pedrosa estuvo interesado en los estudios de la Psicología de la Forma, estudió filosofía en los años 20 en la Universidad de Berlín, en donde conoció las teorías gestálticas y a su regreso a Brasil continuó con sus lecturas de la Gestalt para resolver problemas estéticos. Es uno de los primeros en profundizar desde estas teorías una perspectiva de la estética de la forma, uno de sus intereses

la teoría de la Gestalt en el ámbito de las artes plásticas y la crítica de arte, promovió el arte constructivo en Brasil y publicó ensayos, así como, artículos de sus críticas al arte moderno, el arte concreto, el neoconcretismo y de la vanguardia de los años sesentas. También introdujo en Brasil los estudios fenomenológicos del arte, principalmente, como ya se dijo, la vertiente de la Gestalt. Por ejemplo, podemos ver cómo interesaron a Pedrosa la actitud de Hélio Oiticica y Lygia Clark frente a la disolución de la pintura y el paso al objeto o al no-objeto propuesto por Ferreira Gullar:

Hélio [...] hizo un camino propio dentro de las concepciones estéticas neoconcretas. Rompió con la moldura del cuadro hacia la búsqueda del espacio real, se liberó del rectángulo tradicional, intentó suprimir los últimos vestigios de cualquier soporte de la obra de arte y creó las placas coloridas que suspendían del techo, en una tentativa de llegar al ideal

centrales será el problema del placer estético. Sin embargo, tal problema no lo abordará solamente desde la aplicación de los esquemas gestálticos al arte, sino desde otros estudios de la forma en las artes como los de Dilthey, Woelfflin, Cassirer, entre otros. Uno de sus primeros textos fue “De la naturaleza afectiva en la obra de arte” (“Da Natureza Afeitiva da Forma na Obra de Arte”) (1949), tesis de doctorado en filosofía, donde intenta demostrar, a través de la Psicología del Arte cómo la obra de arte y sus cualidades formales (fisiológicas) tienen una resonancia en las reacciones afectivas del espectador. Desde el principio gestáltico de la “buena forma” se explica como ciertas formas se extienden al sistema nervioso, a las estructuras de la percepción y por ende a toda la realidad física del organismo (Koehler), resolviendo la antítesis clásica de subjetividad/objetividad ya que entre el objeto y el sujeto se da una homología, por medio de un enlace entre la realidad física del objeto y el sujeto. El objeto artístico, nos dice Mário Pedrosa en otro texto, “Forma y expresión. Estructura del objeto de arte”, existe también físicamente. Este objeto se organiza primero en la percepción del creador artístico para luego producir un objeto fenomenal en el sujeto. Aquí la condición esencial de las creaciones de arte es que deben formar un sistema vivo en la cual todas las partes son mutuamente independientes y relacionadas. Para mayores referencias respecto a los estudios sobre la Psicología de la Forma de Mario Pedrosa ver: Pedrosa, Mário. *Arte Forma e Personalidade: 3 estudos*. Kairós, São Paulo, 1979; Belluzzo, Ana Maria. “Ruptura e Arte Concreta” en: *Arte Constructiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner*. Coord. Editorial. Aracy Amaral, Companhia Melhoramentos, São Paulo, 1998.

absoluto, descrito por Ferreira Gullar como “no -objeto”. La maqueta [Proyecto Perros de caza (1961)] que se exhibe hoy en el MAM (Río) [1961], agrega una nueva idea a las experiencias precedentes: el tiempo vivenciado, esto es la participación del espectador en la experiencia del creador. Esta idea surgió del descubrimiento poético de la noción del tiempo que hicieron los poetas y artistas neoconcretos al separarse del concepto ortodoxo del tiempo que era espacial y serial.⁷¹

Lygia Clark fue en Brasil la primera en [...] retirar el marco del cuadro para salir al espacio real, modificando el concepto de representación en el mundo plástico. De ese cambio siguieron otros, como pasar de la superficie plana pictórica al espacio real, donde, con la articulación de los planos por medio de pliegues, llegó al movimiento con sus Bichos. Si se liquidaba el espacio pictórico del plano, se creaba una cosa, un “objeto”, un no-objeto, u “objeto artificial”[...]⁷²

Si bien las teorías de Merleau-Ponty llegaron a Brasil por Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, discípulo de Pedrosa, sería el principal divulgador de estas teorías en el escenario del arte en los años 50 y 60. Recordemos que Merleau-Ponty⁷³ también refutaría algunas propuestas de la Gestalt, sin separarse completamente de ésta, tal como sucedió con Mário Pedrosa que tuvo un distanciamiento de la teoría de la Gestalt para aproximarse a la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty.⁷⁴ Para Mário Pedrosa la teoría de la Gestalt, aún en su vertiente más racional-cientificista, sería una de

⁷¹ Pedrosa, Mário. *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III. op. cit.* pp.341 y 343

⁷² *Ibid.* p. 361

⁷³ En los años 30, la fenomenología migra a Francia influyendo en la forma en que la experiencia y el cuerpo van a tener un desarrollo posterior en la filosofía francesa del siglo XX, tal como el cuerpo experimentado o el cuerpo vivido, el cuerpo encarnado como lo llamará Merleau-Ponty.

⁷⁴ Maluf, Daniela Pinotti. *Lygia Clark e Merleau-Ponty: paralelos.* Tesis de Mestrado-Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. São Paulo, 2005. p.12

las bases fundamentales para que las corrientes constructivistas y geométricas de Brasil abrieran más las posibilidades de un lenguaje universalista que rompiera con el figurativismo como objeto y el espacio de representación de la realidad exterior. Además, según Pedrosa, las corrientes constructivas brasileñas fueron relevantes por estar enfocadas hacia la superación del subdesarrollo por el medio tecnológico y planificador, privilegiando el incipiente progreso y desarrollismo en el rubro económico y de las políticas de estado llevadas al plano cultural.

A partir de la I Bienal de São Paulo en 1951 los artistas jóvenes de Río y de São Paulo decidieron incursionar más en el lenguaje geométrico. El premio de esta Bienal fue dado a Max Bill⁷⁵ por su pieza *Unidad tripartita*, una cinta de Moebius recreada en acero pulido; Ronaldo Brito comenta al respecto que esta pieza también influyó en el entusiasmo local por los postulados racionalistas del arte concreto. Y mientras en Europa y los Estados Unidos estaban en el informalismo, en América Latina, particularmente Brasil y Argentina, retomaban la tradición constructiva.⁷⁶ Las vanguardias constructivas de Brasil dieron inicio en los años 30 con la arquitectura moderna hasta los 60 con el neoconcretismo.⁷⁷

⁷⁵ Las formulaciones de Max Bill eran una síntesis de lo que Van Doesburg había planteado con el término concreto, consolidar la autonomía de los procesos de producción del arte en relación al mundo natural y acentuar su carácter constructivo y sistemático. Posteriormente este término pasó a indicar una intención constructiva dentro de las tendencias no figurativas, oponiéndose al informalismo. Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. ed. COSACNAIF, São Paulo, 1990 p. 38

⁷⁶ *Ibíd.* p. 36 y 37

⁷⁷ Al parecer el nombramiento de constructivas al arte concreto y neoconcreto tiene influencia de la muestra que se llevó a cabo en la Pinacoteca del Estado de São Paulo “Projeto Construtivo Brasileiro na arte (1950-1962)” en 1972, esta denominación tuvo origen en el texto de Ronaldo Brito *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto Construtivo Brasileiro*, escrito en 1975. Ver referencia en: Martins, Luiz Renato. *O esquema genealógico e o mal-estar na história*. Revista Literatura e sociedade n. 13, São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, 2010

A partir de la fenomenología de Merleau-Ponty, Ferreira Gullar dio una fundamentación teórica al trabajo que los neoconcretos estaban proponiendo y que podemos encontrar en el *Manifiesto Neoconcreto* y en su teoría del no-objeto. El no-objeto es un objeto fenomenológico donde están sintetizadas las experiencias sensoriales y mentales. Lo que Ferreira Gullar plantea como no-objeto es un objeto especial no representado, no se trata de la negación o la eliminación del objeto. Lo que se elimina en la pintura es el espacio ficticio, ya sea virtual o figurado, consiguiendo la posibilidad de un lenguaje propio para cada obra. Ferreira Gullar explica que lo determinante en la sustitución del cuadro por el objeto -o el no-objeto- es el proceso de abstracción del lenguaje pictórico que condujo a la total eliminación de la figura de los objetos, llevada a efecto principalmente por pintores como Malevitch, Kandinsky, Mondrian, etcétera. También sitúa el origen del objeto en el arte contemporáneo, a partir de tres vertientes: el *papier collé* cubista, el *ready-made* de Duchamp y el *objet trouvé* surrealista.⁷⁸

Hélio Oiticica elaboró múltiples escritos, algunos publicados en periódicos y revistas, así como en catálogos de exposiciones y otros simplemente como anotaciones que hacía en sus cuadernos personales y cartas que enviaba a sus amigos. En estos reflejaba los contenidos teóricos de su recorrido en el lenguaje estético y del compromiso social en el arte o de sus reflexiones acerca de sus experiencias e invenciones. Por ejemplo, podemos conocer su acercamiento a la teoría del no-objeto y la fenomenología de la percepción, y la aportación de esto en su propia teoría del espacio, el tiempo, la estructura y el color, en un escrito elaborado de 1960 “Color, tiempo y estructura” y otro de 1961 “Aspiro al gran laberinto”, que serán fundamentales para la definición de su obra posterior a la etapa neoconcreta:

⁷⁸ Para mayores referencias acerca de Ferrerira Gullar y sus escritos sobre los cambios en el lenguaje del arte, ver: Gullar, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Editora Revan, 7a. ed. Rio de Janeiro, 1999.

[...]el concepto de *no-objeto*, un término más apropiado, inventado y teorizado por Ferreira Gullar, que el de cuadro, pues la estructura ya no era unilateral como el cuadro, sino pluridimensional. El tiempo, sin embargo, toma en la obra de arte un sentido especial, diferente de los sentidos que posee en otros campos de conocimiento; está más próximo de la filosofía y de las leyes de percepción, pero su sentido simbólico, de la relación interior del hombre con el mundo, relación existencial, es lo que caracteriza el tiempo en la obra de arte.

[...]desde el primer no-objeto lanzado al espacio, ya se manifestaba la tendencia a una vivencia del color, no totalmente contemplativa ni totalmente orgánica, sino cósmica. Lo que vale no es la relación matemática del color o eurítmica, o medida por procesos físicos, sino su significado[...]. El color es, por lo tanto, significación, así como los otros elementos de la obra; vehículo de vivencias de toda especie (vivencia, aquí, en un sentido genérico y no en el sentido vitalista del término). La génesis de la obra de arte va ligada y comunicada de tal forma al artista que no puede separar materia de espíritu pues, como resalta Merleau-Ponty, materia y espíritu son dialécticas de un solo fenómeno.⁷⁹

La permanencia de Hélio Oiticica en el constructivismo (desde el arte geométrico hasta el neoconcretismo), nos dice Celso Favaretto, es una posición *sui generis* de las corrientes contemporáneas que retoman las investigaciones constructivistas, mismo que se puede observar en sus *Parangolés* junto con las experiencias corporales y la resemantización de la estructura y el color.

Oiticica no entiende por arte constructivo una dirección puramente formalista, sino [...] “una tendencia más amplia del arte contemporáneo, indicando no una relación formal

⁷⁹ Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. de. Rocco, Rio de Janeiro, 1986. p. 36 y 37

de ideas y soluciones, sino una técnica estructural dentro de ese panorama. Lo constructivo sería una aspiración visible en toda arte moderna, que aparece donde los formalistas no lo esperan [...] pero en nuestro espíritu tiene un carácter especial; no la especificidad formalista que considera como “constructiva” la forma geométrica en las artes, sino en el espíritu general desde la aparición del Cubismo y del arte abstracto (vía Kandisky) lo que anima a los creadores de nuestro siglo [...] Considero, pues, constructivos los artistas que fundan nuevas relaciones estructurales, en la pintura (color) y en la escultura, y abren nuevos sentidos de espacio y tiempo [...] los que acrecentan nuevas visiones y modifican la manera de ver y sentir; por lo tanto, los que abren nuevos rumbos en la sensibilidad contemporánea [...]”.⁸⁰

Se puede decir que desde estas experiencias fenomenológicas y el no objetualismo, adoptadas en Brasil en los años sesentas, se da la posibilidad entre otras cosas, de incluir al cuerpo en el campo artístico y en la experiencia del espectador que ahora será un participante, un creador de experiencias. Y es con el neoconcretismo, como argumenta Ronaldo Brito, que se abre un tipo de indagación nueva en las artes visuales brasileñas, siendo un precursor de las tendencias más fuertes de la década de los sesentas.⁸¹

De los antecedentes concretos y sobretodo de su etapa neoconcreta, Hélio Oiticica pasaría por otras experiencias que transformarían definitivamente su lenguaje estético y su producción artística; estas experiencias vienen de su contacto con la favela de Mangueira en Río de Janeiro. Oiticica descubre en la favela una nueva temporalidad -a partir de la samba y su ritmo- y otra forma de sociedad menos individualista. También comienza un contacto con una arquitectura diferente, lo que le permite otras

⁸⁰ Favaretto, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000 (2a. ed.). p.28 El texto entre comillas es una cita de Hélio Oiticica.

⁸¹ Brito, Ronaldo. *op. cit*, pp.90 y 94

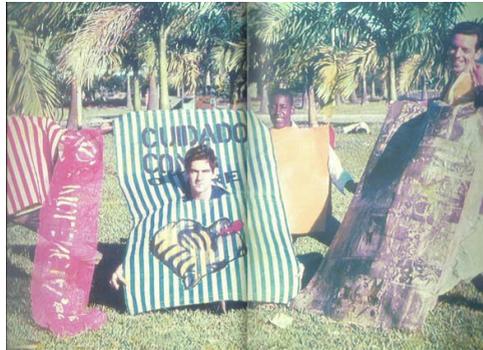


Figura 5. Nildo da Mangureira viste Parangolé P15, Capa 11 "Icorporo a Revolta", 1967

Fuente: <http://mg-textosyarte.blogspot.com/2010/06/nildo-da-mangureira-viste-parangole-p15.html>

Figura 6. Gerónimo da Mangueira, Antônio Manuel, Robertinho y Hélio Oiticica visten Parangolés en Flamengo, Río de Janeiro, 1965

Fuente: <http://mg-textosyarte.blogspot.com/2010/06/nildo-da-mangureira-viste-parangole-p15.html>



vías para construir a partir de materiales más precarios, inestables y efímeros. Pero lo que principalmente descubrirá es el cuerpo. Todos estos descubrimientos lo llevarán a la formulación de los Parangolés (Figs. 5 y 6).⁸²

Los *Parangolés* son capas, tiendas y estandartes, pero sobretodo capas que van a incorporar literalmente las tres

⁸² Berenstein Jaques, Paola. *Estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Casa da palavra, Rio de Janeiro, 2003 (3a. ed.) p.28 y 29

influencias de la favela que Oiticica acaba de descubrir. La influencia de la samba en los *Parangolés* se entiende porque éstos eran hechos para que el participante se vistiera con ellos y bailara. La idea de colectividad anónima es también una incorporación de la comunidad de la Mangueira, de ahí la manera de concebir al espectador como participante de la obra. Por último, la influencia de la arquitectura de las favelas, que puede ser resumida con la idea de abrigar a quienes están vestidos con los *Parangolés*.⁸³

En *Tropicália* (1967) (Figs. 7 y 8) hay una síntesis de crítica y experimentación que da inicio con el *Parangolé* y el concepto de la Nueva Objetividad (NO). Oiticica explica en su texto *Esquema de la Nueva Objetividad* las conexiones de los intereses artísticos y sociales entre algunos artistas de las tendencias de vanguardia de los sesentas, y las exploraciones referentes a su penetrable *Tropicália*. La Nueva Objetividad, explica Oiticica, no fue un movimiento dogmático o esteticista, sino la agrupación de varias tendencias artísticas, tampoco perseguía una unidad de pensamiento, más bien la caracterización de un arte que diera cuenta de lo que acontecía en Brasil durante esa década. *Esquema* fue incluido en el catálogo de la exposición *Nueva Objetividad Brasileña*, que se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno (Río de Janeiro, abril de 1967) y donde se presentó por primera vez *Tropicália*.

Todo empezó con la formulación del *Parangolé* en 1964, mi experiencia con la samba, con el descubrimiento de los *morros*, la arquitectura orgánica de las favelas cariocas (y por consiguiente otras, como las palafitas del Amazonas) y principalmente de las construcciones espontáneas, anónimas, en los grandes centros urbanos -el arte de las calles, de las cosas inacabadas, los descampados, etc. *Parangolé* fue el inicio, la semilla, aunque todavía dentro de un plan de ideas universales (vuelta al mito, incorporación sensorial, etc.), del concepto

⁸³ *Ibid.* p.29



Figura 7. Oiticica, Hélio, *Tropicália* (Fragmento), 1967, plantas, arena, piedras, araras, aparato de televisión, telas y madera. Fotografía César Oiticica Filho
Fuente: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=busca_obras_esp

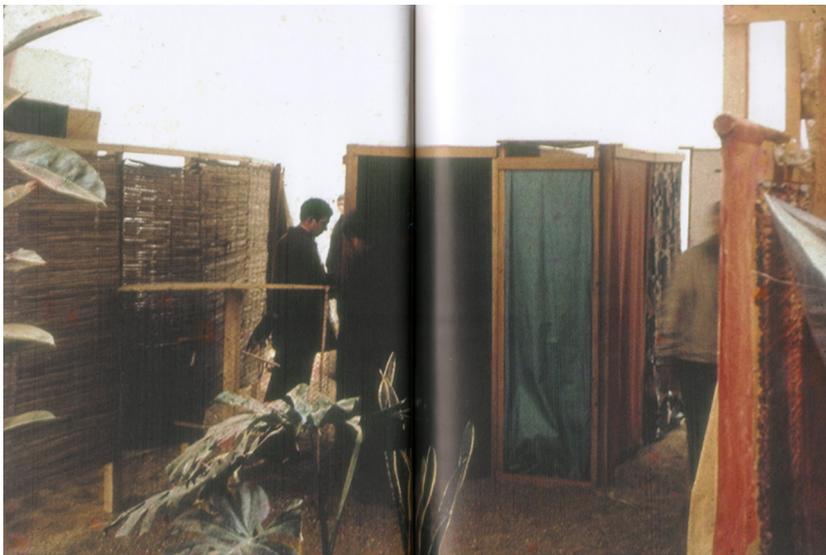


Figura 8. Oiticica, Hélio, *Tropicália* (Fragmento), Whitechapel Experience, Londres

de Nueva Objetividad y de Tropicália [...] con Tropicália se da la completa objetivación de la idea.⁸⁴

Tropicália es una manifestación ambiental, como lo aclara en la entrevista Lisette Lagnado, ya que además de los penetrables tiene otros elementos sensoriales. Es un laberinto que consta de dos *Penetrables*: *PN2 (1966) Pureza es un Mito* y *PN3 (1966-1967) Imagético*. La idea del laberinto está contenida en varios de sus trabajos, además de la escultura y la arquitectura. El laberinto viene de la disposición arquitectónica irregular e improvisada de las favelas con la cual Oiticica se identifica plenamente.

Oiticica va a descubrir el verdadero gran laberinto al que aspiraba – la favela de Mangueira- en 1964. Pero, antes de ese descubrimiento, de hacer explícito ese deseo en su frase premonitoria [Aspiro al gran laberinto (1961)], Oiticica ya realizaba laberintos. Se puede afirmar que todo su trabajo es laberíntico, desde los primeros *Metaesquemas* (1957-1958), en la que todavía hacía una pintura neoconcreta, hasta sus últimos proyectos de *Penetrables* (1971-1980) para parques públicos en Nueva York, Río de Janeiro y São Paulo.

Los primeros trabajos denominados por el artista como laberintos son los *Penetrables* (a partir de 1960), prolongamientos lógicos de los *Núcleos*, también laberínticos: tablas de madera pintadas, suspendidas por hilos de nailon, que bajan y al tocar el piso forman paredes. Oiticica deja el campo de la pintura -sus últimos cuadros son los *Monocromáticos* – y entra a la escultura, con los *Relieves espaciales* y los *Núcleos*, para al final, a través de los *Penetrables*, llegar al dominio de la arquitectura.⁸⁵

El penetrable de Tropicália nombrado *Pureza es un Mito* está construido con cinco paneles de madera, cada uno pintado de

⁸⁴ Oiticica, Hélio. *op. cit.*, p. 124

⁸⁵ Berenstein Jaques, Paola. *op. cit.*, p. 68

diferentes colores y con piso de grava, uno de los paneles tiene el letrero de “Pureza é um Mito” y otro consta de una larga bolsa con arena para ser tocada. El sentido de *Pureza es un mito*, tiene que ver, como lo plantea Paola Berenstein, con la fase purista de artista neoconcreto que es modificada después del descubrimiento de la favela y la vida de los “morros” -montes en donde se construían las favelas-, ahí la pureza no existe. Según Luciano Figueiredo, esa frase hace referencia a las ideas antiburguesas y anticolonialistas sobre la jerarquía de las instituciones de arte, que sobrevaloran el esteticismo y el buen gusto, contenidas en el texto *Tropicália* (4 de marzo de 1968).⁸⁶

Este texto fue escrito por Oiticica después de que realizara el proyecto ambiental expuesto por primera vez en la exposición de la *Nueva Objetividad Brasileña*. Aquí va a desarrollar el concepto tropicalia, que según Oiticica nacería de la necesidad de caracterizar un estado brasileño, esto es, “un lenguaje con elementos brasileños que hiciera frente a la imagen Pop y Op en la que gran parte de los artistas estaban metidos”.⁸⁷

El *PN3 Imagético* es un laberinto que consta de diez paneles, algunos cubiertos con plásticos de color naranja o azul floreados, otros tienen tela de algodón azul o negra, y de madera pintada de blanco o negro. Al final del laberinto se vuelve más oscuro, hay un televisor encendido con la transmisión regular, enfrente de ésta hay un banco para que la gente se pueda sentar a mirarla. La televisión es una imagen, según Oiticica, “que devora al participante, pues es más activa que su creador sensorial”. Además en este penetrable hay arena, plantas tropicales, poemas-objeto, *Parangolés*, aquí el participante entra en contacto con experiencias sensoriales a partir de la imagen misma.

⁸⁶ Brett, Guy and Figueiredo, Luciano. *Oiticica in London*. Tate Publishing, London, 2007. p.21

⁸⁷ Oiticica, Hélio, *op. cit.*, p. 125

Para Celso Favaretto, *Tropicália* es una mezcla de lo tropical (primitivo, mágico, popular) con lo tecnológico (mensajes e imágenes) que proporcionan diversas experiencias sensoriales, estableciendo un juego de identidades y expectativas en una trama de descolonización del sujeto y desmitificación de las referencias de los signos de la cultura brasileña. *Tropicália* conjuga lo experimental con la crítica.

Tropicália determina la “posición crítica” de Oiticica: la “objetivación de una imagen brasileña”, con la “tentativa ambiciosísima de crear un lenguaje nuestro”, no se hace por medio de la figuración de una realidad como totalidad sin fisuras, sino por la devoración de imágenes que escenifican una cultura brasileña [...] La acción ambiental es un dispositivo desacralizador [...] El sistema no se fija estructuralmente, pues se hace como circulación y cambio: recodificándolos, los elementos culturales son devorados; confundidos en sus expectativas, los participantes liberan sus deseos lúdicamente.⁸⁸

En esta obra-manifiesto se da la síntesis de elementos explorados en sus *Bóviles*, *Parangolés*, *Núcleos* y *Penetrables*, con una toma de posición activa y un comportamiento ético frente a los acontecimientos de la década de los sesentas. Hélio Oiticica expone en *Tropicália* el problema universal de la imagen, insertándolo en un contexto nacional-tropical, a partir de un lenguaje experimental. Considera que una postura crítica universal permanente y la experimentación serán elementos constructivos de la cultura brasileña fuera de la conducción imperialista paterno-cultural.⁸⁹

⁸⁸ Favaretto, Celso, *op. cit.*, p. 140

⁸⁹ Estos dos elementos -postura crítica universal permanente y la experimentación- son expuestos en su texto *Brasil Diarrea* de 1973, en donde plantea el estancamiento de la cultura brasileña, la cual todavía está en formación, y la necesidad de una postura crítica del arte, la cultura y sus instituciones.

Esquema es un texto amplio en el que Oiticica nombra las características de la *Nueva Objetividad (NO)* y ellas son: .

*Voluntad constructiva general.

*Tendencia del objeto al ser negado y superado el cuadro de caballete.

*Participación del espectador (corporal, táctil, visual, semántica, etcétera).

*Abordaje y toma de posición en relación a los problemas políticos, sociales y éticos.

*Tendencia a las propuestas colectivas y consecuente abolición de los *ismos*.

*Resurgimiento y nuevas formulaciones del concepto antiarte.

La voluntad constructiva hace referencia a la búsqueda de una caracterización nacional, en donde la antropofagia -oswaldiana- sería un punto crucial, un arma creativa para resolver la dependencia cultural de modelos exteriores, absorbiéndolos creativamente.

Antropofagia sería la defensa que tenemos contra dicho dominio exterior y la principal arma creativa es esta voluntad constructiva, lo que no impidió del todo una especie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos abolir, absorbiéndolos definitivamente en una Super-antropofagia.⁹⁰

La segunda característica describe la desintegración del cuadro tradicional, del plano y del espacio pictórico iniciado en la época del arte concreto desde 1954 con Lygia Clark, que posteriormente el movimiento neoconcreto formulará con los poemas objetos y que culminarían en la Teoría del No Objeto de Ferreira Gullar. A partir de 1959 estos cambios se producen de manera más inmediata con Hélio Oiticica y después con Antônio Dias y Rubens Gerchman, con éstos dos últimos artistas los cambios se dan no solamente en lo estructural sino de una manera dialéctica, lo que

⁹⁰ *Ibid.* p.110



Figura 9. Dias, Antônio, *Nota sobre a Morte Imprevista*, 1965, Óleo, acrílico, vinil, plexiglass sobre tejido y madera, 195 x 176 cm, Colección: Acervo do Artista. Foto: Vicente de Mello
Fuente: http://www.antionodias.com/obras_l4.php?off=4&codObra=59

Mário Schemberg definirá como realista.⁹¹ La obra de Antônio Dias va a ser fundamental para la formulación del concepto *Nueva Objetividad*, particularmente su obra “Nota sobre una muerte imprevista” (1965) (Fig. 9) será decisiva en el campo pictórico-plástico-estructural, “indicando un nuevo enfoque del problema del paso para el objeto y de la significación para el propio objeto”.⁹²

La *NO* propone que el espectador tenga una participación total: manipulación o participación sensorial-corporal y semántica. Este tipo de participación en Brasil está ligado a la ruptura del cuadro, aparición del objeto y del anticuadro o cuadro narrativo. En la exposición de la *Nueva Objetividad Brasileña* se presentan propuestas en donde la participación es a veces lúdica, semántica o de protesta política o social.

⁹¹ *Ibid.* p. 111

⁹² *Ibid.* p. 111 y 112

Para caracterizar un estado típico brasileño la *NO* busca que los artistas fundamenten aquella voluntad constructiva general en el campo político-ético-social de manera colectiva, donde una posición esteticista en el panorama de Brasil no tendría cabida, sino una toma de conciencia para no permanecer en una especie de colonialismo cultural.⁹³ Para Hélio Oiticica, algo que intensificó la tendencia a un arte colectivo fue el descubrimiento de manifestaciones populares organizadas como las Escuelas de Samba, los *Ranchos*, *Frevos*⁹⁴, el fútbol, las ferias, las fiestas populares, etcétera.

Por último, el resurgimiento del problema del antiarte apunta sobre la necesidad del artista de comunicar a partir de obras abiertas dirigidas a la participación popular para promover nuevas condiciones experimentales. Asimismo, Hélio Oiticica relaciona el modo de participación del espectador con el concepto de antiarte. Sus obras promueven que el espectador experimente la propia creación de estas, buscando su propio significado, además, considera el “no hallar” algo como otra forma de la participar.

Antiarte es la razón de ser del artista, ya no como un creador para la contemplación sino como un motivador para la creación –la creación como tal se completa con la participación dinámica del espectador; ahora considerado participante [...] por lo tanto, no serían válidas las posiciones metafísicas, intelectualistas y esteticistas [...] es una simple posición del hombre y sus posibilidades creativas vitales. El “no hallar” es también una participación importante.⁹⁵

Este manifiesto tiene postulados estéticos, éticos y sociales y es también un concepto, parte del *corpus* de conceptos que Hélio Oiticica interrelacionaba (*parangolé*, *laberinto*, *antiarte*, *arte ambiental*, etcétera). Lo singular de *Tropicália* es la experimentación con

⁹³ *Ibid.* p.116

⁹⁴ Es un baile de carnaval típico del nordeste brasileño.

⁹⁵ Berenstein Jaques, Paola, *op. cit.*, p. 110

un ambiente, en donde lo tropical no es simplemente un lugar geográfico o un cliché de lo exótico sino una experiencia de imágenes, objetos, color, sensaciones y una reflexión para recrear el mito de lo tropical.

Oiticica convierte la identidad brasileña en un mito que debe ser transformado por los mismos participantes. Cuando construyó el penetrable *Tropicália* tenía presente la idea de estar pisando tierra nuevamente, idea que puede remontarnos a *Abaporu* de Tarsila, esa figura humana de pies enormes que hace contacto con la tierra brasileña. Lo primitivo está aquí presente como en el modernismo, en donde la antropofagia -de Oswald y Tarsila- será un catalizador de lo tropical como un elemento para caracterizar una imagen de lo brasileño y subvertirla.

Tropicália de Caetano Veloso

Dentro de la música popular brasileña, los tropicalistas como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Toquato Neto, Os Mutantes y Tom Zé iniciaron en los años sesentas, una experimentación musical mezclando ritmos como el rock, la psicodélica -entre otros-, con la música popular y la música “erudita”. Además de la música emplearon vestimentas y escenografías que aludían a la cultura pop y a los nuevos ritmos que estaban experimentando (Figs. 10 y 11).

Caetano Veloso compondría en 1968 una canción que posteriormente fue nombrada *Tropicália* (Ver Anexo). Además de sus recursos innovadores, esta canción fundó un movimiento cultural: *tropicalismo*. Este movimiento no tenía propiamente una intención de creación colectiva sino un encuentro de varios artistas del medio musical, del teatro y del cine. El tropicalismo comenzaría como una simple reunión de amigos que derivó en una divertida y seria consideración sobre el tropicalismo en la cultura brasileña:

Ninguno de ellos se imaginó que una simple conversación entre amigos [...] acabaría siendo algo tan serio. En aquella noche caliente del verano carioca, los cineastas Glauber



Figura 10. Mutantes, Gal, Caetano y Gil en el programa “Divino Maravilhoso” de la TV Tupi, octubre de 1968.

Fuente: <http://tropicalia.com.br/en/olhar-colirico/fotos?page=3>



Figura11. Liminha, Gil y os Mutantes, festival de la Record de 1968.

Fuente: <http://tropicalia.com.br/en/olhar-colirico/fotos?page=3>

Rocha, Cacá Diegues, Gustavo Dahl y Arnaldo Jabor, el fotógrafo Luís Carlos Barreto y el periodista Nelson Motta se divertían en una mesa del restaurante Alpino [...] imaginando una gran fiesta [...] los seis comenzaron a planear un extravagante banquete para Oswald de Andrade.

La idea era celebrar algo que nadie sabía explicar muy bien, pero ya estaba sucediendo. Los amigos no necesitaron conversar mucho para concluir que *Tropicália* -la recién lanzada

canción de Caetano Veloso, que el propio Barreto ayudaría a bautizar, semanas antes, ligándola a la obra homónima de Hélio Oiticica- tenía que ver con el delirio tropical de “Tierra en transe” de Glauber, o con la antropofagia oswaldiana de la pieza “El rey de la vela” [...] Algo nuevo parecía estar ocurriendo en la cultura brasileña y a falta de otro nombre [...] la cosa fue llamada Tropicalismo.⁹⁶

Nelson Motta publicaría en el periódico carioca *Última Hora* el 5 de febrero de 1968 una supuesta “Cruzada Tropicalista” en forma de un manifiesto que anunciaba la fiesta dónde se lanzaría esta cruzada, la moda que vestirían los tropicalistas, la renovación del arte que proclamaban y su filosofía, que se podría resumir en una de las frases que contenía dicho manifiesto: “Asumir completamente todo lo que la vida de los trópicos puede dar, sin prejuicios de orden estética, sin pensar en la cacofonía o el mal gusto, viviendo la tropicalidad y el nuevo universo que encierra, todavía desconocido.”⁹⁷

De todo esto que parecía una broma, Torquato Neto -poeta y letrista de algunas canciones de los tropicalistas- escribiría un artículo llamado “Tropicalismo para os principiantes” (Tropicalismo para principiantes), en donde nombraba los participantes de este movimiento: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duarte, Nara Leão, Glauber Rocha, Antônio Dias, Chico Buarque, entre otros. En este mismo artículo, el poeta reconocía que este movimiento no tendría futuro ya que en realidad todo era una broma y su intención como tropicalistas era hablar irónicamente del subdesarrollo de Brasil. Sin embargo, como comenta Carlos Calado: (Fig. 12)

En pocas semanas, la nueva moda conquistó espacios considerables no solamente en los periódicos, las revistas, radio y televisión. Aprovechando el suceso, eventos de varios tipos, supuestamente tropicalistas, comenzaron a aparecer,

⁹⁶ Calado, Carlos. *Tropicália. A história de uma revolução musical*. Editora 34, São Paulo, 1997. p. 173

⁹⁷ *Ibid.* p. 175



Figura 12. Colección de la industria textil Rhodia, años 1960.

Fuente: <http://www.fashionbubbles.com/moda/anos-70-identidade-brasileira-na-moda-2>

o por lo menos a ser anunciados. [...] primero fueron los participantes de la tradicional Banda de Ipanema, que desfilaron por las calles del barrio con trajes de lino blanco, sombreros de paja [...] después surgió la idea de organizar un nuevo bloque carnavalesco, la Exaltación a la banana. Finalmente, se instituyó el concurso de belleza Miss banana real.

La industria textil Rhodia, que todos los años presentaba un show-desfile para promover sus nuevos productos, aprovechó el éxito y llamó Tropicália a su colección 68. La compañía Philips [...] en lugar de acelerar la producción de un LP con todos los exponentes de Tropicália, anunció una campaña publicitaria, que incluiría la divulgación de discos y folletos promocionales del nuevo movimiento en las líneas internacionales.⁹⁸

⁹⁸ *Ibid.* p.183

Según la entrevista que hizo Augusto do Campos a Gilberto Gil, este comentaría que el tropicalismo surgió como una discusión de lo nuevo. También para Veloso el tropicalismo nacería de una combinación de nuevas ideas, un nuevo lenguaje y del encuentro con otros músicos y artistas de otras áreas. Lo que caracterizaría a este movimiento sería, continúa Veloso, “esa tentativa de superar nuestro subdesarrollo partiendo exactamente del elemento “cafona” de nuestra cultura, fundiendo lo más avanzado industrialmente, como las guitarras y la ropa de plástico.⁹⁹ Para Celso Favaretto la yuxtaposición de elementos culturales que consigue este movimiento -haciendo referencia a la música- tiene un carácter antropofágico:

Quando juxtapoñem elementos diversos de la cultura, obtienen una suma cultural de carácter antropofágico; las contradicciones históricas, ideológicas y artísticas hacen una operación desmitificadora. Esta operación según la teorización oswaldiana, se efectúa a través de la mezcla de elementos contradictorios -encuadrables básicamente en las oposiciones arcaico/moderno, local/universal- haciendo un inventario para devorarlas. Este procedimiento del tropicalismo privilegia el efecto crítico que deriva de la yuxtaposición de esos elementos.¹⁰⁰

Hay dos canciones consideradas manifiestos del movimiento tropicalista, una es *Geléia Geral*, escrita por Gilberto Gil y Torquato Neto, la cual es un montaje y mezcla de citas literarias y musicales de clichés ufanistas, y la otra canción es la ya mencionada *Tropicália*.¹⁰¹ Ambas canciones hablan de la cultura de masas,

⁹⁹ Favaretto, Celso F. *Tropicália: Alegoria, alegria*. Kairós Livraria e Editora, São Paulo, 1979. p. 12

¹⁰⁰ *Ibid.* p.11

¹⁰¹ El ufanismo brasileño tiene su origen en el libro *Por que me ufano do meu país* (1901) del escritor Alfonso Celso Figueiredo Filho [...] nacionalista y nativista radical. Consiste en la postura sentimental y política de aquellos que, influidos por el potencial de las riquezas brasileñas, las bellezas naturales del país, etc., se vanaglorian desmesuradamente. Do Campos, Haroldo. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Siglo XXI editores, México, 2000. p. 7

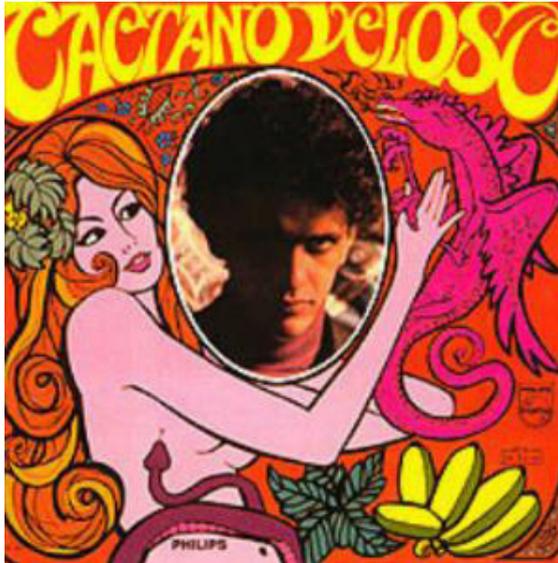


Figura 13. Portada del disco “Caetano Veloso” de Caetano Veloso, 1968.
Fuente: <http://rolandoinconsciente.blogspot.com/2009/03/la-dulzura-de-escuchar-caetano-caetano.html>

la violencia política y la marginalidad en el tercer mundo.¹⁰² La canción-manifiesto en la cual nos vamos a enfocar es *Tropicália*, cuya composición es del propio Caetano Veloso y se encuentra en su segundo LP llamado Caetano Veloso (1968) (Fig. 13); los arreglos fueron realizados por Júlio Medaglia, especialista en música “erudita” moderna, quien además había realizado composiciones en la música de vanguardia y en la música popular. (Ver la letra de la canción en el Anexo)

El nombre de esta canción fue sugerido por Luís Carlos Barreto, reportero gráfico, que haría la fotografía de las películas *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos y *Terra em Transe* (1967) del director Glauber Rocha.

¹⁰² Dunn, Christopher, *Brutality Garden. Tropicália and the emergence of a brazilian counterculture*. USA, The University of North Carolina Press, Chapell Hill & London, 2001. p.8

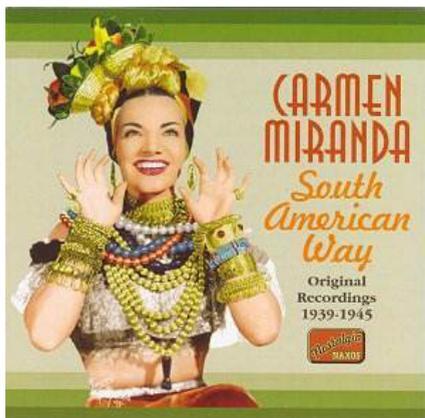


Figura 14. Portada de un disco de Carmen Miranda.
Fuente: http://ideasbien.blogspot.com/2010_06_01_archive.html



Figura 15. *Dios y el Diablo en la tierra del sol*. (1964)
(fotograma) Corisco y Dadá

Luís Carlos Barreto [...] cuando supo que no tenía título, sugirió Tropicália, por sus afinidades con el trabajo de un artista plástico carioca que llevaba ese nombre: una instalación [...] que consistía en un laberinto, o una simple espiral, con paredes de madera, arena en el suelo para pisarla sin zapatos y un camino serpenteante, escoltado por plantas tropicales, el recorrido terminaba frente a un televisor encendido que exhibía la programación habitual. El artista se llamaba Hélio Oiticica y era la primera vez que yo había escuchado de él.¹⁰³

¹⁰³ Veloso, Caetano. *Verdad Tropical. Música y revolución en Brasil*. Barcelona, Ed.

Cada estribillo de *Tropicália*, como comenta Veloso en su libro *Verdad Tropical* (2002), hace referencia al Brasil moderno. Entre las imágenes que incluye está Brasilia como la ciudad monumental, experimento moderno y centro del poder de los dictadores militares. También hace alusión a Carmen Miranda, cantante brasileña de los años cuarentas, que triunfó sobretodo en la cinematografía estadounidense con una imagen exótica de Brasil (Fig. 14)¹⁰⁴ Además menciona a Dadá, la compañera del *cangaceiro* Corisco, personajes de la película *Dios y el Diablo en la tierra del sol* (1964) de Glauber Rocha (Fig. 15).¹⁰⁵

Esta canción, dice Augusto de Campos, fue escrita con el lenguaje de la poesía, presentando la realidad brasileña por medio de un collage de eventos, citas, rótulos e insignias que muestran el contexto brasileño de los sesentas y “aunque utiliza un lenguaje discursivo, Caetano no lo usa literalmente, sino hace un montaje de “fotos y nombres”, con una yuxtaposición de frases-actos en una superposición de fragmentos sonoros.”¹⁰⁶

Las rimas y el eco de las repeticiones de las sílabas finales del estribillo dan un ritmo y una sonoridad particular, los arreglos de Júlio Medaglia contribuyen a formar un clima tropical utilizando una orquesta de diversos instrumentos clásicos, contemporáneos y populares de Brasil.

Una idea espléndida fue incluir al baterista Diceu hablando (“Cuando Pero Vaz Caminha” etc.) como introducción al texto de Caetano [...] Con su experiencia de música aleatoria,

Salamandra, 1997. p. 167

¹⁰⁴ “Carmen Miranda no fue la primera en cantar en el extranjero y ganar reconocimiento internacional, pero fue quien dejó una impresión duradera. Comenzó su carrera en el cine y la radio, cantando las sambas urbanas estilizadas. En 1939 firmó un contrato con Broadway y después de esto, fue la mujer mejor pagada en Hollywood por su estilo dinámico de actuar, su gesticulación y sus vestuarios extravagantes [...] Miranda fue adorada en su país, pero también la causa de vergüenza para algunos brasileños por la estética estigmatizada de lo brasileño. Dunn, Christopher, *op.cit.*, p. 28.

¹⁰⁵ *Ibid*, p.166

¹⁰⁶ De Campos, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. Editora Perspectiva, 3a edición, São Paulo, 1978. p.163

Medaglia incorporó una improvisación, que contribuyó a realzar el humor oswaldiano de Tropicália (recuérdese que Pau-Brasil comienza con un montaje de textos de Pero Vaz Caminha).¹⁰⁷

Uno de las razones por lo cual fueron criticados los tropicalistas en el terreno de la música popular era la mezcla que hacían de elementos musicales “no nacionales” con elementos nacionales, como por ejemplo, el uso de la guitarra eléctrica y la mezcla de la música popular como la samba, el bolero con otros ritmos como con el pop, el rock, la psicodélica y la música iê, iê, iê. Pero más allá de la utilización de un instrumento musical u otro, dice Carlos Basualdo, la vanguardia tropicalista tenía “una concepción radicalmente original de la cultura brasileña, e inclusive de la propia noción de identidad nacional, que venía acompañada de cambios igualmente significativos de la actitud de artistas, músicos y autores delante de la situación social y política del país.”¹⁰⁸ *Tropicália* trataba temas ligados a la cultura brasileña y la cultura popular que se debatían en diferentes ámbitos: institucionales-oficiales, intelectuales, académicos y artísticos.

La mezcla tropicalista tuvo una forma *sui generis* de inserción histórica en el proceso de revisión cultural, que se desarrolló desde principios de los años 60. Los temas básicos de esa revisión consistían en el descubrimiento de Brasil, el regreso a los orígenes nacionales, la internacionalización de la cultura, la dependencia económica, el consumo y la concientización. Tales preocupaciones fueron responsables del compromiso de gran parte de los intelectuales y artistas brasileños y la contribución para un nuevo Brasil, a través de diversas formas de militancia política. Los movimientos artísticos más significativos fueron: los de cultura popular,

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 165

¹⁰⁸ Basualdo, Carlos. *Vanguardia, cultura popular e indústria cultural no Brasil (1967-1972)* http://tropicalia.com.br/site/internas/visestr_8.php [Consulta: septiembre 2008]

como el CPC (Centros Populares de Cultura) de la UNE (Unión Nacional de Estudiantes), en los que participaron poetas, cineastas, estudiantes [...] como los del grupo Opinião, el Cinema Novo, el Teatro de Arena y el Teatro Oficina [...].¹⁰⁹

Sin embargo, Roberto Schwartz explicaría en su texto *Cultura e política, 1964-1969*, que el tropicalismo fue en el fondo ambiguo entre la sensibilidad y el oportunismo, la crítica y la integración que derivaría en un inconformismo. Además, agrega R. Schwartz, el fundamento histórico de la alegoría tropicalista producía una imagen intemporal de Brasil que “encierra el pasado en forma de males activos o resucitables y sugiere que son nuestro destino, razón por la cual no nos cansamos de verla”.¹¹⁰ En este texto hay una exposición -desde su formación marxista- de cuáles fueron los fracasos de la izquierda en esta década, desde 1964 cuando el gobierno de João Goulart (1961-1964) permite el golpe militar por temor a una guerra civil. Uno de los fracasos sería la deformación populista del marxismo que pactaba con la burguesía industrial y la burocracia estatal.

Al mismo tiempo, argumenta el autor, la acción cultural de izquierda antes del golpe de Estado promovió un desarrollo de “las masas populares”, lo cual fue cancelado poco a poco durante la dictadura hasta llegar a la anulación de la expresión política del sector cultural. La represión del Estado aumentó la politización de los artistas con manifestaciones desde la música popular, el teatro, el cine, etcétera. Y aunque los tropicalistas formaban parte de grupo politizado, Schwarz considera que estaban subsumidos en fórmulas culturales ligadas al consumo como “la música electrónica, el montaje einsteniano, el pop [...].¹¹¹ Si bien para el autor la yuxtaposición de estos elementos en la producción artística tropicalista resultaba ser una propuesta ambigua que mezclaba lo arcaico y lo nuevo,

¹⁰⁹ Favaretto, Celso F. *Tropicália: Alegoria, alegria, op. cit.*, p. 13

¹¹⁰ Schwarz, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Ed. Companhia das letras, São Paulo, 2008. p. 92

¹¹¹ *Ibid*, p. 87

Celso Favaretto, en la entrevista, nos explica que este mecanismo de yuxtaponer una información encima de otra aparentemente no tenía relación; pero es un recurso que se llama “enumeración caótica” y busca un extrañamiento para producir una reflexión en el oyente.

Es innegable que los medios masivos de comunicación promovieron la difusión de la cuestión tropical como una imagen kitsch, que resultó muy productivo para la mercantilización de productos que eran presentados como una imagen de la identidad brasileña tropical. No obstante, la música tropicalista y sus presentaciones en los shows televisivos y musicales hicieron parte de la contracultura, que a la vez fue una vanguardia de la cultura popular que utilizó otros lenguajes políticos y artísticos.

3.2 Reinención de Brasil: del banquete antropofágico al carnaval.

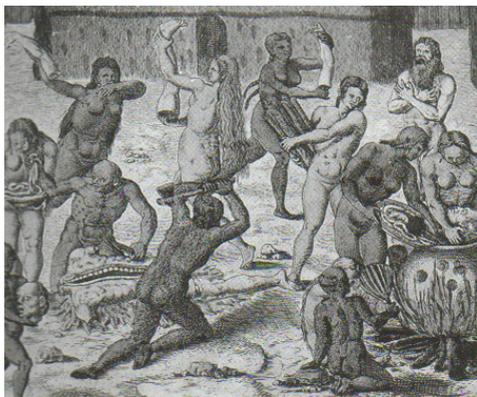
*“[...] a gente trabalha
o ano inteiro
por um momento de sonho
pra fazer a fantasia
de rei ou de pirata ou jardineira
e tudo se acabar na quarta-feira”.*

A felicidade, Vinicius de Moraes e Antonio Carlos Jobim, 1958.

(...la gente trabaja el año entero
por un momento de sueño
para hacer la fantasía
de rey o pirata o jardinera
y todo se acaba el miércoles.)

Como hemos visto, la idea de la antropofagia en Brasil, fue subvertida y parodiada por algunos escritores como Oswald y Mário de Andrade y la pintora Tarsila do Amaral. Asimismo, en los años sesenta la antropofagia resurgió con un sentido crítico en los trabajos de artistas como Hélio Oiticica, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Glauber Rocha y Celso Martínez, entre otros. A continuación, revisaré brevemente cuáles han sido las ideas e imágenes que conformaron el banquete antropofágico, debido a la importancia cultural de éste en Brasil como actitud para subvertir el imaginario de la herencia colonial.

En un segundo momento hablaré del carnaval para ejemplificar como un símbolo que se construyó como parte de la identidad nacional y por lo tanto parte del imaginario brasileño, fue a la vez marginalizado y controlado. El carnaval carioca se formó a partir de la negación de las prácticas religiosas y festividades africanas y populares en nombre de la construcción de un Río de Janeiro moderno. Aún cuando este carnaval era controlado por la policía y había lugares y reglamentos específicos de cómo llevarse a cabo, la población de los suburbios, los favelados y las migraciones que llegaron del nordeste a Río terminaron por imponer sus prácticas



Figuras 16 y 17
 Grabados de la *Americæ Tertia
 Pars* (1592), de Theodor De Bry
 Fuente: http://www.antropologiavisual.cl/carreno_12.htm

de goce y disfrute del carnaval, y del uso de la calle.

El banquete antropofágico y el canibalismo es parte del imaginario que inventó la cultura europea en torno al continente americano y que sirvió como justificación para la colonización de estos territorios. La iconografía de los libros de viajes y los relatos de la exploración a América, sirvieron a la formación de un imaginario en Europa acerca de quiénes poblaban el continente americano, cómo vivían y cómo eran éstos lugares.¹¹² Theodore de

¹¹² Los libros de viajes y “las colecciones sobre narrativas de viaje, ejercían un atractivo, fascinaban y generaban curiosidad tanto en las élites como en el resto de la población, al tiempo que ayudaron a impulsar la colonización de las Nuevas Tierras e iniciar empresas comerciales[...]”. Aucardo Chicangana, Yobenj. *El festín antropofágico de los indios tupinambá en los grabados de Theodoro De Bry, 1592*. Fronteras de la Historia [en línea] 2005, [citado 2011-03-10]. Disponible en

Bry (1528-1598), grabador flamenco, publicó en 1592 la *Americæ Tertia Pars* basados en la narrativa del alemán Hans Staden y del francés Jean de Léry sobre los viajes al Brasil y los habitantes de estas tierras[...]"¹¹³ En los grabados de la *Americæ Tertia Pars*¹¹⁴, De Bry enfocó sus ilustraciones en la captura y cautiverio de Staden entre los tupinambás -especialmente muestra el ritual antropofágico- y la narrativa y grabados de Léry referentes a las costumbres de estos pueblos¹¹⁵ (Figs. 16 y 17).

Si bien la iconografía anterior sobre antropofagia, así como los relatos de Americo Vespucio y la cartografía alemana, como lo explica Yobenj Aucardo, “muestran un canibalismo alimentario movido por el gusto por la carne humana [...] las imágenes y textos de Staden, Léry y Thevet revelan la existencia de un complejo ritual de ejecución y consumo de la víctima.”¹¹⁶ Una de las principales imágenes del indígena brasileño se encuentra en la primera edición ilustrada de *Mundus Novus* (1505) de Américo Vespucio, carta enviada a Lorenzo Dei Medici en 1502 donde hace referencia a la crueldad de las guerras, al canibalismo y la costumbre de los indios de estar desnudos. El xilgrabado es de Johan Froschauer y

Internet: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=83301001>
ISSN 0123-4676.

¹¹³ *Ibid.* p. 24

¹¹⁴ “Las ilustraciones que Teheodoro de Bry hace para la *Americæ Tertia Pars* tienen básicamente dos fuentes directas: las textuales y las iconográficas, derivadas de los relatos de la *Warhafftig Historia vnd beschreibung* de Hans Staden, edición de Marburg de 1557, y de la *Historie d'un voyage fait en la terre du Bresil* de Jean de Léry, edición de 1578, y de los xilgrabados que acompañan estas ediciones ilustradas.” *Ibid.* p.24

¹¹⁵ “Tupinambá corresponde a una denominación colonial usada por los cronistas del siglo XVI y XVII para identificar a las tribus tupis que vivían en la costa del Brasil y también a una de esas “naciones”, como se anota en el *Diccionario do Brasil Colonial*: Los tupinambás o tupis no eran homogéneos, y formaban, según los cronistas “naciones”, “castas” o “generaciones” que frecuentemente luchaban entre sí y se localizaban en puntos distintos del litoral. (Ronald Raminelli, “Tupinambá”, en: *Diccionario do Brasil Colonial* (1500-1808), dir. Ronaldo Vanifas. (Rio de Janeiro. Objetiva, 2000).” *Ibid.* p.28

¹¹⁶ *Ibid.* p.25

lleva el título *Imagen del Nuevo Mundo* (1505), que es considerada la primera imagen de antropofagia en el “Nuevo Mundo”.¹¹⁷

Entre esta primera imagen y las de De Bry que muestran actos caníbales de los indígenas hay una diferencia: la de J. Froschauer describe una escena familiar y cotidiana, en cambio las de De Bry, como ya mencionamos, presentan la antropofagia como parte de un ritual. Ya desde las primeras imágenes que ilustran los relatos de viajes a América muestran un aspecto negativo de los habitantes de estas regiones.

Así, las imágenes de la primera mitad del siglo XVI estuvieron asociadas a la idea del banquete y festín antropofágico como placer gastronómico por el consumo de carne humana, sin tener en cuenta lo ritual. En la segunda mitad de ese siglo, las representaciones iconográficas de la antropofagia mudaron de “lo maravilloso medieval a lo exótico colonial”. “Lo maravilloso medieval” se refiere según el Diccionario razonado del Occidente medieval a lo siguiente:

[...] lo que caracteriza a la civilización medieval de un modo más específico es el interés que demuestra por los márgenes de lo sobrenatural, un interés que suscitó reacciones de orden religioso, estético e, incluso, científico. Cuando se intentaba penetrar en el dominio de lo maravilloso, eran las fronteras entre lo natural y lo sobrenatural lo que se ponía en juego.¹¹⁸

Las imágenes que presentan las narraciones de Staden, Léry y De Bry, tienen un nuevo componente etnográfico enfocado a las

¹¹⁷ Aucardo Chicangana, Yobenj. “Primeiras imagens da antropofagia dos índios do Brasil nas edições ilustradas das cartas de Américo Vespúcio” En: *Anais do XI Encontro Regional de História*, Associação Nacional de História- Núcleo Rio de Janeiro (ANPUH-RJ), pp.77- 77, v.1, fasc.1,2004 http://www.rjs2.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=305. Consultado: 10 may 2011

¹¹⁸ Le Goff Jacques y Schmitt, Jean-Claude (eds.) *Diccionario razonado del Occidente Medieval*. Akal, Madrid, 2003. p. 468

costumbres y rituales de los tupinambás.¹¹⁹ Pero, continúa Yobenj Aucardo, estos datos terminan siendo ignorados:

A pesar de esto, las características de ritual acaban siendo ignoradas al momento de representar el festín antropofágico propiamente dicho, en la cual el gusto gastronómico por carne humana por parte de los amerindios se impone. En suma, son imágenes de la antropofagia herederas de la tradición medieval y de lo maravilloso.¹²⁰

Las imágenes del festín y banquete antropofágico en donde se celebra al cuerpo humano para ser devorado ya sea de manera ritual o gastronómica, son imágenes grotescas y degradantes que muestran al indígena como un salvaje no civilizado. Así pues, los relatos de Cristobal Colón, Américo Vespucio o las de los viajeros como Staaden y Léry y las ilustraciones de éstos dieron origen al mito del indígena como caníbal colocando el término caníbal como sinónimo de antropófago.¹²¹

¹¹⁹ Para mayores referencia sobre el uso de recursos etnográficos, se puede ver el libro de Hans Stadeen *Verídica historia y descripción de un país de salvajes desnudos y feroces caníbales, situado en el Nuevo Mundo América* (1557), donde narra sus dos viajes a Brasil. En la primera parte del libro relata su cautiverio entre los tupinambás que duró casi un año, en donde presencia varios festines caníbales. La segunda parte consiste en una “descripción de la geografía, las casas, el aspecto físico de los tupinambás, sus costumbres alimenticias, la ausencia de política y derecho, fiestas, adornos, casamientos, creencias religiosas, guerra y [...] las ceremonias en las que matan y comen a sus enemigos.” Jauregui, Carlos. “Brasil especular: alianzas estratégicas y viajes estacionarios por el tiempo salvaje de la canibalia”. En: Jauregui, Carlos & Juan P. Dabove (eds.). *Heterotropias: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Pittsburgh: ILLI, 2003. p.82

¹²⁰ Aucardo Chicangana, Yobenj. *El festín antropofágico de los indios tupinambá en los grabados de Theodoro De Bry, 1592*. p.75

¹²¹ La palabra antropófago, argumenta Yobenj Aucardo, “es originaria de la Grecia Antigua y estaba vinculada a los pueblos que vivían más allá del Mar Negro, que, según se creía, consumían carne humana. Los relatos antiguos sobre antropofagia inician con Ctésias en Grecia y se difunden con autores latinos como Plinio “el Viejo” y Solino, quienes repiten incesantemente las descripciones sobre la existencia de pueblos y sociedades que se alimentaban exclusivamente de carne humana por gusto o por costumbre; mito que pasó a la Edad Media [...]”. *op. cit.*, Aucardo Chicangana, Yobenj. “Primeiras imagens da antropofagia

De esta manera los colonizadores defenderían “la guerra y la esclavitud de los salvajes que se resistieran a ser cristianizados, argumentos que servirían de pretexto para combatir, esclavizar y diezmar a cualquier tribu, aunque no practicara rituales antropofágicos.”¹²²

Además de las narraciones e ilustraciones, los mapas cartográficos ayudaron a difundir en Europa una imagen de América asociada al canibalismo. Por ejemplo, el mapa de Basilea (1540) (Fig. 16) que

ubica en el área de lo que hoy es el Brasil una hoguera lista para ser encendida, una pierna cercenada y la leyenda *Canibali*[...] En él otras imágenes como la exhuberancia vegetal, el oro o los gigantes, han sido disminuidas a unas simples hileras de árboles o a meras menciones sin representación iconográfica, mientras que el canibalismo[...] resalta como tropo cultural representativo de América.¹²³

dos índios do Brasil nas edições ilustradas das cartas de Américo Vespúcio”, p. 160 En cambio, la palabra canibal proviene del nombre de una isla del Caribe “canibali” que aparece en el mapa “Mondo Novo” atribuido a Bartolomé Colón y a Alessando Zorzi (1503-1506), y que ya había sido mencionada en el primer viaje de Cristobal Colón a América como Caniba o Carib. En este viaje de 1492 describe que en esta isla habitaban hombres de un sólo ojo y otros con hocico de perro que comían a los hombres. Los caribes que vivían en la zona de las Antillas menores y costas de América del sur, eran conocidos por ser navegantes expertos y guerreros. Posteriormente, Colón hablará de otro tipo de aborigen, el *arauaco* o *taínos* de las grandes Antillas “a quien presenta como pacífico, manso, incluso temeroso y cobarde. Ambas visiones de aborígenes americanos van a difundirse vertiginosamente por Europa, y a conocer singulares desarrollos. El *taíno* se transformará en el habitante paradisiaco de un mundo utópico[...] El *caribe* por su parte, dará el *canibal*, el antropófago, el hombre bestial situado irremediamente al margen de la civilización, y a quien es menester combatir a sangre y a fuego.” Fernández Retamar, Roberto. “Caliban”. En: *Todo Caliban*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2004. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/caliban/> consultado el 26 de febrero 2011) p. 23 y 24

¹²² Aucardo Chicangana, Yobenj, *op. cit.*, p. 169

¹²³ Jauregui, Carlos, *Brasil especular: alianzas estratégicas y viajes estacionarios por el tiempo salvaje de la canibalia*, *op. cit.* pp. 79 y 80



Figura 16. Mapa de Basilea (1540)

Fuente: <http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/literaturadelaconquista/AmericoVespucio.asp>

Cabe decir que la imagen del caníbal inserto en el banquete antropófago alimenticio o en los rituales guerreros y religiosos también tuvo un elemento útil comercialmente. Desde inicios del siglo XVI hubo una disputa militar por dominar las rutas comerciales en la región de Brasil entre portugueses, franceses y holandeses. Algunos franceses se involucraron en las comunidades de los tupinambás, aprendieron su lengua, se casaron con mujeres indígenas y adaptaron sus costumbres al lugar, con la finalidad de hacer una alianza estratégica contra los portugueses. Esto modificó la visión hacia estas comunidades indígenas y de la antropofagia. Tanto Thevet como Léry aseguraron que los tupinambás tenían aliados franceses que no devoraban, sino únicamente a sus enemigos.

Un símbolo que refuerza la visión que se tuvo de la América caníbal en los tiempo coloniales, es el mito de Caliban -anagrama de caníbal-, personaje creado por Shakespeare para su obra *La*

Tempestad (1611)¹²⁴ quien es presentado como un esclavo salvaje y deforme que vive en una isla -aludiendo a América-. *La tempestad* es una obra de teatro que narra el destierro de Próspero -Duque de Milán- y su hija Miranda por parte de Antonio -hermano de Próspero-. Al llegar a una isla semi desierta Próspero y Miranda conocerán a Caliban a quien someterán para que sea su esclavo. Aunque ilustran y enseñan su lenguaje, Caliban quiere rebelarse intenta violar a Miranda, los maldice e intenta conseguir quien mate a Próspero, pero no lo logra y como castigo queda prisionero en una roca de la isla. Próspero, que tiene conocimientos en magia y ciencias ocultas, desata una tempestad que hace naufragar el barco donde van Antonio y su hijo Fernando que llegan a la misma isla donde está Próspero. En el desenlace de la obra, Próspero recupera el ducado y perdona a su hermano, y Caliban continúa prestando servicios a Próspero.

A partir de algunas interpretaciones contemporáneas, Caliban será, como lo afirma Roberto Fernández Retamar, un símbolo cultural de América, una metáfora de nuestra realidad. Y el autor se refiere concretamente a la condición de esclavitud a la que fue sometida Caliban y la rebelión de éste contra Próspero/colonizador: “¿Qué otra cosa puede hacer Caliban sino utilizar ese mismo idioma para maldecir, para desear que caiga sobre él la «plaga roja»?”.¹²⁵ El autor hace referencia a Tupac Amaru, Tiradentes, Simón Bolívar, Augusto César Sandino, José Martí, Emiliano Zapata, etcétera, para decir que nuestra historia y nuestra cultura es la de Caliban.

Otros nombres como el de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade y Mário de Andrade aparecen en la cultura del Caliban de Fernández Retamar. En el caso de la antropofagia brasileña planteada en el Manifiesto Antropófago, el autor se refiere a éste como uno de los logros de las vanguardias latinoamericanas en la medida que proclama valores no occidentales en América Latina. Toma como referencia en su texto *Caliban ante la antropofagia* las

¹²⁴ <http://latempestad2005.blogspot.com/>

¹²⁵ Fernández Retamar, Roberto, *op. cit.*, p. 34

palabras de Antônio Cândido: “La Antropofagia brasileña proponía, dirá A. Cândido, “la devoración de los valores europeos, que había que destruir para incorporarlos a nuestra realidad, como los indios caníbales devoraban a sus enemigos para incorporar la virtud de estos a su propia carne”.¹²⁶

De esta manera mito y símbolo se conjugan para representar culturalmente a América Latina -en este caso Brasil- en donde el mito es devorado como parte de un proceso de transculturación¹²⁷, pero también de resistencia a la visión europea del otro, el diferente, el que requiere ser civilizado y modernizarse. Hélio Oiticica y Caetano Veloso con sus *Tropicália* hacen frente a ese mito y retoman la antropofagia para insertarla en estas propuestas creativas. Propuestas que son manifiestos ante la demanda socio-política y cultural de un país en situación dictatorial y con la nueva

¹²⁶ *Ibid*, p.143

¹²⁷ El antropólogo cubano Fernando Ortíz utilizó el término transculturación por primera vez en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, publicado en 1940: “Entendemos que el vocablo “transculturación” expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana “aculturation”, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial “desculturación”, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse “neoculturación” [...] En todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. Por su parte, Bronislaw Malinowski en la introducción que hizo para este libro nos dice de este término lo siguiente: “es un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso, el vocablo de raíces latinas transculturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización.” Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Introducción de Bronislaw Malinowski, Biblioteca Ayacucho, Caracas 1987. p. 5

emergencia de las industrias culturales, el consumo de la cultura pop, lo cual debía ser devorado.

Si bien la idea de modernidad sirvió para orientar la construcción de la sociedad brasileña a principios del siglo XX, esto implicó un desfase entre las ideas conservadoras elitistas y el entorno popular. Como ya hemos visto un sector intelectual, escritores y artistas fueron parte de una elite conservadora apoyados por la oligarquía, que al mismo tiempo promovieron una visión positiva hacia los sectores populares e indígenas. Para Renato Ortiz la cuestión de la modernidad expresaría la contradicción entre una imagen de la identidad brasileña inserta en la tradición de las culturas populares, pero que al mismo tiempo había que superar para construir una nación moderna:

Expresada entre el pensamiento conservador y la cuestión nacional, la modernidad fue asumida como un valor en sí, sin que para eso fuese necesario cuestionarla. Deriva de ahí una actitud ambigua en relación con la tradición. Ella es simultáneamente fuente de identidad y obstáculo que debe ser superado. En tanto que positividad, la tradición es la matriz de la cultura nacional, en ella se arraiga la cultura particular de cada pueblo, sin embargo, como la tradición se deriva de la cultura popular, cabría al “progreso” redefinirla.¹²⁸

Así, el populismo de los gobiernos en los años 30, 40 y 50 buscaron en las culturas populares elementos para su propia legitimación. De esta manera las manifestaciones de la cultura popular eran vistas como símbolos de la propia cultura brasileña, como en el caso de la samba que antes era considerada como música de negros. No obstante, pese a la marginación, estas manifestaciones constituyeron una fuente de expresión colectiva en donde los sujetos podían encontrar sus propios medios de construcción social y creativa, independiente de los fines de la nación y la propia modernidad.

¹²⁸ Fernández Retamar, Roberto, *op. cit.*, p. 51



Figura 17. Earle, Augustus, *Juegos durante el Carnaval de Rio de Janeiro*, 1822, Acuarela, 21.6 x 34 cm.

Fuente: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Entrudo>

El carnaval es una fiesta que se constituyó como un símbolo brasileño de raíces mestizas y africanas, en Rio de Janeiro, formó parte de un proyecto de modernización que no benefició a toda la población. Por un lado, el carnaval carioca en su forma moderna fue introducida a finales del siglo XIX como una “fiesta civilizatoria” en sustitución de una fiesta llamada *entrudo* (Fig. 17). La modernización de Río comprendía un desarrollo urbano basado en el modelo de Haussman para la reforma de París: “Río se civiliza” fue el slogan que definió los ideales de la *belle époque* carioca [...] desde el siglo XIX se planteaba la liquidación del entrudo¹²⁹ porque no era digno de una ciudad moderna”.¹³⁰ Pero el carnaval, como lo plantea Walnice Nogueira terminó por incluir los entretenimientos populares de negros y mestizos del entrudo y otras festividades religiosas africanas.

¹²⁹ El *entrudo* era una fiesta que se hacía en los tres días de vigilia en Portugal. Viene del latín *introitu*, *introito*, pues era en la entrada de la cuaresma. En Rio de Janeiro el entrudo era una fiesta que se hacía en las calles y dominaba toda la ciudad, destacándose por su agresividad juguetona que consistía en vaciar cubos de agua u otros líquidos malolientes sobre los transeúntes no precavidos, lanzándoles huevos y harina con grasa de zapato. *Ibid.* Pág. 66

¹³⁰ Nogueira Galvão, Walnice. *Ao som do samba. Uma leitura do Carnaval carioca*. Editora Fudação Perseu Abramo, São Paulo, 2008. p. 29

Roberto da Matta explica la forma carnavalesca en su libro *Carnavales, malandros y héroes* (1997), como un modo alternativo para el comportamiento colectivo, ya que ahí se experimentan nuevas vías de relación social y se proyectan múltiples visiones de la realidad social que se pueden invertir. Es una fiesta de todos, sin dueño:

[...] un espacio que genera un caminar despreocupado, sin destino[...] Esto me parece básico en una sociedad como la brasileña, porque aquí todo debe estar bajo el rígido control de los códigos dominantes.¹³¹

Debido a las migraciones del nordeste a Río de Janeiro -capital de Brasil hasta los años 50- desde finales del siglo XIX la población de esta ciudad se multiplicó, sobretodo llegaron ex esclavos que trabajaban en las plantaciones de café en Bahía. Esto amplió las formas culturales y sociales en la metrópolis carioca: “la religión (candomblé) y las fiestas, que comprendían los ranchos, los autos pastorales, los congos y los cucumbis, las rodas de samba, el jongo, los batuques[...]”.¹³² Estas expresiones culturales particulares de los migrantes negros tenían en común la estructura procesional o de cortejo, el canto, el baile y los instrumentos de percusión que también formaron parte del carnaval.

Otra aportación cultural de esta migración fue la creación de las escuelas de samba, organizaciones que se formaron para desfilan en las mismas fechas del carnaval, y que se encontraban en cada barrio de los suburbios proletarios y en los “morros” centrales.¹³³

¹³¹ Da Matta, Roberto. *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. FCE, México, 2002 (6a edición en portugués 1997) p. 128

¹³² Nogueira Galvão Walnice, *op. cit.*, p. 101

¹³³ Nelson Fernandes explica que lo que caracteriza la escuela de samba “es la introducción en los desfiles de los blocos de un nuevo género musical, la samba producido por los sambistas del barrio de Estácio, y de la coreografía correspondiente. Con esto se había creado una nueva forma de manifestación procesional carnavalesca, muy distinta de otras anteriores como los ranchos que caminaban por la calle al ritmo de las marchas-ranchos que no permitían a sus

Estas escuelas eran un centro de descanso y de sociabilidad, tenían un papel de club de vecindario informal, la escuela llevaba generalmente el nombre del barrio: Estação Primeira de Mangueira, Beija-Flor de Nilópolis, Portela. Así, nos dice Walnice Nogueira, éstas se vuelven “un elemento importante de la identidades suburbanas para afirmarse en la indiferencia de la metrópolis, que disuelve las individualidades, siendo entonces el nombre de estas escuelas un orgullo local, o sea, del barrio”.¹³⁴

La samba se desarrolló en estos barrios durante las reuniones de convivencia, y también para ser tocadas, bailadas y cantadas por las escuelas que participarían en el carnaval. Una de las sambas más tocadas en esta fiesta era “Pelo telefone” (1917) de composición colectiva pero registrada y grabada por Donga. Esta samba habla de la vida cotidiana de los esclavos y la prohibición de sus fiestas y prácticas religiosas. También realza el teléfono como innovación tecnológica que anunciaba un Río moderno. “Pelo telefone” fue de las primeras sambas grabadas por la Casa Edison de Fred Figner, pionero de la industria fonográfica, el éxito comercial de esta casa provocó que otros sellos discográficos abrieran en distintas regiones de Brasil, promoviendo la difusión de la música popular brasileña.

Pelo Telefone -(fragmento)
O Chefe da polícia
Pelo telefone manda me avisar
Que na carioca tem uma roleta para se jogar
Ai, ai, ai
Deixe as mágoas pra trás, ó rapaz
Ai, ai, ai

integrantes bailar la samba”. Fernandes, Nelson. *La ciudad y la fiesta. Orígenes, desarrollo y significado de las “escolas de samba” de río de janeiro (1928 – 1941)*. Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona, No. 24, 1 de julio de 1998 . Consultada: 31 de mayo de 2011. <http://www.ub.edu/geocrit/sn-24.htm>

¹³⁴ *Ibid.* p. 20

Fica triste se é capaz e verás...

*(Por teléfono
El jefe de la policía
me avisa por el teléfono
Que en la carioca tienen una ruleta para jugar
Ai, ai, ai
Deja las penas atrás, muchacho
Ai, ai, ai
Si eres capaz quédate triste y verás...)*

En el carnaval carioca hay un mestizaje cultural del carácter pagano y religioso -en el sentido del carnaval europeo- y el carácter africano que se integra a la historia de urbanización de Río de Janeiro. En esta actualización de la historia, como dice Bolívar Echeverría, hay una identidad que “no se reproduce ni se cultiva en la medida en que es protegida como una herencia que puede averiarse, sino por el contrario, en la medida en que es puesta en juego o en peligro, en que es cuestionada en su validez intrínseca y en su actualidad”.¹³⁵ Así, no hay una preservación original de tradiciones e identidades sino que hay una especie de “codigofagia”, una resemantización que lleva a cuestionar la propia identidad, dando lugar a nuevos tipos de identidades para provocar una especie de “revolución cultural”.

Para Bolívar Echeverría, la identidad moderna y su experiencia cotidiana se constituye junto con la invención de un *ethos*¹³⁶, o sea, una forma de vivir dentro de las contradicciones

¹³⁵ Echeverría, Bolívar. *Vuelta de siglo*. Editorial Era, México, 2006. p. 203

¹³⁶ Bolívar Echeverría explica en su teoría de los *ethos* históricos de la modernidad capitalista, que son cuatro *ethos* los que se combinan, entre otras estrategias, para “vivir con naturalidad o espontaneidad la subordinación de la vida social-natural bajo las necesidades de realización de sí misma, convertida en una pura y simple acumulación de capital”. Estos son: *ethos* realista, *ethos* romántico, *ethos* clásico y *ethos* barroco. Particularmente, en América Latina prevaleció el *ethos barroco* que se gestó en las “clases bajas y marginales de las ciudades mestizas del siglo XVII y XVIII en torno a la vida económica informal[...] Apareció

del mundo moderno capitalista, ya sea para solucionarlo o para neutralizarlo:

Las formas identitarias de la modernidad resultan todas ellas de propuestas para volver vivible la contradicción entre el valor de uso y el valor mercantil del mundo de la vida, sea asumiéndola o sea únicamente sobrellevándola. La cultura moderna consiste, en su plano más elemental, en el cultivo de las formas o identificaciones de la vida social que acompañan a esas estrategias de supervivencia.¹³⁷

Si retomamos la noción de transculturación de Fernando Ortiz, hay también en este término una transformación cultural e histórica activa, que se puede ver en la antropofagia oswaldiana. Celso Favaretto comenta en la entrevista que hay una tensión entre culturas -la europea, la africana y la indígena-, en el manifiesto antropófago encontramos “una tensión tensión entre la selva y la escuela”, tensiones que pueden ser liberadas a partir de comportamientos como el sugerido por la antropofagia. Y por su parte, Bolívar Echeverría hace referencia al proceso social y cultural de América Latina con diferentes *shocks* de la modernidad que se enfrentan con los comportamientos descritos en los cuatro *ethos*.

primero como la estrategia de supervivencia que se inventó espontáneamente la población indígena sobreviviente del exterminio del siglo XVII[...].” Echeverría, Bolívar. *La clave barroca de la América Latina*. Texto presentado en el Latein Amerika Institut de la Freie Universität Berlin, en Noviembre de 2002) <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos.html> (Consultado el 2 de junio de 2011). Para entender cuál es el comportamiento que caracteriza este *ethos*, Bolívar Echeverría, nos dice lo siguiente: “El *ethos barroco* no borra, como lo hace el realista, la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista, y tampoco la niega, como lo hace el romántico; la reconoce como inevitable, a la manera del clásico, pero, a diferencia de éste, se resiste a aceptarla[...].” Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. Editorial Era, México, 2a. Edición, 2000. p.40 También nos propone el autor, a manera de metáfora del comportamiento barroco, que los indígenas montaron una representación o puesta en escena barroca “la performance sin fin del mestizaje”.

¹³⁷ *Ibid.* p. 210

La dimensión cultural y las diversas formas de resistencia que se gestaron en Río de Janeiro sobrepasa la oficialización de símbolos y de la “identidad brasileña”. Lo mismo puede decirse de otras ciudades brasileñas y sus poblaciones que también han reinventado sus propias identidades pasando sobre los mitos nacionales. En este sentido, la antropofagia cultural, el caliban, el carnaval y las tropicálias forman parte de la reinención de los mitos e identidades que conforman el conjunto de estrategias culturales que en Brasil se han inventado como una manera de resistir a la desigualdad social que generó el proceso de modernización y las imposiciones culturales y políticas.

Hay otra tensión que se muestra y se aparenta, parte de la contradicción de las sociedades modernas. El carnaval refleja esa contradicción en donde no vence el sueño moderno sino el disfraz. Tras la máscara de querer ser otro, se juega a ser el otro, se representa lo otro. En este juego dionisiaco que permite el carnaval, el cuerpo se rebela en una actuación desinhibida contra el decoro.

3.3 Anotaciones del cuerpo en el arte brasileño de los años sesenta: Hélio Oiticica

*Capoeira
é defesa, ataque
é ginga de corpo,
é malandragem.
(Capoeira
es defesa, ataque
es ginga del cuerpo,
es malicia)*

En los años sesenta y setenta el cuerpo se torna el factor principal en las prácticas artísticas; adquiere un sentido político y subversivo. Los movimientos feministas y estudiantiles, el mayo del 68 junto a las revueltas de movimientos vinculados a la sexualidad y el racismo también influyeron en los cambios que adoptaron las prácticas artísticas. La acción y el cuerpo fueron dos campos que los artistas exploraron de maneras muy diversas aludiendo a los cuestionamientos acerca del arte o para proponer una estética de denuncia y resistencia.¹³⁸

El cuerpo en el trabajo de Hélio Oiticica, como hemos visto, tuvo una significación importante no solo fenomenológica o estética sino también política. Junto con Lygia Clark, ambos influyeron en la transformación del arte brasileño de los sesenta con sus propuestas pioneras relacionadas al cuerpo como el cambio de espectador a participante y creador. El espectador ya no es pasivo sino convocado en su subjetividad. En estas décadas, artistas y escritores de América Latina, Europa y Estados Unidos también plantearon otros modos de participación del espectador. Tal es el caso de Julio Cortázar con *Rayuela*, el cinetismo, la “obra abierta” de Umberto Eco, los happenings de John Cage y Allan Krapow, etcétera.¹³⁹

¹³⁸ Los antecedentes de la acción en el arte se inician con el dadaísmo y surrealismo y adquieren una marcada relevancia en los años sesenta. Los ejemplos clásicos son las acciones pictóricas de Jackson Pollock, John Cage, Merce Cunningham, Allan Krapow, el grupo GUTAI, el accionismo vienés y Fluxus.

¹³⁹ Cámara Mario. *Apuntes para una historia de los usos del cuerpo en la cultura*

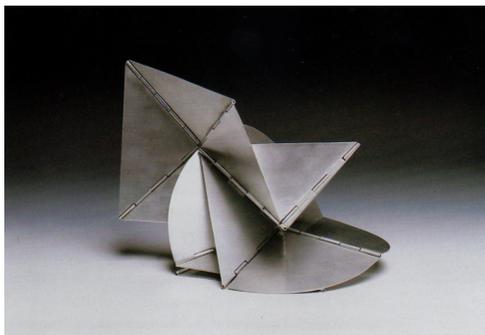
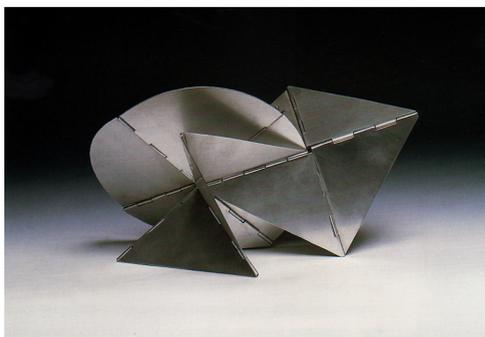


Figura 17. Lygia Clark,
Bichos, 1961, 31x21 cm



La percepción sensorial más allá de la visión, la experimentación fuera de la superficie para el espacio y, la acción y vivencias del espectador son los puntos de partida en común entre Lygia y Oiticica. Estos aspectos se encuentran en sus primeros trabajos al inicio de los años sesenta, en *Bichos* (Fig. 17) y los *parangolés*, y en sus proyectos posteriores. En cuanto a Lygia Clark, se interesaría en la acción terapéutica, dejando de lado “cualquier canon establecido o innovador de lenguaje estético [...] se centraría en el trabajo de individuación” del sujeto.¹⁴⁰ Por su parte, Oiticica estaría pensando en la suprasensorialidad, la adversidad, la danza, la samba, lo marginal.

brasileña: Lygia Clark y Hélio Oiticica. *Crítica Cultural*, vol. 2, núm. 2, jul/dez, 2007

¹⁴⁰ Herkenhoff, Paulo. “Lygia Clark”. En: *Lygia Clark*. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona, 1997. p.50

La orientación fenomenológica y psicológica marca a Lygia Clark, trabajando con la producción fantasmática [...] con una intersubjetividad que emerge del interior. En cuanto a la orientación fenomenológica y antropológica (carnaval, favela, marginalidad social) de Hélio Oiticica, parte del tejido social para la subjetivación.¹⁴¹

En los *Bichos*¹⁴² de Clark, el objeto tenía una estructura abierta que requería la participación del espectador para accionar el movimiento y descubrir diferentes formas y estructuras que se combinaban con estas piezas. De este modo se le otorgaba un rol activo y una potencia creativa al espectador, L. Clark proponía una relación cuerpo a cuerpo entre dos organismos vivos¹⁴³, mediante el movimiento y el contacto sensorial (tacto) con las características del material (frío y liso).

Los *Parangolés* de Oiticica también iniciaron una nueva relación entre el no-objeto o situación, el artista y el participante. Para activar la expresividad del *parangolé* requería la voluntad y la propia expresividad de quien viste las capas o estandartes. Vestir y bailar no serán actos puramente mecánicos sino la base experimental y creativa del participante, que de modo colectivo o individual genera el movimiento y la danza.

Lygia y Oiticica buscaban producir “una resematización del cuerpo del espectador para dotarlo de nuevas significaciones a través de una liberación de su sensibilidad”.¹⁴⁴ Así, con la liberación del deseo y la renovación de la sensibilidad, apunta Mario Cámara, el cuerpo se convertiría en un cuerpo político y crítico de las estructuras sociales. Des-reprimir el cuerpo a partir del ejercicio

¹⁴¹ *Ibid.* p. 46

¹⁴² *Bichos* es una serie de esculturas realizadas por Lygia Clark a principio de los años sesenta con placas metálicas que poseían dobleces para que pudieran ser articulados de manera que formaran un cuerpo. Las bisagras que unen las placas dan la sensación de ser una columna vertebral.

¹⁴³ <http://www.lygiaclark.org.br/defaultpt.asp>

¹⁴⁴ Cámara Mario, *op. cit.*, p. 3

libre y creativo del espectador para recuperar la subjetividad, el cuerpo, la libertad que la dictadura emergente de los años sesenta había condicionado y negado.

Esta década se caracteriza por la instauración de dictaduras en varios países de América Latina, imponiendo el control sobre el Estado, la vida política y cultural. En algunos casos la dictadura ha sido de larga duración, sin períodos de elección presidencial democrática (Brasil 1964-1985; Bolivia 1971-1982; Chile 1973-1990; Guatemala 1954-1986; Honduras 1972-1982; Nicaragua 1934-1979; Perú 1968-1980; Uruguay 1973-1985). Como una forma de resistencia ante la represión y violencia dictatorial el arte se politiza, algunos escritores, intelectuales y artistas buscan una transformación social.

Suely Rolnik, al referirse a las prácticas artísticas de los sesentas y setentas, observa que “lo que lleva a los artistas a agregar lo político a su investigación poética es el hecho de que los regímenes autoritarios inciden en sus cuerpos de manera especialmente aguda, ya que afectan su propio quehacer, lo que los lleva a vivir el autoritarismo en la médula de su actividad creadora”.¹⁴⁵ Los efectos de una crisis de la subjetividad como la que se vive en tiempos dictatoriales, dice Suely Rolnik, se inscriben en la memoria inmaterial del cuerpo:

[...]es la memoria física y afectiva de las sensaciones del dolor, miedo y humillación[...] El desentrañarla constituye una tarea tan sutil y compleja como el proceso que resultó en su represión (esto puede incluso prolongarse durante treinta años o más, y plasmarse recién en la segunda o en la tercera generación).¹⁴⁶

Los ejemplos que expongo a continuación forman parte de un conjunto de acciones realizadas en las dos décadas (60s y 70s) donde el cuerpo es un elemento central para las experiencias

¹⁴⁵ Rolnik, Suely. Furor de Archivo. Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia [en línea] 2008, vol. IX [citado 2011-05-20]. Disponible en Internet: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=41411852001> ISSN 0124-4620. p. 14

¹⁴⁶ *Ibid.* p.14

propuestas por el artista. El cuerpo será la base de experimentación, liberar el cuerpo social y subjetivo, animar su acción en contra del conformismo y la opresión. Se da una relación entre el cuerpo poético, social y político.

Como mencioné más arriba en la Nueva Objetividad, Hélio Oiticica habla de una convergencia entre artistas de la vanguardia dentro del ámbito artístico y otros que además asumieron una participación ética y política frente a la dictadura. Uno de los promotores de manifestaciones radicales fue el crítico de arte brasileño Federico Morais que acuñó el concepto de Arte Guerrilla.¹⁴⁷ De este concepto derivaría una exposición colectiva *Do corpo à terra*, un manifiesto con el mismo nombre que redactó para el evento (1970) y otro texto en donde profundiza sobre el Arte Guerrilla, *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra"* (1970). En este último texto, Morais habla sobre la muerte del arte convencional y la apertura para las experimentaciones multisensoriales y ambientales, haciendo referencia a propuestas de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Cildo Meirelles y Artur Barrio, entre otros:

Hoy el artista es una especie de guerrillero. El arte es una forma de emboscada. Actuando imprevistamente donde y cuando menos es esperado, de manera inusitada, el artista crea un estado permanente de tensión, una expectativa constante. Todo puede transformarse en arte, hasta el evento cotidiano más banal. Víctima constante de la guerrilla artística, el espectador se ve obligado a poner en alerta sus sentidos[...] sobretodo, necesita tomar iniciativas[...].

¹⁴⁷ En Brasil, "bajo la influencia directa de la Revolución Cubana, tuvo lugar una primera experiencia de entrenamiento guerrillero a comienzos de la década de 1960, que fue fácil y rápidamente sofocada dentro del orden democrático del presidente João Goulart, incluso antes de que el grupo llegara a tomar las armas [...] El principal grupo guerrillero surgió de la agrupación de Carlos Marighella, que había dejado el Partido Comunista Brasileño (PCB) con el fin de crear la Acción Liberadora Nacional (ALN)." Ridenti, Marcelo. "Artistas e intelectuales brasileños en las décadas de 1960 y 1970: cultura y revolución". En: Altamirano, Carlos (director). *Historia de los intelectuales en América Latina: II. Los avatares de la ciudad letrada en el siglo XX*. Katz Editores, Buenos Aires, 2010, p. 378

El cuerpo contra el arte. En el caso brasileño, lo importante es hacer de la miseria, el subdesarrollo, nuestra principal riqueza[...]. Si fuese necesario, usaremos nuestro propio cuerpo como canal de mensaje, como motor de la obra. El cuerpo, y en él los músculos, la sangre, las vísceras, el excremento, sobretodo, la inteligencia.¹⁴⁸

Glauber Rocha también redactaría un manifiesto *Uma estética da fome (Una estética del hambre)* (1965) que presentó en Génova como parte de la retrospectiva de la Reseña de Cine Latinoamericano, en donde se discutieron cuestiones en torno al Cine Nuevo y Cine Mundial. Menciono este manifiesto porque también muestra un cuerpo social que es el de la pobreza, el cuerpo del hambre, el cuerpo de la miseria. Pero aquí el hambre tiene dos sentidos: el fisiológico por la desigualdad social y económica, y el cultural. Glauber expone en este manifiesto una confrontación entre el civilizado y el primitivo heredado desde la colonia, y lo trae hasta el presente. Para el cineasta el comportamiento de un hambriento es la violencia y que la violencia de un hambriento no es primitivismo.

El hambre latina, por esto, no es solamente un síntoma alarmante: es el nervio de su propia sociedad. Ahí reside la trágica originalidad del Cinema Novo delante del cine mundial: Nuestra originalidad es nuestra hambre y nuestra mayor miseria es que este hambre, siendo sentida, no es comprendida.

De Aruanda a Vidas Secas, el Cinema Novo narró, describió, poetizó, discursó, analizó, excitó los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas,

¹⁴⁸ Los textos y el manifiesto de Federico Morais a los cuales estoy haciendo citando se encuentran en: Ribeiro, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte-Anos 60*. Editora C/Arte, Belo Horizonte, 1997. p. 170

oscuras: fue esta galería de hambrientos que identificó al Cinema Novo con la miseria tan condenada por el Gobierno, por la crítica al servicio de los intereses antinacionales por los productores y por el público este último no soportando las imágenes de la propia miseria. [...] Lo que hizo del Cinema Novo, un fenómeno de importancia internacional, fue justamente su alto nivel de compromiso con la verdad; fue su propia miseria, que antes escrita por la literatura del 30, fue ahora fotografiada por el cine de los 60; y, si antes era escrita como denuncia social, hoy pasó a ser discutida como problema político.¹⁴⁹

Dos eventos simultáneos integraron *Do corpo a terra*, uno en el Palácio das Artes -en Belo Horizonte- y otro en el Parque Municipal de Belo Horizonte, la curaduría de estos eventos fueron de Federico Morais. Esta curaduría formula que el objeto tiene otros lenguajes que no llegan únicamente a la tridimensionalidad, sino también puede ser un evento, una situación, una acción o un comportamiento. Si estos nuevos lenguajes ya eran utilizados desde inicios de los años sesenta se profundizará en los años setenta.

Lo que se presentó durante este evento fueron acciones en el Parque Municipal, en las calles, con propuestas conceptuales, ambientales, *happenings*. Una de estas acciones desarreglaba lo cotidiano de la ciudad, con una gran cantidad de periódicos lanzados en el Parque por Eduardo Ângelo. Hubo propuestas de connotación social, como los *Subpaisagens* (Subpaisajes) de Dileny Campos. Otras acciones tenían un perfil político como el mapeamiento que hicieron Dilton Araújo y Luciano Gusmão del Parque Municipal, separando las áreas libres de las áreas de represión. Pero las propuestas políticas que más marcaron este evento, nos dice Marília Ribeiro, fueron *Tiradentes: Totem-monumento*, ritual que realizó Cildo Meireles (Fig. 18) a través del sacrificio de animales quemados; y *Trouxas* (Paquetes) de carne y hueso que Artur Barrio tiró en un arroyo de la ciudad (Fig. 19).

¹⁴⁹ *Uma estética da fome* fue publicada en la *Revista Civilização Brasileira*, no. 3, jul., 1963 p. 165. El manifiesto fue revisado en la página web *Tempo Glauber* http://www.tempoglauber.com.br/espanol/t_estetica.html



Figura 18. Cildo Meireles, *Tiradentes: Totem-Monumento*. Happening con madera y animales quemados en el Parque Municipal. Manifestación de Do Corpo à Terra, Belo Horizonte, abril de 1970. Archivo de Federico Morais.



Figura 19. Artur Barrio. *Trouxas*. Happening con carne, cuerdas, y sacos de tela lanzados al arroyo. Manifestación de Do Corpo à Terra, Belo Horizonte, abril de 1970. Archivo de Federico Morais.

Esas propuestas radicales, que afirmaban el emblema de la muerte en la cultura brasileña, simbolizaba la protesta de los artistas contra el sacrificio humano de las víctimas del terror y el repudio a la acción paramilitar del Estado contra los militantes políticos, torturados y asesinados en las prisiones de Brasil.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Ribeiro, Marília, *op. cit.*, p. 174

A las iniciativas de crítica de Federico Morais se suman la radicalización política de artistas, críticos e intelectuales brasileños debido al recrudecimiento de la represión a partir de que se instaura el AI-5 a finales de los años sesenta. Con la imposición de este decreto algunas exposiciones fueron censuradas y canceladas, también fueron años en que artistas como Oiticica y Caetano Veloso fueron exiliados. Así, la Asociación Brasileña de Críticos de Arte, liderada por Mário Pedrosa, lanzó la *Declaración de los principios de los críticos de arte brasileños*, que reivindicaba el derecho a la libre creación artística e inviolabilidad de las exposiciones. Este documento acompañó el boicot internacional a la X Bienal de São Paulo.

El cuerpo mutilado, reprimido, encerrado y censurado provocó que las acciones y manifestaciones fueran a través del cuerpo. Así, Federico Morais escribe en su manifiesto que el cuerpo debe ser recuperado:

Todo hombre-mujer es creador. El instinto lúdico es vital en el hombre-mujer y su manifestación y expansión son necesarias para la vida social [...] El gobierno debe crear condiciones efectivas para que “el deseo estético del cuerpo social” se realice plenamente”.

No basta el flujo anímico o el ritual mental. Es preciso recuperar o retomar el cuerpo. Y la tierra. Entre ambos vive el objeto[...].

El arte de hoy refleja una nostalgia del cuerpo. El cuerpo es su ecumanidad, su relación con los ritmos fundamentales de la propia vida. Ritmos naturales y orgánicos. El cuerpo como un pulmón de existencia. Sístole y diástole -respirar y transpirar. La sangre como elemento de todos los hombre. Como sudor. El cuerpo -cabeza, tronco y miembros. Todos los sentidos y no apenas la visión [...].¹⁵¹

¹⁵¹ *Ibid.* p. 295-299



Figura 20. Lygia Clark, *A casa é o corpo*, 1968

Para Lygia el cuerpo era un motor que puede activar una poética. El cuerpo físico y social que ha sido reprimido por la moral y la política puede descondicionarse a través de acciones que operan con ciertos objetos o situaciones propuestas por la artista. Por ejemplo, sus *Objetos Relacionales* (1976-1988), son un repertorio de objetos “a través de los que creía posible una interacción con experiencias centradas en la memoria del cuerpo a un nivel no-verbal, pre-verbal.”¹⁵² En 1968 presentó en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro “A casa é o corpo” que sería una instalación de 8 m por el cual la gente pasaran dentro de éste; el propósito sería tener la experiencia de la penetración, la ovulación, la gestación y la salida de un ser vivo. (Fig. 20) Convencida Lygia de que el propio cuerpo era el que activaba la experiencia artística se interesó en las posibilidades terapéuticas de estos procesos (del contacto con estos objetos) para descondicionar al cuerpo físico y social.

¹⁵² Aznar Almazán, Sagrario. *El arte de acción*. Editorial Nerea, Colección Arte Hoy, (2a. edición) Donostia-San Sebastián, 2006.

Oiticica experimentó el cuerpo con la samba, el carnaval, en la cotidianidad de Mangueira, la constitución geográfica y la arquitectura de las favelas. La improvisación de las construcciones de las favelas con materiales en fragmentos e inestables son características de los materiales que Oiticica ocupa para sus trabajos, mismos que se pueden ver en sus parangolés y *Tropicália*. Asimismo, del contacto con la favela de Mangueira y su participación como sambista en el carnaval, Hélio Oiticica descubre el placer, el éxtasis, la sexualidad y una estética de ginga. Lygia Pape comenta al respecto que Hélio pasó de ser apolíneo a dionisiaco:

Hélio era un joven apolíneo, un poco pedante, que trabajaba con su papá en el archivo del Museo Nacional, donde aprendió una metodología: era muy organizado, disciplinado [...] En 1964, muere su padre; un amigo nuestro, Jackson, lo llevó a Mangueira para pintar los carros (del carnaval), fue ahí que descubrió un espacio dionisiaco que no conocía [...].¹⁵³

Para Celso Favaretto la condición dionisiaca aparece con la danza, un tipo de danza que no tiene en su estructura una coreografía sino una estructura abierta a la improvisación. Con las experiencias de la marginación en las favelas, Oiticica:

[...]se apropió de la samba, que manifiesta una “fuerza mítica interna, individual y colectiva”, “dionisiaca”, en lo cotidiano del morro, sin las referencias a las formalidades de los “bailes en pareja” y de la coreografía del ballet; de la arquitectura, con sus casas bricoladas en una organización espacial abierta, adaptada a los cambios del ritmo de vida; de la relación social del pueblo de Mangueira, en el que Oiticica aprende una ética comunitaria. Así, el inconformismo social se conjuga con el inconformismo estético, en la experiencia de la marginalidad.¹⁵⁴

¹⁵³ Berenstein, Paola, *op. cit.*, p. 27

¹⁵⁴ Favaretto, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. Editora da Universidade de São

Paola Berenstein en su libro *Estética da ginga*¹⁵⁵ (2001) plantea que el trabajo de Oiticica a través de su experiencia en la favela, cuenta con elementos para realizar un acercamiento a la estética de estos lugares. La espacialidad, temporalidad y materiales de las favelas son distintos de la concepción tradicional de la arquitectura que es sólida, estable y fija, en donde existe un proyecto acabado. La favela es construida con materiales encontrados por los favelados en otras construcciones o en la basura. No están acabadas, sino en continua transformación, ya que conforme van encontrando materiales más adecuados los sustituyen por los anteriores.

Este tipo de arquitectura está más cerca de la idea de vestuario o vestimenta que de la arquitectura misma. Así, continua P. Berenstein, “su manera de vivir está más próxima a la idea de abrigar que de habitar. Eso cambia la relación con la temporalidad, ya que la gran diferencia entre abrigar y habitar viene del hecho de que abrigar es de un orden temporal y provisorio, en cuanto habitar viene del orden de lo durable y permanente.”¹⁵⁶ Las parangolés incorporan esta idea de abrigar, fragmentos de telas que visten, que se conjuga con la expresividad corporal y musical.

Ahora bien contra la idea de lo improvisado, efímero, inacabado, y transformable, está la idea de lo estático y racional del monumento y la planificación de una nueva ciudad: Brasilia. A una ciudad planeada para albergar los poderes centrales y la capital del país, se contraponen la construcción irregular de los asentamientos suburbanos de las favelas. Brasilia fue planeada desde la utopía moderna de un Brasil nuevo que Lucio Costa definiría entre la

Paulo, São Paulo, 2000 (2a. ed.). p. 116

¹⁵⁵ La *ginga* es un movimiento del cuerpo y se requiere para entrar en el ritmo de la samba, movimiento de lado a lado que se asemeja al descender de los morros. Tener *ginga* es la habilidad de resolver con malicia alguna situación. El nombre de *estética da ginga* proviene del movimiento ocasionado por el descenso de los morros, por el ritmo de la samba y la habilidad de constructores de viviendas con materiales improvisados.

¹⁵⁶ Berenstein, Paola, *op. cit.*, p. 26

tradición y modernidad.¹⁵⁷ Lucio Costa formó parte de los artistas e intelectuales que articularon el modernismo brasileño. El arquitecto Guilherme Wisnik, nos dice que Mário de Andrade y Lucio Costa tuvieron una trayectoria intelectual y artística semejante, “ambos eligieron fundamentalmente las manifestaciones de la cultura popular, colectiva rural y anónima como base para la creación de una cultura moderna erudita en el país.”¹⁵⁸

Lo que quiero señalar aquí es el contraste del cuerpo arquitectónico y urbanístico de dos ciudades brasileñas. Ambas han sido capital de Brasil. Por un lado, está la ciudad de Brasilia construida como ideal para forjar un monumento de la modernidad brasileña.¹⁵⁹ Por otro lado, Río de Janeiro, una ciudad que se propuso moderna y cuya industrialización y migración la llevó a un crecimiento veloz pero desigual. Esta ciudad tuvo una crisis de vivienda que se agravó a principio del siglo XX cuando se formaron las primeras favelas, cuyos antecedentes fue el *cortiço*, que eran espacios donde residía la población más pobre: los migrantes y los trabajadores.

Estas zonas urbanas fueron marginalizadas, criminalizadas y sometidas a procesos de higienización, Licia Valladares en su

¹⁵⁷ Lucio Costa fue uno de los arquitectos más importantes de Brasil. Al inicio perteneció al movimiento neocolonial que estuvo en voga durante los años veinte y treinta. Abandonó rápidamente este camino y desde 1929 optó por una arquitectura que consideraba la modernidad y el empleo de nuevos materiales como el concreto armado, sin rechazar materiales naturales como la madera o la piedra.

¹⁵⁸ Wisnik, Guilherme. “A arquitetura lendo a cultura”. En: *Um Modo de Ser Moderno. Lucio Costa e a Crítica Contemporânea*. Cosac Naify, Rio de Janeiro, 2004 p. 32

¹⁵⁹ Brasilia fue construida en el planalto central del país, a partir de proyecto Plan Piloto del arquitecto Lucio Costa durante el gobierno de Juscelino Kubrichek (1956-1961). El Plano Piloto está basado en los textos teóricos y proyectos urbanísticos de Le Corbusier. Oscar Niemeyer fue el arquitecto encargado de la construcción de los principales edificios de esta ciudad. La estructura urbanística de Brasilia se compone de dos ejes centrales que forman una cruz (como el formato de un avión), con ejes viales centrales de alta velocidad; de este a oeste está el llamado “eje monumental” donde está el centro cívico y administrativo, el sector cultural, la zona comercial y de diversiones y el sector administrativo municipal.

estudio acerca del origen de la favela carioca, nos dice que los *cortiços*:

Eran percibidos como un espacio de contagio de enfermedades y de vicio, la denuncia y condena del discurso médico-higienista fueron acompañadas por medidas administrativas: primero, una legislación prohibiendo la construcción de nuevos *cortiços* en Río; en seguida, una verdadera “guerra” que resultó en la destrucción del mayor de todos, el “Cabeça de Porco”, y finalmente, la gran reforma urbana del prefecto Pereira Pasos, entre 1902 y 1906, que se proponía sanear y civilizar la ciudad acabando con las habitaciones anti-sanitarias.¹⁶⁰

Licia Valladares menciona que hay estudios donde se establece una relación directa entre el *cortiço* “Cabeça de Porco” y el morro de la Providencia, posteriormente llamado morro de la Favella. Este lugar era conocido por albergar ex combatientes de la Guerra de Canudos¹⁶¹, que se instalaron ahí para presionar al Ministerio de Guerra y que pagara los sueldos que les debían. Desde la segunda década del siglo XX, la prensa llamó con la palabra favela, como una categoría general, a las aglomeraciones pobres, de ocupación ilegal e irregular, generalmente localizadas en las laderas. Ahora bien, continua la autora, el mito de Canudos que marcó el surgimiento del mito del origen de la favela carioca, fue tomado del episodio descrito por Euclides da Cunha en *Os Sertões*

¹⁶⁰ Valladares, Licia. “A genese da favela carioca. A produção anterior às ciencias sociais”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, ANPOCS, Brasil, Vol. 15, No. 44 outubro 2000. pp.5-34 p. 7 Consultado en: <http://redalyc.uaemex.mx/>

¹⁶¹ La Guerra de Canudos (1897) se desató por un conflicto entre el gobierno de la República y un establecimiento llamado Canudos, ubicado en el noreste del Estado de Bahía. Con la ayuda de Antônio Conselheiro –quien se autodesignaba profeta- y sus seguidores formaron la granja de los Canudos, con la promesa de un mundo sin diferencias sociales. Ante el temor de un levantamiento el gobierno los combatió, pero fue hasta la cuarta intervención de sus tropas que consiguieron matar a todos sus pobladores.

(1902): “Las imágenes fuertes e impactantes transmitidas por *Os Sertões* permitieron a nuestros intelectuales entender e interpretar la favela emergente”.¹⁶² Hay muchas similitudes, geográficas, sociológicas e históricas entre Canudos y la favela, aún cuando las diferencias se colocan entre el sertão (zona árida) y la favela carioca en el litoral.

Llama la atención que aunque Brasilia fue pensada para concentrar los poderes de la nación y no como una ciudad para ser habitada ya que no respondía a las necesidades de vivienda de Brasil, es una aportación a la estética moderna arquitectónica y urbanística en el plano internacional. Las críticas a la construcción de esta ciudad se enfocaron en los costos económicos y en el nulo beneficio social que incluyó esa inversión.

La imagen estética, social y la historia de la favela ha sido motivo de inspiración para artistas, músicos y escritores. Por ejemplo, Tarsila do Amaral tiene una obra *Morro da Favela* (1924), Hélio Oiticica y Caetano Veloso incorporan en sus Tropicálias además las contradicciones entre la construcción Brasilia y el proceso urbanístico de Rio de Janeiro y las favelas.

A manera de conclusión de este apartado hay que decir que Oiticica considera que su trabajo es diferente al del body art, ya que no utiliza el cuerpo como soporte, sino que es el descubrimiento del propio cuerpo. Un cuerpo que es colectivo tanto en términos dancísticos como comunitarios. El ejercicio de la libertad está en el movimiento improvisado de la samba y la construcción improvisada de la favela que se manifiesta en la vida cotidiana de los favelados. Este ejercicio de la libertad es lo que quiere Oiticica, es el cuerpo político que también requiere ponerse en movimiento. Liberar las fuerzas dionisiacas y creativas que están en el carnaval y los movimientos y manifestaciones culturales de resistencia cultural y social.

¹⁶² *Ibid.* pp. 7 y 9

Conclusiones

La palabra antropofagia ha sido un referente importante para la reflexión de la cultura y la identidad brasileña durante el siglo XX. Mediante esta palabra se ha producido teórica y artísticamente una visión crítica de la conformación social y cultural de Brasil desde de la literatura, la música, las artes plásticas, la poesía, el teatro y el cine.

El origen de la palabra antropofagia se remonta al siglo XVI, cuando los europeos realizaron viajes de exploración a América con fines comerciales y etnográficos. Por ejemplo, un militar y marino alemán llamado Hans Staden, que viajó a Brasil en 1547 y 1549, fue capturado por los indios Tupinambá y posteriormente liberado. En 1557 publica su *Verídica historia y descripción de un país de salvajes desnudos y feroces caníbales*, en el que narra las prácticas antropófagas o caníbales de los Tupinanmbá y acompañado por imágenes del famoso grabador belga Theodor de Bry. A través este tipo narraciones, dibujos y artículos se conforma todo un imaginario en Europa de lo que era Brasil, no solamente de sus riquezas naturales sino también por la descripción de sus habitantes, y sobre todo de por la descripción de la práctica de la antropofagia.

Este imaginario europeo de la antropofagia brasileña es subvertido en la segunda década del siglo XX por todo un movimiento cultural en Brasil. El acto de comerse al otro adquiere toda una carga simbólica que se refiere ahora a la apropiación de la cultura europea para construir la identidad brasileña, e incluso desechar lo que no le es útil.

El movimiento atropofágico de 1928 es un buen ejemplo de como la palabra antropofagia es subvertida para hacer una lectura original de la sociedad y de la cultura brasileña, como puede verse en la obra de Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade, la manifestación ambiental Tropicália de Hélio Oiticica de 1967 y la canción Tropicália de Caetano Veloso de 1968.

La idea de trabajar con los manifiestos surgió porque a través de este género discursivo, de sus recursos estéticos y políticos, se construye una estrategia subversiva de descolonización de carácter vanguardista, con lo cual contribuyen a la transformación de la literatura, las artes plásticas y la música popular brasileña.

Estos manifiestos tienen su origen en los manifiestos de las vanguardias artísticas europeas de principios del siglo XX; en los que se emplea un lenguaje y una actitud combativa contra el arte tradicional y los valores sociales conservadores. Además, poseen un programa de acción cuya intención es sacar al arte de los museos y galerías, devolverlo a la vida diaria otorgándole un carácter político. El precedente de este lenguaje combativo proviene del Manifiesto del Partido Comunista redactado por Marx y Engels en 1848 y considerado como el origen del manifiesto moderno. Según Martin Puchner, el Manifiesto Comunista inaugura un nuevo género de manifiesto que conjunta el discurso y la acción, y que tiene un carácter fuertemente combativo e incluso violento, y cuya pretensión es enterrar el pasado, aunque no la historia, a partir de un programa de acción revolucionaria.

Además de los manifiestos producidos en forma de textos, éstos también pueden ser un género discursivo que emplea diversos lenguajes y soportes, como se puede ver en el libro de Carlos Mangone y Jorge Warley, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*. Así, la canción tropicália de Caetano Veloso es uno de los manifiestos del movimiento tropicalia. En el ámbito de las artes plásticas la manifestación ambiental de Hélio Oiticica llamada Tropicalia es una producción acompañada con un texto que se pueden considerar un manifiesto, ya que plantea cuestiones estéticas y políticas fundamentales para entender sus ideas, su obra y otras propuestas artísticas de la década de los sesenta.

El primitivismo y el nacionalismo fueron los ejes que consolidaron el modernismo brasileño, la cual se inscribe dentro de un proceso de búsqueda de independencia y autonomía en el ámbito de la creación estética y la acción política, y que tuvo como resultado una experimentación vanguardista de carácter nativo y

nacionalista. Getúlio Vargas, que se mantuvo en la presidencia desde 1930 hasta 1954, consolidó un gobierno populista que supo aprovechar este nuevo carácter nacionalista en el arte para realizar un proyecto social y cultural que diera unidad a Brasil. Por ello varios de los artistas y escritores que formaron parte del modernismo se unieron a su proyecto y abandonaron la experimentación para hacer un arte comprometido con las causas sociales.

Este primitivismo fue una de las categorías estéticas que el arte moderno europeo, como el cubismo o el, fauvismo, incorporó a su producción artística con su reflexión acerca del arte negro. Su intención fue la de resolver algunos problemas estéticos en el ámbito de la escultura y la pintura, referentes al espacio, el color y las formas las cuales derivaron en el desarrollo de algunas innovaciones técnicas. El primitivismo también influyó en el arte brasileño y en su trabajo formal en pintura, pero con una reflexión diferente a la del arte moderno europeo.

De la misma manera que la palabra antropofagia fue subvertida por el modernismo brasileño, la palabra tropical va a ser resemantizada a partir de diversas estrategias, recursos estéticos y políticos de los manifiestos llamados Tropicalia, para recrear o despojar de lo tropical los clichés del Brasil exótico y exhuberante.

Por último, el manifiesto Tropicália, que es una canción escrita e interpretada por Caetano Veloso, también propone un recorrido por la cultura y la sociedad brasileña. Los temas que toca son la cultura de masas, la violencia política y la marginalidad. Por medio de imágenes sugeridas por la letra y la música, Caetano Veloso construye un retrato del Brasil moderno, en el que aparece, la construcción de Brasilia, una ciudad monumental considerado un experimento moderno pero a la vez centro del poder de los dictadores militares.

También cabe subrayar que el manifiesto antropófago, las ideas que se derivaron de la manifestación ambiental: Tropicalia y el tropicalismo musical fueron muy importantes para los debates

acerca del arte, la literatura y la música popular. Además estos movimientos de carácter experimental y vanguardista tuvieron una participación política muy activa en su época, que se expresa en sus producciones artísticas y manifiestos.

Además hay apuntar que Paulo Herkenhoff retomó el concepto de antropofagia para realizar el proyecto curatorial de la XXIV Bienal de Sao Paulo en 1998. Allí incluyó un “Núcleo histórico: Antropofagia e historias de canibalismos”, en donde utilizó el concepto de antropofagia como parte de la tradición cultural brasileña, lo cual le permitió establecer paralelismos con obras que tuvieran algún aspecto relacionado a la antropofagia y el canibalismo cultural dentro y fuera de Brasil.

La idea de incluir lo corporal en este trabajo permitió vincular la idea del banquete antropofágico al acto simbólico de devorar lo otro de tal manera que se puede subvertir el peligro, la imposición, la represión y tornarlo festivo como el carnaval o una experiencia que involucra la participación activa en el arte.

Para finalizar, quiero mencionar que las entrevistas realizadas a los investigadores Lisette Lagnado y Celso Favaretto contribuyeron a la reflexión de este trabajo. La antropofagia oswaldiana desde el punto de vista de Celso Favaretto fue parte de una estrategia para entender la mezcla de culturas como la indígena, la negra y la europea. En este sentido el *Manifiesto Antropófago* presentaba un conjunto de tensiones que había entre estas culturas, que no era posible resolver, de ahí que el recurso alegórico empleado en este manifiesto fuera benjaminiano. Para entender el tropicalismo, nos propone el investigador, es necesario pensar en estas tensiones que para la década de los sesentas sería entre la cultura de masas y la cultura popular.

También subraya que el golpe militar del 64 viabilizó manifestaciones artísticas que colocaron la realidad brasileña en un plano central, algunos artistas se politizaron y otros no. Esto se puede ver en las exposiciones *Opinião* y *Nueva Objetividade Brasileira* donde se muestra “un arte que asimilaba las vanguardias

surgidas a partir del arte pop norteamericana y del arte del cuerpo”. Favaretto nos dice respecto a Oiticica que el parangolé era su antiarte, un programa ambiental donde una acción produce un cambio en el ambiente, por lo tanto, no es una obra. Y tropicália, que surge del parangolé, también es una manifestación ambiental, un lugar donde se lleva a cabo una reflexión antropofágica.

Por su parte, Lisette Lagnado nos explica que Oswald de Andrade utiliza la metáfora de la antropofagia de una manera crítica que influye en la autoimagen e identidad brasileña, que continúa vigente cuando se revisan las formas de emancipación colonial. Considera que la singularidad de Hélio Oiticica radica en que él se da cuenta de la necesidad de crear una narrativa de la historia del arte brasileño. Así, le interesó generar una consciencia de clase artística para pensar los problemas del Brasil y del arte brasileño en relación a las tendencias internacionales. Además, Lisette Lagnado nos habla de la influencia de Oiticica en otros artistas brasileños como Barrio, Cildo Meireles y Tunga. Por ejemplo, el trabajo de Tunga, un cruzamiento entre la instalación y el performance o los penetrables que están en la obra *Desvio para o vermelho* de Meireles.

También menciona que otros trabajos más recientes posteriores a los años noventa que absorbieron la influencia de Oiticica no demuestran que entendieron a Hélio en su época. Por último, Lisette Lagnado nos habla de la importancia de investigar más sobre la producción artística de los noventa y del trabajo de Hélio referente a su estancia en Nueva York donde realiza sus *cosmococas*. Al mismo tiempo, plantea que hay varios problemas respecto al incendio que quemó parte de manuscritos y obras de Hélio (2009): uno es cómo conservar algunos objetos como los bólides; cómo remotar varios trabajos como los slides de las *cosmococas*; y cómo elaborar muchos de sus proyectos que no fueron construidos cuando él vivía.

Bibliografía

Amaral, Aracy. *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*. Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1978.

_____. *Tarsila. Sua obra e seu tempo*. Editora 34, Edusp, 3a edición, São Paulo, 2003.

_____. Amaral, Aracy (Org.). *Tarsila cronista*. Edusp, São Paulo, 2001.

Anais do XI Encontro Regional de História, Associação Nacional de História- Núcleo Rio de Janeiro (ANPUH-RJ) ,p.77-77, v.1, fasc.1,2004
http://www.rj.s2.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=305
Consultado: 10 may 2011

Andrés Ribeiro, Marília. *Neovanguardas: Belo Horizonte – Anos 60*. Editora C/Arte, Belo Horizonte, 1997.

Anos 70. Arte como questão. Meio século de arte brasileira 2, Instituto Tomie Ohtake, Exposição 5 setembro- 28 de outubro 2007, Curaduria de Glória Ferreira, São Paulo, 2007.

ARTE EM REVISTA. Coordinación: Olítilia Fiori Arantes, Celso Fernando Favaretto, Matinas Suzuki Júnior. Publicação do Centro de Estudos de Arte Contemporânea, Ed. Kairós, S.P. (desde el año 1979).

Arte Constructiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner. Coord. Editorial. Aracy Amaral, Companhia Melhoramentos, São Paulo, 1998.

Aucardo Chicangana, Yobenj. *El festín antropofágico de los indios tupinambá en los grabados de Theodoro De Bry, 1592*. Fronteras de la Historia [en línea] 2005, [citado 2011-03-10]. Disponible en Internet: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=83301001> ISSN 0123-4676.

Aznar Almazán, Sagrario. *El arte de acción*. Editorial Nerea, Colección Arte Hoy, (2a. edición) Donostia-San Sebastián, 2006.

Berenstein Jaques, Paola. *Estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Casa da palavra, Rio de Janeiro, 2003 (3a. ed.)

Bozal, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol II, Ed. La balsa de la Medusa, Madrid, 3a edición, 2004.

Brett, Guy and Figueiredo, Luciano. *Oitica in London*. Tate Publishing, London, 2007.

Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. ed. COSACNAIF, São Paulo, 1990.

Buarque de Hollanda Heloisa y Gonçalves, Marcos. *Cultura e participação nos anos 60*. Editora Brasiliense, 4a. edición, São Paulo, 1985.

Calavia Sáez, Oscar. “La fábula de las tres ciencias. Antropología, etnología e historia en el Brasil”. *Revista de Indias*, vol. LXV, núm. 234, págs. 337-354, 2005.

Cámara, Mario. *Apuntes para una historia de los usos del cuerpo en la cultura brasileña: Lygia Clark y Hélio Oiticica*. Crítica Cultural, vol. 2, núm. 2, jul/dez, 2007.

Cândido Antônio. *A educação pela noite*. 5a ed, Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro, 2006.

_____ *Iniciação à literatura brasileira*. 5A ed, Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro, 2007.

_____ *Literatura e sociedade*. 10a ed., Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro, 2008.

Castro Sílvio, *Teoria e política do modernismo brasileiro*. Editora Vozes Ltda., Brasil, 1979.

Clifford, James. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1995.

Da Matta, Roberto. *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. FCE, México, 2002 (6a edición en portugués 1997).

De Andrade, Oswald. *Obras Completas VI. Do Paul-Brasil à*

Antropofagia e às Utopias. Ed. Civilização brasileira, 2ª ed., Rio de Janeiro, 1978.

De Campos, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. Editora Perspectiva, 3a edición, São Paulo, 1978.

Do Campos, Haroldo. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Siglo XXI editores, México, 2000.

Duarte, Paulo Sergio. *Anos 60. Transformações da arte no Brasil*. Lech, Rio de Janeiro, 1998.

Dunn, Christopher, *Brutality Garden. Tropicália and the emergence of a brazilian counterculture*. USA, The University of North Carolina Press, Chapell Hill & London, 2001.

Echeverría, Bolivar. *La clave barroca de la América Latina*. (Texto presentado en el Latein Amerika Institut de la Freire Universität Berlin, en Noviembre de 2002)

<http://www.bolivare.unam.mx/ensayos.html> (Consultado el 2 de junio de 2011).

_____ *La modernidad de lo barroco*. Editorial Era, México, 2a. Edición, 2000.

_____ *Vuelta de siglo*. Editorial Era, México, 2006.

Einstein, Carl. *La escultura negra y otros escritos*. Edición Liliane Meffre, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

Favaretto, Celso F. *Tropicália: Alegoria, alegria*. Kairós Livraria e Editora, São Paulo, 1979.

_____ *A invenção de Hélio Oiticica*. Edusp (Editora da Universidade de São Paulo), 2a. ed. São Paulo, 2000.

Fernandes, Nelson. *La ciudad y la fiesta. Orígenes, desarrollo y significado de las "escolas de samba" de río de janeiro (1928 - 1941)*. Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales . Universidad de Barcelona, No. 24, 1 de julio de 1998 . Consultada: 31 de mayo de 2011. <http://www.ub.edu/geocrit/sn-24.htm>

Fernández Retamar, Roberto. *Todo Caliban*. CLACSO, Consejo

Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2004.

Garramuño, Florencia. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2007.

Gelado, Viviana. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na America Latina*. Rio de Janeiro ; São Carlos, SP : 7Letras : EdUSFCar, 2006.

Goldwater, Robert. *Primitivism in modern painting*. Harper & Brothers, New York, London, 1938.

Hélio Oiticica. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1992.

J. Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifestos, proclamas y otros escritos)*. Fondo de Cultura Económica, México (2a. edición), 1990.

Jauregui, Carlos & Juan P. Dabove (eds.). *Heterotropias: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Pittsburgh: ILLI, 2003.

Le Goff Jacques y Schmitt, Jean-Claude (eds.) *Diccionario razonado del Occidente Medieval*. Akal, Madrid, 2003.

Lopes, Maria Margaret. *A mesma fe e o mesmo empenho em suas missões científicas e civilizadoras: os museos brasileiros e argentinos do século XIX*. Revista brasileira de história . São Paulo, v. 21, no. 41, p.55-76. 2001.

Lygia Clark. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona, 1997.

Maluf, Daniela Pinotti. *Lygia Clark e Merleau-Ponty : paralelos*. Tesis de Mestrado- Universidade Estadual de Campinas . Instituto de Artes. São Paulo, 2005.

Mangone, Carlos y Warley, Jorge. *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*. Ed. Biblos, Buenos Aires, 1993.

Mato, Daniel. (compilador). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela. 2002.

Mendoza Teles, Gilberto. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*.

Editora Vozes Ltda. Rio de Janeiro, 1976.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia de la percepción*. Tr. Jem Cabanes, Origen-Planeta, México, 1985.

Masao Kamita, Joao, Leonídio Otavio, Conduru, Roberto. (org): *Um Modo de Ser Moderno. Lucio Costa e a Crítica Contemporânea*. Cosac Naify, Rio de Janeiro, 2004.

Morais, Federico. *Artes plásticas. A crise da hora atual*. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1975.

Nogueira Galvão, Walnice. *Ao som do samba. Uma leitura do Carnaval carioca*. Editora Fundação Perseu Abramo, São Paulo, 2008.

Ortíz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Introducción de Bronislaw Malinowski, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1987.

Pedrosa, Mário. *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III*. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.

_____ *Arte Forma e Personalidade: 3 estudos*. Kairós, São Paulo, 1979.x

_____ *Mundo, homem, arte em crise*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1975.

Primitivism and the twentieth-century art. A documentary History. Edited by Jack Flam with Miriam Deuch. University of California Press, 2003.

Puchner, Martin. *Poetry of the revolution: Marx, manifestos and the avant-gardes*. Princeton University Press, 2006.

Ribeiro, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte- Anos 60*. Editora C/Arte, Belo Horizonte, 1997.

Ribeiro, Mônica Cristina. *Arqueología modernista. Viagens e Reabilitação do Primitivo em Mário e Oswald de Andrade*. Tesis de maestría en Antropología. Instituto de Filosofía e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

Schwarz, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Ed. Companhia das letras, São Paulo, 2008.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

Valladares, Licia. *A genese da favela carioca. A producao anterior às ciencias sociais*. Revista Brasileira de Ciencias Sociales. Vol. 15, No. 44 outubro, 2000.

Veloso, Caetano. *Verdad Tropical. Música y revolución en Brasil*. Barcelona, Ed. Salamandra, 1997.

Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. 1a. ed. alemana 1908, 1a. ed. español 1953, FCE, México.

Anexos

Manifiesto Antropófago

Sólo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente.

Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz.

Tupi, or not tupi, that is the question.

Contra todas las catequesis. Y contra la madre de los Gracos.

Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago.

Estamos cansados de todos los maridos católicos sospechosos en situación dramática. Freud puso fin al enigma mujer y a otros temores de la sicología impresa.

Lo que obstaculizaba la verdad era la ropa, el impermeable entre el mundo interior y el mundo exterior. La reacción en contra del hombre vestido. El cine americano informará.

Hijos del sol, madre de los vivientes. Encontrados y amados ferozmente, con toda la hipocresía de la nostalgia, por los inmigrados, por los traficados y por los turistas. En el país de la *Cobra Grande*.

Fue porque nunca tuvimos gramáticas, ni colecciones de viejos vegetales. Y nunca supimos lo que era urbano, suburbano, fronterizo y continental. Perezosos en el mapamundi del Brasil.

Una conciencia participante, una rítmica religiosa.

Contra todos los importadores de conciencia enlatada. La existencia palpable de la vida. Y la mentalidad prelógica para que la estudie el señor Lévy-Bruhl.

Queremos la Revolución Caraíba. Más grande que la Revolución

Francesa. La unificación de todas las revueltas eficaces en la dirección del hombre. Sin nosotros Europa no tendría siquiera su pobre declaración de los derechos del hombre.

La edad de oro anunciada por la América. La edad de oro. Y todas las girls.

Filiación. El contacto con el Brasil Caraiba. *Oú Villegaignon print terre*. Montaigne. El hombre natural. Rousseau. De la Revolución Francesa al Romanticismo, a la Revolución Bolchevique, a la Revolución surrealista y al bárbaro tecnificado de Keyserling. Caminamos.

Nunca fuimos catequizados. Vivimos a través de un derecho sonámbulo. Hicimos nacer a Cristo en Bahía. O en Belém del Pará.

Pero nunca admitimos el nacimiento de la lógica entre nosotros.

Contra el Padre Vieira. Autor de nuestro primer préstamo, para ganar su comisión. El rey analfabeto le había dicho: ponga eso en el papel pero sin mucha labia. El préstamo se hizo. Se gravó el azúcar brasileiro. Vieira dejó el dinero en Portugal y nos trajo la labia.

El espíritu se rehúsa a concebir el espíritu sin el cuerpo. El antropomorfismo. Necesidad de la vacuna antropofágica. Para el equilibrio contra las religiones del meridiano. Y las inquisiciones exteriores.

Sólo podemos atender al mundo oracular.

Teníamos la justicia codificación de la venganza. La ciencia, codificación de la magia. Antropofagia. La transformación permanente del Tabú en tótem.

Contra el mundo reversible y las ideas objetivadas. Cadaverizadas. El stop del pensamiento que es dinámico. El individuo víctima del sistema. Fuente de las injusticias clásicas. De las injusticias románticas. Y el olvido de las conquistas interiores.

Rutas. Rutas. Rutas. Rutas. Rutas. Rutas. Rutas.

El instinto Caraíba.

Muerte y vida de las hipótesis. De la ecuación *yo* parte del *Cosmos*, al axioma *Cosmos* parte del *yo*. Subsistencia. Conocimiento. Antropofagia.

Contra de las élites vegetales. En comunicación con el suelo.

Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue el carnaval. El indio vestido de Senador del Imperio. Fingiendo ser Pitt. O apareciendo en las óperas de Alencar lleno de buenos sentimientos portugueses.

Ya teníamos el comunismo. Ya teníamos la lengua surrealista. La edad de oro.

Catití Catití

Imará Notiá

Notiá Imará

lpejú

La magia y la vida. Teníamos la relación y la distribución de los bienes físicos, de los bienes morales, de los bienes merecidos. Y sabíamos transponer el misterio y la muerte con la ayuda de algunas formas gramaticales.

Pregunté a un hombre lo que era el Derecho. Él me respondió que era la garantía del ejercicio de la posibilidad. Ese hombre se llamaba Galli Mathias. Me lo comí.

No hay determinismo solamente donde hay misterio. Pero nosotros, ¿qué tenemos que ver con eso?

Contra las historias del hombre que empiezan en el Cabo Finisterre. El mundo no datado. No rubricado. Sin Napoleón. Sin César.

La fijación del progreso por medio de catálogos y televisores. Sólo la maquinaria. Y los transfusores de sangre.

Contra la sublimaciones antagónicas. Traídas en las carabelas.

Contra la verdad de los pueblos misioneros, definida por la sagacidad de un antropófago, el Visconde de Cairú: - Es mentira muchas veces repetida.

Pero no fueron los cruzados los que vinieron. Fueron fugitivos de

una civilización que estamos devorando, porque somos fuertes y vengativos como el Jabutí.

Si Dios es la conciencia del universo increado, Guarací es la madre de los vivientes. Jací es la madre de los vegetales.

No tuvimos especulación. Pero teníamos la adivinación. Teníamos Política, que es la ciencia de la distribución. Y un sistema social planetario.

Las migraciones. La fuga de los estados de tedio. Contra las esclerosis urbanas. Contra los Conservatorios y el tedio especulativo.

De William James a Voronoff. La transfiguración del Tabú en tótem. Antropofagia.

El pater familiae y la creación de la Moral de la Cigüeña: Ignorancia real de las cosas + falta de imaginación + sentimiento de autoridad ante la prole curiosa.

Es necesario partir de un profundo ateísmo para llegar a la idea de Dios. Pero el caraíba no lo necesitaba. Por que tenía a Guarací.

El objetivo creado reacciona con los Ángeles de la Caída. Después Moisés divaga. ¿Qué tenemos que ver con esto?

Antes de que los portugueses descubrieran al Brasil, Brasil había descubierto la felicidad.

Contra el indio de antorcha. El indio hijo de María, ahijado de Catalina de Médicis y yerno de D. Antonio de Mariz.

La alegría es la prueba del nueve.

En el matriarcado de Pindorama.

Contra la Memoria fuente de la costumbre. La experiencia personal renovada.

Somos concretistas. Las ideas se apoderan, reaccionan, queman gente en las plazas públicas. Suprimamos las ideas y las otras parálisis. Por las rutas. Creer en las señales, creer en los instrumentos y en las estrellas.

Contra Goethe, la madre de los Gracos, y la Corte de D. JoãoVI.

La alegría es la prueba del nueve.

La lucha entre lo que se llamaría Increado y la Criatura – ilustrada por la contradicción permanente entre el hombre y su Tabú. El amor cotidiano y el *modus vivendi* capitalista. Antropofagia. Absorción del enemigo sacro. Para transformarlo en tótem. La humana aventura. La terrenal finalidad. Pero, sólo las élites puras consiguieron realizar la antropofagia carnal, que trae en sí el más alto sentido de la vida y evita todos los males identificados por Freud, males catequistas. Lo que sucede no es una sublimación del instinto sexual. Es la escala termométrica del instinto antropofáico. De carnal, él se torna electivo y crea la amistad. Afectivo, el amor. Especulativo, la ciencia. Se desvía y se transfiere. Llegamos al envilecimiento. La baja antropofagia aglomerada en los pecados del catecismo – la envidia, la usura, la calumnia, el asesinato. Plaga de los llamados pueblos cultos y cristianizados, es en contra de ella que estamos actuando. Antropófagos.

Contra Anchieta cantando las once mil vírgenes del cielo, en la tierra de Iracema, - el patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

Nuestra independencia aún no ha sido proclamada. Frase típica de D. João VI: - ¡Hijo mío, pon esa corona en tu cabeza, antes que algún aventurero lo haga! Expulsamos la dinastía. Es necesario expulsar el espíritu bragantino, las ordenaciones y el rapé de María de la Fuente.

Contra la realidad social, vestida y opresora, inventariada por Freud – la realidad sin complejos, sin locura, sin prostituciones y sin las prisiones del matriarcado de Pindorama.

Oswald de Andrade

En Piratininga

Año 374 de la Deglución del Obispo Sardinha

Revista de Antropofagia, Año 1, No.1, mayo 1928.

Hélio Oiticica - Tropicália (1967)

Disco: CAETANO VELOSO - 1968

Dirección de Producción: Manoel Barenbein

Composición: Caetano Veloso

Arreglos: Júlio Medaglia, Sandino Hohagen y Damiano Cozzella

Participación: Musikantiga, Beat Boys, Os Mutantes y RC-7

Portada: Rogério Duarte

Foto: David Drew Zing

Tropicália

Sobre a cabeça os aviões
 Sob os meus pés os caminhos
 Aponta contra os chapadões
 Meu nariz
 Eu organizo o movimento
 Eu oriento o carnaval
 Eu inauguro o monumento no planalto central
 Do país
 Viva a bossa-sa-sa
 Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça
 Viva a bossa-sa-sa
 Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça
 O monumento é de papel crepom e prata
 Os olhos verdes da mulata
 A cabeleira esconde atrás da verde mata
 O luar do sertão
 O monumento não tem porta
 A entrada de uma rua antiga, estreita e torta
 E no joelho uma criança sorridente, feia e morta
 Estende a mão
 Viva a mata-ta-ta
 Viva a mulata-ta-ta-ta-ta
 Viva a mata-ta-ta
 Viva a mulata-ta-ta-ta-ta
 No pátio interno há uma piscina
 Com água azul de Amalina

Coqueiro, brisa e fala nordestina e faróis
Na mão direita tem uma roseira
Autenticando eterna primavera
E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira
Entre os girassóis
Viva Maria-ia-ia
Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia
Viva Maria-ia-ia
Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia
No pulso esquerdo bang-bang
Em suas veias corre muito pouco sangue
Mas seu coração balança a um samba de tamborim
Emite acordes dissonantes
Pelos cinco mil alto-falantes
Senhora e senhores ele põe os olhos grandes
Sobre mim
Viva Iracema-ma-ma
Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma
Viva Iracema-ma-ma
Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma
Domingo é o Fino da Bossa
Segunda-feira está na fossa
Terça-feira vai à roça
Porém
O monumento é bem moderno
Não disse nada do modelo do meu terno
Que tudo mais vá pro inferno, meu bem
Viva a banda-da-da
Carmem Miranda-da-da-da-da
Viva a banda-da-da
Carmem Miranda-da-da-da-da

Entrevistas

Las siguientes entrevistas tienen el propósito de integrar a esta tesis, la visión actual de dos especialistas en arte brasileño que han trabajado ampliamente con temas como la antropofagia cultural y las producciones artísticas *Tropicália*.

Entrevista al Dr. Celso Favaretto (diciembre 2009)

Celso Favaretto es doctor en Filosofía, actualmente imparte clases en la Universidad de São Paulo. Además de tener muchas publicaciones relacionadas a la estética y el arte, fue parte de la coordinación de la revista *Arte em Revista*, la cual contribuyó de manera importante en el debate sobre las artes plásticas y la cultura visual de los sesentas. Tiene publicado un libro sobre *Tropicália*, “*Tropicália: Alegoria, alegria*” y otro sobre Hélio Oiticica “*A invenção de Hélio Oiticica*”.

¿Considera que la antropofagia oswaldiana continua siendo un referente para la revisión cultural de Brasil?

Creo que la revitalización de la teoría antropofágica tuvo mucho sentido en los años sesenta y un poco después, pero no sé si actualmente continúa siendo muy importante. Fue fundamental en la revisión de las interpretaciones de la cultura brasileña porque contempla la idea de “mezcla”, no es la cuestión de la mezcla de razas sino de aquello que Antônio Cândido llama “encuentro cultural”; hace una interpretación especial del encuentro que se dió en Brasil entre las culturas europeas y las no europeas, básicamente la del negro y del indio, y más tarde con la cultura norteamericana, especialmente con la cultura de consumo.

La antropofagia es una manera muy específica y original de entender la mezcla de todas estas determinaciones. Tanto en los años veinte como en los años sesentas, esta mezcla de culturas era una cosa muy indeterminada en Brasil, la antropofagia se tornó una solución estratégica, por lo tanto cultural y política, para

entender el tema del encuentro cultural que en los años veinte era algo indeterminado. En los sesentas todavía era ambiguo porque en ese entonces se amplió la mezcla cultural europea, india y sobretodo la negra, también aumentó la información de la industria cultural y la dominación del capitalismo internacional. Entonces esa indeterminación era cultural, política, económica y se expresaba artísticamente.

La antropofagia fue válida en aquel periodo de revisión histórica y política de Brasil porque era una estrategia productiva desde el punto de vista intelectual como de la producción artística. Después en los años 80 cuando Brasil fue sometido totalmente a la lógica del capitalismo internacional, esta cuestión ya no fue importante porque esta alienación destruyó el valor productivo y combativo del encuentro cultural. Integrarse a una sociedad globalizada implica desaparecer el tema del encuentro cultural y de la concidencia de cultura que los norteamericanos llaman diferencia de culturas. Canclini coloca el punto de vista de culturas híbridas, pero lo híbrido puede ser un término muy genérico; entender la antropofagia desde el hibridismo es válido pero me parece que en Brasil se identifica con el valor combativo de ese término.

¿De qué manera contribuyó la antropofagia en la imagen que Brasil proyectó hacia el exterior?

El hecho de que el arte de Brasil fuera conocido no fue debido a la antropofagia, sino por el ámbito cultural y artístico mismo. En realidad la singularidad de la antropofagia se entendió desde el hibridismo, este concepto fue diseminado al mundo entero por la sociología norteamericana. Dentro del hibridismo -pensando en América Latina como un todo- y la cuestión de la diferencia antropológica la literatura, el arte y la cultura brasileña se percibió desde una posición estratégica muy particular que es la antropofagia. La penetración cultural internacional de Brasil se dió de muchas maneras, por su fases económicas, culturales o de algunos artistas, por ejemplo, Hélio Oiticica de unos años para acá, y de algunos músicos. La antropofagia fue algo importante para entender lo que pasó en Brasil desde los años veinte del siglo XX. Hoy ya no

es importante la antropofagia, ésta ya fue asimilada. Ya no tiene más el valor de tensionar la cultura brasileña, ni críticamente, ni antropológicamente o etnológicamente.

¿A qué se refiere cuando dice que Oswald de Andrade ya estaba pensando de manera benjaminiana? Mencionó que la antropofagia trabaja con la cuestión marginal de la historia.

Eso se puede detectar en el *Manifiesto Antropófago*, cuando dice que nosotros nunca dimos voz ni ojos a aquello que es la especificidad brasileña. A lo que me refiero es que la cultura brasileña fue reprimida y quedó marginalizada, la colonización fue política, económica, cultural e imaginaria (de esto también habla Luis Costa Lima). Durante todo nuestro proceso colonial, la cultura solamente se identificaba con aquello que era originario de Europa en términos de producción espiritual; lo que venía de la vida cotidiana y de la mezcla de culturas y de razas no era considerada, sino reprimida. En las décadas de los veinte y treinta, las manifestaciones de samba, candomblé y las rodas de samba fueron reprimidas por la policía; los que participaban en el candomblé iban a prisión, los sambistas no tenían ninguna audiencia, no era algo respetado, había por lo tanto una cultura reprimida y la antropofagia dió voz a esa cultura.

Por un lado, estaba la cultura europea culta y por otro, la cultura reprimida, estas se encontraban en contacto, mezcladas, en confrontación y era necesario sacar la tensión entre ellas. En el Manifiesto Antropófago esta cuestión aparece como una relación entre la selva y la escuela, son metáforas para decir que la escuela es la cultura europea y la selva es lo brasileño; la antropofagia habla de la tensión entre la selva y la escuela.

Ellos no tuvieron que negar Europa, sino mostrar que reprimió parte de nuestro origen. Ni se niega Europa ni se supervaloriza el origen, el contacto y las tensiones entre ambas culturas es el secreto de la antropofagia. No se puede entender el tropicalismo sin pensar esa tensión entre las vanguardias europeas y nuestras vanguardias musicales, poéticas, cinematográficas, teatrales, etcétera.

De la tensión entre la cultura de masas y la cultura popular llega la antropofagia al tropicalismo y de esta manera redimensionan la antropofagia oswaldiana. Se puede decir que no hay una dialéctica ahí, porque hay una tensión que no se resuelve, eso está en el tropicalismo y en la alegoría. La alegoría no resuelve la tensión, eso es benjaminiano. Es la interpretación que yo hago, si se resuelve la tensión entonces sería luckacsiano o como Roberto Schwarz que si resuelve la tensión, pero eso es diferente.

¿Cuál fue el resultado del Modernismo Brasileño en el proceso de construcción cultural de Brasil?

Ronaldo Brito tiene una frase interesante: “el modernismo fue la primera estrategia cultural moderna de Brasil”. Yo creo que eso fue el modernismo, la palabra estrategia es importante porque muestra que tiene un proyecto, es decir, hubo una actividad modernista que configuró por primera vez un proyecto para producir la modernización cultural y artística brasileña. Ese proyecto está claramente expuesto en la conferencia de Mário de Andrade de 1942 donde habla de los principios fundamentales del modernismo. Esa estrategia era un modo de intervenir en la situación brasileña que era muy atrasada y dependiente en términos culturales, no solamente en términos económicos y políticos, se trataba de suprimir ese atraso, de asimilar la actividad modernista radicalmente para producir un shock y de esta manera que el arte brasileño pusiera la mirada en Brasil. La estrategia modernista fue un acercamiento y conocimiento de Brasil, las vanguardias fueron asimiladas para evidenciar la originalidad brasileña, Oswald de Andrade y Mário de Andrade también pensaban así.

Ellos dos también hablaron sobre el fracaso de ese proyecto.

Todo proyecto también deriva en un fracaso. En retrospectiva, el modernismo fue eficaz, a partir del 22, Brasil es otro cultural y artísticamente. Mário de Andrade en su conferencia del 42 lamenta que fueran muy bohemios, poco comprometidos políticamente en la década de los veinte y que el movimiento fuera muy esteticista.

Pero el modernismo de Mário de Andrade, Oswald de Andrade y otros, posibilitó en la década de los treinta el surgimiento de Carlos Drummond de Andrade, que al mismo tiempo era moderno y politizado. Ellos favorecieron la emergencia -en los años treinta- de una cultura brasileña muy fuerte por lo menos en literatura, artes plásticas y música, además influyeron en el surgimiento de políticas culturales como la formación de bibliotecas, movimientos de alfabetización y un sistema de educación formalizado. Antônio Cândido en su libro *Literatura y Sociedad* habla de esto.

El hecho de que en el 29 Oswald de Andrade en su prefacio de *Serafim Ponte Grande*, se lamentara de que fueran tan descomprometidos no es trascendente, creo que nuestra posteridad crítica mostró claramente que el modernismo fue un momento estratégico para la modernización brasileña.

¿Cuáles fueron las vanguardias de Brasil desde la primera década hasta los años sesentas del siglo xx?

La primera producción vanguardista fue de Anita Malfatti, con ese expresionismo muy fuerte que había conocido en Alemania. En el modernismo fue Tarsila do Amaral, estudió en París con los cubistas, tiene una nueva concepción del plano y de la relación entre color y forma. A partir de la década de los 30 el despunte es principalmente con Portinari y Di Cavalcanti, con ellos se da una cosa más completa, una mezcla, aunque no son propiamente vanguardistas, sino pintores modernos, -vienen de la escuela de París- tienen una mezcla de elementos que extraen del cubismo y el expresionismo. Di Cavalcanti hacía una pintura propiamente brasileña.

En la década de los treinta también hubo un artista importante que es Flávio de Carvalho, tiene marcas cubistas y expresionistas, pero con una tónica más cercana a las actividades dadaístas y surrealistas, por ejemplo, cuando hace manifestaciones en la calle. Lo que él hacía lo llamaba experiencias no.1, experiencia no. 2., un día de semana santa estaba caminando en sentido contrario de

la procesión, vestido de una manera inaceptable para este acto religioso. Las marcas de su pintura son un poco surreales y su actitud personal era un dato nuevo, político y amoral, lo que él hacía era bien distinto de lo que se veía en esa época.

En los años cincuenta con la I Bienal de São Paulo, Brasil se torna rápidamente moderno, todas las tendencias de vanguardia aparecen aquí, principalmente en las artes plásticas, la producción artística brasileña asimila todas las novedades de las vanguardias y desarrolla una línea constructivista muy fuerte, especialmente el abstraccionismo concreto. Los concretistas pensaban que el constructivismo era muy importante artísticamente e ideológicamente, el camino que Brasil necesitaba para establecerse como un país autónomo, ya que hasta entonces cultural y políticamente eran dependientes. Brasilia fue el emblema de un país que se construía de manera moderna, es por eso que Mário Pedrosa dice en el 59, cuando Brasilia estaba prácticamente lista, que Brasil era un país condenado a lo moderno. La Bienal de São Paulo tiene esa intención, recoger la modernidad artística, fundamental para la realización del país, así la modernidad fue llegando al país en todas las áreas: cine, teatro con compañías fijas, artistas que hacen carrera, directores y dramaturgos que hacen carrera.

En los años cincuenta el cine comienza a presentar algunas películas del Cinema Novo; de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 grados*, también películas de Glauber Rocha y Carlos Diegues. La modernidad en la música popular brasileña comienza con la bossa nova. En esta década también se realiza la modernización de los medios de comunicación y de la industria editorial, lo cual va a tener consecuencias en los años sesenta.

Aquel shock que habían explorado Mario y Oswald de Andrade en los años veinte, será retomada en los años sesenta con la información vanguardista y de la modernidad en general, con los medios de comunicación de masa y la industria cultural, y con el shock de la realidad brasileña -que era una realidad carente desde el punto de vista social-. El tropicalismo va a ser responsable de esa exploración.

¿Cuál fue la importancia de *Opinião 65 y 66*, *Propostas 65 y 66* y la *Exposición de la Nueva Objetividad para las artes plásticas*?

Antes del golpe del 64 tuvimos el concretismo en las vanguardias plásticas, las experiencias de las vanguardias literarias, de la música, todo eso estaba aconteciendo en los años 61 y 63. Durante el gobierno de João Goulart había una onda populista muy grande, ese populismo en términos políticos hizo una presión sobre los artistas para que su arte tratara el atraso cultural. En el *Cinema Novo* de Glauber Rocha esto es muy claro. El *cinema novo* es nuevo en dos sentidos: un cine que está basado en investigaciones cinematográficas hechas en la década de los veinte y en segundo término por la manera en que trata el atraso brasileño. El *cinema novo* no es nuevo por la novedad artística, sino por la manera de interpretar al país, igualmente había una música que trabajaba con las invenciones de la *bossa nova* y trataba temas brasileños, por ejemplo, la música de Carlos Lira -de ese período- surgió con la *bossa nova*, hacía una radiografía de nuestras necesidades, miseria e indefiniciones, y principalmente de nuestra dependencia.

El golpe del 64 viabilizó muchas de estas propuestas estéticas para colocar la realidad brasileña, en Rio de Janeiro surgió el show *Opinião* que era una especie de representación teatral que utilizaba canciones para hablar del país de manera indirecta; aparentemente trataban temas como el amor o la vida cotidiana, pero indirectamente, los oyentes percibían que estaban haciendo una alegoría de la realidad brasileña, mostrando que había una censura política y dando a entender que no podían hablar abiertamente. Con *Opinião* los artistas comienzan a manifestar su opinión y recomienzan el trabajo político con las artes. En el 65 los artistas plásticos resuelven manifestar su opinión, hacen en Rio de Janeiro una exposición con artistas diversos, algunos politizados y otros no, donde muestran un arte que asimilaba las vanguardias surgidas a partir del arte pop norteamericana con su tónica de conceptualismo y del arte del cuerpo. Esta muestra presenta una relación de arte y política, las dos muestras *Opinião* y las muestras

realizadas en São Paulo llamadas *Propostas 65 y 66*, así como, la exposición de la *Nueva Objetividad Brasileña* (NOB) de 1967, proyectaron un trabajo de agenciamiento de la modernidad radical en las artes plásticas. En términos artísticos lo que se hacía en Brasil era tan moderno como lo que se estaba haciendo en Europa y Estados Unidos, y simultáneamente manifestaban una posición política. Este arte además de ser de vanguardia y moderno era politizado, hablaba de Brasil de modo indirecto, alegorizando la miseria brasileña con nuestras indefiniciones históricas y sociales.

¿Se puede decir que había un movimiento artístico colectivo?

Todas esas exposiciones desde el show *Opinião* hasta la NOB tenían un carácter colectivo, los artistas eran muy diferentes; unos eran más eficaces que otros, unos más activos y otros menos, o más modernizados en términos vanguardistas, pero, lo importante es que estaban haciendo una actividad política que provenía de un intercambio de intereses e información. La información era sobre la modernidad artística y los intereses eran los de manifestar una posición política, no eran solamente exposiciones de arte sino manifestaciones políticas. En *Opinião 66* cuando Oiticica presentó los parangolés fue con los integrantes de la samba de Mangueira a quienes impidieron entrar al museo por racismo, eso motivó una presentación en las áreas libres del Museo de Arte Moderno. En el 67 cuando presenta *Tropicália* en la NOB, la escuela de samba fue a la inauguración y participó dentro la exposición, el performance ya fue dentro del museo.

Para hablar de la transformación de las artes plásticas en los sesentas hay que partir de los años cincuenta, ¿qué rupturas se presentaron entonces?

El rigor de la modernidad artística y cultural se llevó a cabo en los años cincuenta, pero, a partir de *Opinião* cuando comienza a aparecer la Nueva Figuración tuvimos momentos de grandes rupturas porque fue la primera vez que la producción artística brasileña en terminos colectivos hizo arte en un sentido completamente

contemporáneo. Hasta los años cincuenta tuvimos una modernidad artística, pero todavía era sobre esculturas y cuadros; tuvimos una ruptura muy grande en el imaginario pero no de manera institucional. El arte después del 64 fue una cosa que antes no se consideraba arte, ahí se da una ruptura, en esa década por primera vez se comienza a hablar en Brasil sobre el tema de la muerte del arte.

¿Qué es Tropicália?

La Tropicália de Oiticica es una manifestación ambiental, este concepto hace referencia a un tipo de performance o instalación en donde podía llevar a cabo un programa ambiental, esto es, todos los principios que elaboró desde del parangolé. En términos físicos son dos penetrables, de uno pasa al otro, estructuralmente es un penetrable; en cuanto a programa artístico el nombre que usaba era de manifestación ambiental.

Topicália es muy importante, es un lugar donde se hace una reflexión antropofágica. Esta manifestación ambiental tiene elementos como arena, árboles, plantas, araras, también podía tener gente bailando o tocando música, hay una televisión y frases escritas en las paredes de los penetrables. Esta obra tiene un sistema reflexivo, un modo de pensamiento antropofágico, que es una manera de entender la multiplicidad de elementos que componen la cultura brasileña, Oiticica propone una cosa para decir otra, por lo tanto, construye un sistema alegórico. La manera en que mezcla la información es la misma manera como Oswald de Andrade lo hacía, totalmente antropofágica.

Ese sistema reflexivo es móvil, dinámico, nada es fijo, ni tiene un sentido ya determinado, lleva a los participantes a una producción continua de significados, eso es una novedad; construye un sistema lleno de contradicciones, esto es, yuxtapone elementos. La manera como la gente entra en contacto con esto es por medio de la reflexión, inventa un sistema de producción de sentido. Brasil es alegorizado y no tiene un sentido previamente dado, sino una producción constante de sentidos. Este sistema va a ser movilizado

por los participantes, el sentido que le dan los participantes es alegórico, es el mismo concepto que va a estar en la música Tropicália de Caetano.

¿Cómo llega Hélio Oiticica a Tropicália y de qué manera influyen sus parangoles en esto?

A partir de los metaesquemas comienza a desarrollar una serie de experiencias y una lo lleva a otra, es una apertura continua de experiencias. Cuando llega al parangolé todos sus experimentos tienen la presencia física del cuerpo, desde los metaesquemas a los núcleos; lo que llama sensaciones de vida sale de las estructuras y es cuando descubre el parangolé. Oiticica hacía pintura con la idea de salir fuera del cuadro al espacio, también ya tenía pensado que el espectador no podía solamente estar como observador, sino andar por las obras y como él decía “bañarse de luz”, pero estaba faltando alguna cosa, transformar ese andar en algo más fuerte que estaba ligado a la danza. Estaba muy involucrado con la samba de la Mangueria en aquella época y quería resolver artísticamente una intuición que tuvo cuando descubrió que la arquitectura de la favela, de las casas, tenía algo que ver con las estructuras que había lanzado al espacio con los núcleos. Pero ¿qué tienen las casas de las favelas? Habitan personas, está el cuerpo vivo, andando, viviendo, danzando, etcétera; ahí percibe que la única salida era que esa intuición se tornara una cosa viva, entonces va a construir una estructura totalmente viva con los elementos estructurales anteriores, la estructura viva es el parangolé. La teoría del parangolé es una capa, una tienda de campaña, un estandarte, la intuición es que la estructura ya era bastante diferente de la estaticidad de la pintura. El gran descubrimiento del parangolé es la incorporación de una estructura que no es estática, -como en la pintura-, las capas están hechas de tejidos y las relaciones cambian conforme se danza con ellos y la forma en la que está en el espacio puede ser modificada.

Esto también es parte de su programa ambiental, el parangolé no existe sin modificar el ambiente, produce acciones y esas acciones son artísticas y vivenciales, no están los objetos en las

acciones, por lo tanto no es una obra, sino que produce una acción y una transformación en el ambiente. El ambiente es potencializado con acciones, aquí se da lo que él quería, salir de la estaticidad de la obra, así que no es arte en el sentido tradicional. Utiliza la palabra antiarte, que es una palabra usada desde los años veinte con dadá, pero no es la misma cosa para él; Oiticica prefería que todo se llamara parangolé, es el nombre que da a su antiarte. Tropicalia es la casa de la favela, pero el parangolé también es eso una capa encima de otra, como una casa, puedes entrar a un cuarto y luego a otro, uno está hecho de madera, otro de lata o de papel; las capas son de nylon, otra de seda, de algodón o de estopa. Con los materiales se da una sobreposición de espacios.

¿El trabajo de Oiticica tiene influencia sobre otros artistas?

Oiticica no era el único que estaba produciendo esas experiencias, varios artistas estaban trabajando con el mismo objetivo, como Vergara y Cildo Meireles -no con el rigor de Oiticica-, pero esa salida del arte para la vida estaba en mente de muchos artistas. La tendencia para lo ambiental fue transformada por Oiticica con un objetivo específico, era una marca que venía contaminando la producción artística contemporánea de diversas maneras, en Oiticica era más radical.

¿Cuál es el vínculo entre Tropicalia y Edén?

En Edén lo ambiental es realizado de manera más completa no hace un penetrable, destruye el penetrable y ubica en varios lugares -como una especie de cabinas-, diversas actividades. Edén es parte de otro concepto que es el “lazer” (tiempo de ocio). Una de las posibilidades de lo ambiental es establecer espacios para el “lazer” y otros para la acción. Aquí propone otro modo de concebir la vida, la vida como experiencia sensorial en oposición a la vida puramente racional, con esto quería hacer una crítica a la moral occidental. Así, yuxtaponiendo materiales y generando espacios extra artísticos fuera del arte donde se puede tener también una experiencia artística, lo que busca es unir esa experiencia con la

experiencia de vida. Por supuesto, el desarrollo de Tropicália es una nueva apertura para entender el arte como vida.

Edén no tiene más la criticidad que tenía Tropicália, es un sistema que no es crítico en el sentido cultural como lo es Tropicália; está formada por nidos que son lugares de experiencias suprasensoriales y ya no más experiencias de desmitificación de la cultura. Edén marca un cambio en su trabajo, que va a ser realizado en la década de los setenta en Nueva York; el sistema artístico de Edén es un sistema reflexivo pero solamente acerca del arte.

¿Cómo se da el contacto entre Hélio y Caetano?

Desde el 65 Caetano ya estaba haciendo una música diferente de lo que se realizaba en Brasil, en el 67 va a presentar su canción *Alegria, Alegria*. Caetano tenía una canción a la que no había puesto nombre, era un hombre muy informado, sabía que estaba aconteciendo algo pero no conocía el penetrable *Tropicália* de Oiticica; varios amigos a quienes les mostró la música le dijeron que lo que percibían en su música era lo mismo que en la obra de Oiticica, el cineasta Luis Carlos Barreto le sugirió que le pusiera el mismo nombre a su canción.

Caetano fue a ver la exposición y *Tropicália* le pareció una cosa increíble. Ese sistema móvil de Oiticica es el mismo que Caetano estaba haciendo en la música, el oyente entra como participante en un laberinto que es Brasil, en ese recorrido van apareciendo emblemas, señales y los mitos acerca de la cultura brasileña. Como Caetano canta de manera irónica, muestra que esos emblemas, esos escenarios no son verdaderos, los arreglos son fundamentales ya que van comentando aquello que cantan. Oiticica tiene un texto que se llama *El sentido de la vanguardia del grupo bahiano*, en éste habla de la convergencia de los dos proyectos.

¿La Tropicalia musical fue un movimiento?

En realidad Tropicalia fue un movimiento musical que acaba siendo cultural porque los tropicalistas comienzan a discutir acerca del arte y la cultura brasileña en general, fue parecido a lo que ocurrió

en las artes plásticas con Oiticica, Gerchman, Dias y Vergara; también en el cine con Galuber Rocha, Carlos Diegues y otros más; en la literatura principalmente con Antonio Calado, etcétera. Para 1967 las artes plásticas ya están completamente modernizadas (desde los cincuenta), el teatro ya se había encaminado a una destrucción del palco. La música estaba en cierto atraso, se hacía una música puramente de denuncia y exortación a la acción, y no se hacía una experimentación vanguardista para generar otros lenguajes políticos y artísticos.

Por primera vez en Brasil la música no era solamente para ser escuchada era una música que exige que entres en ella y desarrolles las propuestas contenidas en éstas. *Alegria, Alegria*, era una música extraña para el oído brasileño acostumbrado a la samba desde Noel Rosa, los ritmos afrocaribeños o la música norteamericana; de repente surge una música incomprensible donde un cantante enuncia una serie de cosas, una encima de otra, juxtaponiendo una información encima de otra aparentemente no tenían relación, es lo que en teoría poética se llama “enumeración caótica”. Es una enumeración caótica del modo de vida brasileña moderna, los oyentes tenían que entrar en la música para deconstruirla, esto es, decodificarla. La música se presenta también con carácter reflexivo y no únicamente sensible, eso se va a desarrollar en la producción de la música del grupo bahiano en los años 67 y 68. Ellos van a producir siempre así, música extraña donde el oyente se siente extrañado, distanciado, este tipo de participación lo lleva a una reflexión acerca del arte contemporáneo y sobre Brasil, articulando la experimentación artística y la participación política.

¿En qué momento Tropicalia comenzó a ser consumida como una moda?

Empezó a ser moda desde el inicio porque diferentes industrias percibieron que era una novedad, después el tropicalismo fue confundido con la imagen de jóvenes con cabello largo que se vestían de manera extraña y hablando de cosas raras; luego se tornaron un fenómeno mediático y ellos no rechazaron esto, sabían que era parte de la nueva imagen de la música que

estaban haciendo. La moda es un fenómeno que acompaña a la modernidad desde sus comienzos, es como lo kitsch, donde hay innovación y vanguardia hay kitsch. El movimiento fue desintegrado de manera forzada por el AI5 (instrumento legal para el uso de la fuerza represiva), cuando Caetano llegó del exilio, los tropicalistas reivindicaron el mismo comportamiento, continuaron haciendo algunas cosas espectaculares como ya lo hacían pero sin el sentido crítico. La moda se quedó simplemente como moda, los efectos subversivos fueron identificados como tropicalistas, así todo lo que era diferente era llamado tropicalista pero ya no tenía la misma razón de ser.

Entrevista a Lisette Lagnado (diciembre 2009)

Lisette Lagnado es crítica de arte y doctora en Filosofía, ha realizado diversas curadurías como la de la 27a Bienal de São Paulo (2006), también estuvo a cargo de la organización del acervo de Hélio Oiticica que actualmente está en el Instituto Itaú Cultural.

¿La antropofagia oswaldiana es un referente vigente para hacer una lectura de la cultura brasileña? y ¿cómo influyó en los paradigmas de la crítica brasileña en el plano internacional?

Exactamente le hice esa pregunta a Paulo Herkenhoff, que fue el curador de la XXIV Bienal de São Paulo, acerca de su evaluación del impacto internacional de la antropofagia, o sea, si había una ruptura o transformación en la hegemonía de los conceptos curatoriales de Estados Unidos y de Europa desde la antropofagia cultural planteada en esta bienal. Lo que yo puedo decir es que continúa siendo vigente esta perspectiva porque cuando buscas un momento

de emancipación de la colonia o de las influencias europeas encuentras en otros países de América del Sur propuestas más suaves; y la antropofagia oswaldiana usa la imagen de la devoración que implica una actitud salvaje en un sentido primitivo, esto es una operación violenta en relación al modelo europeo. Cuando voy a Chile o Argentina o a Cuba, puedes percibir que la influencia exterior siempre es suavizada; en el Manifiesto Antropofágico hay una operación conceptual muy particular acerca de la identidad. En la frase “Solamente me interesa lo que no es mio”, hay una operación de asimilación del otro -diferente del posmodernismo- donde se pueden ver collages y una apropiación del otro. Históricamente, Brasil solamente se apropia de lo les que interesa, o sea, es una apropiación que viene con un filtro, los caníbales seleccionaban a quienes se iban a comer por las cualidades de las personas. Me parece que la manera en que Oswald de Andrade interpreta esta metáfora es una antropofagia que no es una simple devoración por la necesidad de sobrevivencia sino que es crítica, esta operación influye en como Brasil resuelve la cuestión de su auto-imagen y su propia identidad. Oswald ya tenía una lectura freudiana para Brasil que en el manifiesto se ve como un proceso de metabolizaciones entre lo consciente y lo inconsciente, o sea, entre la razón europea y el primitivismo.

¿Cómo está viendo Hélio Oiticica la vanguardia de los años sesenta, a través de su texto NOB?

Mi sensación trabajando con el archivo de Hélio, es que él sabe de la necesidad de crear una narrativa para hacer una historia del arte brasileña, de ahí su singularidad. Como crítica veo algunos problemas porque en la producción artística que describe en la NOB no hay estilo en común -como en las vanguardias rusas por ejemplo- donde se pueda identificar un movimiento como tal; Hélio quiere identificar un proceso de vanguardia pero no de manera formalista. Entre lo que Gerchman y Dias están haciendo o su propio trabajo hay líneas muy diferentes de investigación, Hélio veía una diferencia entre todos pero lo que le interesaba era generar la consciencia de una clase artística que estuvieran

juntos para pensar los problemas de Brasil, la especificidad del arte brasileño en relación a las tendencias internacionales; ese debate entre lo nacional y lo internacional comienza en los años veinte en la Semana de Arte Moderna. A Hélio le interesó identificar un ambiente cultural en las artes plásticas pero también en otros medios de expresión -música, teatro-, como son años de dictadura para él es importante crear un movimiento -no a la manera de otros movimientos como el surrealista-, a partir de sus textos intenta crear una narrativa para colocarlos juntos e identificarlos dentro de una misma lucha.

¿Cuál es la importancia cultural y política del penetrable Tropicália para el arte de los años sesenta en Brasil?

Lo primero que quiero decir es que prefiero no referirme a *Tropicália* como un penetrable porque son dos penetrables y además de esto hay otros elementos sensoriales importantes, la manera más completa de llamarla es como una manifestación ambiental. Por lo tanto hay que llamar a los trabajos de Hélio con su propia nomenclatura; me quedé muy inconforme cuando leí la ficha técnica de *Tropicália* en el Tate Modern, donde dice que es una instalación. Otros ejemplos que hacen mala referencia a los trabajos de Hélio, son los metaesquemas, él nunca quiso que fueran vistos como dibujos o pinturas porque los entiende como un trabajo preparatorio; lo mismo para las cosmococas porque están más cerca de ser situaciones que instalaciones.

Después de Oiticica hay muchos artistas brasileños contemporáneos que se interesan por varias cuestiones planteadas en estos trabajos, por ejemplo, Tunga va trabajar con el cruzamiento entre la instalación y el performance y va a plantear el concepto de *instauración*. También en Cildo podemos encontrar en *Desvio para o vermelho* una situación en el que hay penetrables, color, ambiente; no sabemos en dónde estamos, en una sala que hace referencia a lo cotidiano pero no lo es porque hay una cosa que siempre escapa a la realidad. En *tropicália* hay penetrables, una tv encendida, un poema, las plantas, toda la imagen de Brasil que está colocada como construcción y deconstrucción de la imagen de Brasil para

exportación y contribuye para el imaginario de lo que es Brasil como la favela, etc. Por otro lado, en el Museo de Arte Moderno hubo una presentación de sus amigos de la Mangueira e hicieron una manifestación ambiental juntos incluyendo los parangolés. El programa ambiental tiene muchos brazos, uno de ellos es la manifestación ambiental – o sea *Tropicália*-, que es un divisor de agua en muchos términos; cuando hace *Tropicália* desde Brasil tiene una intención, pero cuando va a Nueva York y repiensa lo que significó *Tropicália* desde la condición de extranjero viendo para la condición de latinoamericano va a repensar lo que es la imagen brasileña.

¿Hay otros artistas que retoman el trabajo de Hélio Oiticica?

Los artistas más importantes que retoman el trabajo de Hélio son Barrio, Cildo y Tunga , también Antonio Manuel, aunque no consigo identificar tanto en su obra la influencia de Hélio. Tunga hace una especie de fusión entre Lygia y Hélio; de Lygia retoma la cuestión psicoanalítica y de Hélio lo antropológico; es una mezcla de lo cultural con la cuestión de la subjetividad del otro. Además, hay otros artistas que reivindican una herencia o paternidad del trabajo de Hélio, pero, como crítica e historiadora habría que pensarse hasta que punto es posible encontrar afinidades porque hay muchos problemas de interpretación. Por ejemplo, acerca de la cuestión “Seja marginal, seja herói”, muchos jóvenes la retoman para hacer un trabajo, pero me parece que lo más reciente -después de los noventas- no demuestra que hayan entendido lo que Hélio era en su época.

En Brasil no existen muchas investigaciones acerca de la producción artística de los noventas, hay investigaciones más intimistas, pero después de los noventas se hace una recuperación de los procesos de vanguardia histórica y hay un reconocimiento internacional de Hélio; los artistas jóvenes lo toman como ídolo, aunque ya lo era desde antes -en los ochentas- para artistas como Leonilson . Pero todavía hay toda una investigación sobre Hélio que no se ha hecho, referente a su estancia Hélio en Nueva

York, que tiene que ver con el “underground”, por ejemplo, su contacto con el cine underground y los actores de Andy Warhol, con filmes pornográficos, etcétera. En mi tesis hablo de la relación con Jack Smith, -figura queer muy importante para la cultura norteamericana- que es una figura fundamental para plantear la idea de cinema expandido que se puede ver en las cosmococas de Hélio. Y me parece que si a Cara de Cavallo -amigo de Oiticica- no lo hubiera matado la policía en los sesentas, en ese momento sería su amigo homosexual a quien también habría hecho un manifiesto en solidaridad.

En los sesentas, tal vez como consecuencia del régimen militar, no había mercado, ni instituciones ni museos trabajando con la libertad de expresión, pero porque la gente no se podía encontrar en sus casas y hacer “private sections” o hacer presentaciones de sus trabajos para sus colegas; lo que Helio hace con sus “ninhos” en su loft de Nueva York es transformar su residencia en una obra de arte que se torna un espacio de vivencia y experimentación. Cuando Oiticica ve una proyección de Jack Smith entiende la cuestión de la no narratividad y entonces comienza a ocuparse del audiovisual, para Hélio no hay un sentido -en términos de comportamiento- de quedarse casi dos horas sin hablar, tenía que proponer un espectador más activo. Con esto, Hélio encuentra en lo simultáneo, algo importante que viene desde su concepto de suprasensorial y también con las drogas que eran un elemento de trabajo, no solamente de placer; su sensibilidad estaba a prueba con las drogras, ahí también está la cuestión de la simultaneidad: como hacer que en un mismo ambiente donde ocurren muchas cosas a la vez logres la misma atención. Hoy sabemos que podemos ver muchos programas simultáneos en una misma televisión, pero es claro que hay una dispersión. Hélio plantea en las cosmococas una atención más dispersa, para una especie de simultaneidad, a diferencia de la síntesis contenida sus proposiciones de los años sesenta.

En las cosmococas se convierte también en el autor de las bandas sonoras, en ese sentido es precursor de los dj (disc jockey)

porque hace un collage con diversos fragmentos, así como hace un collage con las imágenes de las cosmococas; Hélio migra del samba para el rock, pero para mi hay una migración para el rap, que es una forma de poesía, un “ripping in progress”. Aquí hay una investigación pendiente, para conocer sus relaciones con la comunidad negra en Nueva York que sería lo correspondiente a la comunidad de la Mangueira en Rio de Janeiro.

¿Hay una estrategia para movilizar el trabajo teórico y las obras de Hélio Oiticica después del incendio de su archivo (octubre 2009)?

Es muy importante reproducir los manuscritos de Hélio, algunos de sus papeles se perdieron en el incendio y hay un silencio aterrador como si éstos no fuesen importantes, en todos lados se lee que se perdió la obra, como los penetrables, en si, estos pueden ser replicados; la única cosa que realmente se perdió es su pensamiento. Encuentro tres problemas al respecto de este acontecimiento en relación a la historia del arte o a la conservación del arte contemporáneo; uno es cómo conservar algunos objetos cómo los bólides, otro es cómo remontar, por ejemplo, los “slides” de la cosmococa; el tercero es cómo construir algunos de sus trabajos porque hay muchos proyectos que no fueron construídos cuando Hélio vivía.