

TRANSDISCIPLINA Y GIRO DECOLONIAL

DISRUPCIONES CULTURALES EN EL CINEMA BRASILEÑO

TRANSDISCIPLINARITY AND DECOLONIAL TURN CULTURAL DISRUPTIONS IN BRAZILIAN CINEMA

MARÍA ELENA LUCERO

elenuce@hotmail.com

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades.

Universidad Nacional de Rosario. CONICET. Argentina

Abstract

The decolonial turn fosters new interpretations based on a transdisciplinary approach that combines aesthetics, philosophy, and politics. Given its decolonizing nature, this theoretical perspective allows us to address visual expressions as materialities that entail disruptive and culturally transforming aspects. The aim of this article is to plot an itinerary over three movies representative of *Cinema Novo*: *Deus e o diabo na terra do Sol* (1964), *Macunaíma* (1969), and *Como era gostoso o meu francês* (1971), articulating a Latin American philosophical platform such as the decolonial thought.

Keywords

Transdisciplinarity; decolonial; disruptions; Brazilian cinema

Resumen

El giro decolonial impulsa nuevas lecturas a partir de una mirada transdisciplinar que cruza estética, filosofía y política. Dado su perfil descolonizador, esta vertiente teórica nos permite interpelar las manifestaciones visuales como materialidades que conllevan aspectos disruptivos y culturalmente transformadores. Este artículo propone trazar un itinerario sobre tres películas del *cinema novo*: *Deus e o diabo na terra do Sol* (1964), *Macunaíma* (1969) y *Como era gostoso o meu francês* (1971), articulando una plataforma filosófica latinoamericana como el pensamiento decolonial.

Palabras clave

Transdisciplina; decolonial; disruptions; cinema brasileño

Recibido: 17/02/2017 | Aceptado: 05/05/2017



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

El pensamiento decolonial se posicionó en Latinoamérica a través del colectivo modernidad/colonialidad en la década de los noventa y convocó a académicos, como Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Mabel Moraña, Santiago Castro-Gómez, Enrique Dussel, Zulma Palermo, Arturo Escobar, Catherine Walsh, Ramón Grosfoguel, entre otros. El punto de partida de sus investigaciones surge en el debate sobre las herencias coloniales en América Latina y sus repercusiones en el campo cultural, incluyendo las formas contemporáneas en que persiste la colonialidad como configuración de poder. Desde ese lugar, la decolonialidad funciona como descolonización cultural. La decolonialidad subvierte la colonialidad del poder (un patrón de conducta y de poder político) y señala la culminación y la completitud de la noción de descolonización. Equivale a una segunda descolonización tras la primera, encabezada en el siglo XIX por las colonias españolas (seguida por las dependientes del poderío inglés y francés en el siglo XX), pero limitada al plano jurídico-político.

Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (2007) señalan la transición del colonialismo moderno al colonialismo globalizado sin transformaciones radicales de las estructuras binarias. La crisis de la modernidad afectó el canon histórico de poder que excluía la multiplicidad, la diversidad o la hibridez, mutando en configuraciones afines a los procesos globales. En pos de entablar un diálogo transdisciplinar, proponemos revisar los *films* brasileños *Deus e o diabo na terra do Sol* (1964), *Macunaíma* (1969) y *Como era gostoso o meu francês* (1971) desde la perspectiva decolonial. Sin dejar de considerar el contexto geográfico en el que surgen, en las dos últimas producciones fílmicas examinaremos, además, la incidencia de un tópico que atravesó gran parte de la cultura visual brasileña: la antropofagia oswaldiana nacida en la década del veinte. El *corpus* teórico del escritor y poeta Oswald de Andrade fue un ejemplo categórico de la restitución del tropo canibal que cuestionó el poder desde el plano cultural y reflexionó sobre la colonialidad.

Ecós antropófagos en la cultura brasileña

El *Manifiesto Antropófago* de 1928 irradió una serie de debates acerca de dicotomías colonizador/colonizado, civilizado/bárbaro, naturaleza/tecnología. La rehabilitación del primitivo encarnado en este mal salvaje (en contrapunto con el buen salvaje rousseauiano) deconstruyó preconceptos tradicionales de corte europeizante. En procura del bárbaro tecnizado, Oswald destacó los conflictos subyacentes en la historia y se adelantó a cierto ejercicio posmoderno de hibridación de lo popular, de lo masivo y de lo culto. La deglución crítica a través de la operación antropofágica implicaba comerse al otro (el enemigo

sacro) y absorber las cualidades que resultaban relevantes, rasgo que aparece en la frase «sólo me interesa lo que no es mío [...]» (De Andrade en Laera & Aguilar, 2001: 39).

En el interior del colectivo social, Benedito Nunes (2004) identificó a la antropofagia cultural como un plan de reeducación de la sensibilidad y como una teoría de la cultura, una estrategia de devoración que es, a la vez, diagnóstica, terapéutica y orgánica.¹ Este fenómeno se instituyó no sólo como producción poética de vanguardia que socavó la narrativa europea instalada, sino como la construcción de bases literarias, psicológicas y antropológicas que debatieron sobre las bases históricas coloniales en el surgimiento de los estados latinoamericanos. Por estos argumentos es que a la vez de tensar la producción cinematográfica con dimensiones claves del giro decolonial, incluiremos el peso de la herencia antropofágica.

En relación con el cine brasileño, Ismail Xavier (2012) ha observado que los *films* producidos a partir de 1967 y hasta 1970 exteriorizaron articulaciones con las artes visuales y con el teatro en un sentido de provocación al público. El subdesarrollo como circunstancia dramática fue el argumento central de películas que se inclinaron contra el mercado o contra el espectáculo y, así, procesaron las tensiones surgidas entre industria y emancipación. Estas narrativas discontinuas o fragmentadas guiaron las formas de interacción con el espectador hacia una nueva orientación. Según Glauber Rocha (2004) el *cinema novo* fue un movimiento anticolonial que provocó una explosión internacional y se diferenció del cine europeo. Las tres películas detalladas a continuación se inscriben en una vertiente que irriga la historia brasileña y latinoamericana en general, interponiendo la relación colonizador/colonizado.

Deus e o Diabo na terra do Sol recurre a un lenguaje metafórico, con grandes contrastes visuales que hilvanan una trama narrativa drástica. Las escenas iniciales son de impacto y describen la esencia del desierto nordestino: el entorno árido, la boca de un caballo muerto, las moscas alrededor que indican el proceso de putrefacción, ojos abiertos. La historia de Manuel y Rosa [Figura 1] se entremezcla con la presencia del profeta negro Sebastião, quien subvierte la idea tradicional del santo cristiano y encarna a un mesías popular que incita a la revolución de la gente hambreada, desahuciada y les ofrece la esperanza de una tierra donde todo es verde, donde los caballos comen flores o los niños beben leche en el río. Entre las alusiones a la virgen María o a São Jorge emergen la religiosidad y la guerrilla, el fervor creyente y la cruzada valiente. Manuel asume el rol de libertar al pueblo, una decisión saludada por Sebastião. Ataques iracundos a las casas de la comunidad, balaceras, cuerpos muertos,

son acciones que enfatizan la estrategia de guerrilla urbana. El tono narrativo sostenido a lo largo del relato se afianza cuando al final la voz anuncia que la historia terminó e interroga ¿será verdad o imaginación? Hay una serie de atributos que denotan el esfuerzo de Glauber Rocha por expresar su rechazo a las estructuras de poder y a una creciente condición de colonialidad que cobró dimensiones en varios países de América Latina en el preámbulo de las dictaduras militares. Existen ciertas características en la trama que describe Rocha que se perciben como tensiones establecidas con el poder dominante: la actitud de Manuel y su entrega plena a una lucha por la justicia popular, las referencias a la guerrilla, la figura de Corisco que se juega la vida hasta el límite pero, sobre todo, la elección del propio *sertão* como escenario principal de un tipo de cinematografía que se inició de manera marginal.



Figura 1. *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1964), Glauber Rocha

En 1928 Mário de Andrade escribió *Macunaíma, Herói sem nenhum caráter*. Varias décadas después, en 1969, la novela fue llevada al cine por Joaquim Pedro de Andrade. En los inicios de la película el protagonista principal, nacido

en plena selva con cuerpo de adulto y piel negra, pronuncia sus primeras palabras a los seis años: «¡Qué pereza!». Cuando la esposa de Jigué (uno de sus hermanos) lo lleva al bosque se desatan una serie de juegos sexuales que caracterizan la picardía del héroe con las mujeres. Con astucia y engaño burlará a su madre y a sus hermanos en diversas situaciones: acaparando alimento, llorando y holgazaneando [Figura 2]. Al emigrar a São Paulo junto con sus hermanos quedará atrapado en medio de un tiroteo donde conoce a Ci, quien deambula por la ciudad consumando actos de terrorismo o robando bancos. Macunaíma va a vivir con Ci, poseedora de la *muiiraquitá*, amuleto de la suerte. Luego de que Ci muera en una explosión, la piedra terminará en manos del gigante Venceslau. A partir de ese momento, el protagonista intentará todo tipo de artilugios para recuperar la *muiiraquitá*. En la fiesta que Venceslau realiza en su casa se observan numerosas connotaciones antropófagas: aquel de los invitados que saliera sorteado caería a una gran pileta donde sería deglutido por pirañas.



Figura 2. *Macunaíma* (1969),
Pedro de Andrade

En *Macunaíma* la injerencia de la antropofagia es elocuente. Durante las escenas en la mansión de Venceslau se desarrolla un montaje de tono bizarro y hasta *kitsch* que engloba desmesura, risas, abundancia de datos visuales (donde se entremezclan los colores, la carne y los líquidos), acciones grotescas y violentas de divertimento sobre los cuerpos, mutilación y destrucción. Como

en el rito antropofágico donde el prisionero elegido habría demostrado valor y coraje antes de ser devorado, las víctimas son *premiadas* (su número sale ganador en el sorteo) con la posterior deglución al caer en aguas sanguinolentas y hediondas con pirañas. Casi una estampa de Theodore de Bry, cuyos grabados aludían a indígenas brasileños desmembrando a sus prisioneros para ser colocados en una olla humeante. En el film, la condición antropófaga funciona como un principio de interacción personal, como una modalidad de vampirismo que adquiere su expresión superlativa en la figura del *comedor de hombres*. Su colosal agasajo era una «lotería de autodevoração» (Xavier, 2012: 250) donde se entremezclan la muerte, el exceso, el carnaval.

Sin duda, las alusiones al canibalismo reaparecen en estos segmentos y adquieren un sentido culinario en el banquete de Venceslau. Al final, Macunaíma se lanza a un arroyo seducido por una mujer antropófaga que nada en aquel sitio, Uiara, quien lo devora. La ficción sintetiza tradiciones y costumbres insertas en la cultura brasileña junto con el humor, la burla y el sarcasmo, el rito *umbanda* o el travestismo. Términos, como colonización, expansión económica, migraciones, sitios de extracción, mestizajes, conflictos entre nativos y conquistadores-colonizadores se entrecruzan en el *film* para aludir a aquellos procesos sociales que acontecieron en las tierras donde nació Macunaíma, el sitio donde el héroe exterioriza las aptitudes naturales que le permitirán subsistir y avanzar en la urbe. Los conflictos étnicos y los complejos identitarios quedan expuestos mediante el humor, fluctuando sobre las posibles mezclas. Joaquim Pedro de Andrade se apropia del tropo antropófago de la literatura oswaldiana de los años veinte adoptando una estrategia provocadora en el plano cultural y la reelabora estéticamente con algunas variantes semánticas. Nelson Pereira dos Santos dirigió en 1971 *Como era gostoso o meu francês*. La trama de esta película se cimentó en parte en los relatos del alemán Hans Staden² y su viaje al Brasil, y despliega la historia de un francés que cayó prisionero de indígenas brasileños [Figura 3]. Aunque el problema del gusto no es determinante para la deglución canibal, sino que, más bien, importaban las virtudes morales y, sobre todo, los valores heroicos, la película se centraliza en el francés que resultaba apetitoso tras ser preparado por los Tupis durante un tiempo. Por tanto, la presencia de la antropofagia cultural atraviesa todo el *film*. En el inicio aparece el grabado de un barco y sus tripulantes. Una voz en *off* anuncia las últimas noticias de la Francia Antártica enviadas por el almirante Villegagnon y hace referencia a un lugar desértico, inhóspito, con gente arisca y salvaje, sin religión ni honestidad. En contraste con la locución, se observan imágenes donde los nativos reciben con hospitalidad a los europeos

y las mujeres, sonrientes, les ofrecen alimentos. Luego, la voz en *off* es reemplazada por los textos y los dibujos del imaginario colonial del siglo XVI o por las crónicas de aventureros o de religiosos que transmitieron historias sobre Brasil. Los grabados pertenecen a De Bry y exhiben fragmentos humanos que se cocinan en una parrilla, indígenas bebiendo, rondas de mujeres encerrando a la futura víctima, mujeres escurriendo gotas de las hojas para verterlas en tazones y luego tomarlas, enfrentamientos belicosos con arcos y flechas, escenas sobre las líneas que hacían con plumas en la frente del prisionero, hogueras, ollas hirviendo, sopas de vísceras, niños masticando, el asesinato de la víctima.



Figura 3. *Como era gostoso o meu francês* (1971), Nelson Pereira dos Santos

La primera cita describe que en São Vicente habitaban los portugueses, enemigos de los franceses y salvajes. Acto seguido, el francés se acerca a las orillas y sube a tierra firme. Al caminar, algunos nativos junto con otros europeos lo apresan; uno de ellos exclama que será un buen regalo para su tío, quien hasta ese momento no había probado (deglutido) un francés. Se observa la segunda

cita, en este caso de Hans Staden, quien se encomienda a su dios diciéndole que si la voluntad es que sufra de muerte tiránica estará dispuesto a hacerlo en manos de extraños. De este modo, se incorporan otros fragmentos intercalados que revelan el peso colonial en los relatos de época que impregnaron las interrelaciones con la alteridad étnica. Tanto en las imágenes como en los textos predomina una visión condenatoria que califica a los nativos de salvajes caníbales, indomables, libidinosos, con costumbres aberrantes y sin alma, necesitados de conversión cristiana y redención de sus almas. Las tensiones generadas entre la palabra escrita y las imágenes filmadas disparan un mecanismo conceptual que activa dudas, preguntas y cuestionamientos sobre las relaciones de dependencia, de dominación, de imperialismo y de revolución, tópicos que, de alguna u otra manera, ocuparon el foco de los debates de los años sesenta. También exteriorizan la incorporación de la temática antropófaga revisitada en algunos emergentes visuales del *cinema novo* o en la *Tropicália*.³ En el caso de *Deus e o Diabo na terra do Sol* detectamos vestigios poéticos y políticos que direccionan el trabajo de Glauber Rocha hacia un perfil decolonial. El marcado rechazo a la cultura norteamericana, visible en el planteo escrito de su *estética del hambre*, fijó un punto de vista opuesto a la estética digerible del cine estadounidense. En la *trágica originalidad* del *cinema novo* surgen lo que Walter Mignolo (2007) definió como las «diferencias coloniales». Mignolo sostiene que las *diferencias* entre América Latina y Europa y Estados Unidos no son solo culturales, sino coloniales. Por lo tanto, las diferencias entre los llamados países desarrollados/imperiales y subdesarrollados/emergentes se condensan en la «diferencia colonial» que condiciona al conocimiento, a la subjetividad, a la sexualidad, al género, a las finanzas, a la autoridad (Mignolo, 2007). El énfasis de Glauber Rocha en un planteo cinematográfico antagonista de la industria de los *films* estadounidenses relevó la diferencia colonial adoptando una visualidad arraigada en la precariedad del *sertão*, en la figura del revolucionario mesiánico que llevaría adelante su utopía libertaria, una disputa cultural volcada al plano estético.

Según Mignolo, en los años cincuenta numerosos intelectuales de Sudamérica y de Centroamérica exteriorizaron abiertamente un interés por las identidades nacionales y subcontinentales, de manera distinta al proyecto de *nuestra América*, ya que se encontraron con un legado de desesperanza o pesimismo ligado al deterioro político y económico. El propósito del *cinema novo* de procesar una realidad conflictiva enfatiza una posición crítica que refuerza la diferencia entre una América Latina en crisis y los centros metropolitanos coloniales en posiciones económicas favorables. Glauber Rocha instaba a asumir

una *estética de la violencia* que antes de ser primitiva era revolucionaria. *Deus e o Diabo na terra do Sol* simbolizó la síntesis de estos componentes, donde la violencia se planteaba como una expresión anti-colonial.

En *Macunaíma* existen elementos decoloniales que son puntualizados y que podrían resumirse en tres: en primer lugar, la utilización del humor como desafío a la censura de la época que restaura, a su vez, episodios que interpelaron la historia colonial; en segundo, la referencia al mestizaje étnico; y en tercer lugar, la transformación de una figura mítica en una protagonista femenina subversiva. El sarcasmo y el humor de la película atacan uno de los flancos fundamentales de las identidades nacionales: la referencia a los héroes y a sus honrosas condiciones morales y espirituales. Al exponer la práctica antropofágica en la narración cinematográfica, tanto en el bocado (carne de su misma pierna) que el caníbal barbado le ofrece al niño Macunaíma cuando se extravía en la selva, como en la antropofagia bizarra del gigante o, hacia el final, en la presencia de la cruel y voraz Uiara que deglute a nuestro héroe, se caricaturiza el relato colonial. En la formación del *ethos* nacional encontramos la noción de mestizaje como un rasgo de la sociedad brasileña. En el siglo XX, y tras los movimientos independentistas, el mestizaje —como mixtura étnica— influyó en la conformación de las identidades nacionales y los mestizos comenzaron a demandar su lugar en un horizonte histórico donde prevalecían las élites criollas. Siguiendo a Walter Mignolo, el mestizaje fue un espejismo, ya que la mezcla de las sangres no acompañó el respeto y la convivencia de cosmologías/epistemologías distintas: el criollo o mestizo, en general, siempre se referenció con Europa más que con las raíces indígenas de América, a diferencia del mulato o del africano que conmemoraban sus orígenes en la supervivencia de mitos, de tradiciones y de ritos. Encontramos una escena de *Macunaíma* especialmente gráfica en este sentido: cuando los tres hermanos con Iriquí deciden abandonar la casa materna circulan por un sitio con piedras. De una de ellas surte agua, a la cual se aproxima Macunaíma. Al empaparse, su piel negra se transforma en blanca, sus rasgos fisonómicos cambian y su cabello moteado se hace rubio. Empieza a saltar con alegría y exclama: «¡Quedé blanco, quedé lindo!». El acontecimiento despierta el deseo de Jigué de volverse también blanco, aunque sin la misma suerte, ya que al aproximarse el agua se acaba. El suceso tiene varias aristas: la picardía del protagonista, la competencia entre los hermanos y la aspiración a la blancura.

Con relación a *Como era gostoso*, y considerando las articulaciones con las narrativas coloniales, su director ha desplegado una mirada espontánea, medida y cuidadosa sobre los Tupis. Las contradicciones entre las noticias que

llegaban desde la Francia Antártica y las escenas del *film* habilitan un enfoque descolonizador respecto de la arbitrariedad con la que se retrataba a los Tupis en los fragmentos escritos. En la historia personal del francés, y en su relación amorosa con Seboipepe, se disuelve la versión de libidinosidad exagerada, propia en los antiguos relatos coloniales. El propio Mignolo ha referenciado cuatro dominios de la experiencia humana donde la colonialidad manipula su poder: el plano económico (la apropiación de la tierra, usufructo de mano de obra y finanzas), el político (intervención de la autoridad), el social (dominio sobre cuestiones de género y sexualidad) y el epistémico (acciones sobre el conocimiento y la subjetividad).

Si bien el autor no amplía conceptualizaciones sobre el tercer plano, es decir el control del género y de la sexualidad, despliega una vía de preguntas para cuestionarnos si estas narrativas coloniales no funcionaron como una manera de gobernar sobre la sexualidad imponiendo una matriz colonial de poder sobre los cuerpos. Las señas físicas que se manifiestan en la película reconstruyen códigos corporales que se alejan ostensiblemente de aquellas identificaciones que sedimentaron la imagen de América. No existe una transcripción visual de los fragmentos escritos. Por un lado, se captura al indígena en pasajes visuales de corte etnográfico; por otro, se presenta la transcripción europea que suministró una narrativa funcional al colonizador, a la cual Pereira dos Santos responde, elevando la apuesta cuando en el cierre de la película el francés es deglutido: ¿se corrobora la práctica antropofágica, eran tan crueles los Tupis como lo afirmaban estas historias? Las tensiones generadas entre los textos escritos y las imágenes filmadas disparan un mecanismo conceptual que activa dudas, preguntas y cuestionamientos respecto a las relaciones de dependencia, a la dominación, al imperialismo y a la revolución.

A modo de cierre, concluimos que en *Deus e o diabo na terra do Sol* la decolonialidad se advierte en el énfasis revolucionario que posibilita tanto la reacción hacia la opresión del hambre como el deseo y el anhelo de transformación utópica. En *Macunaíma* y en *Como era gostoso o meu francês* la estrategia decolonial se enlaza con la recuperación del tropo canibal, esto es, la reivindicación del mal salvaje oswaldiano como transgresión a la autoridad: en un caso, como táctica sustentada en la ironía y el sarcasmo en el contexto de la dictadura militar brasileña (1964-1985); en el otro, como una modo de debatir sobre la herencia europea durante el largo proceso de conquista, de genocidio y de conversión religiosa en América Latina.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, Gonzalo (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Laera, Alejandra y Aguilar, Gonzalo (2001). *Oswald de Andrade. Escritos antropófagos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Mignolo, Walter (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Rocha, Glauber (2004). *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: COSAC-NAIFY.
- Xavier, Ismail (2012). *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, o Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: COSAC NAIFY.

Referencias electrónicas

- De Andrade, Oswald (1928). «Manifiesto Antropófago». *Revista de Antropofagia*, 1 (1) [en línea]. Consultado el 20 de mayo de 2017 en <<http://fama2.us.es/earq/pdf/manifiesto.pdf>>.
- Nunes, Benedito (2004). «Anthropophagic Utopia Barbarian Metaphysics». En Ramírez, Mari Carmen y Olea, Héctor. *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America* (pp. 57-61) [en línea]. Consultado el 20 de mayo de 2017 en <<http://trove.nla.gov.au/work/29090839?selectedversion=NBD24984685>>.

Notas

1 Para Nunes la antropofagia es diagnóstica de una sociedad brasilera traumatizada por el colonizador que censuró, entre otras cosas, la propia antropofagia. Es terapéutica al liberar la represión de los mecanismos sociopolíticos a raíz de la catequización y es orgánica porque con el instinto antropofágico se libera una catarsis imaginaria de espíritu nacional.

2 En 1557 Hans Staden publicó su libro *Vera Historia de Juan Staden* donde detallaba los hábitos de ciertos grupos nativos. Durante 1550 una nave en la que viajaba Staden llegó a América y fue destruida por el mar en la isla de San Vicente, Caribe. En tierra, el alemán cayó prisionero de los Tupinambás durante nueve meses pero logró ser salvado por franceses.

3 Tropicalia fue un movimiento multidisciplinar que impregnó la década del sesenta en Brasil, cuyo nombre proviene de la instalación de Hélio Oiticica de

1967 titulada de la misma manera, Tropicália. Resignificando elementos presentes en el modernismo brasileño de 1922, el tropicalismo musical enfatizó la absorción de elementos externos para dar lugar a manifestaciones nuevas, una propuesta de la antropofagia cultural que en este caso funcionaba como resistencia a la dictadura militar. De ahí la incorporación de signos de la comunicación de masas, el ritmo beat de los sesenta que es mangué-beat o la influencia del axé (Aguilar, 2003).