

Hecho en Brasil: pedagogía del oprimido, Cinema Novo y Tropicália como aportes para pensar la Historia de las Ideas Latinoamericanas

Made in Brazil: pedagogy of the oppressed, Cinema Novo and Tropicália as contributions to think the History of Latin American Ideas

Ana Carolina Luz

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales - Universidad Nacional de Cuyo

Gustavo Vieira de Moraes

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales - Universidad Nacional de Cuyo

Manuela Fonseca Pinheiro dos Santos

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales - Universidad Nacional de Cuyo

Resumen: Por medio del marco teórico-metodológico de la Historia de las Ideas Latinoamericanas propuesto por Arturo Roig, el presente trabajo tiene como objetivo hacer un breve análisis de tres formas de producción simbólica que conforman parte de un mismo campo discursivo durante la dictadura militar en Brasil (1964-1985): La Pedagogía del Oprimido (1968), del educador Paulo Freire; el movimiento cinematográfico Cinema Novo y su manifiesto Eztetyka da Fome, de Glauber Rocha; y el disco-manifiesto Tropicália ou Panis et circensis (1968) del movimiento artístico Tropicália, encabezado especialmente por Caetano Veloso y Gilberto Gil. Entendemos que estos casos de estudio se oponen al discurso dominante de la época en sus respectivas áreas y comparten la dicotómica relación entre las categorías liberación y dependencia, una problemática importante en Nuestra América. Buscando comprender como juegan la temporalidad y la historización en estas ideas, las abordamos también en el sentido de defender producciones artísticas como documentos históricos que nos brindan elementos para entender las subjetividades de determinado lugar en determinado tiempo.

Palabras clave: Historia de las Ideas latinoamericanas; Pedagogía del oprimido; Cinema Novo, Tropicália.

Abstract: Through the theoretical-methodological framework of the History of Latin American Ideas, proposed by Arturo Roig, this article aims to make an analysis of three forms of symbolic production, which are part of the same discursive universe during the military dictatorship in Brazil (1964 - 1985): The Pedagogy of the Oppressed (1968), by educator Paulo Freire; the cinematographic movement called Cinema Novo and its manifest Eztetyka da Fome, by Glauber Rocha; and the manifest Tropicália or Panis et circensis (1968) of the artistic movement called Trópicalia, especially headed by Caetano Veloso and Gilberto Gil. We understand that these case studies were the opposity against the dominant discourse at that moment and in their respective areas, they share the dichotomous relationship between the categories liberation and dependence, an important problem in Our America. Seeking to understand how temporality and historicity play in these ideas, we also consider them in the sense of defending artistic productions as historical documents that provide us elements to understand the subjectivities of a certain place in a given time.

Keywords: History of Latin American ideas; Pedagogy of the Oppressed; Cinema Novo; Tropicália.

Nuestras primeras ideas

La producción del presente trabajo nació mediante algunas inquietudes surgidas durante el Seminario de Historia de las Ideas Latinoamericanas de la Maestría en Estudios Latinoamericanos: ¿Tal disciplina es trabajada en Brasil? ¿Qué pensadores la conforman? ¿Cómo la historia de las ideas brasileñas se relaciona con la historia de las ideas latinoamericanas?

Con una rápida búsqueda al *google académico* no pudimos identificar producciones en ese sentido, y dichos cuestionamientos siguieron latentes a lo largo del seminario. Tales hechos nos motivaron no sólo a pensar, desde la perspectiva de la Historia de las Ideas, a los autores brasileños con los que tuvimos contacto a lo largo de nuestras formaciones en Comunicación Social y Trabajo Social en Brasil, sino que nos desafiaron a intentar integrarlos al contexto de las Historia de las Ideas Latinoamericanas. Así, frente a esas inquietudes, nos propusimos a analizar tres formas de producción simbólica – el libro, el cine y la música – que formaron parte de nuestra formación pero que nunca nos fueron presentadas como partes de un mismo universo discursivo y tampoco integradas a la historia de las ideas latinoamericanas. Para tanto, nos delimitamos al contexto de la primera década de la dictadura militar en Brasil y elegimos, como objeto de análisis, desde la metodología de ampliación propuesta por Arturo Roig, el libro *Pedagogía del Oprimido* (1968) de Paulo Freire; el manifiesto *Eztetyka da fome* (1965), de Glauber Rocha, creador del movimiento *Cinema Novo*; y el disco *Tropicalia ou Panis et Circensis* (1968) lanzado por el *Tropicalismo* o *Movimento Tropicalista*, manifestación artística encabezada especialmente por Caetano Veloso y Gilberto Gil.

Con respecto a la elección de analizar diversos tipos de textos, entendidos de una manera que trasciende lo escrito, resaltamos que entendemos las producciones artísticas como documentos históricos, en el sentido de que son formas de producción simbólica capaces de reflejar las ideas y las subjetividades de determinado tiempo y lugar. Además, señalamos que aunque ya exista una larga producción académica sobre las manifestaciones elegidas, defendemos la relevancia de trabajarlas con los aportes metodológicos que nos ofrece la Historia de las Ideas Latinoamericanas

(...) la idea es considerada como elemento significativo que remite a una red más amplia de conexiones, apuntando a su significación social. No se las encara como ya pensadas sino que discurriendo desde cada presente, se intenta subrayar el papel transformador de las Ideas en la conflictiva trama de relaciones socio-históricas. (Arpini, A. 2003, 74)

Al considerar que las tres producciones simbólicas conforman una parte del universo discursivo de los años 60 en Brasil y se oponen al discurso dominante de esta época en sus respectivas áreas, comprendemos que ellas también comparten la dicotómica relación entre las categorías *liberación* y *dependencia*, una problemática común en América Latina.

Para analizar los textos, tomamos en consideración la metodología de ampliación propuesta por Arturo Roig y presentada por Adriana Arpini en el libro “Otros discursos” (2003), en el cual el filósofo propone una nueva manera de leer un texto más allá de las ideas expresadas, para eso es necesario considerar “[...] también las refracciones, reflejos, distorsiones de la vida social, es decir, un modo de lectura que atienda a la relación dialógica entre texto y contexto” (Arpini, A. 2003, 75). Así, buscamos señalar las categorías utilizadas por los autores, identificar qué tipos de discursos están presentes en sus obras y conocer cómo juegan la temporalidad y la historización en sus ideas.

El trabajo está conformado por tres capítulos más las consideraciones finales. En el primer capítulo, “Pedagogía para la liberación”, abordaremos las ideas presentes en la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire; en el siguiente, “Una cámara en la mano y una idea en la cabeza”, presentaremos las ideas del manifiesto *Eztetyka da fome*, de Glauber Rocha, en el ámbito del *Cinema Novo*; en el tercer capítulo, “Made in Brazil: la transgresión poética del *tropicalismo*”, analizaremos el disco-manifiesto del movimiento musical *Tropicalia*. Por último, en las consideraciones finales, presentaremos lo que hay en común entre las tres formas de producción simbólica analizadas.

Pedagogía para la liberación

No hay ningún nombre más fuerte en la educación popular de Brasil, de Latinoamérica y quizás del mundo que Paulo Freire. Sus ideas y sus prácticas recorrieron por distintos rincones inspirando pensadores, políticos, educadores, militantes, trabajadores, campesinos y a los *oprimidos*. Sus ideas lograron no solo la alfabetización de millares de personas, sino una nueva mirada y práctica para la educación: en la que educación y libertad pasaron a caminar juntas y pasaron a hacer la historia desde lo cotidiano, principalmente de América Latina. A lo largo de su trayectoria, él nos brindó una extensión de obras para pensar la realidad, las cuales, en el todo, conformaron un pensamiento propio, un pensamiento que se fue (re)construyendo con el desarrollar de la historia, y a partir de ideas que no fueron negadas, pero si maduras a lo largo de su

caminada. Freire construyó un nuevo modo de educar, una nueva pedagogía, la cual se contrapuso al discurso dominante de la “educación bancaria”¹, y se consolidó en un discurso transformador de defensa y materialización de la educación para la libertad.

Dicho eso, para este trabajo, entre tantas obras, elegimos la Pedagogía del Oprimido (1968) como fuente de análisis. Tal elección se debe a la importancia de esa producción en su trayectoria y el periodo en que fue gestada. Pedagogía del Oprimido fue el libro que siguió a “La educación como práctica la libertad” (1967) y avanzó en las discusiones; fue posterior tanto a su trabajo con los círculos de cultura y su método de alfabetización en el Noreste de Brasil (que logró alfabetizar treientos hombres en menos de 40h), como a su experiencia en el Ministerio de Educación y en la construcción del Plan Nacional de Alfabetización; y fue gestionado en los primeros años de la dictadura militar brasileña, mientras se encontraba exiliado en Chile y ya había pasado por Bolivia (Brandão, 2005). Considerando que no pretendemos resumir el libro, sino entender sus ideas en un contexto y como parte de un universo discursivo que se materializa a través de la práctica pedagógica, señalaremos algunas cuestiones que caracterizan cómo las ideas de Paulo Freire son originales; cómo están pensadas desde y para Brasil y Latinoamérica; cómo deben ser incorporadas a la historia de las ideas de “Nuestra América”; y cómo se sintonizan con las ideas presentes en el Cinema Novo y la Tropicalia. No pretendemos y tampoco tenemos espacio para agotar el análisis de sus ideas, sin embargo, en ese espacio pincelaremos lo que nos parece de inmediato como esencial para entenderlo como un pensador latinoamericano que no solo se incorporó, sino creó un movimiento de liberación por el camino de la educación, contrariando ideologías y prácticas de dominación presentes en Brasil y Latinoamérica.

Así, el primer punto a destacar está en la parte llamada “Primeras palabras”, donde Freire anuncia su obra como un *ensayo*. Ese simple anuncio, que es olvidado por muchos autores que lo analizan, ya lo pone en una situación particular de construcción de sus ideas. Al afirmar eso Freire nos señala que su obra no es un mero discurso o resultado de una larga investigación, Pedagogía del Oprimido es resultado de sus preocupaciones sobre la realidad, las cuales advienen tanto de la maduración de sus reflexiones anteriores, como de su experiencia en la alfabetización, en los cursos de capacitación y en las políticas del gobierno de João Goulart, así como de su vivencia del exilio en Bolivia y

¹ Pedagogía del Oprimido se construye como contrapunto al discurso dominante de la “educación bancaria”, una educación en que los sujetos son meros depositarios de información y conocimiento, en que las relaciones son calcadas en el autoritarismo y no en el dialogo, y en que los contenidos son ajenos a la realidad que los educandos se encuentran. Es decir, no es una educación está hecha con los sujetos, sino es una educación vertical que está hecha para los sujetos, pero sin ellos.

Chile.

Otra cuestión presente aún en la parte “Primeras Palabras” dice respecto al anuncio de la dirección ideológica de su producción. Conforme Freire, su trabajo está hecho para “hombres radicales”, los cuales no se dejan llevar por una visión sectaria de la realidad, sea de derecha o de izquierda. El radical debe serlo en el sentido de la crítica, y, consecuentemente, de la liberación. La visión sectaria es alienada, transforma la realidad en algo falso, y es un obstáculo para la emancipación. Con esta observación el autor señala la necesidad de - a partir de una actitud de liberación - despojarse de ideas preexistentes y mirar críticamente la realidad, puesto que es esa libertad que posee el poder de romper con la dominación, y posibilitar la emancipación.

Ese camino que Freire señala en las Primeras Palabras y que sigue en toda su producción, es lo que también direcciona nuestro análisis. Mientras muchos estudiosos buscan reconstruir sus obras identificando en qué momentos él se relaciona más con teorías existencialistas, hegelianas, humanistas cristianas, marxistas y gramscinianas² buscando evidenciar una dirección/progresión de sus obras hacia una “crítica más crítica”, nosotros nos proponemos a encarar la Pedagogía del Oprimido como él nos lo propone: sin encasillarla y tampoco encasillarnos en teorías/dogmas ya existentes, pero sí buscando identificar lo nato y lo liberador de su propuesta pedagógica. Entendemos que Pedagogía del Oprimido nada más es que el resultado natural del movimiento dialéctico entre su experiencia concreta en la educación popular en Brasil y otros países de Latinoamérica, y sus abstracciones sobre lo aprendido en la práctica. Ese movimiento que le llevó a determinadas teorías y categorías - o no - posibilitaron tanto ampliar su comprensión y análisis de la realidad, como proponer nuevas respuestas para ella. Así, para nosotros, Pedagogía del Oprimido (y todas las otras obras) son resultados de ese movimiento, y no de un intento de encuadrar su pedagogía en una determinada perspectiva, conforme él señala

Las afirmaciones sostenidas a lo largo de este ensayo, desposeídas de todo carácter

² Dos producciones son ejemplos de eso: “*Los “dos” Freires: notas desde un punto de vista epistemológico*” publicada en la revista “*Alternativa Latinoamericana*” por dos educadores populares de Buenos Aires, Raul Aramendy y Alicia Gonzales; y el artículo “*A progressão do pensamento político pedagógico de Paulo Freire*” de Afonso Celso Scocuglia, publicado en “*Paulo Freire y la agenda de la Educación Latinoamericana en el siglo XXI*” de CLACSO.

dogmático, no son fruto de meros devaneos intelectuales ni el solo resultado de lecturas, por interesantes que éstas fueran. Nuestras afirmaciones se sustentan siempre sobre situaciones concretas. Expresan las relaciones de proletarios urbanos, campesinos y hombres de clase media a los que hemos venido observando, directa o indirectamente, a lo largo de nuestro trabajo educativo. Nuestra intención es la de continuar con dichas observaciones a fin de ratificar, en estudios posteriores, puntos analizados en este ensayo introductorio. (Freire, P. 1968, 17)

También es posible evidenciar eso en su relación con el marxismo. Aunque tal perspectiva en la época fuese la principal corriente teórico-crítica y revolucionaria de Latinoamérica, debido a la conformación de Partidos Comunistas en el continente, él no se limitó a tales ideas. Freire construyó su análisis y sus respuestas a la realidad a partir de ideas/categorías propias y llevando en consideración ideas de otros intelectuales, como, por ejemplo, Hegel y la dialéctica del amo y del esclavo. Sin embargo, siempre entendiéndolas desde la realidad brasileña y latinoamericana y proponiendo respuestas desde la pedagogía. El propio autor, en una entrevista en 1997 expone tal relación

Cuando muy joven, muy joven, yo fui a los mangues de Recife, a los morros de Recife, a las zonas rurales de Pernambuco a trabajar con los campesinos, con las campesinas, con los *favelados*. Confieso, sin ningún problema, que fui hasta allá movido por una cierta lealtad a Cristo de quien yo era más o menos compañero. Pero lo que pasa es que, cuando llego allá, la dura realidad de los *favelados*, la realidad dura de los campesinos, la negación de su ser como gente, la tendencia de aquella adaptación, aquel estado casi inerte delante a la negación de la libertad... Todo me remitió a Marx. Yo siempre digo, no fueron los campesinos que dijeron a mí: ¿Paulo, tú ya leíste Marx? No, de ningún modo. ¡Ellos no leían ni diario! Fue la realidad de ellos que me remitió a Marx. Y yo fui a Marx. (Freire, P. 1997. Traducción nuestra)

Es decir, al mirar, conocer, intervenir y transformar la realidad, Freire fue identificándose con determinadas ideas de Marx y de otros intelectuales, sin embargo, sin encasillarse en determinada perspectiva teórica y tampoco entenderla como un dogma, sino más bien como una idea que le permitió ampliar su mirada sobre la realidad.

Además de lo apuntado, otras dos cuestiones parecen fundamentales para el análisis, las cuales, para nosotros, demuestran cómo la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire es una producción que se escribe desde la realidad de Brasil y Latinoamérica y que rompe con ciertas ideas, aunque progresistas, tal cual como son, no dan cuenta de explicar nuestra realidad: la opción por la denominación “oprimido” y la presencia del “cotidiano” en la obra.

Mirando el contexto en que Freire produjo su ensayo, es decir, un contexto marcado

Ana Carolina Luz; Gustavo Vieira de Moraes; Manuela Fonseca Pinheiro dos Santos. Hecho en Brasil... Sección Dossier.

Algarrobo-MEL / ISSN 2344-9179 / Vol. 6. Marzo 2017-Marzo 2018.

Revista en línea de la Maestría en Estudios Latinoamericanos FCPyS-UNCuyo / revistas.uncu.edu.ar

por ideas marxistas, comunistas y socialistas, potenciadas por el logro de la Revolución Cubana y el avance de la Internacional Comunista, problematizamos, a la luz de Mariátegui, sobre su opción por escribir una pedagogía del oprimido, y no del proletariado/obrero. Considerando su búsqueda por la liberación, entendemos que esa elección ya indica una mirada diferente hacia la realidad, y una propuesta propiamente *nuestra*. Con esa elección, Freire incluyó todos los oprimidos como sujetos de transformación, y no solamente la clase obrera como tal motor. Al decir oprimidos, incluyó a todos los sujetos latinoamericanos que, debido a la organización social, son explotados y oprimidos, independiente de la actividad productiva. En oprimidos entramos todos *nosotros*, entra la diversidad de opresiones, entra el oprimido que también oprime. Además del sujeto, el término nos remite a la situación social en la que se encuentra ese sujeto. Es decir, el concepto no oculta tal estado, al revés, en una sola palabra también denuncia su condición. Ese doble carácter muestra la fuerza de la Pedagogía del Oprimido, ya que Freire no se limita en decir que el “oprimido es oprimido”, él defiende que es a partir de la praxis liberadora, de la educación liberadora y de la reflexión de esa opresión, que ese oprimido, que es oprimido por un opresor, conquistará la liberación

La pedagogía del oprimido, como pedagogía humanista y liberadora tendrá dos momentos distintos aunque relacionados. El primero, en el cual los oprimidos van descubriendo el mundo de la opresión y se van comprometiendo, en la praxis, con su transformación, y, el segundo, en que una vez transformada la realidad opresora, esta pedagogía deja de ser del oprimido y pasa a ser la pedagogía de los hombres en proceso permanente de liberación. (Freire, P. 1968, 35)

Aparte de esa doble dirección, también señalamos sobre la opción de proponer una pedagogía del oprimido, y no del trabajador. Freire, debido el contexto que escribió su ensayo, podría haber optado por llamar el oprimido de trabajador/proletario/obrero, o el opresor de burgués, pero si lo hubiera hecho, tal vez, dejaría de lado los más variados oprimidos, las más variadas opresiones y los más variados opresores presentes en Brasil y Latinoamérica, es decir, dejaría de lado la diversidad. Tal vez, si hubiera hecho, su pedagogía sería hecha para la revolución, y no para el *cotidiano*. Al proponer una pedagogía con base en el cotidiano, él afirma que tal cotidiano también promueve transformaciones; que el acto pedagógico y que la educación no solo forman parte, pero también son condiciones para la revolución. Incluso, en respecto a eso, defiende “el

carácter eminentemente pedagógico de la revolución” (Freire, P. 1968, 48)

Por lo tanto, a partir de ese breve análisis de Pedagogía del Oprimido, nos parece necesario seguir pensando Paulo Freire como parte de ese pensamiento crítico latinoamericano, seguir comprendiendo sus ideas como conformadoras de un pensar propiamente latinoamericano, un pensar que rompió con la mera importación de teorías, desentrañó dominaciones y propuso la libertad como eje central en la educación, la cual rompió barreras escolares y pasó a ser entendida como un proceso de concientización cultural, política, económica y social de todos nosotros oprimidos.

“Una cámara en la mano y una idea en la cabeza”

Al fin de los años 50 e inicio de los 60, el cine brasileño enfrentó una fuerte crisis debido al cierre de los grandes estudios cinematográficos, como los casos de la Compañía Cinematográfica Vera Cruz y la Cinematográfica Maristela en São Paulo. Además, pasó por un proceso de transformación a partir del surgimiento de grupos de directores que buscaban una nueva estética para el cine nacional, que cuestionaban el modelo tradicional norteamericano y que introducían la idea de cine de autor en Brasil.

Entre estos grupos, uno se destacó y se hizo conocido en todo el mundo: el *Cinema Novo*. A partir del lema “una cámara en la mano y una idea en la cabeza”, los jóvenes directores del movimiento *cinemanovista* proponían una renovación en la manera de hacer cine en Brasil, tanto la forma como el contenido, que ya no debería priorizar producciones caras que reproducían el patrón de Hollywood y tampoco tratar de temas que no estuvieran en diálogo con la realidad nacional y el subdesarrollo del país.

Como fundadores del *Cinema Novo*, podemos señalar nombres importantes y sus producciones como: Joaquim Pedro de Andrade (*Garrincha, alegria do povo*, 1963); Paulo César Saraceni (*Porto das Caixas*, 1962); Leon Hirszman (*Maioria absoluta*, 1964); Carlos Diegues (*Cinco vezes favela*, 1962); David Neves (*Mauro, Humberto*, 1964) y Glauber Rocha (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1963).

Nacido en el interior de Bahia y con una breve trayectoria en el periodismo cultural, Glauber Rocha fue la figura más conocida del *Cinema Novo*, en razón de su creatividad artística y por sus exitosas películas, pero también por sus polémicas declaraciones, por su posicionamiento político durante la dictadura militar en Brasil y por sus ideas vanguardistas.

En medio a las producciones de su filmografía, tres películas obtuvieron un mayor reconocimiento internacional y representaron las preocupaciones del director en discutir la realidad sociopolítica, recuperar la historia nacional y ejercer el rol del cine en cuanto agente social. Son ellas: *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), que trató de hacer una fuerte crítica y un retrato social del Noreste brasileño al abordar el misticismo religioso por medio de los movimientos mesiánicos, la explotación colonial de los latifundistas en una parte de la región noreste del país donde las leyes no existían y la extrema pobreza prevalecía sobre la dura realidad; *Terra em transe* (1967), grabada durante la dictadura militar, trajo la política brasileña para la pantalla del cine a fin de ampliar la discusión sobre los personajes políticos presentes en la historia nacional, desde populistas, intelectuales y activistas de la izquierda hasta tecnócratas anticomunistas, líderes autoritarios y empresarios corruptos, con sus conquistas y sus equívocos a juicio del espectador; y, por último, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), que volvió a centrarse en la región noreste de Brasil, pero desde otra perspectiva y en búsqueda de una nueva lectura de los problemas sociales y sus personajes, que ya no eran tan maquiavélicos como antes y sí mucho más complejos y mutables.

En 1965, después de la realización de su segundo largometraje y con cierto reconocimiento internacional, Glauber escribió un manifiesto llamado *Eztetyka da fome*³, presentado durante el congreso *Terzo Mondo e Comunità Mondiale*, en Italia y posteriormente publicado en Brasil; un documento que hacía público los ideales del Cinema Novo, su crítica hacia la reproducción de modelos importados de hacer cine y que aclaraba la necesidad de crear una alternativa que llevaba en serio el compromiso con la verdad y con la existencia de una nación todavía colonizada en sus más diversos aspectos.

Al considerar el manifiesto no sólo como una forma de acceder al conocimiento de la realidad, sino una expresión de la misma, analizaremos el texto a fin de comprender cuáles fueron los aportes del cineasta brasileño para la discusión de la liberación y, a partir de eso, reconocer su importancia para el campo de la Historia de las ideas brasileñas y latinoamericanas.

En el inicio del manifiesto *Eztetyka da fome*, Glauber Rocha presenta su consideración

³ Opción del director para referirse a “Estética da fome”, en portugués. En español: Estética del hambre. Disponible en: <http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html> Acceso en 06 de diciembre de 2016.

sobre la problemática situación de las artes en América Latina, que no han encontrado otra manera de expresarse y comunicarse con el interlocutor extranjero sin recurrir al modelo de lo exótico y lo primitivo. Para afirmar tal argumento, el director brasileño se apoyó en los hechos históricos de nuestro continente

América Latina permanece colonia y lo que diferencia el colonialismo de ayer del actual es apenas la forma más desarrollada del colonizador: y además de los colonizadores de hecho, las formas sutiles de aquellos que también arman sobre nosotros futuras trampas. El problema internacional de Latinoamérica todavía es un caso de cambio de colonizadores, siendo que una posible liberación aún estará por mucho tiempo en función de una nueva dependencia⁴.
(Rocha, G. 1965. Traducción nuestra)

Como resultado de este proceso de colonización y del consecuente condicionamiento económico y político latinoamericano, el campo artístico enfrentó a su modo la dicotómica relación entre las categorías *liberación* y *dependencia*: la primera se dió en la difícil ruptura del modelo hegemónico y la segunda se expresó en la búsqueda por la aprobación del otro, por un cierto paternalismo colonizador.

A fin de lograr la liberación del cinema nacional, Glauber propuso la estética del hambre: “personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes huyéndose para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas y oscuras” (Rocha, G.1965. Traducción nuestra). Entendemos el hambre como una categoría más allá de su significado literal, ya que se refería a privaciones básicas, a un miserabilismo que vivía gran parte de la población brasileña en esta época, que no tenía nada que ver con el surrealismo tropical enseñado en las películas enviadas al extranjero y que tanto el Estado, como los productores cinematográficos y también el público no lo aguantaban o no lo querían ver en la pantalla del cine.

Con eso, podemos identificar la estética del hambre como un discurso liberador frente

⁴ Texto original: “América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da AL é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência”.

al discurso dominante de la época, caracterizado por Glauber Rocha en su manifiesto como cine digestivo: “películas de gente rica, en casas bonitas, manejando en autos lujosos: películas alegres, cómicas, rápidas, sin mensajes, de objetivos puramente industriales” (Rocha, G. 1965. Traducción nuestra); producciones audiovisuales que representaban la realidad de una minoría afortunada y que escondían la miseria del país.

Durante el manifiesto, Glauber Rocha trajo otra categoría para su discurso liberador: la violencia como manifestación cultural del hambre. La violencia se exteriorizó estéticamente en imágenes fuertes e indigestas, en sonidos ruidosos e incómodos, una experiencia posiblemente desagradable a 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

[...] solamente concientizando su posibilidad única, la violencia, el colonizador puede comprender, por el horror, la fuerza de la cultura explotada por él [...] esa violencia, sin embargo, no está incorporada al odio, como tampoco diríamos que tiene que ver con el viejo humanismo colonizador. El amor que esta violencia encierra es tan brutal cuanto la propia violencia, porque no es un amor de complacencia o de contemplación, pero un amor de acción y transformación⁵. (Rocha, G. 1965. Traducción nuestra)

Proponer la violencia como un recurso cinematográfico revela la necesidad que el director tenía de liberar el campo artístico de la impotencia del colonizado, de buscar una identidad frente al colonizador y así construir un diálogo más real, que no fuera solamente un artificio pobre y vacío de significado. A partir de esta innovación propuesta por Glauber Rocha y por sus compañeros *cinemanovistas*, el cine nacional pasó por un poderoso proceso de transformación que culminó en la construcción de un nuevo lenguaje, en el aprecio a la investigación y experimentación en la etapa de producción y, también, en una nueva manera de pensar el cine dentro del contexto social.

Así como Paulo Freire y la Pedagogía del Oprimido produjeron un cambio más allá de

⁵ Texto original: “Somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora [...] essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação mas um amor de ação e transformação.”

su área de actuación, Glauber Rocha, a través del manifiesto *Eztetyka da fome* y de sus películas, influenció la generación brasileña de los años 60 y 70 en diversas áreas artísticas, tanto en relación a la forma como también al contenido, en especial el movimiento musical Tropicalista.

Made in Brazil: la transgresión poética del Tropicalismo

En entrevista al programa televisivo *O Som do Vinil*, al ser indagado sobre las motivaciones del *Tropicalismo*, Caetano Veloso cuenta que, para él, fue “deflagrador” haber visto la película *Terra em Transe*, fue lo que le abrió los ojos a la necesidad de una reconfiguración del arte y de la música en Brasil. Gilberto Gil, el otro grande nombre del *Tropicalismo*, también sintió lo mismo, pero a través de otra motivación: el disco *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, de los *Beatles*. También en entrevista al *Som do Vinil*, Gil cuenta que los *Beatles* lo influenciaron en el sentido de crear algo equivalente en Brasil. Esa creación demandaría integrar los elementos de las tradiciones del interior del noreste brasileño, como los estilos musicales *maracatu*, *coco* y *ciranda*⁶.

En el año de 1967 la televisión empezaba a reemplazar el radio en las casas brasileñas. Los festivales de música popular, que antes eran difundidos por programas radiofónicos, pasaron a ser transmitidos por televisión y siguieron siendo ampliamente consumidos por las masas. El estilo musical predominante desde el inicio de los 60 era la *Bossa Nova*⁷; y, desde el Golpe Militar de 64, la *Canção de Protesto*⁸, con un sentido de crítica a la

⁶ Se tratan de expresiones populares de herencia africana que se manifiestan en distintos estados del Noreste. Estos ritmos tienen en común el hecho de que han surgido en comunidades - de pescadores, indígenas o afro-descendientes - y se hacen especialmente con instrumentos de percusión. El *maracatu*, de Pernambuco, se caracteriza por ser una expresión callejera de la religión afro-brasileña *candomblé*.

⁷ La *Bossa Nova* es el ritmo que mezcla el samba con el *jazz*, creando un ritmo suave que refleja el lado no tan carnavalesco del Rio de Janeiro. El ejemplo más conocido es el tema *Garota de Ipanema* (1962) de Tom Jobim y Vinícius de Moraes, que, junto a João Gilberto, conforman los principales compositores *bossanovistas*. A nivel ideológico, entendemos la *Bossa Nova* como un discurso justificador, en el sentido de que era el estilo musical predominante entre las élites de la época y no manifestaba preocupación en posicionarse en relación a la dictadura.

⁸ La *Canção de Protesto* o Música de Intervención se refiere a los temas producidos durante la dictadura que tenían explícito compromiso político. Algunos temas de *tropicalistas*, después del disco-manifiesto *Tropicalia ou Panis et Circensis*, son encuadrados como ejemplos de este estilo. La canción *Cálice* (1973), no se encuadra como tropicalista pero está escrita por un integrante del movimiento: es de

dictadura, pasó a destacarse también en el escenario de la cultura brasileña. Fue en uno de esos festivales, tomados por esos estilos ya consolidados, que Caetano y Gil presentaron, por la primera vez, temas con una estética sin precedentes en el país: *Domingo no Parque y Alegria, alegria* (interpretada con la banda argentina *Beat Boys*). Esa nueva propuesta estética vendría muy pronto a conformar el *Tropicalismo* como movimiento. Con el disco *Tropicalia ou Panis et Circencis* (1968) los tropicalistas formalizaron su manifiesto musical clamando por repensar el arte en el país. Aceptaron la invitación de Caetano y Gil al manifiesto los cantantes Gal Costa, Tom Zé, Nara Leão, *Os Mutantes* – grupo al cual integraban Rita Lee, Arnaldo Baptista y Sergio Dias – y también los poetas José Carlos Capinam y Torquato Neto, además del maestro Rogério Duprat.

En 1969, en el auge de la censura de la dictadura militar, Caetano y Gil fueron exiliados, por lo cual el movimiento *tropicalista* así conformado duró menos de dos años. En diciembre de 1968 el gobierno lanzó el Acto Institucional número 5, o AI-5, conocido por representar la medida que dio apertura a las más duras represiones de la dictadura. El acto garantizaba poderes excepcionales al presidente y se sobreponía a la constitución federal y a las constituciones estatales, además de prohibir cualquier manifestación sobre temas de naturaleza política. Caetano, Gil y *Os Mutantes* hicieron una presentación en Rio de Janeiro en la cual expusieron en el escenario una obra de Hélio Oiticica que mostraba un famoso bandido acostado en el piso. Abajo, había la frase: “sé marginal, sé héroe” (Traducción nuestra). Aunque no configure crítica política explícita, la osadía de los tropicalistas en invitar a que la gente sea marginal fue denunciada al DOPS (Departamento de Orden Político y Social). Fueron acusados, también, de haber cantado el himno nacional de forma que los militares entendieron como “profana”. De 69 a 72 Gil y Caetano residieron, exiliados, en Londres. El núcleo tropicalista no volvió a reunirse,

composición de Gil con Chico Buarque. Otro grande nombre del estilo es Geraldo Vandré, quien ha compuesto el tema que se volvió en el himno de la resistencia a la dictadura, *Pra não dizer que não falei das flores* (1968): “Hay soldados armados, amados o no / Casi todos perdidos, con armas en las manos / En los cuarteles les enseñan una vieja lección / A morir por su patria y vivir sin razón” (Traducción nuestra). La *Canção de Protesto* se la puede definir como anti-discurso y discurso liberador en lo que dice respecto al contenido, pues sus letras eran verdaderos manifiestos en contra el régimen político vigente. Es decir, crearlas y difundirlas representaba casi una militancia.

pero todos siguieron sus carreras en solitario. Muchos estudiosos identifican varios discos lanzados después de 67 como producciones de carácter tropicalista. Tales producciones se concentran entre 67 y 72, aunque en 1985 Torquato Neto lanza *Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia*, con una propuesta intencionalmente tropicalista.

Aunque el movimiento conformado como tal haya durado tan solo dos años, es innegable que se ha eternizado gracias a su influencia en artistas que vendrían a ser íconos de la cultura brasileña, como Ney Matogrosso con los *Secos e Molhados* y Chico Science, creador del estilo *Manguebeat*⁹. Tom Zé tal vez sea el único tropicalista que carga, hasta hoy, la estética transgresora en sus creaciones, como se puede averiguar en prácticamente todos sus discos después de 67, incluso el más reciente, *Canções eróticas de ninar* (2016).

Es importante señalar que no sólo en la música el Tropicalismo se ha manifestado. De hecho, el título *Tropicalia* fue usado primeramente en una instalación del artista visual Helio Oiticica en el Museo de Arte Moderna de Rio de Janeiro. La instalación recreaba el ambiente de una casa de *favela* e invitaba al público que caminara por ella. Eran dos tiendas compuestas por telas de colores, plantas tropicales y loros vivos moviéndose en una jaula; en el piso, tierra, arena y piedras. En 67 Caetano y Oiticica todavía no se conocían; ambos eran actores importantes de la cultura de la época, pero uno actuaba en São Paulo y el otro en Rio. Las similitudes entre el imaginario sonoro y el plástico fueron asimiladas por el cineasta Luís Carlos Barreto, quien, al escuchar el tema de Caetano, que vendría a ser el himno tropicalista, le advirtió que alguien en Rio andaba haciendo “lo mismo” a través de una instalación que se llamaba *Tropicalia*, por lo cual se adoptó el término para nombrar el tema y el movimiento. (Calirman, C. 2013). Este hecho enriquece la idea de que el Tropicalismo fue, antes que un movimiento, un fenómeno entre determinado grupo de artistas brasileños: los que sentían la necesidad de romper con viejas tradiciones. Ese grupo fue motivado por el entendimiento de que las propuestas del Manifiesto Antropofágico (1928), del modernista Oswald de Andrade, todavía no se habían cumplido y representaban una solución estética a la cuestión de la identidad:

⁹ Ritmo pernambucano de los años 90 que mezcla el tradicional *maracatu* con *rock*, *hip hop* y también música electrónica, creando un estilo musical único, sin precedentes. Sus principales representantes son las bandas *Mundo Livre S/A* y *Nação Zumbi*, esta última creadora de los famosos temas *Maracatu Atômico* y *A Praieira*, cuya letra ha apasionado a los jóvenes con la frase: “una cerveza antes del almuerzo es algo muy bueno para poder pensar mejor” (Traducción nuestra).

apropiarse de elementos de la cultura europea, pero digerirlos en formas típicamente brasileñas.

El disco-manifiesto *Tropicalia ou Panis et Circencis*, con 12 canciones, es la expresión más fuerte del movimiento. Empieza con el tema *Misere nobis*, en el cual Gil afirma que “ya no somos como en la llegada / callados y magros, esperando la cena” (Traducción nuestra); y pide, en latín, “piedad por nosotros”. El siguiente tema, *Coração materno*, es una antigua composición de Vicente Celestino y fue grabado por Caetano e incluido en el disco con el propósito de criticar el “patrullaje del gusto” y el “esnobismo cultural” (Araújo, M. S. 2014, 17). Seguido de la melodía dramática del tema de Celestino, *Panis et Circensis* suena como un golpe, tamaña osadía que su insistencia sonora y su letra representan: “Esas personas en la sala están preocupadas en nacer y morir” (Traducción nuestra). El impacto luego es suavizado por la voz de Nara Leão en el samba *Lindoneia*. El siguiente tema, *Parque Industrial*, es una crítica clara a la producción cultural en el país

La revista moralista trae una lista de los pecados de la estrella
Y hay un diario popular que no se puede apretar porque puede derramar
Es un banco de sangre encuadernado, viene listo y tabulado
Es solamente cambiar la página rápidamente y usar
Lo que es *made, made, made / Made in Brazil* (Traducción nuestra)

Luego, la canción *Geleia Geral* nombra y exalta símbolos de la identidad cultural brasileña: la tradición del *Bumba-meu-boi*¹⁰, el charque colgado en la ventana, la casa de recitales carioca *Canecão* y la fruta maracuyá. El disco sigue con *Baby*, un tema que trae elementos de la juventud apasionada de aquel tiempo, juventud sin límites ya que vivían en “la mejor ciudad de la América del Sur”, refiriéndose a São Paulo. *Tres Caravelas* habla de la llegada de los europeos a América y afirma que “desde entonces mucha cosa ocurrió: el Brasil sucedió y es el mayor” (Traducción nuestra). En *Enquanto seu lobo não vem*, Caetano invita a pasear escondido por las avenidas del Estados Unidos de Brasil “mientras el lobo no viene”, posiblemente haciendo referencia a la censura y a la represión

¹⁰ Expresión folclórica también del Noreste de Brasil. A través de la danza, se cuenta la historia de la muerte y la resurrección de un buey. En cada ocasión - muerte y resurrección - se hacen celebraciones y se prepara un tipo de muñeco de un buey que es especialmente bordado de colores por las mujeres de la comunidad.

del régimen militar. *Mamãe coragem* es como una carta de un joven que salió de la casa de la madre en el interior y le escribe desde la ciudad grande donde “*brinca carnaval*”, es decir, sale a bailar y acompañar los corsos. *Bat macumba*, así como *Panis et circencis*, viene potencialmente para romper con las tradiciones musicales. Adoptando elementos concretistas, la letra juega únicamente con la frase “*bat macumba*”, que suena como una invitación a “*bater macumba*”, es decir, tocar tambores. Digitada en versos, la letra forma lo que se puede interpretar como la bandera de Brasil cortada en la mitad. Por fin, el *Hino ao Senhor do Bonfim*, composición de carácter religioso y civil del estado de Bahia, es grabada en versión *tropicalista*, concluida con una secuencia de gritos desesperados.

A partir del análisis del manifiesto tropicalista identificamos: 1) la intención de romper con los estilos musicales vigentes, *Bossa Nova* y *Canção de Protesto*, al apropiarse de ritmos populares del Noreste del país; 2) el propósito de innovación en las letras, ritmos y también en los instrumentos, por ejemplo, la utilización de la guitarra eléctrica, que parecía incompatible con la guitarra clásica brasileña difundida por el modernista Heitor Villa Lobos y por la *Bossa Nova*, de forma que su manejo por parte de los *tropicalistas* ha representado una transgresión en ese sentido; 3) los temas relacionados a la juventud que buscaba libertad y diversión; 4) las referencias históricas en relación a la llegada de los europeos al continente que vendría a ser americano; 5) la exaltación de las tradiciones populares brasileñas, es decir, la intención de acercarse de las masas que no se identificaban con el elitismo de la *Bossa Nova*; 6) la consciencia de las tendencias artísticas en el sentido de incorporar características del concretismo; y, por último, 7) la crítica hacia la dictadura, que se manifiesta muy poco en el contenido pero fuertemente en la forma. Desde una mirada latinoamericanista y a través de la metodología que propone la Historia de las Ideas Latinoamericanas, entendemos que es ahí, en la forma, donde el *Tropicalismo* se muestra relevante.

Los tropicalistas no tenían un compromiso político-partidario, conformaron un movimiento artístico independiente. Sin embargo, entendemos el *Movimento Tropicalista* como un discurso liberador en el sentido de que ha propuesto una revisión de la producción artística en el país y una transgresión poética en la forma estética. Para los tropicalistas, rechazar el sistema represivo tenía que ver con romper con las barreras entre la vida y el arte. Su preocupación política estaba, más que nada, en la forma artística. Al entender la estética como categoría filosófica que permite al sujeto tomar conciencia de sí (Oliveras, E. 2005), interpretamos la transgresión tropicalista como una forma no sólo

de hacer una crítica implícita, sino como una idea que, no necesariamente de forma intencional, ha sido esencial en la conformación de las subjetividades de aquel lugar en aquel tiempo.

Consideraciones no finales

Pedagogía del Oprimido, Cinema Novo y Tropicalia. Libro, cine y música. Paulo Freire, Glauber Rocha, Caetano Veloso y Gilberto Gil. Pedagogo, cineasta y músicos. En una primera lectura, estas expresiones simbólicas y esos referentes brasileños parecen nada tener en común. Incluso, hace algunos meses, lo máximo que podríamos decir es que eran contemporáneos de un mismo período histórico y que vivenciaron la dictadura militar brasileña. Sin embargo, con una mirada informada por la Historia de las Ideas Latinoamericanas, empezamos a entender que ellos no solo fueron grandes nombres en sus áreas, sino que fueron más que eso: fueron precursores de ideas que rompieron con patrones dominantes, ideas que aparentemente parecen distantes, pero que, en su esencia, se entrecruzan en un mismo universo discursivo.

A partir de los análisis presentados en los capítulos anteriores, podemos percibir que sus ideas se encuentran en lo que dice respecto al *ímpetu liberador de sus discursos*, materializándose en la práctica pedagógica, en la producción cinematográfica y en la construcción de temas musicales. Pedagogía del Oprimido, *Cinema Novo* y *Tropicalia* proponen la libertad como la condición necesaria para romper con la dominación. Paulo Freire nos presenta cómo la relación opresor-oprimido pasa no solo en el ámbito escolar, sino en la realidad de Brasil y Latinoamérica, y que la superación de tal relación, es decir, la liberación, solamente será conquistada a partir de una práctica pedagógica marcada por el diálogo, la horizontalidad, y por el proceso de concientización; Glauber Rocha nos atenta para la dominación cinematográfica, para la reproducción de ideas coloniales, para una representación de Brasil y Latinoamérica que no condice con su realidad, defendiendo la necesidad de romper con todo eso desvelando la realidad brasileña a partir de la visibilidad de grandes heridas, como el hambre y la violencia. Lo mismo hace el *Tropicalismo*, que busca la liberación a partir del rompimiento con una estética dominante y elitista al proponer la incorporación elementos de la identidad popular brasileña en sus producciones.

Otra cuestión presente en esas tres formas de producción simbólica es la presencia y

la valoración del *cotidiano*. Pedagogía del Oprimido, *Cinema Novo* y *Tropicalía* no se constituyen como movimientos revolucionarios, con la intención de transformaciones macro-societarias, sino que se constituyen como producciones que hablan desde el cotidiano, y que entienden que - a través de la pedagogía, del cine y de la música - es posible hacer historia, es posible promover transformaciones, y es posible promover *liberación*.

Además, no identificamos en los pensadores que analizamos una reivindicación o una participación en el movimiento de construcción del *pensamiento crítico latinoamericano*, y tampoco una denuncia a la epistemología occidental moderna; sin embargo, a partir del análisis, pudimos observar que no solo sus ideas caminaron en la misma dirección, sino que sus praxis las materializaron a través de la pedagogía, del cine y de la música. Además, sus ideas inspiraron y siguen vivas inspirando generaciones de educadores, cineastas, músicos y los demás “*nosotros*”. Frente a eso, percibimos que lo que nos falta es mirar para esas ideas como un todo, mantenerlas vivas, entenderlas como conformantes de un mismo universo discursivo y con una misma dirección, utilizándolas como fermento para las ideas del presente y del futuro. Brasil no se puede olvidar del intento de estos tres pensadores en producir algo *nuestro*, en que los ingredientes de nuestra realidad saltaron antes que las recetas listas de otros lados. No podemos pensar Pedagogía del Oprimido, *Cinema Novo* y *Tropicalia* como movimientos que solamente produjeron cambios en la época que fueron construidos, tenemos que mirarlos como ideas que deben seguir latentes mientras la realidad de Brasil y Latinoamérica esté calcada en la dominación/dependencia.

Por lo tanto, finalizamos esa producción textual con esas consideraciones que no son finales, ya que ese fue un primer intento de pensar la historia de las ideas brasileñas y la historia de las ideas latinoamericanas. Seguramente Paulo Freire, Glauber Rocha, Caetano Veloso y Gilberto Gil tienen mucho más a decir de lo que nos propusimos a escribir acá. Sin embargo, si algunas certezas tenemos, es no solo sobre la necesidad de seguirnos pensando y (re)interpretando “Nuestra América”, sino sobre el poder de transformar que las *ideas* presentadas a lo largo de la Maestría en Estudios Latinoamericanos produjeron en nosotros. Así, en lugar de un punto final, terminamos nuestro trabajo con reticencias...

Bibliografía

- Araújo, Marcos Sarriddine. 2014. Tropicacosmos: Interseções estéticas a partir da música de Caetano Veloso e do cinema de Glauber Rocha, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponible en: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AAGS-9VJGLU/tropicacosmos_diserta__o_de_mestrado.pdf?sequence=1
- Arpini, Adriana. 2003. “El historicismo. Una alternativa metodológica para la historia de las Ideas latinoamericanas”. En: Otros discursos: Estudios de Historia de las Ideas Latinoamericanas. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2003, pp. 17-44.
- Brandão, Carlos Rodrigues. 2005. Paulo Freire: educar para transformar: fotobiografía. Mercado Cultural, São Paulo.
- Calirman, Claudia. 2013. Arte brasileira na ditadura militar: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles. Reptil, Rio de Janeiro.
- Carvalho, Maria do Socorro. 2006. “Cinema novo brasileiro”. En: História do cinema mundial/Fernando Mascarello (org.). Papirus, Campinas.
- Freire, Paulo. 1968. Pedagogía do Oprimido. Paz e Terra, São Paulo, 1968. Disponible en: http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/pablo_freire_-_pedagogia_del_oprimido.pdf
- Freire, Paulo. 1997. Conversando com Paulo Freire sobre arte e educação aos 21 anos da Pedagogia do oprimido. Disponible en: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL62272B777B2FF22A>
- Gavin, Charles. 2012. Programa O Som do Vinil – Tropicália. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yEh2IqtoER8&t=3s>
- Oliveras, Elena. 2004. Estética: la cuestión del arte. Ariel, Buenos Aires, 2004.
- Rocha, Glauber. 1965. Eztetyka da fome. Disponible en: http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html
- Tropicalia. Tropicalia, um projeto de Ana Oliveira. Disponible en: <http://tropicalia.com.br/>