

Todos somos antropófagos. Sobrevivencias de una vocación internacionalista en la cultura brasileña.

Garramuño, Florencia

Resumen:

Desde su primera aparición en los relatos coloniales, la práctica indígena de la antropofagia va a construirse durante muchos años –a lo largo de muchos debates, en los que intervienen de diferentes maneras colonizadores y colonizados—. En este momento, sin embargo, lo interesante es aislar, en esas intermitencias, el modo en que la supervivencia de la antropofagia, ya sea como rito específico, ya sea como metáfora cultural, condensa tanto en la Antropofagia de los veinte como en la Tropicália la relación entre una cultura y su afuera con la cual esta se define, y analizar el modo en que esa persistencia coloca a la cultura brasileña en una vocación internacionalista.

Palabras clave:

antropofagia - modernismo - tropicalismo - sobrevivencia.

(*) Dirige el Programa en Cultura brasileña de la Universidad de San Andrés, y es investigadora independiente del CONICET. Publicó Genealogías Culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea, 1980-1990, Modernidades Primitivas: Tango, Samba y Nación y La experiencia opaca.

Como si se tratara de una fuerza subterránea que corre por sus entrañas, emergiendo en momentos sucesivos y entrecortados, la supervivencia de una vocación turbulenta por insertar una imagen de sí en el mundo recorre a

Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación N° 60



ISSN: 1668-0227

Lecturas y poéticas
del arte
latinoamericano:
apropiaciones,
rupturas y
continuidades

Año XVII, Diciembre 2016, Buenos Aires,

Argentina | 176 páginas

[descargar PDF](#)

[ver índice de la publicación](#)

[Ver todos los libros de la publicación](#)

[compartir en Facebook](#)



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](#)

la cultura brasileña del siglo XX. En dos de sus momentos estéticos más paradigmáticos, la Antropofagia de los años de '20 del siglo XX y la Tropicália de los años sesenta del mismo siglo, la supervivencia de esa fuerza, que llamaré vocación internacionalista, desbarata los modos tradicionales de concebir la historia cultural en una cronología lineal. Se trata de una supervivencia, en el sentido benjaminiano del término, que hace estallar el continuum de la historia y nos deja percibir a contrapelo, más que las similitudes entre dos momentos históricos –concebidas según el modelo de la transmisión de una tradición–, la chispa de un problema que se revela en ese fuera de la historia que, sin embargo, no deja de tener importancia histórica¹. Esa supervivencia ha sido una herramienta a la que la cultura brasileña se dirige, de tiempo en tiempo, para poner, como diría Derrida, “las soberanías en cuestión”².

Tanto en la Antropofagia como en la Tropicália, la apelación a un material autóctono y nacional se ve cruzada por una referencia muy clara a la relación con el otro o el afuera de su cultura. La Antropofagia (lanzada en 1928 con el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade) se inspira en el rito antropófago de algunas de las etnias indígenas que habitaban el Brasil antes de la conquista, uno de cuyos ritos centrales –insistentemente recuperado por las crónicas coloniales y los relatos de viajeros europeos al Brasil y América– consistía en deglutir al enemigo para incorporar sus virtudes. Desde su primera aparición en los relatos coloniales que dan cuenta de esta práctica indígena, la antropofagia va a construirse durante muchos años –a lo largo de muchos debates, en los que intervienen de diferentes maneras colonizadores y colonizados– como la vara para medir la diferencia entre europeos y americanos y, más allá de su capacidad descriptiva, como argumento para la explotación o el abandono de los indígenas y sus tierras³. Perseguir las diferentes mutaciones y sobrevivencias del tema podría ser objeto –como de hecho ya lo ha sido– de un ensayo en sí mismo⁴. En este momento, sin embargo, me interesa aislar, en esas intermitencias, el modo en que la supervivencia de la antropofagia, ya sea como rito específico, ya sea como metáfora cultural, condensa tanto en la Antropofagia de los veinte como en la Tropicália la relación entre una cultura y su afuera con la cual esta se define, y analizar el modo en que esa persistencia coloca a la cultura brasileña en una vocación internacionalista.

Como señalan Ana Kiffer, François Normand y Tatiana Roque:

(...) la notion même de anthropophagie est une esquisse de réponse aux rapports à la fois conflictuels et complémentaires entre l'élément local et l'élément étrangère, qui ne cesse d'être transplanté au milieu de la culture locale, entre le dedans e le dehors, mais qu'un telle réponse est cherchée du côté du local comme dehors. Car l'action de manger (avalier et digérer) implique une transmutations de celui qui mange. Bref, il n'y a pas de dedans qui ne soit pas composé à partir du dehors. (Kiffer et al, p. 1)

Me interesa especialmente este postulado porque ve a la antropofagia, más allá de la incorporación o absorción de las características del otro, como una práctica que desbarata las fronteras entre un adentro y un afuera, dejando en evidencia el sostén de esa “vocación internacionalista”⁵.

En el caso de la antropofagia modernista, el mito del indio antropófago originario del Brasil –que ya había sido convertido en mito de origen positivo, entre otros por el poeta romántico Gonçalves Dias en su poema épico sobre los indios, I Juca Pirama– se convierte en el origen de una revolución cultural de consecuencias rotundas para la cultura brasileña: en la literatura (Oswald y Mário de Andrade, Raul Bopp), las artes plásticas (Tarsila do Amaral) y la música (Heitor Villalobos), la exploración de un material auténticamente brasileño para la construcción de una obra que se busca colocar en el “concierto de las naciones” resulta un dispositivo extendido entre los años veinte y treinta de ese siglo veinte. Raúl Antelo señaló la paradoja fundamental que en ese movimiento encerró la Antropofagia:

Admitiu a existência de uma tradição ocidental, porém, tentou sempre reinventar a metafísica do ser nacional como seu campo restrito, como uma cota desgarrada ou entre-lugar que guarda a memória do desgarramento originário. Buscava assim a reapropriação do melhor da cultura universal, para utilizá-la como arma contra o pior dela mesma, a partir de situação ambivalente dos confins, onde Ocidente se olha a si mesmo para desconhecerse alterado de si. A identidade antropofágica seria então a constante construção de uma diferença, mas também, a busca, em si mesma, de um modo sul-americano de ser universal. (Antelo 2006, 1, Apud Nodari 2010, 115)

Esa paradoja se manifestaría espectacularmente en varias de las obras de la Antropofagia más paradigmáticas. El Manifiesto Antropófago, publicado en el primer número de la Revista de Antropofagia (Imagen 1), en 1928, había sido inspirado por toda una larga tradición de reinterpretación y estudio de las culturas indígenas que en 1875 llevó a un general del Ejército, Couto de Magalhães, a compilar las leyendas tupi que el manifiesto mismo cita en esa lengua, o a un antropólogo como el suizo Alfred Métraux a realizar un profundo estudio sobre las religiones indígenas⁶. Antropófago él mismo, el Manifiesto incorpora y deglute elementos del imaginario brasileño, desde la colonia hasta el presente, junto con conceptos, postulados y pensamientos occidentales a los que critica, a su vez, transformándolos.

La antropofagia supone incorporación, desmembramiento, reinterpretación, reescritura e invención. En conjunción con las vanguardias europeas –recordemos que el manifiesto del dadaísmo firmado por Francis Picabia se llamó, también, Manifiesto Caníbal– esa suerte de excavación de la cultura local se convirtió en una arqueología novedosa que elaboró una imagen exitosa de un Brasil internacional. Allí, el indio antropófago sirve de piedra de toque no solo para marcar una identidad brasileña, sino sobre todo como forma de incorporar en un acto bárbaro las “conquistas” de la Europa en decadencia a la que se quiere devolver, masticadas y digeridas, esas mismas propuestas trastocadas por su paso por la sensibilidad bárbara: allí están las referencias al Freud de Totem y Tabú, a la Revolución Francesa, a Lévy Bruhl, o al bárbaro tecnificado de Keyserling, entre otros conceptos y figuras europeas. Si estos aparecen parodiados en un montaje en el que se marca en muchos de ellos una carencia o una falta, lo cierto es que se conforman como un repertorio indispensable para la construcción del Manifiesto. Y si de filiaciones se trata, el manifiesto es, por lo menos en uno de sus fragmentos, bastante claro: “Filiação. O contacto com o Brasil Carahíba. Ou Villegaignon print terre. Montaigne. O homem natural. Da revolução francesa ao Romantismo á Revolução Bolshevista, á Revolução surrealista e ao bárbaro technizado de Keyserling. Caminhamos”. (Andrade 1928, p. 7) Entre el Brasil caraíba y el pensamiento europeo, toda una serie de emblemas de la “civilización europea” son procesados por los jugos gástricos del bárbaro para colocar en Europa un pensamiento que, incluso, unos años más tarde podrá proponerse como una posible “terapéutica de los males de Europa”⁷.

En muchas obras de la Antropofagia, la conciencia de que esa producción nacional está destinada a llenar un lugar que en el mundo está vacante es muy evidente. Una de las cartas de Tarsila Amaral, escrita desde París a su familia, lo expone en términos muy claros.

Dice Tarsila:

Sinto me cada vez mais brasileira: Quero ser a pintora da minha terra.

Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Berando, brincando com bonecas de mato...

Não pensem que essa tendência brasileira na arte é mal vista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense. (Amaral, 1975, I, 184 subrayado mío)

Del mismo modo, Tropicália (cuyo inicio se data en 1967 con la conjunción espectacular de varios eventos artísticos en la música, las artes, el cine y la literatura), convoca imágenes tropicales (papagayos, palmeras, arena) y tecnológicas, que en esos años de modernización autoritaria comenzaban a mostrar uno de los contrastes más característicos del Brasil de la época. En el film *Terra em transe* de Glauber Rocha, en la poesía de Torquato Neto o Waly Salomão, en el teatro de José Celso Martínez Corrêa, en la música de Caetano Veloso y Gilberto Gil, y en el arte de Hélio Oiticica –entre muchos otros artistas de las más diversas extracciones–, una misma aspiración por inscribir conquistas experimentales brasileñas en pie de igualdad en el debate internacional logra escapar de la exotización de lo brasileño precisamente por la vocación internacionalista que, como muchos han señalado, viene de esa supervivencia de la antropofagia modernista que el Tropicalismo pondrá en marcha⁸.

Hélio Oiticica, no solo uno de los artistas más sobresalientes de la Tropicalia sino también uno de sus teóricos más sagaces, definió, de modo muy temprano, esa vocación. Ya en “Esquema da Nova Objetividade” –donde se refería además a Oswald de Andrade y la antropofagia y su reducción de influencias externas a modelos nacionales– Oiticica proponía la Nova Objetividade como “um estado típico da arte brasileira atual” y “também internacional”⁹. Pero será precisamente su penetrable Tropicália (Imagen 2) el que será concebido como “a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional.” (Oiticica, p. 106). Según el mismo Oiticica, Nossos movimentos positivos parecem definir-se como, para que se construam, uma cultura de exportação: anular a condição colonialista é assumir e deglutir os valores positivos dados por essa condição, e não evitá-los como se fossem uma miragem (o que aumentaria a condição provinciana para sua permanência); assumir e deglutir a superficialidade e a mobilidade dessa “cultura”, é dar um passo bem grande – construir; ao contrário de uma posição conformista, que se baseia sempre em valores gerais absolutos, essa posição construtiva surge de uma ambivalência crítica. (Oiticica, 1970, p. 3)

En ese contexto, es evidente que la apelación nacional, presente en ambos momentos, se encuentra complicada en una pulsión internacionalista que resulta radicalmente transformadora de ese nacionalismo. De hecho, la antropofagia pudo albergar, en sus primeros momentos, un nacionalismo más exacerbado que, sin embargo, sería rechazado posteriormente por lo que se veía como la consistencia retrógrada de un nacionalismo poco abierto a la incorporación de las diferencias culturales. En uno de los últimos números, ante la adhesión del movimiento Verdeamarelismo a la antropofagia, la Revista publica un texto que rechaza ese nacionalismo. En “Uma adesão que não nos interessa”, se explica:

O homem natural que nós queremos pode tranquilamente ser branco, andar de casaca e de avião. Como também pode ser preto e até índio. Por isso o chamamos de antropófago e não totalmente de “tupy” ou “pareci” (...) sem dúvida, gostosamente nos reportamos á época em que, no acaso deste continente, o homem realizava no home, a operação central do seu destino: a devoração direta do inimigo valoroso (transformação do Tabu em Totem). Mas não será por termos feito essa descoberta que vamos renunciar a qualquer conquista material do planeta como o caviar ou a vitrola, o gás asfixiante o até a metafísica. (Revista de Antropofagia, Número 10 da revista 12-6-29)

Por otro lado, aunque esa apelación nacional haya sido referida una y otra vez como marca de identidad de ambos momentos de la cultura brasileña, no es ella lo que los define. Esa búsqueda de lo originalmente

brasileño también se imprimió en los árcades que acompañaron a Tiradentes en su rebelión ante la corona portuguesa hacia fines del siglo XVIII, en el Indianismo romántico de mediados de siglo XIX, o en el realismo de fines del siglo XIX que buscó tipos y costumbres de la sociedad brasileña para poblar sus novelas.

La apelación nacional tampoco basta, por otro lado, para explicar ni la fuerza de la Antropofagia y del Tropicalismo, ni el modo en que ambos momentos de la cultura brasileña se catapultaron a la arena internacional, ni el hecho de que ambos hayan sido característicos no sólo de una de las artes, sino de la cultura en su conjunto.

Lo que define y explica a la Antropofagia y al Tropicalismo es precisamente aquello que ambos comparten: la aspiración –en ambos casos, exitosa– de colocar al Brasil en el mapa de la cultura mundial a través de una decidida vocación internacionalista que buscó proveer al mundo de imágenes brasileñas capaces de elaborar algunos de los dilemas que le fueron contemporáneos.

Esa vocación internacionalista resulta claramente optimista y utópica en la Antropofagia.

En la Antropofagia, la celebración de la modernidad y la incorporación de todas las conquistas europeas encuentra en el antropófago la figura emblemática de un país nuevo que venía a devorar y renovar las energías de una vieja Europa entonces en decadencia: “Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”. (Andrade 1928, p. 7) Como se sabe, el impulso final para el manifiesto de Oswald lo dio un cuadro que Tarsila do Amaral le regaló para su cumpleaños: emblema de la vanguardia brasileña, el Abaporu (Imagen 3) (antropófago en lengua tupi), ablanda –sin abandonar– la geometría abstractizante de la vanguardia europea (Tarsila estudió en París con maestros europeos) con el recurso a las imágenes oníricas del mito antropófago. La yuxtaposición de elementos propios del Brasil colonial y del Brasil burgués y la elevación del producto a la dignidad de alegoría del país trasunta un fuerte optimismo: la asimilación poética de las ventajas del progreso ofrece una plataforma positiva desde donde observar y objetar la sociedad europea contemporánea, ofreciendo al Brasil como solución e inspiración para sus impasses.

Según Roberto Schwarz –uno de los críticos del movimiento– se trataría de un “ufanismo crítico”: un modo de ufanarse del Brasil y su historia (Schwarz, 1974). Aunque la Antropofagia fue heterogénea y no consistió en una mera celebración del Brasil, ya que estuvo llena de sarcasmos e ironías mordaces, es cierto que la alegría solar de muchas de sus producciones culturales –por lo menos de las más famosas– transpiran optimismo y euforia.

Como el mismo Manifiesto propone: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”. (Andrade, 1928, p. 7) Tanto la Antropofagia como el Tropicalismo son momentos claramente “corales” de la cultura brasileña: todas las artes y todas las esferas de la producción cultural convergieron, en ambos momentos, para la creación de esos gestos revulsivos¹⁰. Aunque un costado menos solar de la Antropofagia puede verse en su novela emblemática, *Macunaíma* –y en general en la obra de su autor, Mário de Andrade–, cuando se publica en 1928 la novela se integra cómodamente al proyecto internacionalista lanzado por Oswald. El propio Mário hará un gesto conciliador al retirar del manuscrito la dedicatoria a José de Alencar, héroe del indianismo del buen salvaje a quien Oswald atacó en el manifiesto. De hecho la antropofagia fue un concepto aglutinador, que pudo incluir en su primer momento a autores como Plínio Salgado o Cassiano Ricardo, convertidos unos años después en enemigos acérrimos. Si bien el momento antropofágico no se

define, como se definiría más tarde el Tropicalismo, como un momento que alcanzó una fuerte penetración en la cultura de masas, sobre todo a través de la fuerte inserción de la música brasileña en el ambiente popular, también la antropofagia, en tanto concepto, trascendió las fronteras del arte erudito o culto. Es conocido el contacto de los sambistas del morro con los modernistas. En “Fizemos Cristo Nascer na Bahia” (hicimos que Cristo naciera en Bahía), un samba-maxise de 1927, Sebastião Cirino y Duque proponen ese mismo gesto de inversión internacionalista que definió a la antropofagia:

Dizem que Cristo nasceu em Bélem A história se enganou
Dizem que Cristo nasceu em Bélem A história se enganou

Cristo nasceu na Bahia, meu bem E o baiano criou
Cristo nasceu na Bahia, meu bem E o baiano criou

La proliferación de collages que combinan imágenes de lo más dispares y contradictorias sin transición entre ellas, la violencia que se traduce estéticamente en los contrastes abruptos, la figuración de formas que no alcanzan a contener la expresión, las transgresiones de límites y las imágenes sincréticas y disonantes que marcan a Tropicália exhiben un clima menos positivo y utópico. Sostenidas en la estrategia del montaje brusco, las diversas prácticas tropicalistas se definen en un primer momento por una combinación de lo más arcaico y precario –las “reliquias del Brasil”, como las llamará Gilberto Gil– con la hipermodernización del desarrollo tecnologizado. La instalación de Hélio Oiticica en 1967, Tropicália, le da nombre a ese espíritu de ruptura que venía apareciendo en distintas artes. La instalación, un laberinto o “penetrable” geométrico realizado con materiales precarios que albergaba arena, plantas, grava y un loro, recordaba simultáneamente al constructivismo de las vanguardias internacionales –con sus colores puros y sus estructuras geométricas– y a la arquitectura pobre de las favelas brasileñas, especialmente Mangueira, donde Oiticica se había retirado a vivir y trabajar y de donde tomó gran parte de su inspiración artística.

Al final del recorrido, un televisor prendido señalaba tanto a los avances de la tecnología como a la cultura de masas que la televisión venía a encarnar. La frase “La pureza es un mito”, que se podía leer en una de las inscripciones que había dentro del penetrable, sintetizaba con perfección el proyecto estético que definiría al Tropicalismo. Junto con Tropicália, ese mismo año verán la luz el film Terra en Transe de Glauber Rocha, las “máscaras sensoriales” de Lygia Clark, la obra de teatro O rei da vela, de José Celso Martínez Corrêa, la presentación de Caetano Veloso (Imagen 4) y Gilberto Gil de las canciones “Alegria, Alegria” y “Domingo no Parque”, y la publicación de la novela Panamérica de José Agripino de Paula. En todos ellos, la objetivación de una imagen brasileña no se realizaba a través de la representación de una realidad sin fisuras, sino a través de imágenes conflictivas, disparatadas y absurdas que en esa yuxtaposición recordaban –también– la violencia de esos años. En un contexto de modernización autoritaria –la dictadura militar se había instalado en 1964 y recrudecería, como se sabe, en 1969– que al mismo tiempo que imponía agresivamente industrialización y desarrollo, implantaba el terror y la producción de nuevas desigualdades, era claro que el Tropicalismo ya no podía confiar en esa modernización que sin embargo tampoco podía dejar de abrazar. Flora Süssekind describió el contexto de ese momento:

The Brazilian military dictatorship aggressively pursued policies of industrial modernization, growth, and urbanization, and heavy investment in technology, allied with an authoritarian political order and an inflationary economic policy. This took a easily perceptible toll, including the collapse of civic participation in government, a mounting foreign debt, intensified social inequalities, increasingly stratified income brackets, and urban crises. At the time, Martinez Corrêa referred to this period as “the dumb dream and myth of a second-hand technocracy.

That was the context of Tropicália. In order to fully understand the difference between Tropicália and Brazil's modernista and constructivist avantgardes, it is necessary to grasp this feeling of historical disenchantment.

(Süssekind, 2005, p. 39)

Como la canción Marginalia II de Torquato Neto y Gilberto Gil, entre otras, la estética tropicalista habla sin tapujos ni timideces del modo en que esos artistas e intelectuales se enfrentaron críticamente al subdesarrollo brasileño buscando una forma para expresarlo.

“Aqui é o fim do mundo/aqui o terceiro mundo/peço uma benção e vai dormir”, una de las frases más fuertes de esa canción, con su música disonante que puede combinar la música más experimental con la más tradicional, encuentra un ritmo para ese enfrentamiento crítico en una de las canciones tropicalistas más sombrías, plasmado en una sintaxis discontinua y en elipsis desconcertantes que suenan como un cortocircuito. Como Torquato Neto, muchos de los tropicalistas morirían jóvenes –gran número de ellos, por suicidio o drogas–, revelando en ese destino el contenido trágico que, por el reverso de la alegría, siempre tuvo el tropicalismo.

“El Tropicalismo es el movimiento más tropicalista que existe: todo vale”, respondió el cineasta Glauber Rocha cuando en 1972 le preguntaron si él se definía como tropicalista.

Incluso con sus conflictos y polémicas internas, que eclosionarían pocos años más tarde, entre 1967 y por lo menos 1972, el tropicalismo fue básicamente un proyecto incorporativo, que a diferencia del purismo vanguardista tendió –siempre con espíritu crítico– a la incorporación creativa de las diferencias. Uno de los parangolés (capas de tela para vestir mientras se baila) de Hélio Oiticica me parece hoy su mejor emblema: en Guevarcália (Imagen 5), telas bastas y tradicionales como la arpillera se cosen a telas plásticas –la gran novedad industrial del momento–, telas de jean –asociado entonces con Estados Unidos y la cultura norteamericana– y otras lujosas, como la seda; a ellas se le suman brillos carnavalescos y populares, sumamente coloridos, mezclando todas las texturas y orígenes posibles, para imprimir, en el centro de la capa, la foto más representativa del gran guerrillero latinoamericano, el Che Guevara (muerto, dígame de paso, en ese mismo año, con lo cual, el parangolé se quiere, también, un sudario). Política, arte, cultura popular, colores industrializados y la salida de la obra de arte del museo para incorporarse al cuerpo en movimiento del espectador/participante resumen el gesto de incorporación y deglución de todo lo que el presente tiene para proporcionarle a las prácticas artísticas y culturales que convergieron en el Tropicalismo. El éxito internacional de esa combinación tal vez sea visible con mayor claridad en la música tropicalista. Como señaló Hermano Vianna en “A epifania tropicalista”: “nenhuma outra cultura musical do planeta, fora dos próprios Estados Unidos e da Inglaterra, e tratada com a mesma atenção”, para después afirmar: “O tropicalismo é hoje saudado quase como se fosse uma escola de vanguarda dentro da já longa história do rock o da música pop internacional”. (Vianna 1999) Es sin dudas significativo que a su regreso al Brasil en 1972 luego de dos años en los Estados Unidos, Oiticica volviera a retomar la antropofagia modernista, al traducir al inglés el Manifiesto Antropófago. Si esa fecha se toma como cierre del Tropicalismo –con el suicidio de Torquato Neto y el regreso del exilio de Cateano y Gil–, habría que pensar que, como señaló Carlos Basualdo: “Tropicalism would end as it had begun: as a desire to inscribe Brazilian culture on the international horizon that would become manifest in an act of interpretive invention designed to rethink and reformulate Brazilian culture in its totality.” (Basualdo, p. 24) En ambos momentos, las artes brasileñas desplazaron su preocupación por el objeto estético propiamente dicho hacia una discusión más general sobre la sociedad brasileña y su vivir en comunidad en una discusión en la que lograron hacer convergir posiciones discordantes que fueron la causa de disidencias posteriores. Durante esos

breves lapsos, la cultura brasileña parece haber tenido una capacidad deglutidora que la hizo más abierta, en sus fronteras culturales, que en sus fronteras de clase. Como redención o contrapeso, lo cierto es que esa porosidad mayor de las fronteras culturales hizo que el Brasil figurara en la historia del siglo veinte con una decidida vocación internacionalista. Referencia ineludible de las artes contemporáneas, muchas de las conquistas del tropicalismo y de la antropofagia circulan hoy como conquistas de una cultura internacional.

Notas

1. Para el concepto de supervivencia, ver Walter Benjamin (1995). Para una discusión sobre el concepto de historia en Walter Benjamin, ver Georges Didi-Hubermann (2006), especialmente el capítulo titulado “La imagen malicia”.

2. *Sovereignties in Question* se titula el libro –póstumo– de Jacques Derrida que compila varios artículos suyos sobre la poesía de Paul Celan, una de las poesías más radicales en colocar la lengua en suspenso como parte de una crítica a diversas formas de soberanía. Tomo la expresión “soberanías en cuestión” como inspiración para referirme a un modo de pensamiento que, abandonando el paradigma de la nación y de la identidad nacional, pueda pensar, de modo derrideano y deconstruccionista, otros modos de pensar el sujeto y las subjetividades, pero también, las culturas en las cuales estos se inscriben.

3. Sobre todo a partir del relato de Hans Staden, publicado en 1557, Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y caníbales, situado en el Nuevo Mundo, América, que relata su estadía entre los tupinambá y su visión del rito antropofágico, los tupinambá van a convertirse en el ejemplo prototípico de la antropofagia americana. Théodore De Bry se basó en este relato, entre otros, para construir sus imágenes de la conquista de América, la visión gráfica más difundida a finales del siglo XVI y durante el XVII. Son sobre todo los primeros padres catequistas y los exploradores los que colocarán en discusión la práctica de la Antropofagia como una práctica distintiva de los nativos de América, especialmente del Brasil. Ver entre otros: Anchieta 1993 y Soares de Sousa 1972.

4. Véase Haroldo de Campos 1981.

5. Eduardo Viveiros de Castro y Alexandre Nodari sostienen que la idea de la antropofagia como absorción de propiedades o cualidades dice mucho más respecto de occidente que de los amerindios. (Nodari 2010, Viveiros de Castro, 2002) En un inspirador trabajo sobre el problema de la propiedad en la Antropofagia, Nodari discute el modo en que dos de las poéticas más asociadas a la Antropofagia (la parodia y la deglutición de prácticas culturales extranjeras) se manifiesta un cuestionamiento de la “autenticação.” Señala Nodari: “Em ambas, o valor de autêntico (a subsunção da cópia ao original) é questionado, mas não em nome de uma identidade mestiça – como muitas vezes se fez crer. O apossamento não necessariamente visa uma propriedade, podendo se voltar contra ela. Aquilo que é próprio de alguma coisa (de um autor, de uma cultura), e que, por isso, lhe seria exclusivo, pode aparecer de outra forma, apossado por outro, sem que, por isso, constitua uma propriedade deste.” (Nodari 2012, p. 469) 6. Couto de Magalhães 1935; Alfred Métraux 1979.

7. Entrevista a Oswald de Andrade, “Sob um tom de paradoxo e violência, a antropofagia poderá quem sabe se dar à própria Europa a solução do camino ansioso em que ela se debate.” (Andrade, 1990, 41).

8. Ver Carlos Basualdo, Celso Favaretto. El 29 de septiembre de 1967, José Celso Martinez Correa estrenó su versión de O Rei da Vela, obra de Oswald de Andrade. Al mes siguiente, Caetano Veloso cantó Alegria, Alegria, en el show de televisión Record. La exposición Nova Objetividade Brasileira abrió en el MAM de Río de Janeiro y allí se presentó la instalación Tropicália de Helio Oiticica; en mayo, también en Río, se proyectó Terra em Transe, de Glauber Rocha, y las máscaras sensoriales de Lygia Clark. También ese año se publicaría Panamérica de José Agrippino de Paula.

9. Hélio Oiticica, “Esquema da Nova Objetividade”, en *Aspiro ao Grande Labirinto*, p. 84-85.

10. Flora Sússekkind, retomando la idea de Marjorie Perloff en *The Futurist Moment* de que se trató, más que de un movimiento estético, de un momento de la cultura, señaló sobre el Tropicalismo “(...) perhaps it is not the case of considering Tropicália strictly in terms of a movement (as a programmatic and organizational field), but fundamentally in terms of a “more open a profound state”, as an “arena of agitation”, as a “Tropicalist moment” that would go beyond a narrowly constructed musical field (in which one could think of a cohesive group, basically consisting of the participants on the album manifesto Tropicália) or a rigid temporal designation (even though some of Tropicália’s more significant and intense manifestations were concentrated in the years 1967 and 1968 (Sússekkind 31).

Bibliografía

Amaral, T. (1975). *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora Perspectiva. Anchieta, J. de. *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões (1554-1594)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Andrade, O. (1975). “Manifiesto Antropófago”. *Revista de Antropofagia*, Año I, Nº 1, Maio de 1928, pp. . Edición facsimilar. São Paulo: Editora Abril Ltda. e da Metal Leve SIA.

_____. (1990). *Os Dentes do Dragão. (Entrevistas)*. 2. ed. Pesquisa, organização, introdução e notas de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo, Globo, Secretaria de Estado da Cultura.

Antelo, R. (2006). *A catástrofe do turista e o rosto lacerado do modernismo*. Texto presentado en el Colóquio Pós-crítica, na Universidade Federal de Santa Catarina, Dez.

Basualdo, C. (2005). “Tropicália, Avant-Garde, Popular Culture, and the Culture Industry in Brazil”. En *Tropicália. A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo: Cosac y Naify.

Benjamin, W. (2008). *Sobre el concepto de historia*. En *Obras: Libro I, vol. 2*. Madrid: Abada.

_____. (1999). *The Arcades Project*. Translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Prepared on the basis of the German volume edited by Rolf Tiedemann. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The

Belknap Press of Harvard University Press.

Campos, H. (1981). "Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração" Revista Colóquio/Letras. Ensaio, no. 62, Jul. 1981, p. 10-25.

Couto de Magalhães (1935). O Selvagem. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Didi-Huberman, G. (2006). Ante el Tiempo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Favaretto, C. Tropicália: The Explosion of the Obvious. Tropicália. A Revolution in Brazilian Culture.

Kiffer, A.; Normand, J. F. et Roque, T. (Septiembre 2008). Brésil/Europe: repenser le Mouvement Anthropophage. Papiers n°60, Collège Internationale de Philosophie.

Métraux, A. (1979). A religião dos tupinambás e suas relações com as demais tribos tupiguaranis. São Paulo: Editora Nacional, Universidade de São Paulo.

Nodari, A. (2011). "A única lei do mundo". Em: Castro Rocha, J. C.; Ruffinelli, J. Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em Cena. São Paulo: É Realizações.

_____. O perjúrio absoluto (Sobre a universalidade da Antropofagia). CONFLUENZE Vol. 1, Nº 1, 2009, pp. 114-135, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna.

Oiticica, H. (1986). Aspiro ao Grande Laberinto. Rio de Janeiro: Rocco.

_____. (1970). Brasil Diarréia. Projecto Hélio Oiticica, Itau Cultural. Disponible en:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=170&tipo=2>

Schwarz, R. (1978). "Cultura e política 1964-1969". O pai de família e outros estudos. San Pablo: Paz eterra.

Soares de Souza, G. (1587). [1972]. Tratado descritivo do Brasil em 1587. São Paulo: Cia Editora Nacional / Edusp.

Süssekind, F. "Chorus, Contraries, Masses: The Tropicalist experience and Brazil in the Late Sixties". En Basualdo, C. Tropicália. A Revolution in Brazilian Culture.

Viveiros de Castro, E. (2002). A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia. São Paulo, Cosac y Naify.

Abstract:

Since its first appearance in the colonial story, the indian practice of cannibalism will be built for many years – over many debates in which colonizers and colonized were involved in different ways. At this time, however, the interesting thing is to isolate, in those intermittences, the way how cannibalism survives, either as a specific rite and as a cultural metaphor condensing both cannibalism of the '20s and the Tropicália in a relationship between

a culture and its outside with which this is defined, and analyze how this persistence puts the Brazilian culture in an internationalist vocation.

Key words:

cannibalism - modernism - tropicalism - survival.

Resumo:

Desde sua primeira aparição nos relatos coloniais que dão conta desta prática indígena, a antropofagia vai construir-se durante muitos anos, ao longo de muitas discussões, que envolvem, de diferentes maneiras, colonizadores e colonizados. Neste momento, porém, interessa isolar, nestas intermitências, o modo em que a sobrevivência da antropofagia, já seja como rito específico, já seja como metáfora cultural, condensa tanto na antropofagia dos vinte como na Tropicália a relação entre uma cultura e seu afora com a qual se define, e analisar o modo em que essa persistência coloca à cultura brasileira numa vocação internacionalista.

Palavras chave:

antropofagia - modernismo - tropicalismo - sobrevivência.

Todos somos antropófagos. Sobrevivencias de una vocación internacionalista en la cultura brasileña. fue publicado de la página 127 a página139 en Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación N° 60