

La digestión de la alteridad en el Tropicalismo musical brasileño: Antropofagia y decolonialidad

*The digestion of alterity in Brazilian musical Tropicalismo:
Anthropophagy and decoloniality*

Ana Carolina da Luz

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2989-8523>
E-mail: carolinaluz.ana@gmail.com

Recepción: 29.04.2022

Aprobación: 30.03.2023



Resumen: El movimiento artístico-musical Tropicalismo nació en São Paulo en 1967 con una propuesta estética que representó importantes rupturas con las estructuras del arte y de la cultura en el Brasil de los años 60, siendo uno de los símbolos de oposición a la dictadura cívico-militar (1964-1985) y manifestando, a su vez, una postura crítica con relación a la izquierda tradicional. Al adoptar una praxis antropofágica de creación, herencia del Modernismo brasileño que cumplió su centenario en 2022, el Tropicalismo se caracterizó por relaciones novedosas tejidas entre estética y política. El presente estudio busca explicitar cómo este influyó en las producciones musicales de ámbito internacional, las cinematográficas del Cinema Novo y las literarias y artísticas del Concretismo; además de demostrar la dimensión decolonial del movimiento, conectada con tal praxis antropofágica de digestión de la alteridad. Para eso son analizadas canciones de discos tropicalistas lanzados entre 1967 y 1969, así como cartas y biografías de integrantes del movimiento. El análisis discursivo empleado está anclado en el marco teórico-metodológico de la disciplina filosófica de la Historia de las Ideas Latinoamericanas.

Palabras clave: Tropicalismo, decolonialidad, antropofagia, estética decolonial, historia de las ideas

Abstract: The artistic-musical movement Tropicalismo was born in São Paulo in 1967 with an aesthetic proposal that represented significant ruptures with the structures of art and culture in Brazil in the 1960s, sustaining opposition to the civic-military dictatorship (1964-1985) and also

a critical stance in relation to traditional left-wing politics. By adopting an anthropophagic praxis of creation - legacy of Brazilian Modernism that completed its centenary in 2022 - Tropicalismo was characterized by innovative relationships woven between aesthetics and politics. The present study seeks to explain how it has digested the musical productions of an international scope, the cinematographic ones of Cinema Novo and the literary and artistic ones of Concretismo; in addition to demonstrating the decolonial dimension of the movement, connected with such an anthropophagic praxis of digesting alterity. For this purpose we analyze songs from tropicalist albums released between 1967-69, as well as letters and biographies of movement members. The discursive analysis performed is based in the theoretical-methodological framework of the philosophical discipline of History of Latin American Ideas.

Keywords: Tropicalismo, decoloniality, anthropophagy, decolonial aesthetics, history of ideas

INTRODUCCIÓN: EL TROPICALISMO Y EL UNIVERSO DISCURSIVO DEL BRASIL DE LOS 60

En el contexto de efervescencia cultural de los años 60, el Tropicalismo nació como producto de las inquietudes estético-políticas de Gilberto Gil y Caetano Veloso. Nacidos y crecidos en Bahía, estado del nordeste de raíces afrobrasileñas e intensa vida cultural, los cantantes se mudaron a São Paulo para dedicarse a la carrera musical, y ahí profundizaron su contacto con distintas tendencias artísticas literarias, musicales y cinematográficas, como el Modernismo, el Concretismo, el rock internacional y el Cinema Novo. En 1967, tras el diagnóstico de que las corrientes musicales de aquel entonces estaban desafinadas con el momento histórico, marcado especialmente por la dictadura militar (1964-1985), decidieron convocar a compañeros¹ artistas a reuniones que tenían el objetivo de repensar la música en el país. Se sumaron a estas ideas los músicos Gal Costa, Tom Zé, Nara Leão (1942-1989) y Jorge Ben, además del maestro arreglista Rogério Duprat (1932-2006) y de la banda Os Mutantes, compuesta por Rita Lee, Sergio Dias y Arnaldo Baptista. El diseñador Rogério Duarte (1939-2016) y los poetas Torquato Neto (1944-1972) y José Carlos Capinam contribuyeron con ideas, artes de tapa y composiciones.

El movimiento llegó a su fin con el exilio de Veloso y Gil en 1969, por lo cual fue relativamente efímero. En esos casi dos años de duración, la expresión del Tropicalismo se dio a través de recitales, elaboración de discos y especial-

¹ Consideramos que un uso no sexista del lenguaje necesita revisar todas las nociones utilizadas hasta el momento y no temer modificarlas. Es por ello que utilizamos el artículo neutro “les” y las terminaciones de sustantivos y pronombres en “e” y “es” en aquellas palabras en las que no sea necesaria la diferenciación de género. Se mantienen las formas originales en las citas y cuando se tratan de categorías conceptuales.

mente a través de la participación en festivales de música transmitidos por televisión, muy prestigiosos en la época y con un alcance masivo. Fue en uno de esos festivales, en septiembre de 1967, que los artistas anunciaron el proyecto tropicalista al presentar las composiciones *Domingo no parque*, interpretada por Gil y Os Mutantes; y *Alegria alegria*, interpretada por Veloso, acompañado por la banda argentina Beat Boys. La recepción inicial de esta estética novedosa por parte del público no fue positiva, especialmente entre los jóvenes estudiantes identificadas con la izquierda revolucionaria. En aquel momento las izquierdas buscaban disciplinar el arte comprometido de manera que este respondiera al ideal de lo nacional popular anclado en un romanticismo revolucionario², valorando expresiones artísticas y folclóricas del interior del país y rechazando tendencias que no fueran originariamente brasileñas. Es decir, tanto entre partidarios del régimen militar como entre los grupos progresistas que le hacían oposición se valoraba la búsqueda de una supuesta pureza del arte brasileño.

Los discursos del campo musical en el Brasil de la década de los 60 pueden ser condensados en cuatro grupos: *Bossa Nova*, *Jovem Guarda*, *MPB* y *música de protesto*. La *Bossa Nova*, creada de la fusión de la samba con el jazz por el conocido compositor João Gilberto (1931-2019), sostenía una preocupación por la erudición y la calidad técnica, lo que llevó a un reconocimiento internacional del género y a un proceso de internacionalización de la música brasileña que se daba por la primera vez en la historia. Otro de los grupos, la *Jovem Guarda*, que tenía como su principal representante al cantante Roberto Carlos, representaba el grupo de músicas influenciadas por el rock internacional, especialmente por The Beatles. Sus letras trataban de temáticas románticas desde la insubordinación juvenil y los artistas se vestían al estilo de James Dean en la película *Rebelde sin Causa* (1955). Ya la *MPB*, sigla de *Música Popular Brasileira*, representada en aquel entonces especialmente por Elis Regina, se caracterizaba más bien por lo que no era: si no era *Bossa Nova* ni *Jovem Guarda* y ni *de protesto*, era *MPB*. Tanto la *MPB* como la *música de protesto* sostenían una postura crítica

² El romanticismo revolucionario suponía la idealización de un sujeto del pueblo, de raíces rurales, todavía no contaminado por la lógica capitalista. La idealización de este sujeto del pasado funciona como combustible para la lucha revolucionaria, de manera que el desarraigo del tiempo presente es el ingrediente básico de utopías románticas, en las cuales se piensa, con elementos del pasado, la construcción de un futuro. Ridenti (2014) señala que el pasado estaba allí donde la modernización no había llegado, por eso se buscaban en él aspectos que permitieran combatir una deshumanización consustancial al capitalismo. “No se trataba de proponer la condena moral de las ciudades y la vuelta al campo, sino de pensar, en base a la acción revolucionaria a partir del campo, la superación de la modernidad capitalista cristalizada en las ciudades” (Ridenti, 2014, p. 25).

respecto a la incorporación de elementos extranjeros en la música nacional, especialmente respecto a la guitarra eléctrica. Como el propio nombre indica, la *música de protesta* se definía por una instrumentalización política del arte; es decir, sus artistas no sólo se posicionaban ideológicamente a través de las letras, sino que utilizaban el arte como una forma de militancia. En alguna órbita de tal universo discursivo surge el movimiento tropicalista, que extrapolaba con esa disputa entre lo nacional y lo internacional, así como entre lo popular y lo erudito. Se apropiaba de todo lo que representaba Brasil, antiguo o actual, anticuado o sofisticado, lo masticaba y lo devolvía en forma de potentes interpretaciones tanto del arte como del escenario social y político. El arte brasileño era un amontonado de cajitas ordenadas según criterios limitantes, al cual el movimiento tropicalista dio una patada, liberando a los criterios y cumpliendo un papel fundamental en la conformación del universo sonoro y discursivo del Brasil de los 60. Tal praxis artística encuentra sentido en la antropofagia del Modernismo brasileño inaugurado en São Paulo hace cien años, en la Semana de Arte Moderno de 1922.

El presente artículo busca explicitar la praxis antropofágica tropicalista a través de un análisis discursivo de canciones del movimiento y también de textos y biografías de sus integrantes. Tal análisis del discurso está anclado en el marco teórico-metodológico de la Historia de las Ideas Latinoamericanas desarrollado por el filósofo mendocino Arturo Roig (Roig, 1984; Roig, 1987; Roig, 1993). Desde tal perspectiva metodológica no sólo se entienden como textos a las composiciones escritas por grandes intelectuales - es decir, textos filosóficos, académicos o de ensayismo polémico y argumentativo - sino también las formas de objetivación de otros ámbitos, como es el caso de las manifestaciones artísticas. La lectura de los textos pretende reconstruir universos discursivos en circunstancias temporales y espaciales precisas - en el presente caso, el Brasil de los 60 - en búsqueda de elaborar una reconstrucción del pensamiento latinoamericano. Para desarrollar una valoración estético-política del Tropicalismo, nos apoyamos en pensadores latinoamericanos que abordan las temáticas de colonialismo, colonialidad y decolonialidad.

EL IMPULSO DESCOLONIZADOR: REGLA Y COMPÁS

El concepto de descolonización fue creado por el militante, psiquiatra y filósofo negro Frantz Fanon (1925-1961). Nacido en la Martinica, isla caribeña, colonia francesa cuya población es mayormente descendiente de esclavos africanos, Fanon desarrolló su teoría sobre el colonialismo especialmente en los libros

Piel negra, máscaras blancas (1952) y *Los condenados de la tierra* (1961). Desde su experiencia personal, su militancia y su trabajo, Fanon desarrolla el diagnóstico de los síntomas causados por la colonización: la persistencia de las relaciones de dominación que resultan del colonialismo en tanto productor de subjetividades. En contrapunto, la descolonización vendría a ser el fenómeno humanizador y liberador “en el cual se constituye y reconstituye un sujeto, tanto individual como colectivo” (Barón, 2022, p. 4).

La descolonización no pasa jamás inadvertida puesto que afecta al ser, modifica fundamentalmente al ser, transforma a los espectadores aplastados por la falta de esencia en actores privilegiados, recogidos de manera casi grandiosa por la hoz de la historia. Introduce en el ser un ritmo propio, aportado por los nuevos hombres, un nuevo lenguaje, una nueva humanidad. La descolonización realmente es creación de hombres nuevos. Pero esta creación no recibe su legitimidad de ninguna potencia sobrenatural: la “cosa” colonizada se convierte en hombre en el proceso mismo por el cual se libera. (Fanon, [1968] 2013, p. 31)

Más tarde, en la década de los 90, el sociólogo peruano Aníbal Quijano (1928-2018) plantea el término *colonialidad*, que busca dar cuenta de la subyugación y la opresión generadas desde el colonialismo diagnosticado por Fanon. En estos términos se expresa:

Esas construcciones intersubjetivas, producto de la dominación colonial por parte de los europeos, fueron inclusive asumidas como categorías (de pretensión “científica” y “objetiva”) de significación ahistórica, es decir como fenómenos naturales y no de la historia del poder. Dicha estructura de poder fue y todavía es el marco dentro del cual operan las otras relaciones sociales, de tipo clasista o estamental. En efecto, si se observan las líneas principales de la explotación y de la dominación social a escala global, las líneas matrices del poder mundial actual, su distribución de recursos y de trabajo entre la población del mundo, es imposible no ver que la vasta mayoría de los explotados, de los dominados, de los discriminados, son exactamente los miembros de las “razas”, de las “etnias”, o de las “naciones” en que fueron categorizadas las poblaciones colonizadas, en el proceso de formación de ese poder mundial, desde la conquista de América en adelante. (Quijano, 1992, p. 12)

La raza, por lo tanto, fue el elemento central en el cual se estructuraron las sociedades que conforman el capitalismo globalizado en la actualidad. Tal como afirma Barón (2022):

La colonialidad sería una problemática que no llegaría a resolverse con los procesos de liberación política e independencia nacional. [...] ¿Qué es lo que caracteriza a las sociedades coloniales? ¿Cuál es la marca indeleble del colonialismo que se manifiesta aún en las sociedades nacionales que lograron romper con su dominio formal? En primer lugar, el racismo, sociedades, al decir de Fanon, “divididas en dos”, dicotómicas. (Barón, 2022, p. 8)

A partir del concepto de *colonialidad* surgen las genealogías decoloniales, los estudios que buscan, por un lado teórico, identificar, recuperar y reconstruir las formas de lucha en contra de la colonialidad en la historia de las sociedades colonizadas; y por otro, en este caso práctico, encaran como una tarea

política, cultural y cotidiana la adopción de prácticas que cuestionan el orden eurocéntrico y el racismo, en búsqueda de desarrollar alternativas y nuevas praxis, nuestras, cuestionadoras del orden hegemónico, desde las relaciones de poder hasta el conocimiento y el ser. Rechazando la idea de que algunas culturas son superiores a otras, la perspectiva decolonial busca dar voz a las culturas que quedaron fuera de los parámetros hegemónicos. Las mentes más preclaras del enfoque decolonial son el ya citado peruano Aníbal Quijano (1992; 1993; 2005), el colombiano Walter Dignolo (2000; 2003), la chicana Gloria Anzaldúa (1987; 2015), entre otros.

Aclaradas las categorías teóricas desde las cuales manejamos la hipótesis del presente trabajo, nos preguntamos: ¿habrá sido el Tropicalismo una forma decolonial de expresión política y artística?

La canción *Aquele abraço* (Gilberto Gil, 1969) es una despedida de Brasil a través de un homenaje a la ciudad de Río de Janeiro. Gilberto Gil la compuso luego de una visita en la que fue a despedirse de la madre de su amiga, la también tropicalista Gal Costa. Caetano Veloso y él habían estado presos por tres meses - acusados por los militares de un supuesto desacato a la bandera y al himno nacional - y aguardaban el viaje que los llevaría al exilio en Londres, donde residirían entre 1969 y 1972. Entre nombres de celebridades de la televisión, puntos turísticos, un equipo de fútbol y una escuela de samba³, el artista declara:

Meu caminho pelo mundo
 Eu mesmo traço
 A Bahia já me deu
 Régua e compasso
 Mi camino por el mundo
 Yo mismo trazo
 Bahia ya me dio
 La regla y el compás⁴
 (*Aquele abraço*, Gilberto Gil, 1969)

Al afirmar que su tierra natal le dio la regla y el compás para trazar su camino por el mundo, el artista destaca el papel del estado de Bahia en su vida y en su obra.

³ Las escuelas de samba son colectivos vinculados a comunidades barriales formados con el objetivo de competir en los desfiles de carnaval. El desfile envuelve música, baile y disfraces, por lo cual centenas de personas se empeñan anualmente en su preparación. Las competencias más importantes son las de Río de Janeiro y São Paulo, difundidas por los medios internacionalmente. Portela, la escuela de samba nombrada por Gil en *Aquele Abraço*, es una de las más conocidas de la capital carioca.

⁴ Esta y las demás traducciones del presente texto son nuestras.

Aquele abraço rindió a Gil, en 1970, un premio del Museo de la Imagen y del Sonido de Río de Janeiro. Desde el exilio, el cantante lo rechazó a través de una carta publicada en la revista de cultura *O Pasquim*. El texto condensa la esencia de la crítica tropicalista:

Aunque mucha gente pueda realmente respetar lo que hice en Brasil (tal vez incluso la gente del Museo), me parece muy difícil que ese museo venga a premiar a quien, claramente, siempre estuvo contra la paternalización cultural asfixiante, moralista, estúpida y reaccionaria que él practica con la música brasileña. Siempre estuve contra toda forma de fascismo cultural que el museo, a su manera, viene representando una parte de Brasil. Si cuando estaba allá [en Brasil] nunca perdí tiempo atacando directamente organizaciones como el Museo de la Imagen y del Sonido es porque mi trabajo ya hacía eso; mi música ya asumía esa responsabilidad. (Gil, 1970)

El movimiento tropicalista buscaba desarrollar su crítica y su resistencia cruzando los límites del discurso literal hacia la creación de nuevas proposiciones estéticas. Por eso el cantante afirma que no perdía tiempo atacando directamente a ciertas organizaciones - como el museo que le dio el premio - una vez que sus elecciones estéticas en las canciones se encargaban de la crítica. Es decir, la comprensión de Gil es que su creación no era solo sobre algo, sino que era algo en sí. Seguimos:

Y si siguiera allá no sé qué estaría haciendo, pero de cualquier forma estoy seguro de que no estaría siendo premiado. Es obvio que no creo en este premio. Por lo que me es dado saber, el museo sigue siendo el mismo y, por lo tanto, yo sigo contra, y rechazar el premio es sólo para dejar eso bien claro. Si él [el museo] piensa que con *Aquele abraço* yo estaba queriendo pedir perdón por lo que hiciera, se ha engañado. Y yo no tengo duda de que el museo realmente piensa que *Aquele abraço* es samba de penitencia por los pecados cometidos contra “la sagrada música brasileña”. Los pronunciamientos de sus miembros y las cartas que recibí demuestran eso claramente. El museo sigue siendo el mismo de enero, febrero y marzo: tutor del folklore de verano carioca. Yo no tengo por qué *no* rechazar este premio dado para un samba que ellos suponen haber sido hecho celando por la “pureza” de la música popular brasileña. Yo no tengo nada que ver con esa pureza. Tengo tres LP's⁵ grabados allá en Brasil que demuestran eso. (Gil, 1970)

Gil afirma que el premio le fue dado porque el museo entendió que, al despedirse de Brasil con una samba de homenaje a la capital carioca y a Bahía, el cantante se redimía de los “pecados cometidos contra la sagrada música brasileña”.

El Museo de la Imagen y del Sonido, o MIS, fue creado en 1964, en el mismo año del golpe militar, por Carlos Lacerda, el entonces gobernador del estado de Guanabara, hoy llamado Río de Janeiro, homónimo a su capital. Lacerda fue uno de los que apoyó el golpe, aunque a los dos años de la dictadura, tras la

⁵ Longplays, discos de vinilo.

prórroga del mandato presidencial de Humberto Castello Branco, se opuso a los militares. El abogado Ricardo Cravo Albin, encargado de crear el museo, realizó un ingenioso trabajo de valorización de la cultura nacional a pesar de la censura. Sin embargo, tenía que negociar las condiciones en que esta cultura era presentada. La investigadora Leticia Freixo Pereira (2019) destaca que en sus primeros años el museo se dedicó a la legitimación de la música popular de una manera normativa: “Eventos, palestras, cursos y proyectos fueron creados con el propósito de consagrar la memoria de los ‘verdaderos’ representantes de la cultura brasileña” (Freixo Pereira, 2019, p. 10). En este sentido, el museo creó el Consejo de la Música Popular Brasileña, del cual participaban 40 intelectuales que actuaban como mediadores culturales y buscaban “medidas de protección a la auténtica canción nacional” (Freixo Pereira, 2019, p. 10). Para la mayoría de los consejeros del MIS, la samba de los primeros años de la República representaba la legítima cultura brasileña, pues era un arte “puro”, es decir, no estaba contaminado por influencias externas, especialmente por el imperialismo norteamericano (Freixo Pereira, 2019).

El museo, defensor de una supuesta pureza de la música, refleja la posición de buena parte del público y de las clases artística y política de la época. “Yo no tengo nada que ver con esa pureza”, afirma Gil. El Tropicalismo buscaba romper con la idea de un arte puramente brasileño que condensara la identidad del país de forma homogénea y borrara su complejidad, riqueza y realidad sociohistórica, lo que incluía la gradual penetración de la cultura internacional en la nacional. El cantante finaliza la crítica desde su lugar de artista negro brasileño:

Y que quede claro para los que cortaron mi onda y mi barba que *Aquele abraço* no significa que me haya “regenerado”, que me haya vuelto en “buen criollo hacedor de samba” como ellos quieren que sean todos los negros que realmente “saben cuál es su lugar”. Yo no sé cuál es mío y no estoy en ningún lugar; no estoy más sirviendo a la mesa de los señores blancos y tampoco estoy en la triste *senzala* en que ellos están transformando Brasil. Por eso tal vez Dios me haya sacado de allá y me haya puesto en una calle fría y vacía donde por lo menos yo pueda cantar como pajarito. Las aves de aquí no cantan como las de allá, pero todavía cantan. (Gil, 1970)

Cuando habla de los que cortaron “su onda y su barba” el cantante se refiere a la dictadura; esto es, a los militares que lo reprimieron, lo interrogaron, lo censuraron, lo prendieron y que, literalmente, cortaron su barba y lo mandaron al exilio.

Si bien los conceptos de colonialismo, colonialidad y decolonialidad todavía no existían o no circulaban en el Brasil de la década del 60, un impulso descolonizador del sujeto latinoamericano se anticipa en la obra y en la carta de

Gil como en tantas otras formas de producción simbólica de nuestros pueblos. “Como es una negación sistemática del otro, una decisión furiosa de privar al otro de todo atributo de humanidad, el colonialismo empuja al pueblo dominado a plantearse constantemente la pregunta: ‘¿Quién soy en realidad?’” (Fanon, 2013, p. 228). En una potente crítica a la persistencia del carácter colonial del país, Gil no hace otra cosa que preguntarse quién es, y afirma no estar en el lugar del buen negro hacedor de samba para servir a una clase blanca. Usando términos como senzala - el lugar destinado a los esclavos en las haciendas coloniales - el tropicalista demuestra lucidez sobre tal dimensión histórica del país en una época en que la presencia del racismo en la sociedad brasileña era vehementemente negada.

“AUTOCTONIZAR LO EXÓTICO; EXOTIZAR LO AUTÓCTONO”⁶: LA DIGESTIÓN DE LO INTERNACIONAL

“Nuestra independencia aún no ha sido proclamada” (De Andrade O., 1928), afirma el poeta modernista Oswald de Andrade en los últimos versos del Manifiesto antropófago de 1928. La antropofagia en el Modernismo brasileño es una metáfora con raíces en culturas indígenas caníbales que creían adquirir las cualidades de quienes se comían. Les modernistas proponen, igualmente, una devoración de la alteridad, de lo que es externo y ajeno. Se trata, sin embargo, de una devoración crítica, opuesta al consumo alienado de tendencias y productos importados. El diagnóstico modernista identificaba un Brasil cuya producción artística se limitaba a reproducciones hechas según recetas y modelos ajenos, por lo cual sugería un redescubrimiento del país. Sólo esa búsqueda posibilitaría superar la “importación de consciencia en lata” (De Andrade O., 1928, p. 3), como afirma el Manifiesto antropófago. Lo que proponía el Modernismo era una liberación de las vanguardias europeas que dictaban tendencias a los artistas de los países colonizados. Estas tendencias no deberían ser copiadas, pero sí devoradas, digeridas, asimiladas y reinventadas en términos brasileños. En varios momentos el manifiesto comunica, poéticamente, las mismas ideas de las teorías latinoamericanas de distintas épocas relacionadas a eurocentrismo, colonialidad y decolonialidad. El reclamo de Andrade en mucho se asemeja al del Quijano cuando este habla de la urgencia de que nosotros latinoamericanos “dejemos de ser lo que no somos” (Quijano, 2005, p. 25). Así como al del filósofo cubano José Martí cuando afirma que “se imita demasiado, la salvación está en crear” (Martí, 1891, p. 5).

⁶ Frase de Ximosta publicada en la agenda de la editorial local independiente Chimanga. Mendoza, Argentina, 2022.

Y también al del educador venezolano Simón Rodríguez: “Tomen lo bueno, dejen lo malo, imiten con juicio, y por lo que les falte, INVENTEN” (Rodríguez, [1830] 2016, p. 201).

En *Verdade Tropical* (2017), autobiografía de Veloso, el artista cuenta que, desde la década de los 20 hasta la de los 60, la metáfora modernista de la antropofagia se mantuvo olvidada en Brasil. El primer contacto de Veloso con el pensamiento de Oswald, de hecho, fue en los 60, cuando el cantante asistió a la obra de teatro *O rei da vela*, de autoría del modernista y recuperada por el colectivo Teatro Oficina más de 30 años después de su escritura. El movimiento tropicalista ya estaba en curso cuando Veloso vio la obra, y su percepción fue la de que había una fuerte correspondencia entre esta y lo que él mismo buscaba hacer en la música. *O rei da vela* tenía una “visión erotizada de la política”, un “lenguaje no lineal”, y especialmente un “enfoque bruto de signos que hablan por sí mismos en la revelación de contenidos-tabú de la realidad brasileña” (Veloso, 2017, p. 258). Aguilar comenta el impacto de la resurrección de esta obra de la década de los 20 en el contexto de la de los 60: “Mientras la tendencia general en la cultura brasileña de izquierda era la crítica al imperialismo, los tropicalistas apuntaron sus dardos (y en esto *O Rei da Vela* fue fundamental) contra la hipocresía de la clase media brasileña y sus limitaciones morales, estéticas y políticas” (Aguilar, 2005, p. 148).

Así, tras un “canibalismo cultural” de producciones internacionales, Brasil fue interpretado de forma tropicalista y así reinventado:

La idea del canibalismo cultural nos servía, a los tropicalistas, como un guante. Estábamos “comiendo” a los Beatles y a Jimi Handrix. Nuestras argumentaciones contra las actitudes defensivas de los nacionalistas encontraban aquí una formulación sucinta y exhaustiva. Obvio que pasamos a aplicarla con largueza e intensidad, pero no sin cuidado, y yo busqué, a cada paso, repensar los términos en que la adoptamos. (Veloso, 2017, p. 261)

Para los tropicalistas, la antropofagia significó un “comportamiento creativo” (Veloso, 2017, p. 261), capaz de superar la inautenticidad resultante de las imposiciones estilísticas imperialistas. Favaretto (1995) así interpreta la antropofagia en el Tropicalismo:

Lo que el Tropicalismo retiene del primitivismo antropofágico es más la concepción cultural sincrética, el aspecto de investigación técnica de la expresión, el humor corrosivo, la actitud anárquica con relación a los valores burgueses, de que su dimensión etnográfica y la tendencia en conciliar las culturas en conflicto. Construye un panel en que el universo sincrético se presenta bajo la forma de un presente contradictorio, grotescamente monumentalizado, como una hipérbole distanciada de cualquier origen. Provoca, así, el nacimiento de una visión extrañada de las manifestaciones culturales, que desrealiza las versiones corrientes de los hechos, exigiendo renovación de la sensibilidad y de las formas de comprensión. (Favaretto, 1995, p. 57)

Esa tendencia en buscar “conciliar culturas en conflicto” de la que habla Favaretto (1995) se nota, por ejemplo, en *A banda tropicalista do Duprat* (1968), del maestro y arreglista Rogerio Duprat. El disco es una suerte de laboratorio de experimentación de todo lo que les tropicalistas querían revolucionar en la música nacional. Es uno de los discos tropicalistas menos conocidos, tal vez por su carácter experimental y caricato que buscaba acentuar cada aspecto novedoso que rompía con lo tradicional. Cuenta con inusitados arreglos orquestales de canciones de Brasil, EE. UU. e Inglaterra, pasando por el clásico *Chega de saudade* (1958), de la Bossa Nova, por los entonces recientes lanzamientos de los Beatles, como *Flying* (1967) y *Lady Madonna* (1968), y otros temas nacionales más antiguos considerados anticuados por los defensores de la erudición. “El imperio fue así. Eruditamos todo.” (De Andrade O., 1924), dice el *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), otro manifiesto modernista de Oswald de Andrade. En una época de disputas entre lo erudito y lo popular, *A banda tropicalista do Duprat* manifiesta el comportamiento antropofágico al demostrar actualización y apertura a distintas posibilidades estéticas.

En el disco de Duprat la digestión de lo ajeno y lo impuro, según formas brasileñas, se manifiesta en la elaboración de versiones tropicalistas de canciones internacionales, lo que se observa muy especialmente en las producciones de Os Mutantes. La canción *Tempo no tempo* (*Mutantes*, 1968) es una versión de *Once was a time I thought* (1966) de la banda estadounidense The Mamas & The Papas. Otro ejemplo es la canción *Fuga número 2 dos Mutantes* (*Mutantes*, 1969). Entusiastas de la banda identifican que se trata de una continuación de *She’s leaving home* (1967), de los Beatles, cuya letra cuenta en tercera persona la historia de una chica que huye de su casa. En la versión tropicalista la misma historia es contada desde la perspectiva de la chica, en primera persona. La influencia de la banda inglesa para Os Mutantes se manifiesta especialmente en el disco de 1969, tanto en las melodías como en las letras alucinantes alestilo de *Magical Mystery Tour* (1967), uno de los discos más experimentales y psicodélicos de los Beatles. Del mismo disco, *Banho de lua* (*Mutantes*, 1969), es una versión roquera, experimental y extravagante de Tintarella di luna, canción italiana de éxito internacional en principios de los 60, que ya había ganado su versión brasileña en la voz de Celly Campello antes de la emergencia del Tropicalismo. La antropofagia en ese disco se percibe también en los casos de intertextualidad, muy claros en las canciones *Dom Quixote* y *2001*.

La letra de *Dom Quixote* habla de los personajes de la conocida novela del español Miguel de Cervantes: el caballero Don Quijote y el escudero Sancho, que cumplen, en la obra, papeles de contraste; lo cual la canción igualmente busca evidenciar:

A vida é um moinho
 É um sonho, o caminho
 É do Sancho, o Quixote
 Chupando chiclete
 O Sancho tem chance
 E a chance é o chicote
 É o vento e a morte
 Mascando o Quixote

La vida es un molino
 Es un sueño, el camino
 Es del Sancho, el Quijote
 Chupando chicle
 El Sancho tiene chance
 Y la chance es el látigo
 Es el viento y la muerte
 Masticando el Quijote

(*Dom Quixote*, Os Mutantes, 1969)

Sancho es el amigo fiel y racional que ocupa un lugar de apoyo incondicional al soñador e inconsecuente Don Quijote; Sancho, el analfabeto; y Don Quijote, el intelectual. En la canción tropicalista se observa una provocación en el sentido de que el ser humano está para la vida como Sancho está para Quijote.

Ya *2001* es una composición de Tom Zé y Rita Lee. El título hace alusión a la recién lanzada película de Stanley Kubrick, *2001: A Space Odyssey* (1968). Se engaña el que espera una canción con puro aire de ciencia ficción. Al principio del tema el interior rural brasileño es representado a través de la interpretación de Zé do Rancho y Mariazinha, populares cantantes del género *sertanejo*, que tiene la *viola caipira* como principal instrumento. Bruscamente la melodía se transforma en un rock psicodélico y, el final de la canción, con una serie de efectos sonoros, alude al final de la película de Kubrick. En esa canción es evidente la dicotomía entre tradición y modernidad que el Tropicalismo pretendía explotar. La temática futurista y moderna, presente en la referencia a la película y en los efectos sonoros, se mezcla con lo anticuado y tradicional, presentes en la *viola caipira* y el ritmo *sertanejo*. Esto se hace a través del empleo de métodos antropófagos, sin que una temática se sobreponga a la otra.

Astronauta libertado

Minha vida me ultrapassa
Em qualquer rota que eu faça
Dei um grito no escuro
Sou parceiro do futuro
Na reluzente galáxia

Astronauta libertado

Mi vida me sobrepasa
En cualquier ruta que haga
Di un grito en la oscuridad
Soy aliado del futuro
En la reluciente galaxia

(2001, Os Mutantes, 1969)

En su autobiografía la cantante Rita Lee comenta la canción *2001*. La letra, escrita por Tom Zé en una hoja y luego tirada a la basura, fue recuperada por el productor musical de los tropicalistas y llevada a Rita, quien, hipnotizada por los versos, idealizó su musicalización, luego aprobada por Tom Zé.

[...] cuando leí por primera vez [la letra de Tom Zé], me sumergí de cara en un rock espacial, pero, pensándolo mejor, ¿por qué no tropicalizar y hacer lo opuesto a lo obvio? La letra ya viajaba en la mayonesa interplanetaria, merecía una música simple. Fue cuando Dios susurró el acertijo y juntó Kubrick a Mazzaropi, revelándome el astronauta *caipira* oculto: Jeca Tatu goes to Mars. (Lee, 2016, p. 84)

Amácio Mazzaropi, nombrado por Lee, fue un importante actor y cineasta brasileño. La mirada antropofágica de Lee visualiza a Mazzaropi como el Kubrick nacional. Jeca Tatu es el personaje *caipira*⁷ de una clásica obra literaria del escritor Monteiro Lobato; y también un personaje interpretado por el propio Mazzaropi en el cine. Rita, mutante tropicalista, no duda en devorar a Kubrick y Mazzaropi: “Jeca Tatu se va a Marte”.

La sonoridad de *17 léguas e meia* del disco *Gil 69* (1969) trae una propuesta semejante. La composición original es del artista nororiental Luiz Gonzaga, hecha en 1949. En primera persona el yo poético relata el día que caminó diecisiete leguas, unidad de medida del Brasil colonial todavía usada en las zonas rurales. ¿El motivo de la larga caminata? Llegar a la fiesta donde se baila *farró*, género típicamente norteño. En la composición de Gonzaga, el lenguaje es característico de la oralidad nororiental, tanto por las expresiones como por la tonada del canto. En la melodía reinterpretada por Gil, se incorporan ritmos e instrumentos tanto del homenajeado *farró* como del jazz y el rock. Hay una cita melódica de la canción *Baião* (1949), también de Gonzaga, tema ampliamente conocido en Brasil incluso en la actualidad. En la canción original Gonzaga toca el acordeón,

⁷ Término de origen indígena que se refiere a quienes viven en el interior, en zonas rurales, y trabajan en el campo.

instrumento característico del *forró*. En la cita de Gil, la melodía es tocada con la guitarra eléctrica: un buen ejemplo del canibalismo cultural en la antropofagia tropicalista.

En este mismo disco de Gil de 1969 aparece la canción *Objeto semi-identificado*. El título dialoga metalingüísticamente con la canción *Não identificado*, lanzada en el mismo año en el primer disco de Gal Costa. Tal elección transmite la idea de continuidad y evolución en las producciones tropicalistas, que dialogan entre sí. Compuesta por Gil con Rogerio Duarte y el arreglista Rogerio Duprat, *Objeto semi-identificado* es la canción más experimental del disco, mezclando apartados de canciones de pistas anteriores y sonoridades diversas, prevaleciendo los sonidos que remiten a un contexto espacial y tecnológico. En la letra, declamada y no cantada, se destaca la cita de la película *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) del cineasta Glauber Rocha. La película de Rocha es tratada por el yo poético como una novela de la cual su delirio es un nuevo capítulo. He aquí una muestra:

Cada diferença abolida pelo sangue que escorre das folhas da árvore da morte. Eu sou quem descreia o mundo a cada nova descoberta. Ou apenas este espetáculo é mais um capítulo da novela “Deus e o Diabo etc. etc.”.

Cada diferencia abolida por la sangre que gotea de las hojas del árbol de la muerte. Yo soy el que descrea el mundo con cada nuevo descubrimiento. ¿O es que este espectáculo no es más que otro capítulo de la novela “Dios y el Diablo, etc., etc.”.

(*Objeto semi-identificado*, Gilberto Gil, Rogerio Duarte y Rogerio Duprat, 1969)

La película en cuestión retrata la pobreza del nordeste brasileño, marcado por la sequía, por la presencia de la explotación colonial latifundista y por movimientos mesiánicos que surgen como suertes de contención, fe y esperanza para las poblaciones de la región afectadas por tales problemas. En *Verdade Tropical*, Veloso expresa:

Si el Tropicalismo se debió, en alguna medida, a mis actos y mis ideas, tenemos entonces que considerar como deflagrador del movimiento el impacto que tuvo sobre mí la película *Terra em transe*, de Glauber Rocha [...]. Mi corazón se aceleró en la escena inicial, cuando, al son del mismo canto de candomblé que ya estaba en la banda sonora de *Barravento* - primer largometraje de Glauber - se ve, en una toma aérea del mar, la costa brasileña acercándose. Y a medida que la película avanzaba, las poderosas imágenes que se sucedían confirmaban la impresión de que aspectos inconscientes de nuestra realidad estaban a punto de ser revelados. (Veloso, 2017, p. 123)

Sobre la película *Terra em transe* (1967), específicamente, dice:

Era una dramaturgia política distinta de la habitual reducción de todo a una esquemática caricatura de la lucha de clases. Por encima de todo, era la retórica y la poética de la vida brasileña posterior al 64: un grito profundo de dolor y revuelta impotente, pero también una mirada actualizada, casi profética, de las posibilidades reales, para nosotros, de ser y sentir. (Veloso, 2017, p. 129).

El Cinema Novo tuvo su auge también en la década de los 60. Su idealizador, Glauber Rocha (1939-1981), era un gran amigo de los tropicalistas, especialmente de Veloso, a quien admiraba. Así como el Tropicalismo, el movimiento cinemanovista tuvo fuerte influencia del Modernismo brasileño. Aguilar (2005) directamente encuadra *Terra em transe* como una producción tropicalista, una perspectiva cuestionable pero que revela la confluencia de intereses entre tales movimientos:

Con *Terra em transe* (1967), Glauber se aleja de la ortodoxia de izquierda (a la que critica impiadosamente) y se acerca a las vanguardias brasileñas de los años 20 (principalmente a la tendencia antropofágica de Oswald de Andrade). Mientras *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) es una película fundacional del Cinema Novo, *Terra em transe* puede ser leída como un film tropicalista que pone en evidencia las limitaciones de la política progresista en Brasil y la necesidad de utilizar la parodia y la sátira para reflexionar sobre la crisis política y la herencia cultural. (Aguilar, 2005, p. 137)

En el manifiesto del Cinema Novo, *Eztétyca da fome* (1965), Rocha, influenciado por sus lecturas de Fanon, anticipa preceptos decoloniales:

América Latina permanece colonia y lo que diferencia el colonialismo de ayer del actual es solamente la forma más aprimorada del colonizador: y además de los colonizadores de hecho, las formas sutiles de aquellos que también sobre nosotros arman futuras embarcaciones. El problema internacional de América Latina es todavía un caso de cambio de colonizadores, siendo que una liberación posible estará aún por mucho tiempo en función de una nueva dependencia. (Rocha, 2013, p. 1)

Glauber encontró en la estética de la violencia las herramientas para transmitir su mensaje:

La violencia se exteriorizó estéticamente en imágenes fuertes e indigestas, en sonidos ruidosos e incómodos, una experiencia posiblemente desagradable al principio, pero capaz de conquistar al espectador que entraba en contacto con las obras del Cinema Novo. Para el director, la violencia era la única alternativa para llevar a cabo la comprensión del colonizado por parte del colonizador. (Luz, Fonseca, & Vieira de Moraes, 2018, p. 11)

Su propuesta criticaba la importación de recetas hollywoodianas para el cine, proponiendo un diálogo con la realidad del país y llamando la atención a problemas políticos y sociales, contrastando con las demás producciones que representaban la realidad de una minoría afortunada y ocultaban la miseria del país (Luz, Fonseca, & Vieira de Moraes, 2018). El Cinema Novo y Glauber Rocha cumplen, así, importantes papeles en la conformación del movimiento tropicalista. Para Rocha, el Tropicalismo es “el surrealismo de los pueblos latinoamericanos” (Ridenti, 2014, p. 285): “La revolución, para mí, significa la vida, y la plenitud de la existencia es la liberación mental: esta, para los hombres más sensibles, es expresada por la fantasía” (Rocha apud Ridenti, 2014, p. 103).

Otro movimiento que ha influenciado significativamente el Tropicalismo es el Concretismo, cuya inauguración en Brasil fue en la década de los 50, con la Exposición Nacional de Arte Concreto (1956) en el Museo de Arte Moderno de São Paulo. Las afinidades entre el Concretismo y la música brasileña empiezan a notarse en la década de los 60. Veloso comenta el impacto del movimiento en el medio cultural:

El surgimiento de los concretos había sido escandaloso (la revista *O Cruzeiro*, de gran circulación, habló de “rock’n roll de la poesía”...). Aunque contaran con la simpatía de una figura gigante de la poesía brasileña como Manuel Bandeira (más viejo que los modernistas, un precursor de ellos y un mestre para siempre), ellos [los concretos] encontraron fuerte resistencia entre poetas, literatos y académicos. Pero el nivel de argumentación que ellos sostenían en sus respuestas y defensas críticas era tan alto, su cultura tan vasta y su determinación tan inquebrantable que se volvieron en un hueso duro de roer en la escena intelectual brasileña, imponiendo respeto mismo donde no había receptividad. (Veloso, 2017, p. 227)

También influenciados por el Modernismo de la década de los 20, los poetas concretos proponían investigar las posibilidades visuales y sonoras de las palabras más allá de su contenido, estimulando distintos sentidos. Así, un poema era hecho para ser leído, visto y también pronunciado, ya que se exploraban las sonoridades léxicas; una canción era hecha para ser escuchada y también vista.

El aspecto central de la confluencia entre el Tropicalismo y el Concretismo encuentra sentido en la antropofagia, pues está en la manera como ellos interpretan y se relacionan con la explosión de los medios en la década de los 60 y la consecuente introducción de producciones culturales internacionales en Brasil. Ambos rompían con la “defensa de una cultura nacional no adulterada” por la presencia extranjera (Aguilar, 2005, p. 157), pues no encontraban en el nacionalismo las respuestas necesarias para afinarse con las circunstancias que el momento histórico demandaba.

Este escenario tecnológico en el que confluyen ambas prácticas (la del Concretismo y la de los tropicalistas) no solo es el lugar de la devoración, la mezcla y la espectacularidad; la antropofagia tiene – además de sus connotaciones de incorporación de lo otro – un carácter de subversión moral. Bajo esta perspectiva, las performances de los bahianos se oponen al moralismo estrecho del público brasileño, incluidas tanto la derecha católica como la izquierda militante. El escenario tecnológico juega un papel central y es en él que se distribuyen las posiciones. (Aguilar, 2005, p. 156)

Mientras las izquierdas más tradicionales interpretaban a los medios como espacio de alienación, tanto tropicalistas como concretos no se resistían a la circulación de la cultura extranjera en los medios nacionales y proponían una negociación de este consumo, ya que una visión romántica de los consumidores no

haría con que la introducción de lo extranjero cesara, tal y como se expresa a continuación:

[...] los grupos que provenían del modernismo vanguardista, como es el caso de los poetas concretos, no veían a los medios solamente como un instrumento del poder: para ellos eran un escenario en el que había que intervenir y transformar desde adentro, porque su aparición implicaba una modificación profunda en los mecanismos de la escena pública y en la creación de imágenes culturales. En los concretos y neovanguardistas, este reconocimiento fue el efecto de su tendencia a privilegiar los procesos tecnológicos como procesos de innovación y modernismo antes que como instrumentos de dominación. A diferencia de sectores muy activos políticamente pero consideraron a los medios exclusivamente bajo el prisma de la alienación, estos grupos pudieron concebir una estrategia en la que los medios no fueran un enemigo exterior sino un escenario de disputa de las legitimaciones culturales en juego. (Aguilar, 2005, p. 132)

El mejor ejemplo de la influencia del Concretismo en el Tropicalismo es *Batmakumba*, canción de Veloso y Gil grabada inicialmente por Os Mutantes en su disco de 1968 y luego integrada al disco-manifiesto *Tropicália ou panis et circensis*, del mismo año. “La letra juega únicamente con la frase ‘bat makumba’, que suena como una invitación a ‘bater macumba’, es decir, tocar tambores” (Luz, Fonseca, & Vieira de Moraes, 2018, p. 16). La frase matriz decrece y luego crece a cada línea, creando una métrica cuyo dibujo forma la letra K, que también puede ser interpretada como la mitad de la bandera de Brasil.

batmakumbayêyê batmacumbaoba
 batmakumbayêyê batmacumbao
 batmakumbayêyê batmacumba
 batmakumbayêyê batmacum
 batmakumbayêyê batman
 batmakumbayêyê bat
 batmakumbayêyê ba
 batmakumbayêyê
 batmakumbaiê
 batmakumba
 batmakum
 batman
 bat
 ba
 bat
 batman
 batmakum
 batmakumba
 batmakumbayêyê
 batmakumbayêyê
 batmakumbayêyê ba
 batmakumbayêyê bat
 batmakumbayêyê batman

batmakumbayêyê batmakum
 batmakumbayêyê batmakumbao
 batmakumbayêyê batmakumbaoba
 (*Batmakumba*, Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1968)

Imagen, palabra y sonido se combinan armónicamente. Gil comenta la composición relacionándola con las influencias del Concretismo y de Oswald de Andrade, quien tenía un “poder de premonición”:

Caetano y yo sentados en el piso de su departamento, en la Av. San Luís, centro de São Paulo, componiendo la música: lo que queríamos, hoy me parece, era hacer una canción con un dístico y que fuera desnuda de ornamentos y posible de ser cantada por un grupo no musical, algo tribal y que, por esa razón, estuviera ligada a un signo de nuestra cultura popular como la macumba, esa palabra nacional para significar todas las religiones africanas, no cristianas, y que es el término que Oswald de Andrade ha usado. Oswald estaba muy presente en la época; nosotros estábamos descubriendo su obra, encantándonos con el poder de premonición que ella tiene. La idea de reunir lo antiguo y lo moderno, lo primitivo y lo tecnológico, era algo preconizado en su filosofía. *Batmakumba* es de inspiración oswaldiana. Y concreta en la ligación de las palabras y en la construcción visual de la K como una marca; en el sentido *impresivo* y no solo expresivo de la creación. No es solo una canción, es una música multimedia, poema gráfico, hecha también para ser vista. (Gil & Rennó, 2003, p. 107)

Objeto sim, objeto não (1969) es una composición de Gil grabada por Gal Costa en el LP *Gal 69*. Dialoga con canciones de otros discos, *Não identificado* y *Objeto semi-identificado*. La sonoridad es la más experimental del disco, incorporando sonidos espaciales y tecnológicos, con un contrabajo frenético y gritos convulsivos de Gal. Se observan recursos concretos en la creación de neologismos como “ilumencarnados” e “identisignificados”. Este nuevo término, “identisignificados”, es disociado en un juego silábico de versos, creando múltiples neologismos, como se observa en la siguiente estrofa:

O objeto sim, o objeto não
 Os ilumencarnados seres
 Que esta terra habitarão
 O identifi Si
 O identudo Gui
 O identido Ni
 O identipo Fi
 O identado Ka
 E mais uma porção
 Dos identifisignificados
 Novos seres que virão
 Do fundo do céu
 Do alto do chão

El objeto sí, el objeto no
 Los ilumencarnados seres
 Que esta Tierra habitarán
 Lo identifi Si

Lo identudo Gui
 Lo identido Ni
 Lo identipo Fi
 Lo identado Ka
 Y una porción más
 De los identisignificados
 Nuevos seres que vendrán
 Del fondo del cielo
 Del alto del piso

(*Objeto sim, objeto não*, Gilberto Gil, 1969)

El diálogo del Tropicalismo con el Concretismo se nota también en la canción *Lindonéia*, grabada en 1968 por Nara Leão para el disco-manifiesto y para su propio disco del mismo año. La composición fue basada en el cuadro homónimo de Rubens Gerchman, de 1966, expuesto en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Se trata del retrato de una mujer bajo el verso “un amor imposible”. Más abajo, como si el cuadro tuviera una función periodística, está la frase: “La bella Lindonéia; de 18 años murió instantáneamente”. A pedido de Nara, Veloso hizo una canción para contar la historia del personaje del cuadro.

Lindonéia cor parda
 Fruta na feira
 Lindonéia solteira
 Lindonéia domingo segunda-feira
 Lindonéia desaparecida
 Na igreja no andor
 Lindonéia desaparecida
 Na preguiça no progresso
 Lindonéia desaparecida
 Nas paradas de sucesso
 Ai meu amor
 A solidão vai me matar de dor
 No avesso do espelho
 Mas desaparecida
 Ela aparece na fotografia
 Do outro lado da vida
 Lindoneia color pardo
 Fruta en la feria
 Lindoneia soltera
 Lindoneia domingo lunes
 Lindoneia desaparecida
 En la pereza en el progreso
 En las listas de éxitos
 Ay mi amor
 La soledad me va a matar de dolor
 En el revés del espejo
 Pero desaparecida
 Ella aparece en la fotografia
 Del otro lado de la vida

(*Lindoneia*, Caetano Veloso, 1968)

Gerchman, autor del cuadro que inspiró la canción, es el artista plástico concreto que se encargó también del arte de tapa del disco-manifiesto *Tropicalia ou panis et circencis* (1968).

VALORACIÓN ESTÉTICO-POLÍTICA Y REFLEXIONES FINALES

Hasta aquí, tras los análisis, podemos notar una clara comunión de intereses entre el Tropicalismo, el Cinema Novo y el Concretismo, todos influenciados por el Modernismo oswaldiano.

Para explicitar la dimensión decolonial de la estética del movimiento tropicalista a través de su praxis antropofágica, proponemos un breve sobrevuelo por la teoría de la estética para la liberación propuesta por los filósofos latinoamericanos Carlos Asselborn, Gustavo Cruz y Oscar Pacheco en el libro *Liberación, estética y política* (2009). Los autores sugieren algunas claves de reflexión para una *estética decolonial*, entre las cuales destacamos la corporalidad y lo popular.

La corporalidad es defendida por los autores como el lugar de los seres sintientes y pensantes, desde el cual la creatividad permite imaginar nuevas realidades posibles. En la corporalidad como clave de reflexión hay una defensa de las sensibilidades humanas: los cuerpos sienten, desean, pertenecen, gozan, consumen, duelen, sufren. A partir del respeto al carácter corporal de lo humano, las corrientes iconoclastas aquí estudiadas - Tropicalismo, Cinema Novo y Concretismo - problematizan identidades, razas, sentires y opresiones. Rompen, así, con la pureza defendida tanto por las izquierdas inflamadas por los ideales de lo nacional popular como por el discurso autoritario y conservador vigente, cuyo símbolo era la familia tradicional burguesa, blanca y hetero-normada.

Otra clave de reflexión es la praxis, que, en tanto forma de objetivación, garantiza la expresión estética como una necesidad natural humanizada. La praxis estética tropicalista se caracteriza por la antropofagia, cuyos atributos se relacionan con la tercera clave de reflexión: lo popular. Sobre el abordaje antropofágico de lo popular a principios del siglo XX, la investigadora mendocina Federica Scherbosky afirma:

El movimiento antropofágico viene así insertarse en un contexto brasileño de fuerte dualidad, entre una cultura de élite y una cultura popular. La primera presenta marcados intereses en la persistencia de su condición europea, siempre con su mira puesta en aquellas metrópolis desde las que provenía su estatus y hegemonía. No muestran ningún tipo de interés en generar una cultura propia, en relación a la experiencia local, sino que importan matrices extranjeras que pretenden insertar sin ningún cuestionamiento en la región. Esto produce un doble extrañamiento ya que no sólo se produce una cartografía cultural local, sino que además se importa acríticamente, puesto que las cartografías europeas no fueron

producidas en contextos de mestizaje como el brasileño y a su vez presentan un importante alejamiento de la experiencia sensible y una fuerte impronta racionalista. (Scherbosky, 2010, p. 25)

Sobre este mismo momento del Modernismo, movimiento proponente de la antropofagia, Veloso señala:

Si nos arriesgamos a mirar hacia adentro, podríamos llegar a la conclusión de que los Modernismos representan más bien una lucha contra la inminente obsolescencia de un hermoso pasado que estuvo a punto de volverse banal; que nunca, como en el Modernismo, el arte ha sido tan profundamente conservador. La lucha era, fue y es, sobre todo, contra el academicismo. El supremo artista aristocrático no podía someterse a la vulgarización burguesa que quería distribuir fórmulas prefabricadas, utilizables por cualquiera, para consumir y producir arte. Había que demostrar que el arte es terrible y que es difícil: no se puede pasar indemne a Velásquez, Mozart o Dante. (Veloso, 2017, p. 240)

Veloso diserta sobre el Modernismo como resistencia a las jerarquías culturales, en las cuales el arte debe fatalmente encajar en una pureza, sea de lo erudito o de lo popular, de lo nacional o de lo internacional, de lo arcaico o de lo moderno. Al superar estas dicotomías a través de una praxis estética antropofágica, el Tropicalismo crea e invita a la creación de “nuevas cartografías de sentido” (Rolnik apud Scherbosky, 2010, p. 26).

En definitiva, lo primero y fundamental de esta subjetividad [antropofágica] es el grado significativo de exposición a la alteridad - y la flexibilidad de la misma -. Percibir y querer esa singularidad otra sin miedo a contaminarse, ya que esta contaminación, este dejarse afectar es lo realmente vital, es aquello que logra actualizar y acrecentar el deseo. (Scherbosky, 2010, p. 27)

La influencia de la antropofagia modernista en el Tropicalismo, por lo tanto, está en el ejercicio de dejarse afectar, de afinar el arte con la realidad, entendiéndola como un universo en el cual orbitan pasado, presente y futuro, proponiendo una flexibilidad, una contaminación positiva de la alteridad, una apertura a sus impurezas.

Si la antropofagia propone una devoración de la alteridad para la creación de una auténtica cultura brasileña, al proponerse digerir lo extranjero tal práctica permite transformarlo en lugar de pasivamente aceptarlo; es decir, se trata de una resistencia cultural a imposiciones coloniales. A través de una apropiación crítica y creativa, se resiste, subversivamente, a opresiones culturales. El Tropicalismo enfrenta los discursos dicotómicos de su época, los supera, los digiere, los reinventa. Se inserta inteligentemente en el mercado cultural sin someterse a sus recetas de arte para vender, logrando difundir masivamente un “arte impuro”, según la definición del filósofo mendocino Arturo Roig (Asselborn et al., 2009, p. 76). Asumiendo el deseo y la necesidad de modernización, los tropicalistas participan de ella sosteniendo una postura crítica del régimen que la promovía autoritaria-

mente y la limitaba al ámbito económico, manteniendo un estricto conservadurismo y patriarcalismo colonial. El Tropicalismo no es un movimiento con una propuesta homogénea, y entre sus varios matices nos propusimos explicitar lo referente a su dimensión de crítica al colonialismo y a la colonialidad. En tal medida sostenemos que el movimiento se constituye en una potente y perdurable interpelación estético-política a la colonialidad en Brasil y en Latinoamérica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, G. (2005). *Poesia concreta brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernista*. EDUSP.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Capitán Swing.
- Anzaldúa, G. (2015). *Light in the Dark/Luz en lo Oscuro: Rewriting Identity, Spirituality, Reality*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822375036>
- Asselborn, C. J., Cruz, G. R., & Pacheco, O. P. (2009). *Liberación, estética y política: Aproximaciones filosóficas desde el sur*. Editorial de la Universidad Católica de Córdoba.
- Barón, G. (2022). Colonialismo, colonialidad y descolonización: historia, problemas y conceptos. Apuntes de cátedra.
- Capinam, J. C., Costa, G., Dias Baptista, A., Dias Baptista, S., Duprat, R., Gil, G., Leão, N., Lee, R., Veloso, C., & Zé, T. (1968). *Tropicália ou panis et circencis* [Álbum; arreglos: R. Duprat, producción: M. Barenbein]. Phillips Records.
- Costa, G. (1969). *Gal Costa* [Álbum; arreglos: G. Gil, R. Duprat e L. Gordin, producción: M. Barenbein]. Phillips Records.
- De Andrade, O. (1924). Manifesto da Poesia Pau-Brasil. Fonte: <https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>
- De Andrade, O. (1928). Manifesto antropófago. UFRGS. Fonte: <https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>
- Dias Baptista, A., Dias Baptista, S., & Lee, R. (1968). *Os Mutantes* [Álbum; arreglos: R. Duprat, producción: M. Barenbein]. Polydir Records.
- Dias Baptista, A., Dias Baptista, S., & Lee, R. (1969). *Os Mutantes* [Álbum; arreglos: R. Duprat, producción: M. Barenbein]. Polydor Records.
- Duprat, R. (1968). *A banda tropicalista do Duprat* [Álbum; producción: M. Barenbein]. Phillips Records.
- Fanon, F. ([1952] 2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Akal.
- Fanon, F. (1961). *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica.
- Favaretto, C. (1995). *Tropicalismo: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial.

- Freixo Pereira, L. (2019). *O Museu da Imagem e do Som e os debates sobre música popular e cultura popular (1965-1971)*. UFRJ.
- Gil, G. (1969). *Gilberto Gil* [Álbum; arreglos: R. Duprat, producción: M. Barenbein]. Phillips Records.
- Gil, G. (1970). Recuso + Aceito = Receita. Fonte: <https://gilbertogil.com.br/conteudo/textos/#modal-texto-2919>
- Gil, G., & Rennó, C. (2003). *Todas as letras*. Companhia das Letras.
- Leão, N. (1968). *Nara Leão* [Álbum; arreglos: R. Duprat, producción: M. Barenbein]. Phillips Records.
- Lee, R. (2016). *Rita Lee: uma autobiografia*. Globo.
- Luz, A., Fonseca, M., & Vieira de Moraes, G. (2018). Hecho en Brasil: pedagogía del oprimido, Cinema Novo y Tropicália como aportes para pensar la Historia de las Ideas Latinoamericanas. *Algarrobo MEL*.
- Martí, J. (1891). *Nuestra América*. Fonte: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal27/14Martí.pdf>
- Mignolo, W. (2000). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Gedisa.
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, p. 11-20.
- Quijano, A. (1993). *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Sociedad & Política.
- Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. Em *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. CLACSO.
- Ridenti, M. (2014). *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Unesp.
- Rocha, G. (2013). Eztetyka da fome. *Hambre*, 1-4. Fonte: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf>
- Rodríguez, S. (2016). *Defensa de Bolívar*. Ediciones Rectorado UNESR.
- Roig, A. A. (1984). Propuestas metodológicas para la lectura de un texto. *Revista IDIS - Universidad de Cuenca*, 131-138.
- Roig, A. A. (1987). El sujeto, las categorías y el discurso: tres cuestiones de interés para la Historia de las Ideas. *mimeo*.
- Roig, A. A. (1993). *Historia de las ideas, teoría del discurso y pensamiento latinoamericano*. Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- Roig, A. A. (2004). *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. Fonte: <http://ignorantisimo.free.fr/CELA/docs/700%20-%20Arturo%20Andres%20Roig%20-%20Teoria%20y%20Critica%20del%20Pensamiento%20Latinoamericano.pdf>

- Scherbosky, F. (2010). La subjetividad antropofágica: aportes para una concepción devorativa de la vida. *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, 23-31.
- Veloso, C. (1968). *Caetano Veloso* [Álbum; arreglos: J. Medaglia, S. Hohagen & Damiano Cozzella, producción: M. Barenbien]. Phillips Records.
- Veloso, C. (2017). *Verdade Tropical*. Companhia das Letras.