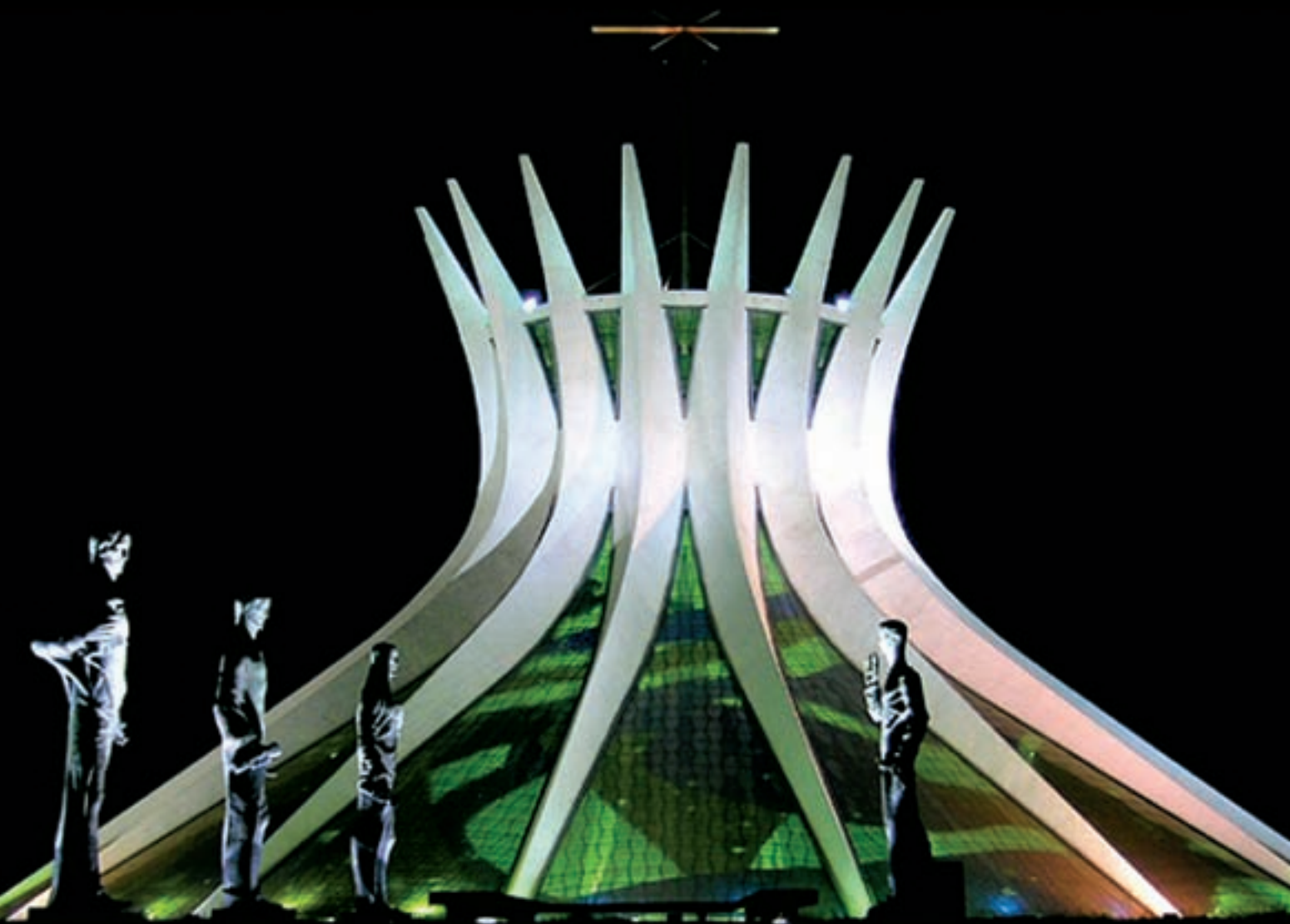


Brasil
cultural



Modernismo

Carta Editorial

El año 2009 estuvo repleto de realizaciones culturales brasileñas en el Perú, con gran éxito de público, prueba inequívoca del afecto que los peruanos sienten con relación a nosotros los brasileños. Ese sentimiento de identificación con la cultura brasileña, al mismo tiempo que facilita la realización de eventos culturales, presenta un desafío a la Embajada, en el sentido de atender a las crecientes expectativas de un público cada vez más familiarizado con nuestra diversidad cultural.

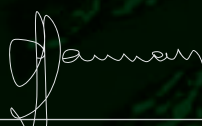
En los más variados campos artísticos, la Embajada se ha esforzado para traer al Perú lo que Brasil posee de más representativo. Fue el caso, por ejemplo, de las actividades realizadas por el escritor Rubem Fonseca, romancista de los más prestigiosos y ganador, entre otros, del premio Camões (2003), el más importante de la lengua portuguesa. En el mismo elevado nivel de excelencia, estuvo la presentación musical del dúo Marcelo Fagerlande y Mário Sève, que ejecutaron elaborado repertorio integrando, con la sensibilidad típica de la música brasileña, las obras de autores tan distantes como los genios Bach (Alemanha – 1685-1750) y Pixinguinha (Brasil – 1897-1973).

Para marcar en gran estilo ese momento emblemático de nuestras relaciones, la Embajada está preparando, para el mes de diciembre, en que contaremos con la visita del Presidente Lula al Perú, una serie de eventos culturales que integran la programación de la Semana de Brasil en Lima (4 a 12/12). Cine, gastronomía, música y capoeira serán algunas de las expresiones artísticas y culturales que el público limeño tendrá la oportunidad de acompañar. Otro destacado evento será la Exposición Oscar Niemeyer, en homenaje al maestro de la arquitectura modernista brasileña, que cumplirá 102 años el día 15/12.

El genial arquitecto fue el gran artista idealizador de la construcción de Brasília, que conmemorará, el 2010, su cincuentenario de inauguración. Anticipando esa efemérides, el presente número de "Brasil Cultural" se dedica al movimiento modernista brasileño, presente en cada detalle de nuestra Capital. Además de la arquitectura de Niemeyer, el boletín trae al lector artículos sobre aspectos del Modernismo en las artes plásticas, en la música, en el cine y en el teatro.

Movimiento intelectual más emblemático para pensar en el Brasil contemporáneo, el Modernismo rompió con los paradigmas vigentes y apuntó hacia la construcción de una nueva identidad nacional, desdoblada en todas las dimensiones culturales.

Por todo aquello que Brasil y Perú vienen construyendo en conjunto, me arriesgaría a sugerir que nuestras relaciones actuales están revestidas de ese espíritu innovador. En efecto, pasados 100 años del tratado de límites firmado entre los dos países, ya no tenemos una línea que nos divide, sino un espacio que nos integra.


Jorge D'Escagnolle Taunay Filho
Embajador de Brasil en el Perú

Brasil cultural

Publicación Cuatrimestral
de la Embajada de Brasil en Lima
Año II Nº 4 Enero – abril de 2010

Tiraje: 1000 ejemplares
Distribución gratuita

Consejo Editorial

Embajador Jorge d'Escagnolle Taunay Filho
Ministra Ana Maria Morales
1er Secretario Erlon Moisa
2er Secretario Bruno Miranda Zétola
Mirian Silva de Almeida Ganoza
Ricardo Amidani

Redacción

1er Secretario Erlon Moisa
2er Secretario Bruno Miranda Zétola
Ricardo Amidani

Traducción y Revisión

Laura García Blazevec

Diseño y Diagramación

Susan Vásquez Rodríguez
Bret Vásquez Rodríguez

Impresión

Lance Gráfico S.A.C.

Foto de Portada

Catedral de Brasília
Distrito Federal

Sector Cultural de la Embajada de Brasil
Av. José Pardo 850, Miraflores
Lima, Perú
www.embajadabrasil.org.pe



Embajada de Brasil

pág.

4

Arquitectura y Diseño

Itamaraty, verdadero palacio-museo

10

Artes Plásticas

Los paneles de Cândido Portinari en las Naciones Unidas

14

Cinema

Joaquim Pedro de Andrade, Macunaíma y la industria cultural

22

Literatura

Modernista brasileña

28

Música

El modernismo musical brasileño

36

Teatro y Danza

Brasileño contemporáneo

42

Notícias

Itamaraty

verdadero palacio-museo

Todos nosotros, diplomáticos, sentimos orgullo al hablar de Itamaraty. Ese verdadero palacio-museo encierra en su arquitectura, en sus espacios y en su acervo el propio espíritu que orienta nuestra diplomacia, cuyos cimientos estaban presentes en esa “cierta idea de Brasil”, pensada y realizada por nuestro patrono, el Barón de Río Branco.

Último de los palacios de Brasília a ser construido, la Cancillería brasileña fue el primer ministerio en transferirse totalmente de Río de Janeiro a la nueva capital federal. La mudanza de la Cancillería marcó decisivamente la consolidación de Brasília, que representaba el ascenso de un Brasil moderno, creativo y confiado en su destino.

En 1967, se transfirió definitivamente el gabinete del Ministro de Estado de Relaciones Exteriores y se iniciaron los primeros actos públicos. En el mismo año, por decreto presidencial, el edificio – inicialmente llamado Palacio de los Arcos – pasó a llamarse Palacio Itamaraty, denominación del tradicional inmueble de la antigua sede, en Río de Janeiro, y que sirve de designación, consagrada internacionalmente, para la Cancillería brasileña. La inauguración Oficial del Palacio tuvo lugar el 21 de abril de 1970, casi diez años después de la colocación de su piedra fundamental.

La sede de la Cancillería fue diseñada, en el plano original de la ciudad, para ser un edificio idéntico a los otros Ministerios. El patrón propuesto fue, después, substituido por el proyecto de construir un edificio en dos bloques, ligados por pasajes: un anexo para la administración y otro para albergar las dependencias de carácter diplomático y de representación. El conjunto sería ampliado en 1980 con la inauguración del Anexo II, conocido informalmente como “Bolo de Noiva”, (torta de novia) también proyectado por Niemeyer.

El Palacio es una especie de tarjeta de visita de Brasil y traduce, en cada uno de sus detalles, ideas y valores queridos a la diplomacia brasileña. Primero, la inspiración en el pasado, en el esfuerzo y en el talento de aquellos que tanto hicieron por Brasil. La fuerza del Palacio nos envuelve como un legado. Segundo, la vibración del presente, reflejo de la dedicación cotidiana de todos nosotros en la búsqueda de un país mejor, de un mundo más justo y solidario. Y, tercero, la utopía del futuro, para el cual el Palacio parece apuntar todo el tiempo, en la dualidad de su

elegancia y simplicidad, en sus formas aireadas y amplias.

Para estar a la altura de la sede de la Cancillería brasileña y expresar la osadía pionera de la nueva capital, el Palacio precisaba traducir el talento de la arquitectura moderna brasileña. Debía ser al mismo tiempo creativo y funcional, a punto de conciliar lo moderno con lo monumental, la simplicidad con la elegancia.

Es en ese punto que la desnudez del concreto armado, uno de los trazos característicos del Palacio, va a adquirir, en las palabras de Yves Bruand, “una nobleza y delicadeza sin igual. (...) Hasta entonces, nadie había osado emplearlo como elemento sofisticado en una obra de esencia aristocrática, como era un Palacio que realmente mereciese ese nombre; ahora, fue ese el *tour de force* de Niemeyer y su tentativa se reveló un golpe de maestro.”

Es así que el Palacio imprime una marca inconfundible a aquellos que lo visitan. Eso se nota por una serie de elementos sutiles, como el equilibrio de las cuatro fachadas idénticas, la simetría de los arcos externos, la composición de concreto con el vidrio, la audacia de los grandes espacios internos o el contraste entre la construcción arquitectónica y el espejo de agua que la circunda.

El espejo de agua esta ocupado por más de ochenta variedades de plantas tropicales, del cerrado y de la Amazonía, obra de Roberto Burle Marx. Gracias a ese gran paisajista, dice Mário Pedrosa, “la arquitectura moderna brasileña encuentra su ambiente, su integración en la naturaleza. Y las plantas nacionales plebeyas, como, por ejemplo, los crotons nativos de los que



Palacio-museo Itamaraty

tenemos más de una docena de variedades, en los tonos más bellos y transparentes, obtuvieron carta de entrada en los nuevos jardines.” Burle Marx es también responsable por los jardines internos del Palacio, así como por cuadros y tapicerías del acervo de arte.

Como que al fluctuar sobre el espejo de agua, aparece la famosa escultura “*O Meteoro*”, de Bruno Giorgi, uno de los símbolos de Brasília y del propio Itamaraty. La escultura de mármol esculpido en Carrara, en Italia, pesa 30 toneladas y simboliza la integración entre los cinco continentes y las Relaciones pacíficas entre los pueblos, objetivo último de la diplomacia.

Además del proyecto creativo de Niemeyer, el equipo de construcción contó con nombres de peso como Israel Pinheiro, Olavo Redig de Campos y Milton Ramos. Además de Milton Ramos representar a Niemeyer en Brasília en la época de

las obras de construcción del Palacio, es de su autoría la escalera helicoidal que liga el primero al segundo piso, proyectada en sociedad con Joaquim Cardoso.

Otro nombre inolvidable es el del recordado Embajador Wladimir Murtinho, que inyectó gran entusiasmo a la obra a su llegada a Brasília, viniendo de Tokio, en 1963. La apariencia interna del Palacio Itamaraty, preparado para recibir autoridades extranjeras, debe mucho a la visión, capacidad de trabajo y sabiduría del Embajador Murtinho. La diplomacia brasileña lo homenajeó póstumamente, dando su nombre al auditorio del Palacio.

Además de la arquitectura, y totalmente integrada a ella, merece destaque el importante acervo de obras de arte de Itamaraty, que valoriza su

interior y combina, de forma armónica, tradición e innovación.

En el inmenso vacío del lobby, se encuentra la escultura polivolumen de Mary Vieira, *Ponto de Encontro*, formada por más de 200 láminas muebles de aluminio anodizado. Un poco más allá, está la enigmática escultura *A Mulher e sua Sombra*, de Maria Martins. En la lateral, se puede apreciar la pared de mármol en bajo-relieve de Athos Bulcão. Al fondo, vemos los jardines acuáticos de Burle Marx. Todo eso da la exacta medida del constante diálogo entre arquitectura y arte, que acompaña al visitante a lo largo de todos los espacios del Palacio Itamaraty. Además de los cuadros y esculturas, integran el acervo variado mobiliario, tapices y piezas artísticas, como los dos ángeles de 1737, que pertenecían a la Iglesia de São Pedro dos Clérigos, demolida en la apertura de la Avenida Presidente Vargas, en Río de Janeiro. Actualmente, los ángeles están suspendidos frente al espejo negro de la Sala Portinari, en el tercer piso.

También se destaca el techo en madera policromada del siglo XVIII, proveniente del salón de música de una hacienda en Paracatu, Minas Gerais. El techo adorna el menor comedor de Palacio, en el mismo tercer piso.

Itamaraty tiene tradicionalmente una proximidad muy grande con el arte brasileño, la pintura y la escultura, además de la literatura. Por años, el Ministerio de Relaciones Exteriores concedió premios-adquisición en la Bienal Internacional de Arte de São Paulo y siempre apoyó con entusiasmo la divulgación del arte y de la cultura brasileñas alrededor del mundo.

En 1952, por ejemplo, el entonces Ministro de Relaciones Exteriores, João Neves da Fontoura, sugirió el nombre del pintor brasileño Cândido Portinari al Secretario General de las Naciones Unidas, que procuraba un artista para componer las dos paredes que se enfrentan en la entrada de los delegados ante la ONU, en Nueva York.

El trabajo fue encomendado al pintor por Itamaraty y el resultado son los paneles Guerra y Paz, obras de la creación de un genio y síntesis de la propia razón de ser de la diplomacia. El primer panel es observado por los que llegan a la ONU y el segundo, por los que salen. Como recordó el Presidente Lula en el discurso de apertura de la 62ª Asamblea General de las Naciones Unidas, en setiembre de 2007, “el mensaje del artista es simple, pero poderoso: transformar la angustia en esperanza, la guerra en paz, es la esencia de la misión de las Naciones Unidas”. Los paneles originales tienen, cada uno, 14 metros de altura. Los dos estudios hechos para su confección hacen parte del acervo del Palacio Itamaraty.

Reflejo de la complejidad y riqueza de la cultura brasileña, el acervo de Itamaraty suscita reflexiones respecto a la propia identidad nacional. Nombres como Portinari, Ianelli, Volpi, Ohtake, Mabe, Segall, Weissmann, Martins y Bulcão revelan el origen familiar diversificado de esos artistas, todos con notable papel en la vida del País. Elementos nativos se mezclan a contribuciones extranjeras para formar una cultura dinámica y cosmopolita, tan característica de la sociedad brasileña. El Palacio Itamaraty ofrece un espacio perfecto para esa integración, gracias a la genialidad de Oscar Niemeyer.



En 2007, Niemeyer cumplió 100 años de vida dedicada a la arquitectura brasileña y al Brasil. Su obra moldeó de forma definitiva una idea de un país que se impone por el talento, elegancia y simplicidad. Conforme la definición del propio arquitecto en relación a su trabajo, “no es el ángulo recto que me atrae, ni la línea recta, dura, inflexible, creada por el hombre. Lo que me atrae es la curva libre y sensual, la curva que encuentro en las montañas de mi país, en el curso sinuoso de sus ríos, en las ondas del mar, en el cuerpo de la mujer preferida.”

Para homenajearlo, nada mejor que un trecho de la declaración de Niemeyer al describir las noches en que el Presidente Juscelino Kubitschek, solito en Brasília, convidaba a su equipo para una conversación, al son de una guitarra:

“Reunidos en círculo, delante de JK, solíamos oír sus aventuras. (...) Atentos, escuchábamos su disertación apasionada, satisfechos de verlo tan

contento y optimista. (...) Tarde, una o dos horas de la madrugada, JK nos acompañaba a la salida y allí nos retenía, arrobado con la noche de Brasília. El cielo inmenso, lleno de estrellas, los Palacios ya erguidos destacándose con sus formas blancas en la enorme oscuridad del cerrado. Mansamente, como a mi parecer en secreto, JK me tomaba por el brazo: Niemeyer, que belleza!”

*Embajador Celso Amorim
Ministro de Relaciones Exteriores*

Un testigo de la historia

Construcción y constructores

Lunes, 12 de setiembre de 1960. Mañana soleada, con aquella brisa constante de setiembre, levantando aquí y allá un poco de polvo rojo, tan común en esos tiempos pioneros, sin césped y sin jardines.



Murtinho



El escenario era amplio, abierto a un cielo inmenso, azul, salpicado de nubes blancas como cisnes en un lago tranquilo. No podía ser más propio el escenario para marcar el paso inicial de una nueva era en la diplomacia brasileña, la diplomacia del sertão.

Candango, sin nombre, con las ropas rojas de barro, contemplaba, espantado, aquella pequeña multitud, haciendo discursos y aplaudiendo alrededor de ese hueco que su mano ruda abrió, esa misma mañana. El, como el resto de millones de otros brasileños, no alcanzaba el significado de ese acto. Y, sin embargo, en el hueco que su mano enrojecida abrió en ese suelo rudo, estaba siendo plantada la semilla de un nuevo edificio “que se llamará Itamaraty, nombre que evoca la tradición que ennobleció y ennoblece la diplomacia brasileña”. Con estas palabras del orador de esa solemnidad, el hueco se cerró, guardando allí dentro un bloque rectangular, blanco, con una inscripción en negro – “Palacio de Itamaraty – 11.09.60”. Estaba lanzada la piedra

fundamental de un edificio más a ser erguido en una ciudad de poco más de cinco meses, incompleta y combatida, plantada en suelo agreste, como una mirada en pleno desierto en pasado y casi sin presente, era la ciudad de “aquí será” y del “allí va a ser”.

El edificio está listo. Itamaraty está transferido. Las dificultades olvidadas. Pero, cuan grandes fueron ellas, pocos saben. Esa propia solemnidad el día 12 de setiembre de 1960, fue olvidada. Nadie sabe, siquiera, hoy, donde está enterrada esa piedra blanca ni las otras dos que se lanzaron después, por otros presidentes, en la esperanza de que de alguna de esas piedras se generase el milagro que ahora celebramos..

Manuel Mendes

MENDES, Manuel. Mudanza de Itamaraty:

Dez anos de luta. In: Correio Braziliense 21/04/1970

Los paneles de Cândido Portinari en las Naciones Unidas

Habiendo realizado más de cinco mil trabajos entre cuadros, grabados y murales y ganado diversos premios internacionales, Cândido Torquato Portinari (1903-1962) se tornó uno de los pintores brasileños más conocidos en el mundo. Muchos consideran que su contribución fue decisiva para consolidar el modernismo brasileño en las artes plásticas, considerado hasta entonces una tendencia marginal. Prestando su prestigio al movimiento, que pregona la valorización de elementos nacionales así como la quiebra del compromiso volumétrico y de los patrones de tonalidades hegemónicos en la tradición de las artes plásticas europeas, Portinari terminó por legitimar, desde el punto de vista de la crítica artística, el modernismo en las artes plásticas.



Panel Guerra



Una de las obras más importantes del pintor son dos paneles que se encuentran en el hall de entrada de los delegados para la Asamblea General de las Naciones Unidas, en Nueva York, denominados "Guerra" y "Paz". Los paneles fueron donados por Brasil a la sede de las Naciones Unidas, en 1957. El proyecto, sin embargo, se inició cinco años antes, cuando el entonces Secretario General de la ONU, Sr. Trygve Lie, sugirió que cada nación miembro de la Organización hiciese una contribución cultural a esa institución cuya sede estaba siendo construida bajo los auspicios de la Comisión Internacional de los Arquitectos de la ONU, que tenía en la figura de Oscar Niemeyer uno de sus miembros más expresivos. Cândido Portinari fue invitado por el Ministro de Relaciones Exteriores de esa época, João Neves da Fontoura, para pintar dos grandes paneles que integrarían el acervo permanente de la sede de las Naciones Unidas.

En 1953, las maquetas al óleo quedan listas, son aprobadas por la Junta Asesora de Arte de la ONU y exhibidas, el año siguiente, en una gran exposición en homenaje al IV Centenario de la ciudad de São Paulo. Además de las maquetas, que actualmente integran el acervo del Palacio Itamaraty en Brasília, Portinari realizó más de 150 estudios y esbozos que hoy se encuentran dispersos en colecciones particulares, jamás han sido expuestos en conjunto.

En 1955 se firma el contrato entre Portinari y el Ministerio de Relaciones Exteriores, y se inicia la ejecución de los paneles, en galpón de la TV Tupi cedido a Portinari por Assis Chateaubriand. A Portinari le habría gustado pintar los paneles en el propio local en la ONU, en Nueva York, pero el artista no obtuvo la visa de entrada a los Estados

Unidos en razón de sus convicciones políticas: Portinari era comunista y en esa época los EUA vivían el período del Macartismo.

La obra fue ejecutada en cedro contraplacado y pintada en doce segmentos, debido a las dimensiones de las paredes, de 14 metros de altura y 10 de largo, en las cuales los paneles irían a instalarse. En su ejecución, trabajan ayudando Portinari Rosinha Leão y Enrico Bianco, dos discípulos y amigos del artista.

El 5 de enero de 1956 los paneles son entregados al Ministro de Relaciones Exteriores, José Eugênio de Macedo Soares. Antes de embarcar para Nueva York, los paneles son expuestos en el Teatro Municipal. La inauguración fue hecha por el Presidente Juscelino Kubitschek.

Una vez en Nueva York, los paneles quedaron guardados por un año y seis meses por divergencia respecto al lugar donde serían definitivamente montados. Los paneles fueron finalmente inaugurados el 6 de setiembre de 1957, sin la presencia de Portinari. Estaban presentes entre los brasileños el Embajador Cyro de Freitas Valle, el Jefe de la Comisión de Organismos Internacionales, Jayme de Barros y su mujer Marina de Barros, la Cónsul de Brasil, en Nueva York, Dora Vasconcellos y Rosinha Leão.

Para Itamaraty y para Brasil, los paneles Guerra y Paz poseen un valor inestimable, pues, conforme lo describió el Embajador Macedo Soares, "condensan, en su belleza y en su sugestión, una súplica de todos los hombres, el repudio a la guerra y el amor a la paz".

Panel Paz



| CINEMA |

Joaquim Pedro de Andrade

*Macunaíma y
la industria cultural*

Ana Lucia Lucas Martins (UFRRJ)

1. Cinema, transformación social

Joaquim Pedro de Andrade perteneció a una generación de cineastas que constituyó el llamado movimiento del Cinema Nuevo cuyas producciones se iniciaron al final de los años 50. El Cinema Nuevo realizará films autorales buscando elementos temáticos y estilísticos propios y se constituye como un movimiento de crítica a la producción cinematográfica hasta entonces vigente en Brasil, completamente dependiente de los patrones estéticos norteamericanos. La construcción de un cinema como expresión de valores nacionales constituye una filmografía que se asocia a la reflexión más general sobre la cultura.

La producción del Cinema Nuevo fue vasta y diversificada. En su primera fase entre 1958/59 – 1964(1) los films producidos por jóvenes directores se caracterizaron por la reacción a la estandarización estilística y temática de la industria californiana afirmándose como un cinema crítico. Según Glauber Rocha en la *“Estética da Fome” (Estética del Hambre)* el *“Cinema Nuevo describió, poetizó, discursó, ejercitó los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes feos, sucios, descarnados, viviendo en casas sucjas, feas, oscuras”* (ROCHA; 1965:67). Además, según el cineasta habría sido en la representación de este “miserabilismo” que se encontraba la grandeza del Cinema Nuevo, consiguiendo “comunicar” al mundo la “miseria” del país, no más vista como elemento “exótico”, sino la miseria como “un síntoma trágico”.

Se puede pensar que la propuesta del Cinema Nuevo encuentra resonancia en las ideas de Walter Benjamim de articular reflexión crítica y diversión. *“En el cinema, el público no separa la crítica de la fruición. Mas que de cualquier otra*

parte, el elemento decisivo aquí es que las reacciones individuales quedan determinadas desde el comienzo por la virtualidad inmediata de su carácter colectivo”. (BENJAMIM apud ORTIZ; 1985:55) La idea de una función social del cinema, el cinema como instrumento político, parece haber sido llevada a los límites con la experiencia del Cinema Nuevo.

Los diagnósticos realizados sobre la producción de la primera fase de los films del Cinema Nuevo revelaban, mientras tanto, cuestiones polémicas. En primer lugar, el prestigio cultural alcanzado con los films no escondían las dificultades de capitalización económica que se agudiza a partir del golpe de 1964. El gobierno militar adoptó una política de estrecho control de la producción cinematográfica, teniendo una sistemática actividad de censura. El Cinema Nuevo se torna blanco de una disputa del sentido de la representación de imágenes de Brasil. El agravamiento del “problema económico” dejaba más en evidencia una segunda cuestión, la de la comunicación con un público más amplio. Los films del Cinema Nuevo se comunicaban con un público de clase media intelectualizada, estudiantes universitarios en mayoría. Si los films alcanzaron legitimidad e instancias de consagración,

como festivales nacionales e internacionales, falló el Cinema Novo desde el punto de vista de la boletería, o como se decía en la época de la “comunicación con el pueblo”.

La falta de diálogo con un público más amplio va a ser tematizada por Joaquim Pedro de Andrade en otra perspectiva; la de las consecuencias políticas de esta falta de diálogo en un momento en que la censura alcanza las producciones del Cinema Novo. En exposición Alex Vianny en “*Crítica e Autocrítica*” el cineasta evalúa el problema a la luz de la “política de autor”.

“(…) en lo que se refiere al movimiento cinematográfico brasileño, en materia de política, pienso que nadie puede tener la conciencia tranquila(…). No basta que un cineasta indique estar en una posición progresista en relación a los fenómenos que ocurren en Brasil(…) Para que un film sea instrumento político efectivo, es preciso primero que se comunique con el público visado(…) Esto no ocurrió hasta ahora en cualquiera de los films hechos a partir de una posición política revolucionaria(…) A mi manera de ver, uno de los factores de ese desfase de nuestros films en relación al público brasileño y, por lo tanto, en relación también a la realidad brasileña, resulta de los problemas de autoría”. (VIANY; 1968)

Si las experiencias iniciales del Cinema Novo exponen la cuestión del arte como instrumento de transformación, la crisis que alcanza el movimiento pone en escena las paradojas de esa experiencia en un contexto de adecuación a la industria cultural que al final de los años 60 se mostraba en crecimiento. Es en este contexto que Joaquim Pedro

de Andrade realiza el film *Macunaíma* que me parece ser ejemplar para lidiar con la problemática que envuelve industria cultural, mercado de bienes simbólicos, cultura y diversión.

2. Colores de Macunaíma, el film

Las difíciles y peligrosas relaciones entre producto cultural y consumo era explicitada por Joaquim Pedro de Andrade en el período de finalización del film de largo metraje *Macunaíma*, en 1969. En entrevistas y declaraciones (2) el cineasta afirma una posición crítica frente a las realizaciones del Cinema Novo; el poco diálogo de los films con el gran público. Para Joaquim Pedro el compromiso del artista, en ese momento en que se debatía la crisis del cinema nacional, debería ser el de “asumir el lado moderno del cinema, que es justamente la posibilidad de comunicarse con la masa” y esta posición implicaría al mismo tiempo tener en cuenta “todos los valores culturales, sociales y políticos que puedan ser transmitidos por esta forma de comunicación”. Todo esto demandaba correr riesgos. Esta interacción de la obra del artista con la comunicación masiva es, como alertaba Joaquim Pedro de Andrade, un camino peligroso en el que se podría prostituir la propuesta original para asegurar audiencia. Sin embargo, el cineasta veía este camino como fundamental y *Macunaíma* fue la “explotación crítica” de esta posibilidad. Joaquim Pedro había percibido la señal de mudanza de los tiempos y, según un crítico de la época, realizó con *Macunaíma* un film “no para su contemplación personal y sí para sensibilizar la imaginación y las sensibilidades populares contribuyendo a un enraizamiento definitivo del cinema como una necesidad del país, de la cultura y de la economía nacionales”. *Macunaíma* fue visto, por lo tanto, como un distanciamiento de la molestia de la crisis de comunicación que atacaba al cinema nacional



en el sentido que colocaba la posibilidad de una nueva relación entre industria cultural y realización artística.

En qué términos, entonces, estaban colocados esta nueva relación en *Macunaíma*? Desde el punto de vista de la producción *Macunaíma* había roto con la precariedad y el aspecto más artesanal, común en las producciones del período. Invertió, por ejemplo, en trabajos de pesquisa anteriores que se tornaron fundamentales para el juego cinematográfico creado por Joaquim Pedro. Escenarios, vestimenta y principalmente los colores de *Macunaíma* crean una nueva sofisticación plástica en un medio cinematográfico en que predominaban los films en negro y blanco.

El film *Macunaíma* estaba basado en el libro de Mário de Andrade. Alrededor de principios de este siglo había estado en Brasil, recogiendo leyendas indígenas al norte del país, un científico alemán, antropólogo y geólogo Theodor Grunberg. La

idea del libro *Macunaíma* habría surgido de la percepción que el escritor Mário de Andrade tuvo de que la cultura brasileña “siempre irreverente, graciosa y hasta subversiva en relación a patrones morales hipócritas vigentes en diferentes épocas de nuestra historia guardaba el espíritu, historias y hasta personajes creados por nuestros indios siglos antes” (3). Es así, a partir de este encuentro con lo popular que Joaquim Pedro construye un film dejando ver la posibilidad de fundir herencias culturales, realizar una reflexión crítica sobre el sentido contemporáneo de estas herencias y al mismo tiempo atender requisitos de la

comunicación masiva a partir de ciertos recursos expresivos.

Quedan claras las elecciones de Joaquim Pedro en sus declaraciones: *"Tuve la intención deliberada, desde el inicio, de buscar una comunicación popular tan espontánea, tan inmediata, como la "chanchada", sin ser nunca subordinado, en el film no es paternalista, en el sentido en que talvez fuesen paternalistas los primeros film del Cinema Novo: "dando lección". El procura ser hecho del pueblo para el pueblo, es la orquestación más simple posible, más directa de motivos populares..."*.(BUARQUE DE HOLANDA; 1974)

De hecho, *Macunaíma* parece un film decidido a rupturas. El humor, la ironía, las músicas, la elección del actor grande Otelo, el recurso de la narración, el uso frecuente del lenguaje popular, las referencias al cinema viejo como "a chanchada", que crea una comunicación inmediata, son algunos de los elementos cuya combinación hacen la distinción de *Macunaíma*. La intención fue bien resumida por Joaquim Pedro al desear que las aventuras bien brasileñas de *Macunaíma*, héroe de nuestra gente fuesen capaces de divertir y dar que pensar (4)

3. El viaje de Macunaíma

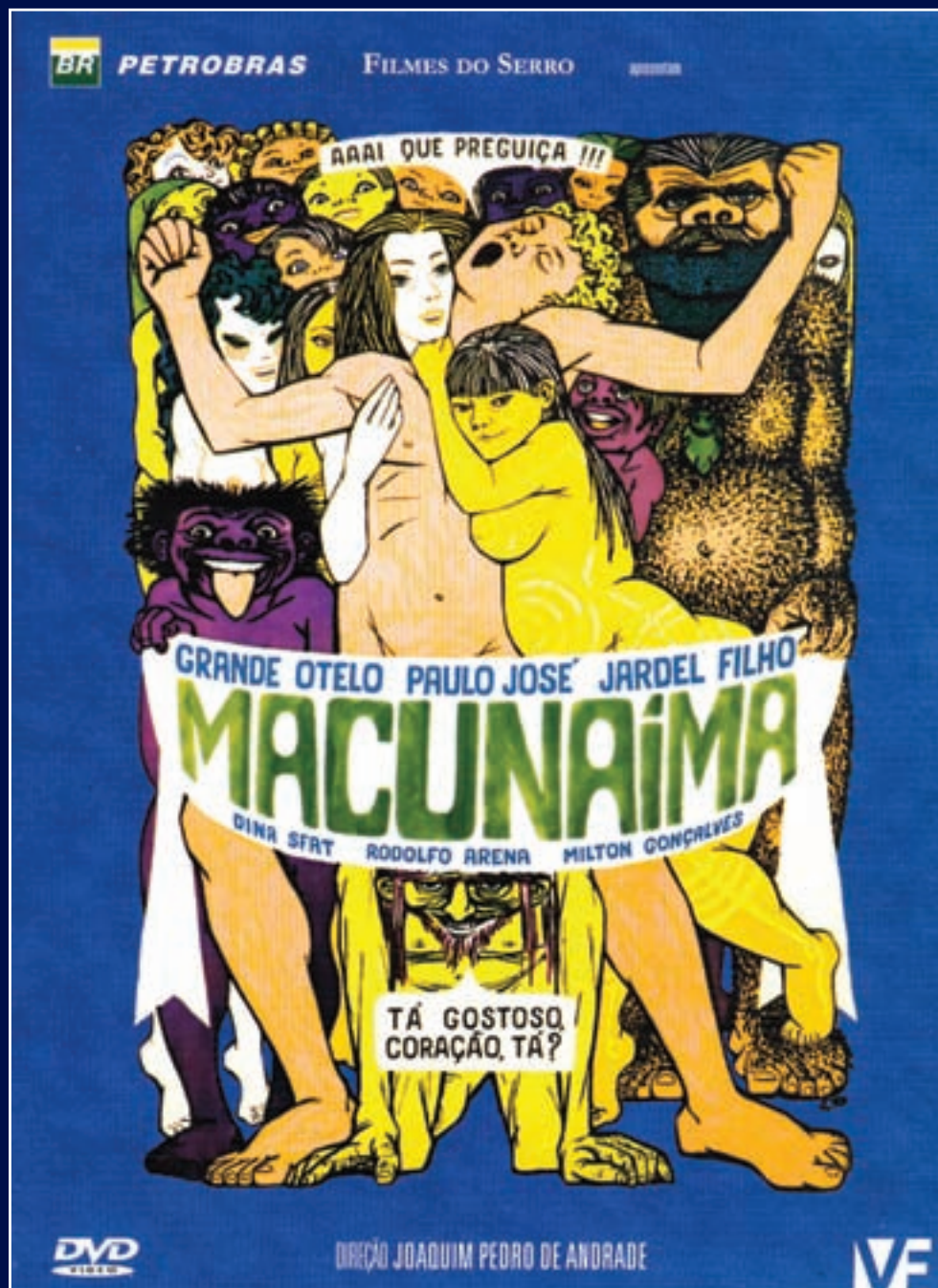
El film narra la atribulada trayectoria de *Macunaíma* que deja la selva donde nació y retorna a ella después de experimentar una tumultuosa aventura en la ciudad. Las secuencias del film pueden ser agrupadas en tres grandes bloques narrativos que constituyen el nacimiento e infancia del personaje, la vida en la ciudad grande y el retorno de *Macunaíma* al "sertão".

Macunaíma es un viaje. Viaje por nuestra brasilidad tan múltiple y trágica. El recorrido del "héroe de nuestra gente" es el develar de una realidad. En una choza pobre, construida con hoja de bananera y tierra, en un lugar llamado "Pai da Tocandeira", Brasil, el héroe llega al mundo. "Ya nació". Una caída seca en un suelo de tierra batida. "Es hombre madre, mira la cara de él. No es bonito?", indagan los hermanos. "O gentel" Que niño feo rebelde", responde la madre. El nombre?, "Queda siendo *Macunaíma*. Nombre que comienza por ma tiene mala suerte". Está lanzada la profecía.

En la infancia el héroe "hizo cosas de sarapantar". Pasó seis años sin hablar. Tenía como diversión decapitar cabeza de saúva. Se quedaba por los rincones espionando el trabajo de los otros. Comiendo tierra. "tu no hablas niño"?, preguntaba su hermano. "Ay, que pereza". Y *Macunaíma* continuaba acostado. Pero despertaba cuando ponía los ojos en dinero o para bañarse en el río con la familia. Todos juntos y desnudos. Alegria de verdad era jugar en el campo con Sofará, compañera del hermano. Es cuando *Macunaíma* se convierte en un príncipe lindo.

Los cambios estaban por venir en la vida del héroe. La crecida. El hambre que llegó al "mucambo". La muerte de la madre. Pasado este momento difícil *Macunaíma* y los hermanos parte "por este mundo de Dios". En el camino *Macunaíma* encuentra una fuente. De negro, se torna blanco.

La ciudad es el nuevo destino de *Macunaíma*. En este ambiente *Macunaíma* es sorprendido por las cosas de la ciudad. "Ya no sabia más quien era máquina quien era gente en la ciudad". La tristeza y la perplejidad toman cuenta del héroe. "El héroe pasó una semana sin comer ni jugar. Sólo pensando en las máquinas. El sábado en la noche su pensamiento sacó en claro una luz. Los



hombres es que eran máquinas y las máquinas es que eran los hombres de la ciudad". En posesión de este conocimiento Macunaíma se "siente libre" para experimentar el juego de las relaciones "divinizadas" de la ciudad. La libertad de Macunaíma se traduce en una forma "específica y positiva" que encuentra de interacción social. Macunaíma se integra en la ciudad a partir de un mundo marginal - convive con la guerrillera Ci, con vagos, tramposos, mendigos, prostitutas - y sus acciones son orientadas por la "malicia del pícaro", del "astuto" que saca partido de todas las oportunidades y de esta forma consigue "manejar las dificultades y enfrentar el darwinismo social, el dominio del más fuerte y el impulso explotador que domina a todos los personajes". (XAVIER; 1993: 144)

Feliz por haber recuperado el "muiraquitã" en la batalla con el Gigante, cargando bienes de la ciudad- TV, licuadora, ventilador- el héroe retorna al "roçado" viejo. En la antigua choza, ahora una tapera, Macunaíma va perdiendo la gracia en la vida. Pasaba los días en la red amarrada en dos troncos de anacardo. Enfermo, desolado y solito el héroe tiene como compañía un papagayo hablador a quien cuenta las glorias pasadas. Un día, en el calor de enero, Macunaíma sintió ganas de jugar. A la orilla de una laguna Macunaíma divisa una moza lindísima. Sólo que la moza era una Uiara, comedora de gente. Al sumergirse, detrás de la Uiara, Macunaíma es tragado y devorado.

4. Una imagen de Brasil

La muerte del personaje Macunaíma, en una imagen verde-oliva y color de sangre, nos lleva de manera brusca al encuentro de una sociedad cuyas relaciones son definidas por el canibalismo; "las relaciones de trabajo, las relaciones entre las personas, las relaciones sociales, políticas y económicas son además una relación básicamente antropofágica. Quien puede come al otro" (5). *Macunaíma* afirma un desenlace pesimista de un Brasil que devora a los brasileños, la antropofagia es para el cineasta el principio de interacción entre los personajes, regla básica de la sociedad. (XAVIER; 1993)

Con *Macunaíma* Joaquim Pedro de Andrade reafirma la posibilidad de asociar cultura y diversión, sin embargo el cineasta nos advierte sobre la naturaleza antropofágica de la relación entre industria cultural y bienes simbólicos. Antropofagia. Canibalismo. Consumo. Las atenciones del cineasta se dirigen hacia las relaciones que cercan la propia creación artística; como el caso de las exigencias de un mercado de consumo masivo y autonomía del campo artístico. La reflexión propiciada por *Macunaíma* parece estar en la agenda del día. Delante de un conjunto de cambios ordenados por un perverso orden global, de internacionalización de la cultura y nuevas exigencias de mercado, hay una urgencia de pensar "quiénes somos" en este proceso (SCHARWZ;1994). Como hablar de nuestra propia vida, sociedad y cultura sin ser tragados, tal como Macunaíma seducido por los encantos de la Uiara, por una "estetização consumista". Este parece ser uno de los riesgos para lo cual el cineasta Joaquim Pedro de Andrade apuntaba al decir de las peligrosas ligaciones entre producción cultural y consumo.

NOTAS

1. A filmografia producida en este período se destacou tanto por su volumen-42 films entre largos, medios y cortometrajes, tanto por su consagración en festivales nacionales como en el exterior. (MARTINS, A . L. L. ; 1999)
2. “Macunaíma es indomable”, Correio da Manhã, 31 de agosto de 1969; “El film en Cuestión: Macunaíma”, Jornal do Brasil, 7 de noviembre de 1969; “Dicen que mi film es rudo. También lo pienso así” Fatos e Fotos, 2 de abril de 1970.
3. Joaquim Pedro de Andrade. Globo Vídeo. Presentación del filmes *Macunaíma*.
4. Globo Vídeo. Declaración de Joaquim Pedro de Andrade
5. Declaración de Joaquim Pedro de Andrade- Jornal do Brasil, 1968

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, J.P. in Viany, A. “Crítica e Autocrítica: o padre e a moça”. *Revista Civilização Brasileira*. Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, Ano I, n. 7, maio de 1968.

BENJAMIN, W. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” In *Obras Escolhidas*. 6 ed., Vol.1; Ed. Brasiliense, São Paulo.

BUARQUE DE HOLANDA, H.- “Héroes de Nossa Gente”. dissert. maestr.. mimeo, UFRJ, 1974.

MARTINS, Ana Lucia L. “Representações de Pobreza Urbana no Cinema Brasileiro”. Tese de Doutorado (mimeo) . IFCS/UFRJ. Rio de Janeiro, 1999.

ORTIZ, R. “A Escola de Frankfurt e a Questão da Cultura”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n.1, vol. 1, junho de 1985.

ROCHA, G. “Uma Estética da Fome”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira. Ano I, n 3, julho 1965.

SCHWARTZ, R. - “Fim de século”. Comunicação apresentada ao colóquio sobre “As culturas de fim de século na América Latina” , Universidade de Yale em abril de 1994.

XAVIER, I. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1993.

ANA LUCIA LUCAS MARTINS
*Socióloga – Profesora Adjunta
de la Universidad Federal
Rural de Rio de Janeiro
(UFRRJ) y coordinadora del
Laboratorio Imagen, Enseñanza e
Investigación en Ciencias Sociales.*

modernista

brasileña

La literatura



Lima
Barreto



Euclides
da Cunha



El Premodernismo

Lo que se acordó llamar premodernismo en Brasil no constituye una escuela literaria. Premodernismo, es, en verdad, un término genérico que designa toda una vasta producción literaria, que caracteriza los primeros veinte años de este siglo. En él es que se encuentran las más variadas tendencias y estilos literarios - desde los poetas parnasianos y simbolistas, que continuaban produciendo, hasta los escritores que comenzaban a desarrollar un nuevo regionalismo, algunos preocupados con una literatura política, y otros con propuestas realmente innovadoras. Es grande la lista de autores que pertenecieron al premodernismo, pero, indiscutiblemente, merecen destaque: Euclides da Cunha, Lima Barreto, Graça Aranha, Monteiro Lobato y Augusto dos Anjos. Así, se puede decir que esa escuela comenzó en 1902, con la publicación de dos libros: "Os sertões", de Euclides da Cunha, y "Canaã", de Graça Aranha, y se extiende hasta el año 1922, con la realización de la Semana de Arte Moderno.

A pesar de que el premodernismo no constituye una escuela literaria, presentando individualidades muy fuertes, con estilos a veces antagónicos - como es el caso, por ejemplo, de Euclides da Cunha y Lima Barreto - se perciben algunos puntos comunes entre las principales obras premodernistas: a) eran obras innovadoras, que presentaban ruptura con el pasado, con el academicismo; b) primaban por la denuncia de la realidad brasileña, negando el Brasil literario, heredado del Romanticismo y del Parnasianismo. El gran tema del premodernismo es el Brasil no oficial del "sertão" nordestino, de los

caboclos (mestizos) del interior, de los subúrbios; c) acentuaban el regionalismo, con lo cual los autores acaban montando un vasto panel brasileño: el Norte y el Nordeste en las obras de Euclides da Cunha, el Valle del Rio Paraíba y el interior paulista en los textos de Monteiro Lobato, el Espírito Santo, retratado por Graça Aranha, o el suburbio carioca, temática casi invariable de la obra de Lima Barreto; d) difundieron los tipos humanos marginalizados, que tuvieron ampliado su perfil, hasta entonces desconocido, o despreciado, cuando era conocido - el "sertanejo" nordestino, el "caipira", los funcionarios públicos, el mulato; e) trazaron una ligación entre los hechos políticos, económicos y sociales contemporáneos, aproximando la ficción a la realidad. Esos escritores acabaron produciendo un redescubrimiento del Brasil, más próximo de la realidad y pavimentaron el camino para el período literario siguiente, el Modernismo, iniciado en 1922, que acentuó de una vez la ruptura con lo que hasta entonces se conocía como literatura brasileña.



Monteiro
Lobato

La Semana de Arte Moderno

El Modernismo, como tendencia literaria, o estilo de época, tuvo su preanuncio con la realización de la Semana de Arte Moderno en el Teatro Municipal de São Paulo, los días 13, 15 y 17 de febrero de 1922. Idealizada por un grupo de artistas, la Semana pretendía colocar la cultura brasileña a la par de las corrientes de vanguardia del pensamiento europeo, al mismo tiempo que predicaba la toma de consciencia de la realidad brasileña.

El Movimiento no debe ser visto apenas desde el punto de vista artístico, sino también como un movimiento político y social. El País estaba dividido entre lo rural y lo urbano. Pero el bloque urbano no era homogéneo. Las principales ciudades brasileñas, en particular São Paulo, conocían una rápida transformación como consecuencia del proceso industrial. La primera Guerra Mundial fue la responsable por la primera irrupción de industrialización y consecuente urbanización. Brasil contaba con 3.358 industrias en 1907. En 1920, ese número saltó a 13.336. Eso significó el surgimiento de una burguesía industrial cada día más fuerte, más marginalizada por la política económica del gobierno federal, dirigida a la producción exportación de café. Al lado de eso, el número de inmigrantes europeos crecía considerablemente, especialmente los italianos, distribuyéndose entre las zonas productoras de café y las zonas urbanas, donde estaban las industrias. De 1903 a 1914, Brasil recibió nada menos que 1,5 millones de inmigrantes. En los centros urbanos se creó una faja considerable de población exprimida por los barones de café y por la alta burguesía, de un lado, y por el proletariado, de otro. Surge la pequeña burguesía, formada por funcionarios públicos,



Semana de Arte de São Paulo de 1922

comerciantes, profesionales liberales y militares, entre otros, creando una masa políticamente "bulliciosa" y reivindicatoria.

La falta de homogeneidad en el bloque urbano tiene origen en algunos aspectos del comportamiento del proletariado. Los inmigrantes de origen europeo traen sus experiencias de lucha de clases. En general esos trabajadores eran anarquistas y sus acciones terminaban, casi siempre, en huelgas y tensiones sociales de toda suerte, entre 1905 y 1917. Un año después, cuando tuvo lugar la Revolución Rusa, los artículos en la prensa a ese respecto se tornaron cada vez más comunes. El partido comunista sería fundado en 1922. Desde entonces, ocurriría la decadencia de la influencia anarquista en el movimiento obrero. De esta manera, circulaban por la ciudad de São Paulo, en una misma vereda, un barón del café, un obrero anarquista, un padre, un burgués, un nordestino, un profesor, un negro, un comerciante, un abogado, un militar etc. Ese desfile inusitado y variado de tipos humanos sirvió de palcoscenico ideal para la realización de un evento que mostrase un arte innovador que rompe con las viejas estructuras literarias vigentes en el País.

El Modernismo (primera fase)

El período de 1922 a 1930 es el más radical del movimiento modernista, justamente en consecuencia de la necesidad de definiciones y del rompimiento de todas las estructuras del pasado. De ahí el carácter anárquico de esta primera fase modernista y su fuerte sentido destructor. Al mismo tiempo en que se procura lo moderno, lo original y lo polémico, el nacionalismo se manifiesta en sus múltiples facetas: un regreso a los orígenes, a la investigación de las fuentes quinientistas, a la búsqueda de una lengua brasileña (la lengua hablada por el pueblo en las calles), las parodias, en una tentativa de repensar la historia y la literatura brasileñas, y a la valorización del indio verdaderamente brasileño. Es el tiempo de los manifiestos nacionalistas del “Pau-Brasil” (el Manifiesto del “Pau-Brasil”, escrito por Oswald de Andrade en 1924, propone una literatura extremadamente vinculada a la realidad brasileña) y de la Antropofagia, dentro de la línea comandada por Oswald de Andrade. Pero había también los manifiestos del “Verde-Amarelismo” y el del Grupo da Anta, que traen la semilla del nacionalismo fascista comandado por Plínio Salgado. Al final de la década del 20, la postura nacionalista presenta dos vertientes distintas: de un lado, un nacionalismo crítico, consciente, de denuncia de la realidad brasileña e identificado políticamente con las izquierdas; de otro, el nacionalismo ufanista, utópico, exagerado, identificado con las corrientes políticas de extrema derecha. Entre los principales nombres de esa primera fase

Oswald de
Andrade



Plínio
Salgado



Mário
de Andrade



Manuel
Bandeira



del Modernismo, que continuarían produciendo en las décadas siguientes, destacan Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Antônio de Alcântara Machado, además de Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida y Plínio Salgado.

El Modernismo (segunda fase)

El período de 1930 a 1945 registró el estreno de algunos de los nombres más significativos del romance brasileño. Reflejando el mismo momento histórico y presentando las mismas preocupaciones de los poetas de la década del 30 (Murilo Mendes, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles y Vinicius de Moraes), la segunda fase del Modernismo presenta autores como José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Jorge Amado y Érico Veríssimo, que producen una literatura de carácter más constructivo, de madurez, aprovechando las conquistas de la generación de 1922 y su prosa innovadora.

En la década del 30, el País pasaba por grandes transformaciones, fuertemente marcadas por la revolución de 30 y el cuestionamiento de las oligarquías tradicionales. No había como no sentir los efectos de la crisis económica mundial, los choques ideológicos que llevaban a posiciones más definidas y comprometidas. Todo eso formó un campo propicio al desarrollo de un romance caracterizado por la denuncia social, verdadero documento de la realidad brasileña, alcanzando un elevado grado de tensión en las relaciones del individuo con el mundo.

En esa búsqueda del hombre brasileño "esparcido en los más distantes rincones de nuestra tierra", a decir de José Lins do Rego, el regionalismo gana una importancia hasta entonces no alcanzada en la literatura brasileña, llevando al extremo las relaciones del personaje con el medio natural y social. Especial destaque merecen los escritores nordestinos que reviven el pasaje de un Nordeste medieval hacia una nueva realidad capitalista e imperialista. Y en

ese aspecto, el Bahiano Jorge Amado es uno de los mejores representantes del romance brasileño, cuando retrata el drama de la economía del cacao, desde la conquista y uso de la tierra hasta el pasaje de sus productos a las manos de los exportadores. Pero también no se puede olvidar a José Lins do Rego, con sus regiones de caña, los "banguês" y los ingenios siendo devorados por las modernas plantas. El primer romance representativo del regionalismo nordestino, que tuvo su punto de partida en el Manifiesto Regionalista de 1926, fue "A bagaceira", de José Américo de Almeida, publicado en 1928. Verdadero marco en la historia literaria del Brasil, su importancia se debe más a la temática (la sequía, los "retirantes", el ingenio) y al carácter social del romance, que a los valores estéticos.

Fonte: Literatura Brasileira. Revista Textos do Brasil n. 5. MRE/DC



Vinicius de
Moraes

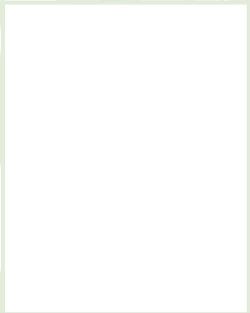
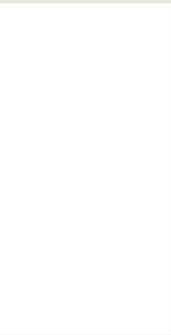
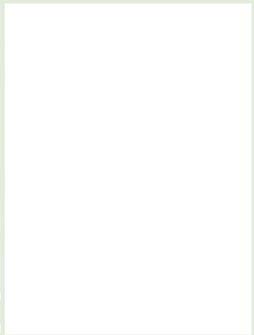
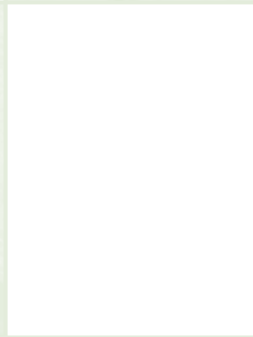
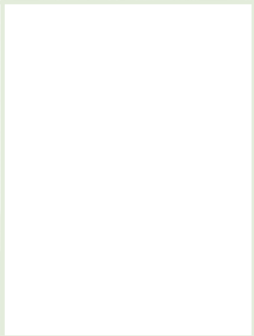
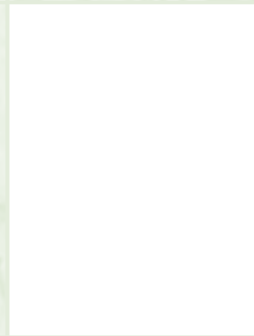
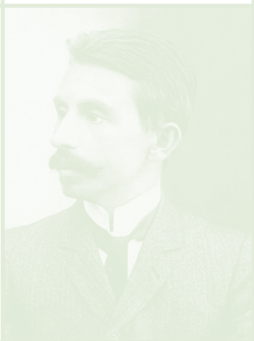


Rachel de
Queiroz



Jorge
Amado

P R E M O D E R N I S M O - M O D E R N I S M O





Leopoldo Miguez.
Dibujo firmado por Henrique
Bernardelli en 1903.
FUNDAÇÃO BIBLIOTECA
NACIONAL – DIVISÃO
DE MÚSICA E ARQUIVO
SONORO

El modernismo musical brasileño

Tradicionalmente considerados románticos – como Leopoldo Miguez (1850–1902), Enrique Oswald (1852–1913) y Glauco Velásquez (1884–1914) – o, algunos más afortunados precursores del nacimiento musical – entre ellos Brasília Itiberê da Cunha (1846–1913), Alexandre Levy (1864–1892), Alberto Nepomuceno (1864–1920) y Ernesto Nazareth (1863–1934)– esas caracterizaciones nos remiten a un punto de



Luciano Gallet.
FUNDAÇÃO BIBLIOTECA
NACIONAL – DIVISÃO
DE MÚSICA E ARQUIVO
SONORO



Alexandre Levy, Sinfonia.
Edición de la Sociedade
Brasileira de Musicologia. São
Paulo.
FUNDAÇÃO BIBLIOTECA
NACIONAL –
DIVISÃO DE MÚSICA E
ARQUIVO SONORO

referencia:

la Semana de Arte

Moderno. Este acontecimiento, que ocurrió entre los días 13 y 17 de febrero de 1922 en el Teatro Municipal de São Paulo, “pasó a la historia de la cultura en Brasil como el evento que inaugura simbólicamente el modernismo”. (Travassos, 2000; 17). En otras palabras, la (des)calificación de esos compositores se daba por la mayor o menor proximidad de sus obras con los ideales de ese marco cero, dividiendo los períodos históricos en antes y después de la Semana.

Los criterios utilizados para las definiciones de modernidad fueron “el énfasis en la actualización estética y en la lucha contra el ‘passadismo’ (culto al pasado), representado a grosso modo por el romanticismo, en la música, y por el parnasianismo, en la poesía” (Travassos, 2000; 19) y en el modernismo nacionalista.

Basándose en estos criterios, los escritos trataban de batallar entre lo nuevo y lo viejo, el progresista y el ultrapasado, entre lo independiente y lo subordinado. En suma, entre lo nativo original y lo extranjero.

De acuerdo

con esa concepción, los artistas de la Semana de 22 serían no sólo los profetas del porvenir, sino los propios agentes mesiánicos de los nuevos tiempos; llevando a cabo un proyecto estético e ideológico cuyo objetivo era transfigurar la identidad y el centro ideológico y cultural del Brasil, teniendo a São Paulo como centro irradiador.

Así escribió Menotti del Picchia (1892–1988), uno de los ideólogos y portavoz del movimiento modernista de 1922:

“Se carcomen de envidia las otras ‘capitanías del país’ mientras, en materia de arte y de política, São Paulo continúa con la batuta y liderazgo [...]”.
(Picchia apud Brito, 1971; 171)

En la misma línea, Guilherme de Almeida (1890–1969) se refiere que “São Paulo debía por droit de conquête et naissance, ser también, en Brasil, la cuna de la liberación intelectual”.
(Almeida apud Brito, 1971; 178).

Como resultado, los compositores de la generación anterior serían “passadistas” (cultores del pasado), copiones de Europa, tributarios a una estética que no representaría más a la sociedad de entonces, colaboradores en la perpetuación de valores ya ultrapasados. Entre esos compositores, algunos merecieron la calificación de precursores, ya que no podían ser del todo descalificados. Ya los otros, permanecerían presos al romanticismo o, en la mejor de las hipótesis, al romanticismo tardío.

De esa forma, las fuerzas antagónicas estaban montadas y los enemigos identificados. Siguiendo su destino “bandeirante” (abanderado), desbravador, los paulistas hicieron la “batalla sin sangre de la Semana de Arte Moderna” (Brito, 1971; 172) y salieron vencedores.

Sin embargo, por más significativos y escandalosos que hayan sido los resultados obtenidos en el evento paulista, los programas musicales presentados no se mostraron del todo innovadores. Wisnik ya se había manifestado al respecto diagnosticando que existiría “un cierto desfase entre las ideas (alardeadas) y las obras (presentadas)” (Wisnik, 1977; 66), además de que la propia formación de estos modernistas está vinculada al “pasado”.

En otras palabras, los resultados presentados durante la Semana de 22 no se dieron por un proceso de “generación espontánea” y sí, ya eran gestados y madurados por compositores como Brasílio Itiberê da Cunha, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga (1868-1945), Glauco Velásquez, entre otros. Se puede afirmar que estos compositores fueron los pioneros que abrieron el camino a los artistas de la Semana; que sobre sus hombros y conquistas los “nuevos modernos” tuvieron éxito.

Aún según Wisnik, los modernos de la Semana de 22 manifestaban una preocupación febril de actualización con referencia a las vanguardias europeas y, por lo tanto, de huida de la tradición” (Wisnik, 1977; 66), de donde se interpreta que un compositor como Nepomuceno estaba comprometido con la tradición, siendo para los “nuevos modernos” los laureles de la actualización y del progreso.

Tal afirmación puede ser comprobada por artículo de Darius Milhaud (1892-1977), que vivió en Rio de Janeiro entre 1917-1918, para *Le Revue Musicale* e también citado por Wisnik. Según Milhaud, Alberto Nepomuceno y Henrique Oswald mantenían la biblioteca del Instituto Nacional de Música actualizada con partituras de música contemporánea. Sin embargo, cita solamente a los compositores y asociaciones francesas como C. Debussy, V. D'Indy, C. Koechlin, E. Satie, la *Société Musical Independante* y la *Schola Cantorum*, entre otros.



Alexandre Levy. Diploma de la Premiación por el Jurado de la Comisión Colombiana Mundial junto a la Exposición Internacional de Chicago, 1893. Edición de la Sociedade Brasileira de Musicologia. São Paulo. FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL – DIVISÃO DE MÚSICA E ARQUIVO SONORO

La actualización del medio musical carioca era tal que, aún de acuerdo con Milhaud, “ellos (Oswald y Nininha Guerra) me iniciaron en la música de Satie que yo conocía hasta entonces muy imperfectamente y yo la recorrí con Nininha, que leía excepcionalmente bien toda la música contemporánea”. (Milhaud apud Wisnik, 1977; 40).

Otros dos relatos se refieren a ese énfasis contemporáneo patrocinado por Nepomuceno. Se trata de la serie de 26 conciertos realizados durante la Exposición Nacional de 1908, conmemorando el centenario de la apertura de los puertos de las naciones amigas, por D. João VI. Según Luiz Heitor Correa de Azevedo, “se puede decir que, en música, esa fue nuestra entrada oficial al siglo XX”. (Azevedo, 1956; 171).

De acuerdo con José Rodrigues Barbosa, “Hubo un momento en que las circunstancias permitieron a Nepomuceno una brillantísima serie de conciertos sinfónicos en la cual hizo oír las producciones de nuestros compositores y una serie luminosa de la más moderna literatura musical extranjera”. (Barbosa, 1940; 28).

Todo lo que el repertorio presentado abarcó, demostró que la lista de compositores extranjeros dada a conocer al público brasileño, no se restringía a los franceses, como fue descrito por Milhaud algunos años más tarde, sino que también incluía rusos y alemanes, incluyendo brasileños.

Entre los extranjeros fueron oídos Paul Dukas (1865-1935), Claude Debussy (1862-1918), Alexander

Glazunov (1865–1936), Albert Roussel (1869–1937), Rimsky Korsakov (1844–1908), entre otros.

Ya entre los brasileños figuraron Araújo Vianna (1871–1916), Barroso Neto (1881–1941), Ernesto Ronchini (1863–1931), Enrique Braga (1845–1917), Enrique Oswald, Carlos Gomes (1836–1896), Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, entre otros.

Con base en el elenco de compositores presentados durante los conciertos de la Exposición Nacional, se puede concluir que se trataba de un evento donde la intolerancia estética no tendría espacio. Así, Carlos Gomes, compositor representativo del período imperial, vinculado a la escuela operística italiana, figuraba al lado de republicanos románticos y modernos, adeptos a las escuelas germánicas y francesa. De ahí se vislumbra también que la formación del público de concierto, estaba entre sus objetivos.

Refuerza esta conclusión sobre la actualización del modo de recepción, el relato del pianista portugués José Viana da Mota (1868–1948), refiriéndose a la serie de Conciertos Populares, sucedidos en 1896 y 1897, y dirigidos por Nepomuceno. Él manifiesta que eran “los precios accesibles a (sic) todos los bolsillos, con el fin (sic) de

divulgar lo más posible el gusto (sic) por la música [...]”. (Melo, 1947; 290).

La modernización pretendida en el medio musical carioca se reflejó también en la formación musical. Le tocó a Leopoldo Miguez realizar una evaluación crítica de las principales escuelas de música europea, culminando con la publicación del informe Organización de los Conservatorios de Música en Europa, con el objetivo de crear el Instituto Nacional de Música, hecho que se concretó a través del Decreto n.143, de 12 de enero de 1890. La calidad y el grado de seriedad de sus profesores y alumnos era tal que, aún de acuerdo con Viana da Mota, “lo que muestra bien la riqueza de elementos artísticos de los que dispone Rio, es que la asociación [de Conciertos Populares] no tiene ninguna dificultad en variar los artistas en sus conciertos (sic)”. (Melo, 1947; 291).

Aún refiriéndose a el énfasis en la actualización estética, algunos ejemplos de la música de Alberto Nepomuceno se muestran sintomáticos y demuestran su tendencia modernizadora. En las variaciones sobre un Tema Original op. 29, para piano, Nepomuceno utiliza politonalismo, escala hexatónica, escala pentatónica, entre otros procedimientos modernos. También siguen el mismo camino su ópera Abul, así como el ciclo de canciones Le Miracle de la Semence, sobre texto del simbolista Jacques D'avray (Senador Freitas Valle).

Merecen una citación aparte, las consideraciones sobre el Trío en fa sostenido menor de Nepomuceno. Avelino Pereira relata que, “En septiembre [de 1916], el trío de piano, violín y violonchelo formado por Barroso Netto, Nicolino Milano y Alfredo Gomes; estrenaba en el salón del diario de Comercio el Trío en fa sostenido menor de Nepomuceno, obra dedicada a aquel conjunto musical y aclamada por Luiz de Castro como el producto de un compositor que se volvió completamente moderno” [subrayado nuestro] (Pereira, 1995: 304). Pereira además relata el hecho de que los compositores franceses André Messager (1853–1929) y Xavier Leroux (1863–1919), recién llegados de Buenos Aires, fueron a ese concierto de 1916. Al final, al oír el Trío, Messager se dirigió a Nepomuceno declarando *Vous avez débüté par un coup de maître!* (Pereira, op. Cit.; 304). En una audición posterior del Trío de Nepomuceno, Messager declaró que la obra colocaba al autor entre los mejores de la música moderna (Pereira op. Cit.; 305). Darius Milhaud concordaba con esas consideraciones y estaba ansioso por la publicación del Trío para llevarlo a Europa (Pereira, op. Cit.; 308).

Después de esas consideraciones, se puede cuestionar la pretensión actualizadora, “antipassadista”, de los “nuevos modernos”. La generación de compositores de la Primera República, ya se ocupaba de mantenerse actualizada, ya que los cambios con Europa eran frecuentes, además de que la formación de muchos

de estos compositores brasileños se había dado en el viejo continente, siguiendo, la mayoría de las veces, escuelas progresistas.

Así, para citar algunos de los más conocidos compositores del período, se observa que Leopoldo Miguez estudió en Portugal y en Bélgica; Enrique Oswald, en Italia; Alexandre Levy estuvo en Italia y en Francia; mientras que Alberto Nepomuceno tuvo su formación en Italia, en Alemania y en Francia. (Un buen panorama sobre este asunto puede ser encontrada en el artículo *Compositores románticos brasileños: estudios en Europa*, de Maria Alice Volpe).

Para tener en cuenta el espíritu desbravador de estos compositores, vale recordar que hasta cerca de 1880, ópera y bel canto eran sinónimos de música en Brasil – y en el resto de América. Fue a partir de esa década que se dio efectivamente la introducción de la música sinfónica y de cámara en los eventos musicales brasileños, teniendo a Miguez, Oswald y Nepomuceno como grandes divulgadores.

Los cambios de medios de expresión y gusto pretendidos no tuvieron como fin la substitución de la ópera por la música sinfónica o de cámara. El objetivo era aproximar la música brasileña a la escuela alemana, considerada moderna, alejándola del lirismo excesivo de la escuela italiana. Así Brahms y Wagner, fueron modelos para menoscabo de Rossini y Verdi. No obstante,

los programas musicales se mantuvieron eclécticos. En un futuro no distante, Debussy, Fauré, Saint-Saëns, entre otros, serían sumados a ese grupo.

Los intercambios con Europa también moldearon el creciente nacionalismo musical brasileño. No podemos perder de vista que, en la época, la visión europea sobre Brasil, afirmaba la “imposibilidad de una nación civilizada en los trópicos y encima, con mestizaje”. (Odália apud Reis, 2002; 94). Por lo tanto, nada más natural que, en el comienzo, los brasileños imitasen a los europeos para mostrar que también eran capaces y, por lo tanto, civilizados. Como ejemplo tenemos a José Mauricio Nunes Garcia (1767–1830) que compuso entre otras tantas obras, una Misa de Réquiem considerada obra prima. En una etapa posterior, se utilizaron temas nativos con ropaje europeo. El ejemplo clásico son las óperas *El Guarani* y *El esclavo* de Antônio Carlos Gomes (1836–1896). Posteriormente, la inspiración vendría de la música popular urbana, eventualmente de la popular rural o folclórica, representada por la *Serie Brasileira* o el preludio “*O Garatuja*”, de Alberto Nepomuceno y por los Tangos,

Polcas y Valses de Ernesto Nazareth. Un gran paso en ese camino nacionalista, fue la

odisea Nepomuceno, que escribió canciones sobre poemas en portugués, hecho que ni siquiera se había realizado en Portugal, según Viana da Mota. Continuando con la migración de los polos, se llega al extremo opuesto, donde la música brasileña se vestía de acuerdo con su sonoridad nativa, independiente de la citación folclórica. Fue uno de los caminos trillados por Villa-Lobos (1887–1959) en obras como los “*Choros*” para orquesta o en las obras *Uirapuru* y *Amazonas*.

Esa dinámica de concepciones nacionalistas no se coloca como pre, proto, o cualquier otro prefijo tan común en las categorizaciones. Son simplemente visiones distintas del nacionalismo, de acuerdo con lo permitido por las dinámicas sociales de cada período histórico. De ahí que las afirmaciones como “preocupación nacionalista”, para los compositores del período aquí tratado, se presentaron llenas de preconceito y presas al dogma del “futurismo” defendido en la *Semana de 22*. Por la misma razón, la conclusión de que a Nepomuceno, Levy y Brasília Itiberê da Cunha, les faltaría mayor intimidad con la música brasileña, se muestra no procedente.

Parafraseando a Mário da Silva Brito, pueden parecer, al público de hoy, tímidas y algunas veces, desarregladas las realizaciones musicales de estos compositores brasileños, más académicas que revolucionarias, pero, en su tiempo, repercutían

1. “Choro”: Composición instrumental erudita que imita el carácter lírico de esa música.

perturbadamente, eran objeto de discusión y podrían causar algún escándalo. Pero fue, a través de ellas que pudieron ser abiertas nuevas perspectivas y conquistados procesos más amplios para la expresión musical.

Por lo tanto, el período de la Primera República se muestra como una época muy rica para la música brasileña. La eterna actualización estética,

junto con la afirmación de la identidad brasileña, por el auto conocimiento de sus músicas nativas (urbanas o rurales), reflejan un “período mágico”, donde “reside la esencia del verdadero y breve modernismo musical brasileño”. (Chaves, 2000; 140). En la misma línea reflexiva de Celso Loureiro Chaves, el modernismo musical brasileño posterior a la Semana de Arte Moderna, se dogmatizó y se transformó en el Nacionalismo Musical Brasileño.

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. 150 anos de música no Brasil. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1956.

BARBOSA, José Rodrigues. Alberto Nepomuceno. Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro, vol. 7, nº 1, 1940. p. 19-39.

BRITO, Mário da Silva. História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CHAVES, Celso G. Loureiro. Literatura e Música. História da Literatura Brasileira. vol.3. Lisboa: Alfa, 2000.

MELO, Guilherme de. A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

PEREIRA, Avelino Romero Simões. Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical de Rio de Janeiro (1864- 1920). Disertación (Maestría en Historia Social). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

REIS, José Carlos. As Identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

TRAVASSOS, Elizabeth. Modernismo e música brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VOLPE, Maria Alice. Compositores românticos brasileiros: estudos en Europa. Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro, v. 21, 1994/ 95. p.51-76

WISNIK, José Miguel. O Coro dos Contrários – A Música em torno da Semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

LUIZ GUILHERME DURO GOLDBERG
Profesor de piano en el Conservatório de Música da
Universidade Federal de Pelotas (RS).

Fuente: Revista Textos do Brasil 12. MRE/DC

TE



BRASILEÑO

TR



CONTEMPORÁNEO





La gran prueba de madurez de la manifestación artística de un pueblo llega en aquel momento en que, superando a un tiempo lo meramente folclórico o regional y lo imitativo de formas artísticas de culturas más desarrolladas, llega a poder dialogar libremente en lenguaje internacional de las tradiciones del grupo cultural en que se integra ese mismo pueblo, sin perder su sabor local. Muy por el contrario, la consciencia de la contribución de lo que le es peculiar es indispensable al artista plenamente maduro.

Así, nos parece que sería imposible a un brasileño llegar a proyectarse en el panorama internacional sin que llegase primero a ser efectivamente brasileño – lo que es muy diverso del ufanismo superficial o del nacionalismo de encomienda – y aún más en el teatro, pues la propia economía estructural de la forma dramática exige del autor una total intimidad con su tema y la expresión formal del mismo.

En Brasil sentimos en la carne durante generaciones los melancólicos resultados del conflicto entre el lenguaje escrito y el hablado por ejemplo; el portugués correcto que era escrito nunca tomaba en cuenta el hecho de que en el teatro se debe

oír la lengua hablada, y con eso era negada no sólo una verdad gramatical sino también todo un proceso histórico y social, toda una verdad brasileña.

El teatro, que debe servir de “espejo a la naturaleza”, es implacable como testigo de la evolución de la sociedad. Si nos quejamos que hasta recientemente no teníamos autores brasileños, es preciso recordar que al menos autores y actores tuvimos desde hace mucho, sin embargo en número limitado y todos o casi todos integrados en el colonialismo cultural al que nos sujetamos hasta hace muy poco. Si el teatro sólo al final de la década de los 30 es que comenzó a pensar en renovación y si sólo en la década de los 40 es que aparece la primera obra de la llamada nueva dramaturgia brasileña, nos parece que es indispensable recordar que datan de entonces algunos cambios altamente significativos en la propia vida del país, siendo las primeras manifestaciones de dos naturalezas la curiosidad por un repertorio internacional de mayor categoría y la búsqueda del brasileño.

Al fin de un cuarto de siglo, los comienzos de la renovación teatral brasileña ya empiezan a parecer

Pluf, o fantasminha



Vestido de Noiva



un tanto remotos y la constante ebullición del teatro que tenemos ahora ya no parece tener ligaciones muy próximas con los propósitos del Teatro del Estudiante o de los Comediantes, primeros responsables por la renovación. Por otro lado, las sucesivas crisis por las que pasa el teatro brasileño ya sea en el campo de la dramaturgia, en el de la producción, o en el de la interpretación, traen bien clara la marca de los dolores del crecimiento. Lo que torna nuestro teatro más íntegramente como arte de un país de desarrollo desigual es justamente la desigualdad del rendimiento del arte, la reincidencia en el sentido de la imitación de lo extranjero, la decepción de la producción abajo de lo mediocre a continuación de otra de ejemplar categoría. Todo eso, más los desniveles de los elencos, que se deben a la falta de escuelas dramáticas suficientes y adecuadas, descorazona a veces al observador; pero un momento de ponderación es suficiente para recordar que todo eso y mucho más todavía, es compensado por la increíble vitalidad de casi todo lo que es hecho (aún cuando está mal hecho) y, muy principalmente, del panorama en general.

Los caminos del teatro brasileño son, felizmente, múltiples. Para conocerlos debemos mantenernos

en constante alerta, pues el panorama es caleidoscópico, y con gran frecuencia un mal espectáculo representa una fuerza viva y considerable en el desarrollo del todo, siendo la precariedad económica y la carencia de buen equipo técnico los factores preponderantes. Actualmente, el teatro brasileño está pasando por cambios radicales, no sólo en dramaturgia como también en organización. Hasta recientemente lo que existía eran compañías estables (si es que así se pueden llamar esas empresas que siempre fueron de extraordinaria precariedad). Pero en verdad hubo siempre una tradición de pequeñas compañías, en las cuales los actores estaban muy mal pagados. Desde el momento en que los actores comenzaron a ser más adecuadamente remunerados, la tendencia para la desaparición de las compañías estables se afirmó cada vez más. Hoy en día hay un cierto predominio, en el teatro profesional, de contratar el elenco por producción, con un sensible aumento en el nivel de los salarios teatrales.

Así, en el momento en que los primeros centros teatrales del mundo es ardorosamente defendido el principio de la compañía estable presentando un repertorio, sistema ése que realizado en alto plano



Silveira Sampaio



Millor Fernandes



Nelson Rodrigues

permite, efectivamente, un mayor lucimiento del actor (sin hablar en el objetivo obvio y primordial de la formación de un estilo interpretativo para un conjunto), a brazos con sus problemas de crecimiento, pasa por la fase de la producción independiente.

Los herederos de las antiguas compañías estables – herederos más directos además de los ejemplos extranjeros semejantes – son los grupos jóvenes que procuran trabajar en equipo y presentar un repertorio coherente, orientado por criterios ora artísticos ora ideológicos. Esos grupos jóvenes, que hoy se multiplican, varían en calidad de forma chocante. Algunos –pocos– han conseguido realmente formar un núcleo estable de calidad, y justamente en ellos están depositadas las esperanzas de muchos de los que sueñan con la aparición de grandes compañías de repertorio en Brasil; pero por otro lado son frecuentes los casos de organización de grupos programáticos destinados a salvar Brasil, el teatro, o ambos, y que se hunden al peso de los excesos intelectualizantes y de las deficiencias teatrales.

El teatro brasileño debe al teatro profesional, algunas de sus más notables realizaciones, dentro

y fuera del campo del compromiso político que ha sido la plataforma de esos otros grupos más jóvenes.

El rendimiento profesional ha progresado en Brasil lo suficiente para que ya exista un criterio de calidad que permitió, por ejemplo, el desaparecimiento de aplauso servil a todo y cualquier espectáculo extranjero que nos visite, tornándose las críticas a los visitantes más acerbos cuando les falta una posición de contemporaneidad en la concepción del espectáculo. Además, ahora que comenzamos a encontrar nuestra propia identificación y dignidad cultural en el teatro, asistimos a los espectáculos que nos visitan como otros tantos candidatos a nuestro aplauso, y somos impacientes con los competidores débiles que nos subestiman.

En las páginas siguientes encontraremos algunos nombres del teatro brasileño. En un teatro en expansión, como el nuestro, el panorama cambia de minuto a minuto y las injusticias y las omisiones se tornan más clamorosas, porque nuestro caso no es apenas el de “quién es quién” sino también de “quién será quién”. No hay duda de que en estos últimos veinticinco años ya podemos apuntar



Teatro de Arena - 1958



Oduvaldo Viana Filho

Gianfrancesco Guarnieri
Black-tie - 1958



algunos nombres que son históricamente marcantes, siendo que muchos de ellos continúan actuando e integrando la historia que se escribe ahora; otros apenas despuntan y dan indicios de venir a ser de gran importancia en el nuevo panorama del teatro brasileño.

Es tarea delicada procurar clasificar los caminos o tendencias principales de nuestro teatro. Hay, por ejemplo, los seguidores de la línea maestra de la dramaturgia brasileña del pasado, la comedia de costumbres, que contribuyen con algunas observaciones que raramente penetran a fondo más son frecuentemente excelente instrumento para la identificación del “brasileño” (o mejor dicho de los “brasileños”) en el teatro. Es el caso de Silveira Sampaio, de Millor Fernandes, de mucha cosa de Nelson Rodrigues. El camino de la temática social fue de inicio amansando en el Nordeste, fuente inagotable de situaciones dramáticas “memento mori” que por saltar demás a los ojos de todos ha sido explotado demasiado, recayendo muchos autores en lo meramente pintoresco como si estuviesen haciendo revelaciones trascendentales. A la integridad de un Francisco Pereira da Silva se une mucha confusión de valores, surgiendo raros rasgos de

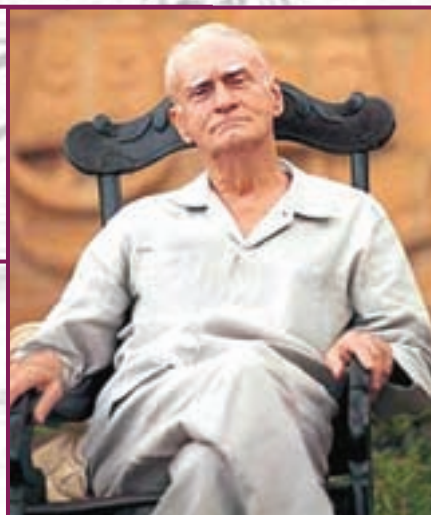
inspiración verdadera entre los que no puedan más allá del mensaje a cualquier precio. Pero no fue sólo en el Nordeste que apareció la temática social; Jorge Andrade ya tiene considerable cuerpo de obra ligado a ese mismo tema en la parte y centro sur del país, mientras que los jóvenes autores formados por el Seminario del Teatro de Arena de São Paulo, principalmente Gianfrancesco Guarnieri y Oduvaldo Vianna Filho, entraron por el panorama urbano del conflicto social iniciando una nueva y candente fase del teatro brasileño, donde tuvieron a Augusto Boal como guía. El segundo, además, ya pasó a una nueva fase, ligándose a experiencias del teatro contratado mezclado de música que ha tenido gran suceso de público en los últimos tiempos.

Todo un grupo ha procurado integrar los conceptos regionales en una temática universal, y sin duda el mayor suceso de ese grupo es el alcanzado por Ariano Suassuna, cuyo “Auto da Compadecida” ya es internacional.

Otros nombres serán encontrados en los apuntes que siguen, nombres que cuentan la variedad de caminos que recorren los brasileños. Citaremos en separado apenas uno más, el de Maria Clara



Auto da compadecida



Ariano Suassuna



Auto da compadecida


Machado, porque es el mayor panorama del teatro infantil, campo en que Brasil se puede enorgullecer de estar particularmente avanzado. Sería necesario que las piezas de Maria Clara, que ahora comienzan a ser llevadas al extranjero, fuesen conocidas allá con los propios montajes brasileños, en el Tablado, pues la calidad visual de los espectáculos, libres del endulzado sentimentalismo que por tanto tiempo ha engordado estéticamente a los niños del mundo sin alimentarlos verdaderamente, es parte integrante de sus méritos.

En el campo del espectáculo fue Brasil, por un lado, marcado por la presencia de directores extranjeros (Ziembinski, y todo el grupo italiano que pasó por el TBC, esto es Luciano Salce, Flaminio Bolini, Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto). Ziembinski, Celi, y Rato fueron los que más se identificaron con el espectáculo brasileño, siendo que el primero descubrió Nelson Rodrigues y el último descubrió Jorge Andrade; mientras que por otro lado todos esos extranjeros fueron indiscutiblemente influenciados por Brasil. Ya hoy tenemos una generación joven de directores brasileños. João Bethencourt, Augusto Boal, José Renato y José Celso Martínez Corrêa, por ejemplo, han alcanzado

un nivel de espectáculo considerable en caminos enteramente diversos, lo que atestigua una vez más la vitalidad del panorama.

En cuanto a la escenografía, hubo poca influencia de las conquistas anteriores a la Semana de Arte Moderno en la pintura. Pero Santa Rosa es un punto de partida y hoy, sin duda también apoyado en algunas influencias extranjeras, ya existe un núcleo de escenógrafos brasileños de calidad e integrados en su ambiente.

El optimismo y la confianza no pueden ni deben impedir que el observador vea esas deficiencias y los desniveles del teatro brasileño. Y por eso mismo tal vez el mejor indicio que nosotros podemos tener en el momento sea la saludable insatisfacción de que somos permanentemente acometidos. Felizmente, no hay nadie satisfecho con lo que se hace en el teatro brasileño; felizmente todos sienten que hay mucho que aprender, mucho que realizar y mucho que corregir. El "quien es quien" se altera día a día, los nuevos talentos en todos los campos son bienvenidos. Sólo podemos desear que por mucho tiempo todavía quedemos libres de las consagraciones esterilizantes.



Noticias

Renuevan acuerdo de cooperación cultural y educacional

Brasil y Perú

En agosto pasado, diplomáticos y técnicos brasileños y peruanos se reunieron con ocasión de la realización de la II Comisión Mixta Cultural y Educacional Brasil-Perú. La Comisión aprobó un Programa Ejecutivo de Cooperación Educacional y otro Programa Ejecutivo de Cooperación Cultural que incluyen actividades que las instituciones de los dos países se empeñarán en llevar a cabo durante el período

2009-2012. A través de los referidos acuerdos, los Gobiernos de Brasil y Perú expresan su deseo de fortalecer la cooperación en el ámbito del patrimonio cultural y en los campos de las artes visuales, museos, música, artes escénicas, literatura, deportes, danza, archivos, bibliotecas, radio, televisión y cinematografía, así como en la educación.



Homenaje a Rubem Fonseca

Fue realizada el último jueves, 27/08, en el Auditorio Vinicius de Moraes de la Embajada de Brasil en Lima, ceremonia de homenaje al escritor Rubem Fonseca, que se encontraba en la ciudad para recibir el título de Doctor

Honoris Causa de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Asistieron al evento más de cien personas, incluyendo periodistas, escritores, profesores, estudiantes y

miembros del cuerpo diplomático local, llenando por completo la capacidad del Auditorio. El Embajador de Brasil en el Perú, Jorge d' Escragnoille Taunay Filho, abrió la ceremonia destacando la importancia del autor en el panorama literario brasileño y su contribución al romance de temática popular. Enseguida, profririeron conferencias los autores peruanos Alonso Cueto, Enrique Planas y Ricardo Angulo, enfatizando diferentes aspectos de la obra de Rubem Fonseca. Por fin, el propio autor tomó la palabra y se dispuso a responder a las numerosas preguntas del público presente, al que siguió sesión de autógrafos y coctel.





Duo Marcelo Fagerland y Mário Seve

El día 09/09, se realizó, el show "Bach y Pixinguinha" del Duo Marcelo Fagerland (cravista) y Mário Seve (flautista y saxofonista), en las dependencias del Pabellón Santos de la Embajada de Brasil, cuya decoración clásica reforzó el estilo de música de cámara presentado por los instrumentistas. Asistieron al evento cerca de setenta personas, entre autoridades peruanas, periodistas, músicos, formadores de opinión y miembros de la comunidad brasileña. Interpretando de manera virtuosa composiciones de Bach y de Pixinguinha, los músicos brasileños recibieron entusiasmados aplausos del público presente, propiciando una muestra de la riqueza cultural brasileña, capaz de combinar y de transformar con singular sensibilidad elementos de música popular y erudita. Además de la presentación musical, los músicos aprovecharon la ocasión para, en sus intervenciones y en el coctel que siguió al evento, explicar aspectos que interrelacionan la obra musical de Bach e Pixinguinha.

Presentación de guitarra brasileña



El 11/09, se realizó en el Auditorio Vinicius de Moraes de la Embajada de Brasil, presentación de música popular brasileña por el guitarrista peruano

Denys Bernard, cerrando las actividades culturales programadas con ocasión de la semana de la fecha nacional. Asistieron al evento cerca de noventa personas, incluyendo miembros de la comunidad artística y académica del Perú. Fueron presentados en el show clásicos de la música popular brasileña, como Heitor Villa-Lobos, Ernesto Nazareth, Jacob do Bandolim y Vinicius de Moraes, primorosamente ejecutados por el músico sus invitados, entre los cuales había alumnos y ex-alumnos del Centro Cultural Brasil-Perú, que tienen acceso gratuito a aulas de guitarra brasileña. Tanto Denys Bernard, cuya extensa formación profesional se realizó sobre todo en institutos musicales brasileños, como los estudiantes, demostraron un gran conocimiento de la música popular brasileña, tocando con admirable sensibilidad el repertorio seleccionado.

"La Teta Asustada"

fue el ganador del principal festival de cinema de Brasil

La película peruana "La teta asustada", de la directora Claudia Llosa fue la gran vencedora del Festival de Cine de Gramado, el mayor evento del arte cinematográfico en Brasil. Este filme fue escogido como la

mejor película entre los competidores extranjeros que disputaron la XXXVII edición del Festival de Gramado, en tanto que Llosa se quedó con el premio a la mejor directora. El largometraje peruano también fue

escogido como el mejor por el Jurado de Estudiantes de Cine del Festival, en tanto que su protagonista, Magaly Solier, se adjudicó el premio a la mejor actriz, por lo que se quedó con cuatro premios "Kikito".



Concurso de Diseño



El 24/09, en la noche, se realizó, ceremonia de premiación de los finalistas del III Concurso de Diseño de Muebles inspirados en Brasil, promovido por la Embajada del Brasil en Lima, cuyo tema fue Responsabilidad Ambiental ("En línea con el ambiente: El Diseño Reciclado"). El evento se llevó a cabo en la Galería Dédalo, que dejó los nueve prototipos finalistas del concurso en exposición hasta el 11/10. Asistieron al evento cerca de sesenta personas, entre los cuales artistas, profesores y estudiantes de diseño y otros formadores de opinión locales.

Los premios fueron entregados por la Ministra Consejera Ana Maria Morales, que en su disertación destacó características importantes para el reconocimiento mundial del diseño brasileño, como la creatividad, la funcionalidad y la forma. Se aprovechó la ocasión, además, para divulgar otros aspectos de la cultura brasileña, por medio de presentación de capoeira, de ejecución de variado repertorio musical brasileño y de servicio de coctel con elementos típicos del País.

Los vencedores de este año fueron:

1 er puesto

LAMPARA OU
ARTURO TORRES CABRERA

2 do puesto

ARPA-BIDON
LISBETH RAMIREZ RAMIREZ

3 er puesto

LUCIA
PAULO CESAR BARRIENTOS RAMIREZ

Mencion Honrosa

LAMPARA DE CDS
ENRIQUE LINO SANCHEZ MORENO

Ministra-Consejera de la Embajada de Brasil Ana Maria Morales y Arturo Torres, vencedor del concurso.



“Recital Cecilia Stanzione y Mário Sève”

Fue con gran entusiasmo que las más de 180 personas que acudieron al Auditorio de la Municipalidad de Miraflores, asistieron al recital del instrumentista brasileño Mário Sève, con la intérprete y compositora argentina Cecilia Stanzione. Realizado la noche del día 22/11, el evento concitó gran interés del público y

los medios de comunicación locales, de ese modo, los ingresos para el show se agotaron rápidamente y el auditorio registró un lleno completo.

La presentación trajo al público peruano una interesante mezcla de los ritmos musicales sudamericanos. El repertorio incluyó canciones de Paulinho da Viola, Ernesto Nazareth, Jacob do Bandolim, así como de otros compositores sudamericanos. Uno de los momentos cumbres del recital fue la interpretación de “Cardo o Ceniza”, de la peruana Chabuca Granda, que recibió efusivo aplauso del público, conmovido con el homenaje



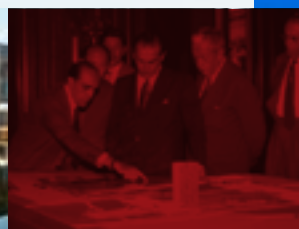
EXPOSICIÓN OSCAR NIEMEYER

Oscar Niemeyer Soares Filho

Nació en la ciudad de Río de Janeiro en 1907 y se graduó de ingeniero arquitecto en la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1934. El cumplirá 102 años el 15 de diciembre. El prestigioso arquitecto brasileño es internacionalmente reconocido por su trayectoria profesional y, sobre todo, por la relevante influencia de su obra para la arquitectura modernista.

A lo largo de su carrera recibió diversos premios, condecoraciones y títulos por el conjunto de su obra, inclusive el de Doctor *Honoris Causa* del Centro de Pesquisa y Enseñanza de Arquitectura de Alemania, de la Universidad Federal de Río de Janeiro, de la Universidad de Braz Cubas, en São Paulo, de la Universidad de São Paulo y de la Universidad de Minas Gerais.

La exposición es abierta al público y en ella podrán ser apreciadas fotos de complejos arquitectónicos firmados por el artista, textos, reproducción de proyectos y de borradores, maquetas y mucho más.



- Fecha: de 11 de diciembre de 2009 a 26 de marzo de 2010
- Local: Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos
- Dirección: Av. Nicolas de Piérola 1222
Parque Universitario - Centro Histórico de Lima

- Teléfono para informaciones: 619-7000 - Anexo 5214
- Abierto al público de lunes a Sábado: 10:00h a las 13:00h / de 14:00h a las 17:00h
- Sitio: www.ccsm-unmsm.edu.pe/arte/index.htm
e-mail: museoarte.ccsm@unmsm.edu.pe

TRIO BARU

El Trio Baru, integrado por Nelson Latif (“cavaquinho” y guitarra), Bosco Oliveira (guitarra) y Rafael Santos (percusión), fue responsable por intensa actividad cultural en Lima en el período de 16 a 18 de noviembre, ocasión en que administró taller de música brasileña, la conferencia titulada “Veredas da música brasileira” y el concierto “Alma Brasileira”.

El taller, que se llevó a cabo en las mañanas y tardes de los días 16 y 17, dirigida a músicos en nivel intermedio y avanzado, fue muy concurrido por aquellos interesados en desarrollar sus habilidades técnicas por medio de la música brasileña.

La noche del día 17, la conferencia fue dedicada a la exposición de las raíces e influencias de la música brasileña, que se desdobló en los originales ritmos brasileños como el “baião”, el “xaxado” y el samba, entre tantos otros.

El Trio Baru culminó sus actividades en Lima con la presentación del concierto instrumental “Alma Brasileira”,

que tuvo lugar en el auditorio del Centro

Cultural Ccori Wasi de la Universidad Ricardo Palma, el día 18, en la noche, cuya capacidad se agotó.

Durante el espectáculo fue convidado al palco el guitarrista del Centro Cultural Brasil-Perú Denys Bernard y después el grupo local Cordavento, compuesto por Nico Larrea (cavaquinho), Roberto Bagueman (Clarinete) y Carlos Saldarriaga (guitarra). Por fin, el momento más marcante del show se dio cuando todos los participantes del taller fueron invitados al palco para ejecutar, en conjunto con el Trio Baru, la música Aça Branca, cuyo arreglo para guitarra, percusión y flauta transversal entusiasmó al público presente, que aplaudió mucho la presentación.

CLARA HADDAD

Cuenta Cuento

Considerada una de las mejores narradoras de cuentos de América, tanto para niños como para adultos la actriz brasileña Clara Haddad realizó en Perú, en noviembre, una serie de presentaciones en las ciudades de Machu Picchu (antes Aguas Calientes), Lima y Callao.

En su pieza de teatro ‘Cuentos de la Mariquita’, la narradora tiene el propósito de llevar momentos de alegría y entretenimiento cultural para los niños en variado repertorio de cuentos, desde relatos tradicionales, brasileños, portugueses y africanos, con un toque de humor.

El 10 de noviembre, fue un momento sobresaliente de la gira de Clara en Perú, cuando se presentó, en Lima, en la Escuela República de Brasil y llevó para los niños de primaria algunas historias tradicionales y andinas como el gato Gui, los monstruos, el Tío Labo y la Bruja rechina dientes. Dejando en cada uno de ellos, mensajes de amor y amistad.

Para la realización de los eventos, la narradora contó con el importante auspicio de la Embajada de Brasil en Lima, entre otros. Cerró sus espectáculos en velada de despedida en el Gran Teatro Municipal José Granda del Callao.



Brasil

cultural