

Brasil

cultural



CARTA EDITORIAL



SÉRGIO DANESE
Embajador de Brasil en el Perú

El presente número de Brasil Cultural tiene un carácter especial no solo porque reanuda la edición de la revista, sino también porque celebra el bicentenario de la independencia de Brasil, un hito histórico de gran importancia y lleno de simbologías.

Las celebraciones especiales en torno a nuestro bicentenario comenzaron con la inauguración del Mural "Bicentenarios", realizado por el artista peruano Decortor en la fachada de la Embajada. Brasil Cultural trae una entrevista con el artista, que habla de la importancia de la obra y de la dinámica de su creación.

Este número también celebra la creación del Instituto Guimarães Rosa, la institución en que se ha convertido el querido Centro Cultural Brasil-Perú, que este año, 2022, cumple 60 años de funcionamiento ininterrumpido. El nuevo Instituto se explica en detalle en un artículo del Embajador Leonardo Gorgulho, Secretario de Asuntos Consulares, Cooperación y Cultura del Ministerio de Asuntos Exteriores de Brasil.

Además nos enorgullece presentar un artículo del reconocido escritor mozambiqueño Mia Couto sobre el escritor João Guimarães Rosa, uno de los principales nombres de la literatura y la diplomacia brasileñas. La delicada visión de Mia Couto realza aún más a este importante escritor brasileño que, a partir de ahora, presta su nombre a la red de Institutos Culturales Brasileños en el extranjero.

La revista incluye artículos sobre el proceso de independencia de Brasil y sobre el centenario de la Semana de Arte Moderno de 1922, un hito cultural en la historia del país; cuenta además la historia del carnaval, la más brasileña de las fiestas y nos trae un texto sobre la evolución de las historietas en Brasil, esta industria creativa tan importante en el siglo XXI y en la que Brasil se viene destacando de manera sorprendente.

Brasil Cultural también nos permite echar un vistazo a la vida y obra de Clarice Lispector que hace poco celebró el centenario de su nacimiento, exploramos además la región amazónica para descubrir su riqueza gastronómica y, como estamos en el año del Mundial, no podíamos dejar de hablar de fútbol, un tema que acelera corazones tanto en Brasil como en Perú.

Espero que todos disfruten de esta edición especial de la revista, que vuelve a ser un hito en la histórica y fraterna relación que los peruanos y brasileños vienen construyendo en el ámbito cultural, valorando nuestras identidades comunes y ampliando nuestro conocimiento de aquello que nos es propio y singular.

Brasil cultural

Publicación Semestral
de la Embajada de Brasil en Lima
Año IX, Nº 16, Septiembre de 2022

Tiraje: 1000 ejemplares
Distribución gratuita

Consejo Editorial

Embajador Sérgio França Danese
Consejero Tulio Kafuri
Secretario Igor Trabuco
Danielli Rios Villacis
Janayna Guerra Santos

Traducción

Universidad Femenina del Sagrado
Corazón - Unifé
Facultad de Traducción, Interpretación y
Ciencias de la Comunicación
Escuela de Traducción e Interpretación
Claudia Acosta Velásquez
Danielli Rios Villacis

Revisión

Claudia Acosta Velásquez
Danielli Rios Villacis
Janayna Guerra Santos
Monica Laveriano

Diseño y Diagramación

Susan Vásquez Rodríguez
Bret Vásquez Rodríguez

Foto de Portada

Mural Bicentenarios - Decortor

Impresión

Lance Gráfico S.A.C.
Telf.: 472 8058

Sector Cultural de la Embajada de Brasil
Av. José Pardo 850, Miraflores
Lima, Perú
www.embajadabrasil.org.pe
cultural.lima@itamaraty.gov.br



Embajada de Brasil

pág.

4

Historia

Comprendiendo la Independencia de Brasil en cuatro etapas

10

Política Cultural

El Instituto Guimarães Rosa

16

Literatura

- ¿Qué Rosa me encantó?
- Clarice Lispector y los misterios de lo femenino

28

Fiestas Populares

El origen del Carnaval: una pasión nacional

34

Fútbol

De Charles Miller a Arthur Friedenreich: el fútbol en Brasil rumbo a la pasión nacional

40

Arte Moderno

El modernismo brasileño y el indigenismo peruano en perspectiva

48

Cómic

El Cómic en Brasil

58

Gastronomía

La gastronomía de Pará y algunas Amazonas Brasileñas

64

Entrevista

Daniel Cortez - Decertor

Comprendiendo la INDEPENDENCIA DE BRASIL en cuatro etapas



D. Pedro I



Primera etapa: LA INCOMPRENSIÓN

En una competencia entre las cosas difíciles de explicar sobre Brasil, el proceso de Independencia, que este año celebra doscientos años, competiría por el trofeo. En el hipotético diálogo con un peruano o argentino, este le pregunta al brasileño: «¿Quién es el héroe de la Independencia Nacional?» y la respuesta más probable sería «el emperador D. Pedro I». «¿Emperador?» —preguntaría con curiosidad. «No sabía que había un emperador brasileño». Respuesta: «No era brasileño, era portugués. El primer emperador fue el hijo del rey de Portugal». Sorpresa y asombro.

La confusión continúa. «¿Se peleó con su padre? ¿Se puso del lado de la Colonia?» Respuesta: «No, luchó contra una Revolución Liberal Constitucionalista que había limitado los poderes de su padre en la metrópoli». «¿Entonces era un absolutista?» «Tampoco. Hizo una constitución para un Brasil emancipado que luego fue copiada por los liberales portugueses». «Pero ¿la Revolución Liberal en Portugal no apoyaba la emancipación?». «Esta Revolución no fue tan liberal, quería restaurar los privilegios comerciales portugueses sobre Brasil». «Pero ¿quién estableció el fin de esos monopolios? ¿Eso sucedió antes de la Independencia?». «Sí, el rey de Portugal abrió los puertos y puso fin al monopolio en 1808». «Pero

¿por qué haría tal cosa? ¿El rey portugués absolutista era liberal?». «Porque él vino a Brasil y vivió aquí hasta 1821. De hecho, esa fue la verdadera causa de la Independencia». En este punto, el interlocutor ha renunciado a tratar de entender y el propio brasileño, incluso bien informado, ya no está tan seguro de si él mismo entiende.

Segunda etapa: EL NOMBRE Y CONCEPTO

Llamar a la Independencia de Brasil como «Independencia» favorece la confusión. Durante 13 años la ciudad de Río de Janeiro fue la sede principal de todo el Imperio portugués. Un imperio que se extendió por cuatro continentes, pero que era decadente y frágil. La verdadera fuerza, prosperidad, fortaleza económica y demográfica estaba en Brasil y no fueron pocos, a lo largo del siglo XVIII, quienes recomendaron el traslado del estado portugués para la colonia.

Los conflictos entre criollos y peninsulares en Brasil no fueron tan graves como en los virreinos de los Borbones españoles. La élite colonial brasileña tenía cierta movilidad social, ocupaba diversos cargos públicos, incluso en la metrópoli, y, debido a la falta de una universidad en la colonia, enviaba a sus hijos a estudiar a Coímbra, fortaleciendo los lazos sociales

Tercera etapa:

LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA Y LA GUERRA DE LAS NARRATIVAS.

Ejemplar del Libro
A Outra Independência



con la élite metropolitana. Incluso los monopolios y privilegios no se cumplían estrictamente y los brasileños realizaban un comercio lucrativo con África bajo la mirada negligente de los colonizadores. La transmigración de la corte portuguesa a Brasil, huyendo de la invasión napoleónica a la península ibérica, no hizo más que acelerar e intensificar esos lazos. Lo que en el resto de América fue oposición y antítesis, en Brasil era convergencia de intereses. Lo que ocurrió entre 1821 y 1822 no fue una Independencia, sino una disgregación del Imperio portugués, una escisión. El propio rey, en 1815, ya había elevado a Brasil a un reino unido ante Portugal, y, como sede de la corona, Portugal era gobernado y recibía órdenes de Brasil. La insatisfacción era más portuguesa que brasileña, aunque en Brasil también había insatisfacción, especialmente en la región Norte y Nordeste. No se trataba de un hijo que clamaba por libertad contra su padre opresor, sino, en una metáfora más apropiada, del hermano menor y próspero, que se negaba a seguir manteniendo al hermano mayor desempleado.

Explicar como Independência, lo que fue divorcio, cumple a la perfección con los dictados protonacionalistas del siglo XIX, aún vivos en parte de la historiografía. Favorece la narrativa victimista y heroica, que es la materia prima de la mitificación y la ideología nacionalista, pero se aleja de la realidad de los hechos y dificulta la comprensión del proceso.

Hace cinco décadas que la hipótesis más enseñada en las escuelas y universidades brasileñas ha sido la interiorización de la metrópoli. La historiadora Maria Odila da Silva Dias denomina así a la integración socioeconómica de las élites de la metrópoli y la colonia durante los trece años de presencia de la corte portuguesa en Río de Janeiro, pero circunscribe este fenómeno al Centro-Sur (São Paulo, Minas Gerais y Río de Janeiro), señalando dos elementos importantes. Primero: el elemento principal de la amalgama de esta élite era el temor a una rebelión generalizada de esclavos, así como sucedió en Haití. Evitar la guerra de Independencia también evitaba el riesgo de haitianización. El miedo unía —más que los lazos económicos e incluso familiares— a los grandes señores, así fueran portugueses o brasileños. Segundo: las élites de la región Norte y Noreste del país no estaban de acuerdo con esta visión del Sudeste. Entendieron, por supuesto, que, si hubiera que rehacer el pacto político en la relación con la metrópoli, ellas también merecían tener voz, quizás, autonomía. Esto no le interesó a Río de Janeiro, que durante trece años disfrutó de los inmensos privilegios económicos por ser la sede del imperio, y continuó tratando como colonia a las capitales más alejadas de la corte, como Bahía, Pernambuco, Pará y Maranhão. De ahí el nombre de «interiorización (en la colonia) de la Metrópoli», nombre del artículo más famoso sobre el tema, publicado en 1972. La metrópoli solo cambió de lugar. Ahora estaba en Río.

Para el embajador e historiador Evaldo Cabral de Mello, miembro de la Academia Brasileña de Letras, autor de *A Outra Independência* (La otra Independencia), la narrativa del Sudeste de la historia de la Independencia es la supresión de las otras (y legítimas) propuestas de emancipación presentes en el Nordeste del país, especialmente en Pernambuco, que se rebeló contra D. João en 1817 y contra D. Pedro

En 1824. El embajador entiende que lo que el Sudeste llama «Independencia» no es más que un movimiento de funcionarios públicos de Río de Janeiro que, frustrados por perder sus privilegios y beneficios, deciden separarse de Portugal para mantener sus cargos. Para esta élite burocrática, la Independencia no serviría de nada si Bahía, Pernambuco, etc., se separaran de Río. La Independencia liderada por Río de Janeiro es marcadamente conservadora y, no por casualidad, monárquica, esclavista y terrateniente.

Sin embargo, el proceso fue deficiente. La ambigüedad y falta de decisión se reflejaron en el complejo panorama de 1821, cuando el propio príncipe D. Pedro, reacio a enfrentarse a Lisboa, estuvo en duda durante meses y meses hasta romper finalmente con las cortes constitucionales que gobernaban Portugal, en la celebrada fecha del 7 de septiembre de 1822. Fue impulsado en gran parte por el apoyo de Minas Gerais y São Paulo, representado en la figura del ministro de São Paulo, el científico José Bonifácio, 40 años mayor que el joven príncipe de 23 años. Ambiguas, indecisas, reacias son también las élites de las diversas capitanías brasileñas que necesitaban elegir si seguirían recibiendo órdenes de Río de Janeiro, del hijo del rey de Portugal, como estaban acostumbrados desde 1808; o de Lisboa, revolucionaria, pero que había sido la sede de mando durante tres siglos antes de la transmigración. Don Pedro también promete una constitución liberal para atraer a los recalcitrantes, hecha con la participación de todas las regiones de Brasil. Luego no cumpliría con el trato.

No es raro —como pasó en Bahía— que la élite se divida y comience una guerra civil con grupos que apoyan a los portugueses y grupos leales al príncipe en Río de Janeiro. Lo mismo ocurrió en Maranhão, Pará, y en la extinta provincia Cisplatina. Por lo tanto, hubo guerras de «Independencia» en varias partes de Brasil que duraron hasta 1823 (en Bahía la fiesta de la Independencia se celebra en julio, no en septiembre) aunque la historiografía nacionalista ha hecho todo lo posible por borrar ese recuerdo belicoso del nacimiento de Brasil. Todo en nombre de la unidad y la transición pacífica, una supuesta característica del pueblo brasileño.



José Bonifácio



Thomas Cochrane

Lisboa envió decenas de miles de soldados a Bahía y la ciudad de Salvador fue rodeada y aislada por las élites del Recôncavo leales a Río. Hubo docenas de batallas y enfrentamientos militares. Esta supresión fue muy exitosa en la historiografía brasileña hasta hace poco. Río de Janeiro se impuso, en gran medida, por la creación de la marina nacional bajo el mando de Thomas Cochrane, almirante inglés, héroe de las guerras napoleónicas y que también había luchado por la Independencia de Perú y Chile. Cochrane reclutó a cientos de marineros y oficiales ingleses para “convencer” a las provincias reacias a unirse a la causa del príncipe.

Continuando con la metáfora familiar, descubrimos ahora que el hermano menor y próspero tenía varios otros hermanos menores que trabajaban por su prosperidad. En el conflicto entre los dos primeros, cada uno tendrá que elegir un bando. La indecisión es la norma. Algunos, como Pernambuco, entre dos opresiones, prefirieron no elegir ninguna.



Ilustración de la Guerra de los Farrapos



Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

Cuarta etapa: LA POSTERIDAD

Hasta la actualidad, el hermano que salió victorioso un 7 de septiembre, dice que todos siempre estuvieron de su lado. Eso es falso, como lo demuestra el inconforme embajador Cabral de Melo, de Pernambuco. Una vez que se gana la batalla por la «Independencia», la batalla por la «unidad» comienza casi de inmediato, sin embargo para algunos historiadores es lo mismo. Proyectos autonomistas que quisieran rehacer la relación con la “metrópoli”, ya sea Lisboa o Río de Janeiro. Durante décadas, Río de Janeiro, vencedor en la “Guerra de la Independencia”, se enfrentaría a oposiciones a su autoridad: Confederación del Ecuador (1824, en Pernambuco), *Cabanagem* (1835 a 1840, Pará); *Guerra de los Farrapos* (1835-1845, Rio Grande do Sul); *Sabinada* (1838 a 1840, Bahía); *Balaçada* (1838, Maranhão) y *Praieira* (1848 a 1849), nuevamente en Pernambuco son algunos de los ejemplos de conflagraciones generalizadas, populares y de élite, algunas de las cuales duraron años y, prácticamente en las mismas regiones conflagradas entre 1822 a 1823. Una vez que fueron todas derrotadas, y se ganó la batalla por la «unidad», comenzó la batalla por la «posteridad». ¿Cómo contar esta historia?

El IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro) tuvo un papel decisivo en la narrativa, artillería retórica creada en 1838, en el contexto del estallido

de las «rebeliones» mencionadas anteriormente. La construcción de la identidad nacional serviría como propulsor y propaganda intelectual a favor de la unidad, satanizando a las fuerzas centrífugas “rebeldes” y/o “separatistas”. Identificado con la monarquía y la figura del emperador (sin sede, durante décadas las reuniones del Instituto tuvieron lugar en el Palacio Imperial), el IHGB contribuyó a la consolidación de un formidable corpus historiográfico de carácter nacionalista, positivista, laudatorio y hagiográfico. Priorizaban los temas políticos y la historia diplomática. Las grandes batallas fueron narradas en un tono de celebración narrativa, y la interpretación crítica de los acontecimientos políticos era escasa. La historia estaba al servicio de la corona. El principal entre estos historiadores del imperio fue el vizconde de Porto Seguro, Francisco Adolfo de Varnhagen, diplomático y, casualmente, agente principal del único momento de ruptura de las relaciones diplomáticas entre Brasil y Perú (1867), posteriormente reestablecidas.

Los esfuerzos académicos del IHGB se extendieron a la geografía y al paisaje de las ciudades brasileñas. Una estatua de D. Pedro I fue inaugurada en 1862 en Río de Janeiro en la Plaza de la Constitución. El emperador de bronce no sostiene una espada, sino la Constitución, nombre de la plaza donde se encontraba la estatua hasta 1889. En São Paulo hasta hoy hay una famosa calle llamada «25 de marzo», fecha del otorgamiento de la Constitución impuesta por el emperador. La disputa por la fecha nacional también forma parte del proceso, inicialmente se disputó entre



Francisco Adolfo de Varnhagen

el 7 de septiembre y el 12 de octubre, cumpleaños del príncipe y fecha de su aclamación popular en Río de Janeiro cuando regresaba de São Paulo donde a orillas del río Ipiranga proclamó el divorcio. El 7 de septiembre finalmente se impuso en parte porque es un episodio donde destaca la figura del príncipe, sin protagonismo popular. Fue la fecha elegida para la firma del tratado de reconocimiento diplomático por los portugueses en 1825, y desde entonces es la fecha más importante del calendario cívico nacional. Esta disputa de fechas y significados también se percibe en la iconografía sobre el tema.

Se han pintado decenas de cuadros sobre la Independencia, y es sorprendente que el más famoso de ellos sea tan tardío. Pintado por Pedro Américo en 1888, y exhibido para la familia imperial brasileña, primero en Milán, con la presencia de la reina de Inglaterra, el inmenso cuadro ocupa actualmente una posición de destaque en el Museo de Ipiranga. El museo fue inaugurado unos años más tarde, durante la época republicana, en el lugar donde se habría producido el 7 de septiembre. La obra, un ejemplo de la pintura histórica neoclásica del siglo XIX, trata de mostrarse objetiva y fehaciente en el momento, pero es otra pieza de propaganda, la versión visual de la narrativa laudatoria y nacionalista del IHGB. Si le pides a cualquier brasileño que cierre los ojos e imagine la escena de la Independencia de Brasil, imaginará la pintura de Pedro Américo, a la que se nos expone constantemente desde la infancia, colonizando nuestra mirada en ese momento histórico. Una obra anterior, de François-René Moreaux en 1844, muestra la Independencia proclamada por D. Pedro entre el pueblo. Pero esa obra nadie la conoce.

D. Pedro abdicó del trono en 1831 y regresó a Portugal, donde tras otra guerra civil contra su hermano absolutista, recuperó el trono portugués para su hija en 1834. Murió días después. Dejó su corazón en testamento a la ciudad de Oporto y fue enterrado en Lisboa, donde descansó en paz por toda la eternidad. O tal vez no.

Nada es eterno en esta historia. En 1972, los hermanos belicosos ya no tenían resentimientos. El período militar brasileño en confabulación con el régimen portugués repatrió —escortado por el presidente de Portugal que acudió personalmente a entregar el cuerpo— a Brasil los restos de D. Pedro I en una conmemoración apoteósica por el 150.º aniversario de la Independencia. El esquife pasó por todos los estados brasileños en un raro caso del muerto que viajó más que cuando estaba vivo. Las banderas del imperio se vieron en las transmisiones televisivas y, el 7 de septiembre, con la presencia del jefe de gobierno portugués, Marcelo Caetano, D. Pedro sería enterrado por segunda vez, ahora, en el mausoleo frente al Museo de Ipiranga.

Entonces podemos cerrar los ojos e imaginar el fantasma del emperador levantándose al amanecer. Camina unos pasos y atraviesa las paredes del museo cerrado (está en construcción para la reapertura apoteósica en septiembre de 2022). Luego al entrar él verá la pintura monumental de Pedro Américo. ¿Qué pensará nuestro fantasma? ¿Tendrá buenos recuerdos y estará de acuerdo con la representación de la escena? O pensará, citando a un ex ministro de Economía, que «*en Brasil, hasta el pasado es incierto*». Lo esencial es invisible a los ojos, pero se puede ver con el corazón. Lástima que D. Pedro dejó su corazón en Portugal.

Parque Guinle, 10 de julio de 2022.

P.D. Los periódicos informan que pronto, el gobierno portugués enviará el corazón de D. Pedro por las celebraciones de los 200 años.

JOÃO DANIEL LIMA DE ALMEIDA

licenciado en Historia por la Universidad Federal Fluminense (1998) y tiene una maestría en Relaciones Internacionales por la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro (2001). Actualmente es profesor en la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro y en ClippingCACD. Tiene experiencia en el campo de la Ciencia Política, con énfasis en Política Exterior Brasileña.

EL INSTITUTO

Guimarães

Rosa



Creado el 31 de marzo de este año, el Instituto Guimarães Rosa (IGR) corona una larga y tradicional rama de la diplomacia brasileña como es la de promover la cultura, la lengua portuguesa y la cooperación educativa con otros países. Fundado el mismo año del Bicentenario de la Independencia, mediante el decreto N°11024 representa una fuerte dimensión simbólica que remite a acontecimientos y personajes clave de la historia política y cultural brasileña.

En Brasil, la cultura y la diplomacia mantienen una estrecha relación desde 1822 o incluso antes. Nombres como José Bonifácio y Alexandre de Gusmão, entre muchos otros, están inscritos simultáneamente en el canon literario, científico y político. Sin embargo, fue a principios del siglo XX cuando el Barón de Río Branco intensificó esa tendencia, con el reclutamiento sistemático de profesionales en el ámbito cultural del país.



Barón do Rio Branco

Esta política se profundizó en 1934, cuando el Itamaraty (sede del Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil) creó el Serviço de Expansão Intelectual (Servicio de Expansión Intelectual), definiendo las directrices de una diplomacia de la cultura con metas y objetivos claros. En 1945 sucede algo nuevo: el Ministerio de Relaciones Exteriores comenzó a organizar y fomentar diversas misiones de intelectuales brasileños a Estados Unidos, como la de Gilberto Freyre. Y, a partir de 1950, escritores como Sérgio Buarque de Holanda, Álvaro Lins, Ciro dos Anjos y Sérgio Milliet se convirtieron en profesores y catedráticos de estudios brasileños en varias universidades prestigiosas de América Latina y Europa. En la misma década de 1950, Érico Veríssimo, por recomendación de Brasil, asumió el cargo de agregado cultural ante la OEA, ocupando la dirección de asuntos culturales de la Unión Panamericana (UPA).

Presagio de las unidades locales del futuro Instituto Guimarães Rosa, los primeros Centros Culturales de Brasil (CCB) en el exterior también comenzaron a ser creados en esa época: Argentina (1954), Bolivia (1958), Chile (1961) y Perú (1962). Algunos de ellos estaban dirigidos por representantes del ámbito artístico o literario, como Thiago de Mello (primer director del Centro Cultural Brasil-Chile) y Raúl Bopp (embajador que inauguró el Centro Cultural Brasil-Perú). En

1961 la diplomacia cultural brasileña se estructura de forma aún más sistemática, con la creación del Departamento de Cultura e Información, predecesor del Departamento de Cultura y Educación (DCED). Finalmente, en 2022, se creó el Instituto Guimarães Rosa (IGR) para sustituir al DCED.

Visto de una forma retrospectiva esta historia permite concluir que pocas cancillerías en el mundo tienen un servicio cultural tan antiguo y consolidado como el de Brasil.

La marca característica de la diplomacia cultural brasileña es la actualización; la modernización constante de su perfil. La última etapa de este "reinventarse", el IGR, surge en el siglo XXI y está guiado por objetivos que responden a una nueva realidad: reforzar la planificación estratégica de la política exterior cultural con el fin de garantizar un modelo de gobernanza integrado en los ámbitos de promoción de la lengua portuguesa, difusión cultural y cooperación educativa. Inspirado en institutos similares de cancillerías con servicios culturales activos, como Portugal, Alemania y España, el IGR permitirá armonizar las iniciativas culturales del Itamaraty en el extranjero y darles una identidad común.

El instituto rinde homenaje al escritor y diplomático João Guimarães Rosa, una de las figuras más importantes de la literatura brasileña; un gran intérprete de la realidad del país que inmortalizó a los personajes, los paisajes y la idiosincrasia del hombre del sertón de Brasil, combinando narraciones genuinamente brasileñas, absolutamente universales. Sin embargo, la elección de Rosa también se debe a que desempeñó un papel importante como gestor en el Itamaraty, movilizandó la cultura como instrumento de acción diplomática. En 1967 el entonces embajador dirigió el Grupo de Trabajo Cultural cuyo objetivo era una nueva ola de modernización de los servicios culturales del Ministerio. En su informe, la difusión de la lengua portuguesa ocupa un papel destacado, a través de propuestas de traducción y difusión de obras de autores brasileños en el extranjero.

Por lo tanto, el IGR constituye un paso más en esta modernización. Permitirá dotar de una identidad

João Guimarães Rosa



común a las distintas iniciativas culturales y educativas del Itamaraty en el mundo, homogeneizando la comunicación externa del ministerio en este ámbito. Además, contribuirá a la construcción de sinergias, la interoperabilidad entre las iniciativas de la red de embajadas y consulados, la virtualización y replicación de las acciones en el exterior, así como a la optimización de los recursos públicos.

Como uno de los pilares fundamentales de la diplomacia pública brasileña, el IGR desarrollará su labor basándose en las directrices de difusión cultural y cooperación educativa que seguía la antigua DCED. Privilegiará la articulación de puentes institucionales, en una acción reiterada y consistente que busca la colaboración de segmentos representativos de la industria creativa brasileña, de representantes del ámbito de la educación y de interlocutores relevantes en el extranjero.

Tradicionalmente, las actividades del Itamaraty en el ámbito de la difusión cultural se realizan a través del apoyo a los eventos propuestos por la red de embajadas y consulados en el extranjero, los cuales son producidos directamente por ellos o por terceros

que solicitan apoyo financiero, fomentando la priorización de las actividades en las áreas percibidas como de mayor interés y potencial de proyección de la cultura brasileña a nivel local. A partir de mediados de 2021, con la paulatina recuperación del sector cultural en gran parte del mundo en el escenario post-pandémico, el Itamaraty retomó su apoyo a los eventos culturales.

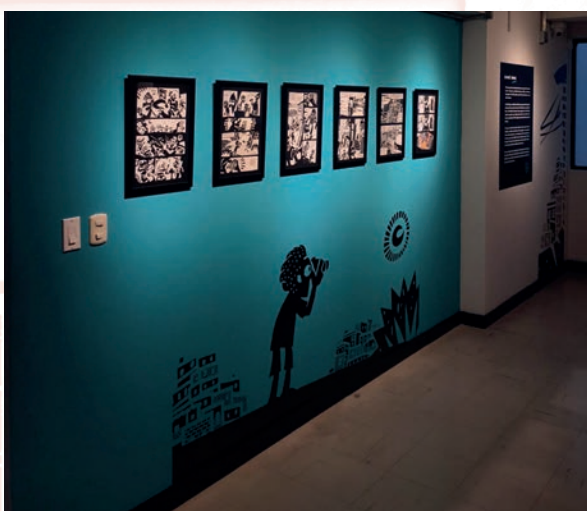
En este contexto, el IGR nació en un periodo propicio. Al igual que la Semana de Arte Moderno de 1922 que se organizó durante el centenario de la Independencia, el IGR lleva la marca del bicentenario. En 2022, sus actividades se centran esencialmente en las celebraciones de la efeméride, que son coordinadas con la Comisión Interministerial Brasil 200 Años (también integrada por el Itamaraty).

La embajadas y consulados brasileños recibieron instrucciones, en mayo de 2021, de priorizar la celebración del 200º aniversario en su programación cultural. Se recomendó que cada institución buscara, en la concepción de sus actividades, identificar referencias que, de ser posible, puedan incluirse en el contexto de las relaciones bilaterales de Brasil con el país anfitrión y la sociedad local. Las áreas culturales cubiertas son Arquitectura, Artes Escénicas, Artes Visuales, Audiovisual, Diseño, Gastronomía, Literatura y Música. Desde el 7 de septiembre de 2021 se realizaron más de 20 actividades alusivas al bicentenario con una audiencia total de más de 15 mil personas, a pesar de las restricciones impuestas por la pandemia. Para 2022 se estima realizar aproximadamente 200 actividades, articulando 93 embajadas y consulados en 80 países.

En cuanto a la difusión de la lengua portuguesa, el IGR gestionará una red de enseñanza compuesta por 24 unidades en el extranjero (antiguos centros culturales brasileños). Esta red ya atiende a un promedio anual de más de 12 mil estudiantes, habiendo desarrollado aproximadamente 120 proyectos de difusión del idioma portugués, no solo como Lengua Extranjera, sino también como Lengua de Herencia, acción dirigida a las comunidades brasileñas en el extranjero. Con el fin de armonizar la difusión del idioma entre estas unidades, a principios de 2019 se



Exposición por el Centenario de la Semana de Arte Moderno en el IGR - Lima



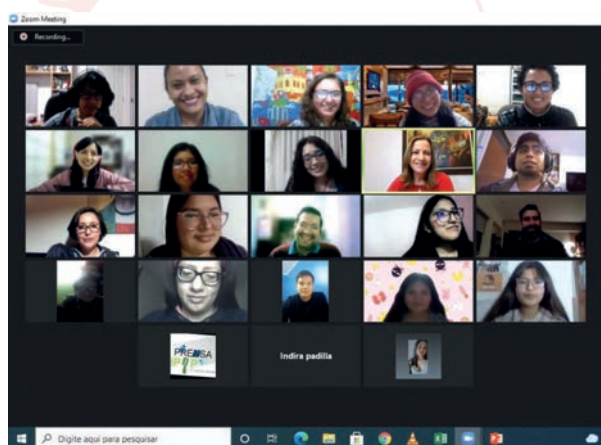
Exposición Morro de la Favela en el IGR-Lima



Cuentas Cuentos en el IGR -Lima



Clases presenciales en el IGR- Lima



Clases virtuales en el IGR-Lima



Clases de Lectorado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos



La Universidad Nacional Mayor de San Marcos cuenta con un programa de Lectorado del IGR

trazaron directrices para la difusión del portugués de Brasil en el extranjero, así como planes de estudio unificados desarrollados para la red de embajadas y consulados del Itamaraty, que fueron publicados por la Fundación Alexandre de Gusmão.

Cabe destacar que el IGR con sede en Lima – Perú es uno de los más antiguos de la red — que cumplirá 60 años de actividades ininterrumpidas en diciembre de 2022. Con la misión de difundir la cultura brasileña y la lengua portuguesa hablada en Brasil, así como promover la integración entre peruanos y brasileños, el IGR-Lima ha desarrollado a lo largo de su existencia programas, proyectos y actividades que ponen en alto el nombre de Brasil en el Perú. Se gradúan cerca de mil estudiantes al año, a través de cursos de lengua portuguesa y cultura brasileña. Ocupando actualmente una nueva sede en el corazón de Miraflores —distrito en el que también se encuentra la Embajada de Brasil—, el IGR-Lima se ha convertido en un espacio de fortalecimiento de la cultura brasileña y de proyección de la lengua portuguesa con la realización de diversos eventos en el marco de las celebraciones del Bicentenario de la Independencia de Brasil y de otros acontecimientos, como el centenario de la Semana de Arte Moderno. Además, se desarrollan actividades que incluyen exposiciones, lanzamientos de libros y podcasts, conversatorios con escritores, participación en la Feria Internacional del Libro de Lima y encuentros con la diáspora brasileña.

El IGR también contará con la virtualización de actividades docentes y culturales que fueron urgentes en el contexto de la pandemia y que ahora se incorporan a las herramientas del instituto. También gestionará el ya tradicional programa de lectorados bajo un nuevo nombre: *Leitores Guimarães Rosa*. Desarrollado en el extranjero en colaboración con la *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* (CAPES), el programa pretende aprovechar el gran potencial de los profesionales cuidadosamente seleccionados para trabajar en centros universitarios de excelencia internacional. De esta manera, los lectores se encuentran en una posición privilegiada para seguir las innovaciones y cuentan con los



mejores escenarios para la enseñanza y difusión de la lengua portuguesa, así como para promover la cultura brasileña. En 2022 habrá un total de 46 lectores brasileños en el extranjero, uno de ellos en Perú, vinculado a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la más antigua de América, fundada en 1551. El lectorado actuará en estrecha relación con el IGR-Lima.

En el ámbito de la cooperación educativa, el tercer pilar en el que se basa el trabajo del IGR, el instituto dará continuidad a los tradicionales programas coordinados con la CAPES y el *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico* (CNPq): los Programas de Estudiantes Convenio de Grado (PEC-G) y de Postgrado (PEC-PG). Principales instrumentos de cooperación educativa de Brasil, los PECs ofrecen a los estudiantes de países con los que Brasil tiene un acuerdo educativo, cultural o científico-tecnológico, vacantes gratuitas para cursar estudios de grado en las Instituciones de Educación Superior (IES) brasileñas, en el caso del PEC-G; y becas para cursos de maestría y doctorado en las IES participantes, en el caso del PEC-PG. La gestión del PEC-G es compartida con la Secretaría de Educación Superior del MEC (Ministerio de Educación), y la del PEC-PG, con la CAPES y el CNPq, responsables del pago de las becas.

Por su alcance, el programa contribuye al fortalecimiento de las relaciones bilaterales con los países beneficiarios y a la internacionalización de las IES brasileñas. De 2000 a 2020, más de 10 mil estudiantes fueron seleccionados para cursar estudios superiores en Brasil solo en el marco del programa

Programa de
Estudante-Convênio
de Pós-Graduação

PEC-PG



PEC-G y regresaron a sus países de origen para ocupar puestos destacados en sus respectivas sociedades.

También es importante mencionar dos programas de formación naval, en colaboración con el Estado Mayor de la Marina (EMA): el Programa de Enseñanza Profesional Marítima para Extranjeros (PEPME), destinado a la formación y perfeccionamiento de los oficiales de la marina mercante, y el Programa Anual de Cursos Cortos (PACCD), cuya función es preparar a los marinos para actividades que requieren una cualificación especial.

El Instituto Guimarães Rosa surge al amparo de estas dos palabras: tradición y renovación. Al proporcionar un nombre y una identidad a la diplomacia cultural brasileña, el IGR contribuirá a la visibilidad de sus acciones. Al mismo tiempo, permitirá armonizar las iniciativas de su red de embajadas y consulados optimizando el uso de los recursos públicos. Como en otras cancillerías, donde un nombre —Cervantes, Goethe, Camões— permite a los interlocutores externos identificar una perspectiva global, el nombre de Guimarães Rosa será una eficaz marca de identidad. Y al tener una red de enseñanza consolidada, políticas desarrolladas y perfeccionadas a lo largo de 70 años de diplomacia cultural brasileña, el instituto ya nace con su propia madurez, es todo un adulto.

¡Bienvenido!

EMBAJADOR LEONARDO LUÍS GORGULHO
NOGUEIRA FERNANDES

Secretario de Asuntos Consulares, Cooperación y Cultura
del Ministerio das Relações Exteriores de Brasil.

| LITERATURA |

JOÃO
GUIMARÃES ROSA
O GRANDE
FREDERICO

¿Qué ROSA me encantó?

GRANDE
FREDERICO
ROSA

Ensayo ilustrativo de conto
A TERCEIRA
MARGEM DO
RIO
João Guimarães Rosa
Ilustrações: Vinícius Gomes

Mia Couto
Cada hombre
es una raza





Mia Couto

A veces me pregunto:
¿Qué me llevó a
este encuentro casi
predestinado con el
escritor brasileño João
Guimarães Rosa?
¿Qué hizo que, en este
encuentro con la escritura
de Rosa, casi pierda mi
propia escritura?

Hasta 1987 —cuando lo leí por primera vez— todo nos separaba: la geografía, la política, la época en la que vivíamos. Y, sin embargo, una fotocopia de un cuento de Rosa cruzó océanos y al llegar a mis manos me hizo estremecer como si renaciera. *La tercera orilla del río* fue la causa de ese estremecimiento. De repente, había perdido el piso. Y dejé de saber. De saberme como autor. Dejé de reconocer el mundo como algo que ya había nacido y crecido.

¿Cómo fue este encuentro que causó tanto desencuentro dentro de mí? Eso es lo que voy a tratar de responder en este breve artículo.

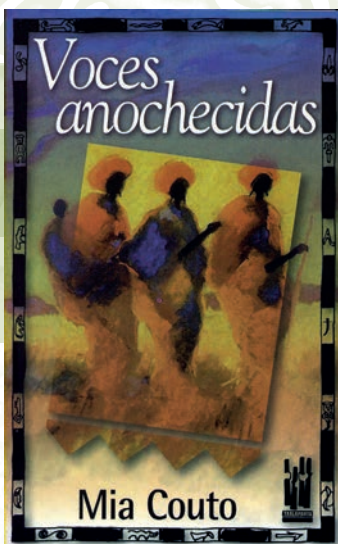
EL CONTEXTO

No había leído a João Guimarães Rosa antes de publicar *Voces Anochecidas*, mi primer libro de cuentos. En ese momento ya tenía la intención de permitir que la oralidad de la gente de mi país invadiera mi escritura. Debo decir que Mozambique, además del idioma portugués, tiene una treintena de lenguas indígenas que están vivas y son habladas por la mayoría de la población. Cuando comencé a publicar, la ruptura con el Portugal colonial era todavía muy reciente.

Eran independientes hace apenas diez años y la mayoría de la población mozambiqueña no hablaba portugués. Irónicamente, la lengua portuguesa fue una de las herramientas más poderosas para tejer una identidad cultural unida y unificadora. Era necesario inscribir en esta herencia que recibimos de Portugal lo que, en una dimensión más profunda, nos separaba. En esa lengua común tendríamos que marcar nuestras diferencias. Todos los demás países



Ejemplar del cuento La tercera orilla del río



Ejemplar del libro Voces Anohecidas



Luandino Vieira

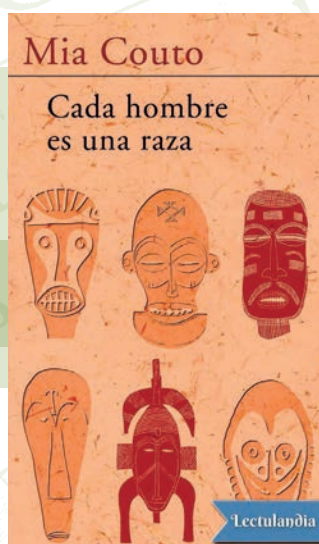
africanos luso-hablantes tuvieron el mismo desafío: Angola, Cabo Verde, Guinea Bissau y Santo Tomé y Príncipe.

Un emprendimiento de este tipo no puede llevarse a cabo política o administrativamente. Solo es posible si es hecho por la vida en sí misma. Y la vida de los mozambiqueños estaba compuesta por diversas sorpresas y encuentros inaugurales. Pueblos y etnias se revelaron por primera vez y descubrieron fascinados un proceso de afirmación colectiva de su individualidad. Esta identidad se construyó por la demarcación de sus culturas de la cultura del colonizador. Entonces empezó un romance desvergonzado y evidente entre las almas mozambiqueñas y esta lengua que seguía siendo la del Otro, y que tenía que volverse flexible para traducir este magma proveniente de millones de personas que se estrenaban en la lengua de Camões. Todo ese romance se desarrollaba sin regla ni disciplina. Pero ese cortejo se produjo en el territorio de la oralidad. La escritura era otro tema. Esta permanecía en su torre de marfil custodiada por gramáticos temerosos de ver empañada la pureza de la “gran dama lusitana”.

Fue de la boca de un angoleño que recibí la noticia de un galán temerario que habría forzado la ventana de la torre. Y realmente así pasó. Al otro lado del continente, un tal Luandino Vieira hizo esta irrupción. No por haber invadido el castillo de la lengua, sino precisamente por la razón opuesta: había sido encerrado en una oscura prisión de la policía política del régimen colonial. Atrás de aquel muro, el escritor hizo con las palabras lo que en el cuento la princesa Rapunzel había hecho con su cabello: una sog para escapar del encierro. Luandino permitió que los sabores, acentos y neologismos de su tierra entraran en su escritura. No fue el resultado de un golpe, sino de un cortejo refinado. La lengua portuguesa dejó de ser un idioma oficial para ser el idioma de la cultura. Dejó de ser el portugués en Angola para ser un portugués de Angola.

EL PERMISO

Fue, por tanto, Luandino Vieira quien me dio luz verde para empezar a escribir, a mi manera, un ensayo para reinventar un idioma literario de Mozambique (sabiendo que habría varios otros,



Ejemplar del libro Cada Hombre es una raza



Ejemplar del libro Gran Sertón Veredas

tantos como escritores mozambiqueños). Una vez, en una conversación con Luandino, él sugirió: “Si quieres seguir este río, no busques un afluente. Ve directamente a la fuente. Esta fuente es João Guimarães Rosa.”

Entonces empecé la búsqueda del tercer vértice de un triángulo que uniría a tres países: Mozambique, Angola y Brasil. El problema era este: mi país estaba pasando por una guerra civil devastadora. No había importación de alimentos. Mucho menos de libros. Y ni siquiera se soñaba con la internet. Los libros tenían que viajar a través de la mano de alguien. Y no había tal mano, ni tal viajero, ni tal libro. Lo que sí había era una comunidad de refugiados políticos brasileños en Maputo. Escaparon del régimen militar en su país y vivían, en Mozambique, la experiencia de cómo se construía un país socialista. En una tarde lluviosa, uno de esos brasileños me entregó a Guimarães Rosa en un sobre. Era una fotocopia del cuento *La tercera orilla del río*. En mi siguiente libro, *Cada Hombre es una raza*, ya era un escritor diferente.

Veintidós años después, creo que puedo entender lo que Rosa me ofreció a través de un robo. El brasileño

me hizo dudar de la falsa inocencia del lenguaje. Rosa reveló que la lengua debe ser un personaje. El idioma no es una herramienta. Es parte de la propia fabulación del autor. Esta es la conclusión de otro gran poeta brasileño, Manoel de Barros, cuando habla de Guimarães Rosa:

“Guimarães Rosa inventó otra lengua portuguesa. Su gran obra es la creación de otro lenguaje. El personaje más importante de Rosa es el propio lenguaje.”

El autor del *Gran Sertón: Veredas* asumió esa creación como el sentido principal de su escritura. Varias veces confesó que su reinención léxica no fue apenas una creación estética. Quería dismantelar el naturalismo literario, al que llamaba “un lenguaje transparente”. Rosa defendía a un lector creativo que necesitaba ser consciente de un ente llamado escritura. Rosa dice “este lector prácticamente tiene que aprender nuevas formas de sentir y pensar”. (...) En la escritura literaria, argumenta Rosa, “no importa lo disciplinario, sino la fuerza elemental, salvaje. No la claridad, sino la poesía, la oscuridad del misterio, que es el mundo.”



João Guimarães Rosa

En una entrevista con Gunter Lorenz y hablando de su relación con la literatura alemana, Rosa se rebeló contra la literatura panfletaria y utilitaria, aunque se hiciera con la buena intención de cambiar el mundo: "(...) No tengo dudas: ciertamente en Alemania los autores jóvenes también quieren mejorar el mundo; seguramente sus intenciones son honestas y buenas. Pero no podrán, porque todos juntos no tendrán la importancia que tiene una sola frase de Goethe para el destino del hombre, para su futuro. Solo renovando la lengua se puede renovar el mundo. Hay que preservar el sentido de la vida, devolverle ese sentido, conviviendo con la lengua. El Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios. (...) Lo que hoy llamamos lenguaje corriente es un monstruo muerto. La lengua sirve para expresar ideas, pero el lenguaje corriente expresa solo clichés y no ideas; por tanto, está muerto, y lo que está muerto no puede engendrar ideas. No se puede hacer del lenguaje corriente un idioma literario (...)".

Rosa no hablaba mucho en público. Rara vez concedía entrevistas. Fue en la correspondencia con sus traductores donde más se abrió. La cita mencionada en el párrafo anterior resume perfectamente

su intención de rechazar un lenguaje que fuera transparente de cara al mundo. No había ni cristal ni mundo. Había mundos que urgía encantar y existía esa peligrosa limpidez que ocultaba la existencia de secretos, brumas y misterios.

LA POESÍA COMO TRAVESÍA

Por tanto, no es una operación lingüística. No se trata solo de negarse a usar un lenguaje funcional. Rosa trabajó en algo que existe antes y más allá del lenguaje. Viajó por el sertón de Brasil y comprendió como persistían allí otras formas de sentir y pensar. Estos otros sistemas de pensamiento exigían un lenguaje metafórico y poético, que fue rechazado por la racionalidad de un Brasil moderno en construcción. La nueva capital de ese Brasil del futuro se estaba construyendo justo allí, junto a ese sertón de Rosa: Brasilia representaba la negación de ese mundo de los habitantes del sertón, sus voces, su tiempo y su lógica. Guimarães Rosa convirtió el sertón en una especie de antigeografía. Este territorio mineral y humano se construye en el lenguaje. En ese lugar, el lector es viajero y viajero al mismo tiempo. Según Rosa

Ensaio ilustrativo do conto

A TERCEIRA MARGEM DO RIO

João Guimarães Rosa
Ilustrações Virgílio Gomes

“el sertón está dentro de nosotros”. Es un dominio casi infinito, sin embargo, esta extensión no es un espacio que se cruza. El sertón de Rosa es la travesía misma (“travesía” es la palabra con la que concluye su gran novela).

Más que la invención de las palabras, lo que me conmovió en Rosa fue el nacimiento de una poesía que me hizo salir del mundo, me hizo dejar de existir. Aquel era un lenguaje hipnotizador, un lenguaje que entraba en trance como los médiums mozambiqueños durante las ceremonias en las que se conectan con los dioses. Era como una profunda embriaguez que permitía a otros lenguajes adueñarse de una lectura que solo existe como creación. Exactamente como el bailarín de mi tierra que no se limita apenas a bailar. Se prepara para ser tomado por los espíritus de los antepasados. No se trata, por tanto, precisamente de leer. Pero de convertir la revelación de la historia en un momento religioso, en el que esta emigra del cuerpo para que seamos visitados por nuestras almas infinitas.

Eso fue lo que sucedió cuando aquella fotocopia arrugada llegó a mis manos en 1987. *La tercera orilla*

del río no era apenas un cuento. Era una oración. Era una súplica que pedía otra creencia. El dios, el que existía en aquel momento, vivía en el papel y estaba hecho de palabras. Y todo era construido por las voces de personajes analfabetos, pero que rescataban el delicado poder de la poesía. Había un terremoto en las bases de la escritura, un lenguaje en estado de trance, un bailarín africano que entregó su cuerpo al escenario de los sueños.

Lo que sentí fue como un mar de paz y desorden. Leía, pero no sabía leer porque esa escritura estaba hecha para crear desorden, para llevar el mundo a un estado de caos inicial. Este desorden fue fundamental como fundador de un reinicio. João Guimarães Rosa fue mi maestro, un maestro de ignorancias que tanto necesitaba para comprender un mundo que solo es legible en la tercera orilla de los ríos.

MIA COUTO

Escritor, poeta, periodista y biólogo mozambiqueño. Entre sus premios se destacan el Premio “Camões” (Portugal y Brasil) el 2013, y el Premio Neustadt International Prize for Literature (EEUU) el 2014. Tiene obras publicadas en más de 22 países traducidas al alemán, castellano, catalán, francés, inglés e italiano. Es socio correspondiente de la Academia Brasileña de Letras desde 1998.

CLARICE

Lispector
y los
misterios de lo
femenino



Imagen tomada de Clarice Lispector ilustrada
por el historieta Giddli Moura Jr.



El año 2022 marca cien años de la llegada de la familia Lispector a Brasil. Nacida en Chechelnyk, Ucrania, la pequeña Chaya Lispector tenía solo dos años cuando llegó a la ciudad de Maceió, y sus padres eligieron el nombre Clarice para ella.

Posteriormente, la familia se instaló en Recife, la ciudad donde la escritora vivió su infancia y de la que se recuerda en el cuento <<Felicidad clandestina>>, con sus puentes “más que vistos” y las calles por donde “caminaba saltando”. De niña, Clarice desarrolló un gran gusto por la lectura y la escritura, creando cuentos que intentaba publicar pero, según la escritora, nunca fueron aceptados porque hablaban de sentimientos y no empezaban con <<érase una vez>>.

La joven Clarice enfrentó el dolor de perder a su madre, Marieta, quien falleció por problemas de salud. Seis años después Pedro, su padre, se mudó a Río de Janeiro con Clarice y sus dos hermanas. En la famosa entrevista para el programa de televisión “Panorama”, que se emitió en 1977, la escritora cuenta que recibió de una tía la información que su madre también escribía y tenía una especie de diario, pero Clarice nunca tuvo acceso a los textos. En la capital, Clarice se matriculó en la carrera de Derecho de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Sin embargo, su gusto por la escritura la llevó a buscar trabajo en el campo periodístico, trabajando como redactora y reportera de diarios y revistas.

En la facultad de derecho, Clarice conoció a un colega que se convertiría en su futuro esposo, Maury Gurgel Valente. Con la intención de casarse, ambos enfrentaron un pequeño obstáculo: Maury había sido aprobado para la carrera diplomática, pero las leyes de la época impedían el matrimonio de diplomáticos de carrera con extranjeros. Fue entonces cuando Clarice solicitó la naturalización, asumió la ciudadanía brasileña en enero de 1943 y luego se casó y fue a vivir en el extranjero. El año 1943 estuvo marcado por la

De izquierda a derecha las hermanas Tania, Elisa y Clarice Lispector



Clarice y su esposo Maury



Ejemplar del libro Cerca del Corazón Salvaje



publicación de su primera novela, *Cerca del corazón salvaje*, obra que la dio a conocer y cambió para siempre el rumbo de su carrera como escritora.

Más que contar historias, Clarice nos invita, a través de la lectura, a realizar un ejercicio de empatía por los personajes a los que da vida, como hacemos con Macabea, o a repensar críticamente la normalidad de las cosas cotidianas, como nos lleva a hacer el cuento <<el huevo y la gallina>>. Considerada una escritora capaz de tocar profundamente aspectos de la existencia humana, fue autora de obras de renombre que tienen como protagonistas a destacados personajes femeninos, como en *La pasión según G.H.* y *La hora de la estrella*.

UNA MIRADA SOBRE LAS MUJERES CLARICIANAS

El universo literario, marcado por revoluciones y ambigüedades de la existencia humana ha generado

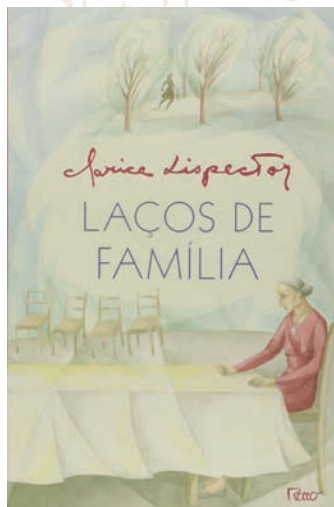
un nuevo modo de ver y percibir lo femenino y tuvo con éste una relación difícil de definir o explicar ya que esta relación varía de acuerdo a un contexto específico.

La literatura ha manifestado las dudas que se encontraban presentes en el desenrollar de la revolución femenina y ha contribuido para que se pudiera construir y mostrar una nueva identidad de mujer. Eso se da progresivamente a través de los más variados géneros y autores, en especial en mediados de los siglos XIX y XX, cuando ocurre la ascensión de la burguesía como clase dominante y la Segunda Guerra Mundial. Es, justamente a partir de estos acontecimientos que se pasa a dar destaque a la representación femenina en la sociedad y a percibirse las contradicciones y los conflictos que permean el ser mujer y sus afectos. Las mujeres, en ese contexto histórico-literario, recorren un arduo camino donde van a pasar de consumidoras de romances a productoras de ellos.

Es gracias a estos encuentros de la literatura con lo femenino que se ha podido trazar un nuevo perfil de mujer que se mascara de acuerdo con sus propios anhelos y perspectivas.



Adaptación cinematográfica del libro La Hora de la Estrella



Ejemplar del libro Lazos de Família



Ejemplar del libro La pasión según G.H.

De este modo es que Clarice Lispector es considerada una de las grandes colaboradoras en el abordaje del imaginario femenino y sus relaciones interpersonales, pues la mujer es una figura constante en su obra.

LAZOS DE FAMILIA: (RE) PENSANDO EL FEMENINO

En su libro de cuentos "Lazos de familia", diez de los trece cuentos presentes en la obra traen a la mujer como foco de la narrativa, a saber: "Devaneo y embriaguez de una muchacha", "Amor", "Una gallina", "La imitación de la rosa", "Feliz cumpleaños", "La mujer más pequeña del mundo", "Preciosidad", "Lazos de familia", "Misterio en São Cristóvão" y "El búfalo". En estos cuentos es posible percibir particularidades del discurso de Lispector y su contribución para la construcción de un nuevo perfil de mujer vigente en la sociedad contemporánea. Por medio de los personajes de Clarice, tenemos la representación de la mujer común, su vida cotidiana y sus conflictos.

Los cuentos mencionados nos revelan la construcción de un imaginario femenino tejido a través de las más

variadas relaciones entre los personajes y enfatizan la importancia de la mujer en la narrativa, llevando al lector a reflexionar acerca de la existencia femenina en casa, en la escuela y en los demás ambientes sociales.

Reflexionar acerca de los personajes femeninos de Lazos de familia es considerar, sobre todo, el modo como la autora teje el discurso femenino confrontando a través de su escrita no automatizada, del monólogo interior, de la epifanía, de los elementos básicos que constituyen su narrativa, los conflictos entre ser y parecer, experimentados por las mujeres en su cotidiano.

En "Devaneo y embriaguez de una muchacha" se cuenta la historia de una portuguesa que hace mucho vive en Brasil y cuyo imaginario es revelado por el narrador en tercera persona. Devanear es el único modo de escapar de la realidad, en la cual ella puede hacerse reina o princesa, soñar con otro hombre, coquetear con el jefe de su marido y atacar a la mujer que no se ha casado.

Estatua de Clarice Lispector en
Rio de Janeiro



De modo general, la figura femenina es expuesta, en este cuento, a fin de revelar el íntimo de la mujer que es casada, tiene hijos, pero no tiene voz en el convivio social y que está siempre delante de una situación de rutina que se impone cotidianamente en su existencia.

El cuento “Amor” narra la historia del personaje Ana que, al depararse con un ciego masticando chicle en el paradero de autobús, sufre un momento de epifanía, se pierde en sí misma y sin saber cómo va a parar en el Jardín Botánico.

En “Una gallina”, la autora se utiliza de la figura de este animal, motivo caro en su narrativa, para representar los anhelos y el destino de la mujer. De ese modo, podemos notar que la gallina en verdad representa la figura femenina y enmascara el papel de la mujer en la sociedad.

“La imitación de la rosa” trae los conflictos de la protagonista Laura que después de un periodo internada en una clínica por haberse vuelto superhumana con manías de perfección, está por fin en su casa y se prepara para cenar con el marido y una pareja de amigos. Aquí, gana destaque la posición de

la mujer que impedida por factores emocionales no puede cumplir su papel de mujer y por eso se siente humillada y avergonzada.

El cuento “Feliz cumpleaños” relata la fiesta de los ochenta y nueve años de Anita, motivo de la reunión de los hijos, nueras, yernos y nietos, y revela las (des) articulaciones de los lazos familiares y la fragilidad de las relaciones interpersonales.

“Preciosidad” describe el proceso de volverse mujer vivido por la protagonista que no tiene nombre, no es bonita y se esquiva de la convivencia con los demás.

“Lazos de familia” hace alusión a una relación llena de conflictos entre madre e hija. El cuento tiene inicio con la despedida de la madre que ha venido a pasar dos semanas en la casa de su hija.

Narrado en tercera persona del singular, “Misterio en São Cristóvão” revela aspectos de una escrita ficcional, no automatizada y aparentemente desinteresada.

En el cuento “El búfalo”, narrado en tercera persona se encuentra la última mujer a ser aquí mencionada, cuyo nombre no es mencionado en la narrativa y que



Clarice Lispector

dibujo de Clarice Lispector realizado por el
historietista Marcello Quintanilha

enfrenta una profunda crisis existencial y deambula por el Jardín Zoológico, buscando resonancia para su estado de crisis en cada animal que ve.

En la obra de Clarice Lispector, lo femenino no aparece apenas como excusa para iniciar una historia, pero es también, antes de más nada, la herramienta hermenéutica fundamental usada en su discurso para alcanzar las entrañas que circundan los matices del ser y todo su complejo ritual de existencia. De ese modo, lo que está en verdad en destaque es la figura femenina y su imaginario. Es por medio de sus protagonistas que Clarice expone el Otro y se expone a sí misma también, haciendo de la condición femenina un motivo recurrente en su obra. La mujer que se presenta en la obra de la autora no es diferente de ninguna otra. Clarice consigue no apenas imaginar la mujer del cotidiano, sino transponerla y representarla a las artimañas del imaginario del lector.

JÁQUELINE SOARES MOURA

Licenciada en Letras- Português/Literatura por la Universidade Federal do Ceará. Es coordinadora pedagógica del Instituto Guimarães Rosa/Centro Cultural Brasil-Peru.



RAFAELA PASCOAL COELHO

Licenciada en Letras Português por la Pontificia Universidad Católica de Minas Gerais y por el Centro Universitario Claretiano; Magíster y Doctora en Estudios de Lenguajes por el Centro Federal de Educación Tecnológica de Minas Gerais. Es profesora Lectora de Brasil (CAPES/MRE) en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

El origen del Carnaval:

una pasión
nacional



Ilustración realizada en base a Carnaval
en Rio de Janeiro 2022 Gabriel Monteiro
para Riotur en Agencia Brasil

O entrudo no Rio de Janeiro, Jean-Baptiste Debret,
1823: Archivo del Museu Chácara do Céu



No hay como negar que, cuando se habla de Brasil, uno de los primeros recuerdos es el carnaval, una de las pasiones nacionales. El carnaval se destaca por sus colores, por su ritmo, por la alegría que transmite. Sin duda, el carnaval más conocido en el mundo es el de Río de Janeiro, pero hay celebraciones carnavalescas por todo el país, como las de Bahía y de Pernambuco, de las que les voy a hablar un poco más en este texto.

Podemos decir que el carnaval brasileño nació en Bahía, ya que este fue el primer lugar donde hubo una conexión de los ritmos y bailes africanos con los portugueses. Nuestro carnaval es una mezcla de las dos culturas.

Para entender cómo surgió el carnaval en Brasil, necesitamos conocer sus orígenes, en la Edad Antigua (entre 3500 a.C. a 476 d.C.). El carnaval se originó en las antiguas culturas de Mesopotamia, Grecia y Roma, teniendo como principal característica la inversión de los roles sociales.

En Babilonia, existían las *Saceias*, fiestas donde los prisioneros asumían las insignias reales, sus vestimentas, e incluso podían dormir con las esposas de los miembros de la realeza. Luego de las celebraciones, el prisionero era castigado con latigazos y asesinado: ahorcado o empalado.

En Grecia, en las fiestas dedicadas a Dionisio, dios del vino, las mujeres se vestían de hombres y los hombres de mujeres. En Roma, en el mes de febrero, se realizaban las *Lupercales*, nombre derivado de *lupus* (lobo en latín), que representaba al dios Fauno, considerado un animal impuro. Este era un festival para la fertilidad, donde los hombres caminaban por las calles desnudos, azotando mujeres en las manos y en la espalda.

Cordão da Bola Preta en cortejo, 1969.
Fundo Correio da Manhã Arquivo Nacional



La Iglesia católica, con el objetivo de demostrar su poder en el Imperio Romano, buscó disciplinar a la sociedad imponiendo límites a la celebración de los carnavales. Con la creación de la Cuaresma en el siglo VIII, la Iglesia limitó la realización de las fiestas.

La palabra carnaval viene del latín *carnis levale*, que significa retirar la carne, una referencia al ayuno en la Cuaresma. Por ser un periodo de ayuno y control de los comportamientos, las fiestas previas eran marcadas por la libertad, el consumo de bebidas alcohólicas en exceso y el comportamiento libertino. Aunque la Iglesia intentaba controlar los carnavales, estos continuaron siendo practicados durante toda la Edad Media.

DEL "ENTRUDO" AL "SAMBÓDROMO"

El carnaval llegó a Brasil en el periodo colonial (a partir del año 1500) a través del *Entrudo* – fiesta realizada por los portugueses en el periodo anterior a la Cuaresma, marcando el inicio de la abstinencia religiosa, practicada en las clases altas y bajas de Portugal.

Martins Pena (1815 – 1848, importante dramaturgo y diplomático, que introdujo la comedia en las costumbres brasileñas) definía el *entrudo* como “un juego bárbaro, pernicioso e inmoral”, definiendo

el pensamiento de las élites que se oponían a las prácticas carnavalescas.

El *entrudo* ocupaba las calles de Río de Janeiro, donde los participantes jugaban con harina, agua y hasta con otros líquidos más conocidos como “aguas olorosas”, que podían ser desde jugo de limón, café, pintura hasta barro y orina. El ritmo que sacudía las celebraciones era la polka.

Se equivoca quien piensa que el *entrudo* se practicaba únicamente en las calles por solo la población más pobre, como los esclavos, por ejemplo. En realidad, las familias de la alta sociedad lo celebraban en sus casas porque no querían exponerse ante quienes no pertenecían a la élite. Las aguas olorosas eran lanzadas desde sus ventanas a las personas en las calles. Dicen que hasta Don Pedro II practicaba el *entrudo* en su palacio en la ciudad de Petrópolis (región de la sierra del estado de Río de Janeiro).

Gonçalves Dias (1823 – 1864, fue uno de los principales poetas brasileños, también fue maestro y dramaturgo), describió el *entrudo* en el periódico *Correio Mercantil*, medio muy reconocido en aquella época, que la celebración era iniciada a las cuatro de la mañana con un disparo desde el puerto, despertando a la población más cercana, como “la niña que metía su pie



Primero samba grabado: Blog Assis Ramalho

flaco y nervioso en las sandalias" para salir a celebrar el carnaval, y *"las señoras que se emocionaban al ver barriles de limones"*, que eran utilizados para preparar las aguas olorosas.

A partir de 1840, la élite, principalmente de Río de Janeiro, que no miraba con buenos ojos la celebración, considerándola como libertina e inmoral, creó una campaña que pedía el fin de los *entrudos* provocando que la policía empezara a reprimir la manifestación popular. La campaña fue reflejada en los periódicos de la capital carioca y la fiesta pasó a ser prohibida, surgiendo nuevas maneras de celebrar el carnaval, como por ejemplo los bailes de máscaras, inspirados en los carnavales venecianos, que eran celebrados en los clubes para la élite.

Por otro lado, aparecieron los *cordões* (cordones), practicados por la clase baja y mal visto por la élite. Los cordones eran como las procesiones religiosas, sin nada de religiosidad, realizados a pie, en filas y acompañados de instrumentos de percusión.

En 1899, Chiquinha Gonzaga (1847-1935, pianista, compositora y la primera mujer brasileña directora de una orquesta), compuso la primera marcha de carnaval *"Ô abre alas"*, para el cordón *Rosas de Ouro*, del barrio del Andaraí, zona norte de la ciudad de Río de Janeiro, donde vivía.

Muchas escuelas de samba de Río de Janeiro y de São Paulo surgieron a partir de los cordones, como por ejemplo la escuela de samba Portela (1923 – actualmente), que se desarrolló a partir del cordón *Vai como pode* luego nombrada *Conjunto Oswaldo Cruz*, un homenaje al barrio donde nació, y finalmente Portela. Otros cordones muy reconocidos en Río son *Cordão da bola preta* e *Suvaco do Cristo*.

A diferencia de los cordones de Río, que eran compuestos solamente por instrumentos de percusión, los cordones de São Paulo también tenían instrumentos de viento, como la trompeta, el trombón y el saxo, creando una melodía más armoniosa, mezclando la samba rural paulista, el choro y la marcha. Además de los diferentes instrumentos, la composición de los cordones paulistas se dio a través de los personajes que representaban la corte real: la reina, el rey, los príncipes y princesas, además del *baliza*, miembro que hacía malabares y se encargaba de abrir camino a la asociación. En São Paulo, *Vai-vai* y *Camisa verde e branco* nacieron como cordones.

Mientras surgían los cordones y las primeras escuelas de samba en Río de Janeiro, en los alrededores de la famosa *Praça Onze* (Plaza Once), actualmente el barrio *Cidade Nova*, donde los esclavos recién libertos que llegaban desde Bahía, además de judíos, establecieron su *Pequena África*, un homenaje a su continente



originario, nacía la samba. En la casa de la Tía Ciata, varias personas se juntaban para tocar y bailar. Fue allí donde surgió la primera samba grabada, *Pelo Telefone* (Por el teléfono), el 1916, de Donga y Mauro de Almeida.

A partir de la década de 1960, las escuelas de samba se convirtieron en una importante actividad comercial, consiguiendo inversiones de empresarios del *jogo do bicho* y de otras actividades legales. La municipalidad de Río de Janeiro empezó a instalar arquibancadas en la Avenida Rio Branco y a cobrar entradas para asistir al desfile.

La Pasarela de la Samba, más conocida como *Sambódromo*, uno de los principales símbolos del carnaval brasileño, fue creada en 1984 por el exgobernador de Río, Leonel Brizola, con diseño arquitectónico de Oscar Niemeyer.

OTROS CARNAVALES

En Pernambuco, estado en la región Noreste de Brasil, los ritmos predominantes en el carnaval son el *frevó* y el *maracatú*. Su carnaval es reconocido mundialmente por su bloco *Galo da Madrugada* creado en la ciudad de Recife, en 1978, con el objetivo de rescatar los carnavales de calle, llevando este nombre porque

iniciaba a las cinco de la mañana, antes de que el comercio local abriera. Actualmente, participan más de 1 millón de personas, por eso, en 1995 entró para el *Guinness Book* como el mayor bloco (comparsa) carnavalesco del mundo.

En la ciudad de Olinda, se realiza el desfile de los *Bonecos de Olinda*, muñecos gigantes confeccionados en papel maché y madera, que representan celebridades y personas importantes para la comunidad.

La tradición de los muñecos surgió en 1919 con *Zé Pereira*, el primer muñeco gigante, inspirado en los muñecos europeos que llegaron a Brasil con los portugueses en la ciudad de Belém de São Francisco, en la provincia de Pernambuco. En 1929, *Zé Pereira* ganó una compañera, *Vitalina*. En 1932 surgió el muñeco *O homem da meia noite* (El hombre de la media noche), en 1937, crearon *A mulher do meio dia* (La mujer del medio día), y en 1974 *O menino da tarde* (El niño de la tarde).

El responsable por popularizar los muñecos gigantes fue el artista plástico Silvio Botelho (creador del *Menino da tarde*), quien creó el Encuentro de los Muñecos Gigantes.

Otro carnaval mundialmente famoso es el carnaval de Salvador, capital del estado de Bahía. Tiene



Trio eléctrico en Salvador, 2020: Max Haack-Ag Haack para G1 globo

Carnaval en Rio de Janeiro, 2022: Gabriel Monteiro para Riotur en Agencia Brasil



Carnaval en Ouro Preto (Minas Gerais): Tribuna de Minas



características de los *afoxés* (manifestación popular de origen africano) y surgió a finales del siglo XX, ganando impulso con el desarrollo de los tríos eléctricos en la década de 1950. La idea para la creación de los tríos eléctricos fue de los pernambucanos, que estaban en Salvador para una presentación de *frevo* por las calles de la ciudad, como un corso, cuando uno de sus músicos quedó herido y no pudieron seguir el trayecto. Dos amigos, Dodô (Antônio Adolfo Nascimento) y Osmar Macedo, decidieron adaptar un auto Ford 1929 con guitarras eléctricas y salieron por las calles animando a los transeúntes. En 1930, cambiaron el Ford por un pick-up Chrysler Fargo e invitaron otro guitarrista más, Temístocles Aragão, creando así el trío eléctrico.

Actualmente, los tríos eléctricos son verdaderos escenarios arriba de un camión, con varios instrumentos musicales, amplificadores y luces, atrayendo multitudes, recorriendo el famoso circuito *Barra-Ondina* (dos barrios de Salvador). Los tríos más famosos en Salvador son los de Ivete Sangalo, Claudia Leite, Daniela Mercury, Léo Santana y Bell Marques.

Si tuviera más líneas, describiría sobre los demás carnavales de Brasil: los *bloquinhos*, blocos de carnaval de calle, realizados en São Paulo, o por las famosas bajadas de las ciudades históricas de Minas Gerais, que son tan importantes como los carnavales ya mencionados.

Más allá de una tradición cultural brasileña, celebrada en todo el país y de distintas maneras en cada región, el carnaval es un negocio lucrativo en el ramo turístico y del entretenimiento. Millones de turistas visitan Brasil todos los años para participar de sus distintos carnavales generando miles de millones de reales en la producción y consumo de este deleite cultural.

JANAYNA GUERRA,
Licenciada en Historia por la Universidade Estadual de Goiás
(2012), trabaja como asistente cultural en la Embajada de
Brasil en Lima.

Referencias bibliográficas:

- FERREIRA, Felipe. O livro de ouro do carnaval brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- <https://agenciabrasil.ebc.com.br/>
- <https://www.riocarnaval.org/>
- <http://www.bonecosgigantesdeolinda.com.br/>

| FÚTBOL |

De Charles Miller

a ARTHUR

FRIEDENREICH:

el fútbol en Brasil

rumbo a la

PASIÓN

NACIONAL

Ilustración realizada en base a imágenes
de Exposición del Museo del Fútbol

Plaza Charles Miller, con el Estadio Municipal de Pacaembu al fondo, entre las décadas de 1940 y 1950. Crédito Colección Werner Haberkorn Colección del Museo Paulista de la USP.



La plaza frente al Estadio Municipal Paulo Machado de Carvalho, conocido popularmente como Pacaembu —en cuyo interior se construyó el Museo del Fútbol— rinde homenaje a Charles Miller. La historia oficial siempre ha contado que él es «el padre del fútbol brasileño», según consta en el subtítulo de su biografía¹. La intención de este texto no es desvalorizar su importancia para institucionalizar el deporte en São Paulo, su área de acción, pero sí aportar reflexiones sobre otros orígenes y prácticas no oficiales del llamado «deporte bretón» en suelo brasileño. Más que eso, busca revelar cómo el fútbol en las ligas pasó de ser una práctica de distinción social a algo más representativo de la nación, en vías de convertirse en una «pasión».



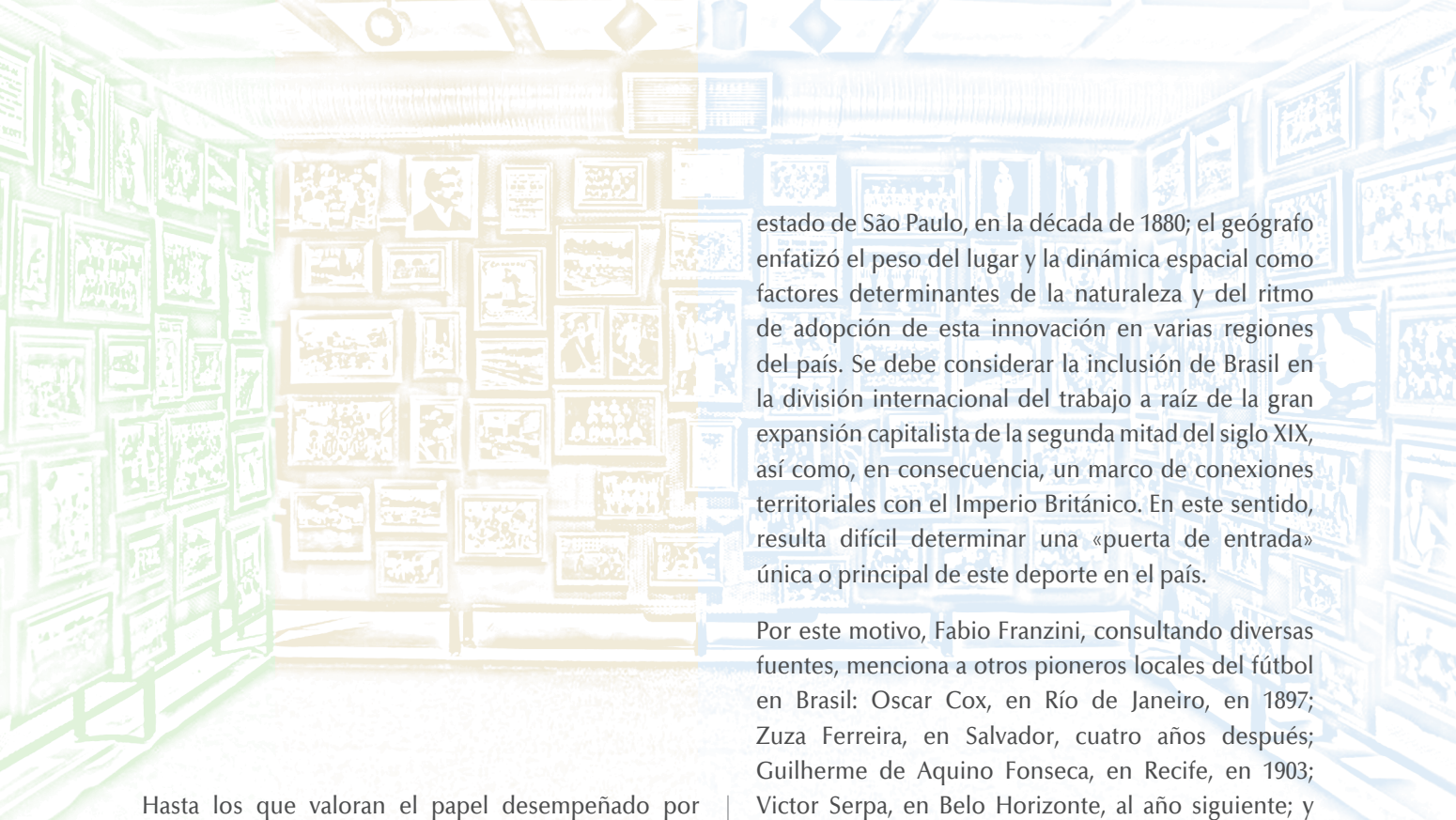
Colección del Museo del Fútbol



Exposición del Museo del Fútbol



Estadio Municipal Paulo Machado de Carvalho



Hasta los que valoran el papel desempeñado por Charles Miller reconocen que, antes de él, pelotas y otros objetos ya rodaban por distintos espacios que simulaban campos de fútbol en Brasil. Son muy conocidos, por ejemplo, los relatos memorialistas recopilados por los periodistas Thomaz Mazzoni y João Máximo: Holandeses en una playa de Recife en la década de 1870; marineros ingleses en Praia da Glória, en Río de Janeiro, en 1874; tripulantes del buque mercante Crimea frente a la residencia de la princesa Isabel, en 1878; empleados de la *Amazon Steam Navigation Company* en campos de tierra de la ciudad de Belém, en Pará, en 1890; o, aún, partidos organizados por ingleses entre obreros extranjeros y empleados brasileños en São Paulo, Río de Janeiro y Río Grande do Sul en el último cuarto del siglo XIX². Todos estos acontecimientos ocurren antes del 14 de abril de 1895, fecha del primer partido oficial organizado por Charles Miller y disputado en Brasil, entre *The Gas Works Team* y *The São Paulo Railway Team*, en Várzea do Carmo, en São Paulo.

A su vez, los trabajos de José Moraes dos Santos Neto y Gilmar Mascarenhas destacan en el ámbito de las investigaciones académicas³. Mientras que el historiador comprobó a través de documentos que el fútbol fue introducido en el currículo de educación física del colegio jesuita São Luiz, en Itu, interior del

estado de São Paulo, en la década de 1880; el geógrafo enfatizó el peso del lugar y la dinámica espacial como factores determinantes de la naturaleza y del ritmo de adopción de esta innovación en varias regiones del país. Se debe considerar la inclusión de Brasil en la división internacional del trabajo a raíz de la gran expansión capitalista de la segunda mitad del siglo XIX, así como, en consecuencia, un marco de conexiones territoriales con el Imperio Británico. En este sentido, resulta difícil determinar una «puerta de entrada» única o principal de este deporte en el país.

Por este motivo, Fabio Franzini, consultando diversas fuentes, menciona a otros pioneros locales del fútbol en Brasil: Oscar Cox, en Río de Janeiro, en 1897; Zuza Ferreira, en Salvador, cuatro años después; Guilherme de Aquino Fonseca, en Recife, en 1903; Victor Serpa, en Belo Horizonte, al año siguiente; y Joaquim Moreira Alves do Santos, alias «Nozinho», en São Luiz, Maranhão, en 1907⁴. Cabe señalar que todos ellos tenían el mismo origen y experiencia que Charles Miller, es decir, eran hijos de las élites, cada uno de ellos de la capital de su estado, ya que habían entrado en contacto con este deporte cuando fueron a Inglaterra o a Suiza a terminar sus estudios.

Por lo tanto, se puede afirmar que hubo por lo menos tres medios por los cuales el fútbol se introdujo en Brasil: (1) a través de los trabajadores ingleses especializados en las diversas empresas que se instalaron en el país; (2) a través de los educadores, en especial los padres jesuitas, que trajeron las innovaciones pedagógicas y deportivas de Europa a las escuelas que educaban a la élite nacional; y (3) a través de estos jóvenes estudiantes, hijos adinerados de inmigrantes europeos, quienes regresaron a Brasil con esta novedad deportiva tras un período de formación educativa en el Viejo Continente.

Tras desmitificar la «paternidad» —que revela mucho sobre la esencia patriarcal de la sociedad brasileña—, reflexionemos rápidamente sobre los orígenes socioeconómicos y étnicos de nuestro ya mencionado personaje. En un país que siempre ha valorado el *bacharelismo*^{nt} y que ha inventado tradiciones ostentosas para sus hitos históricos —por ejemplo, la



Charles Miller está en el centro de la foto entre los atletas del São Paulo Athletic Club, es el "dueño de la pelota". Crédito Museo del Fútbol Foto Doris Regis.

Independencia en 1822 y la abolición de la esclavitud en 1888—, la llegada del fútbol no sería diferente⁵. Siguiendo esta lógica, era mucho más noble que un hombre blanco, hijo de un inmigrante escocés e importante ingeniero de una compañía ferroviaria inglesa en Brasil, fuese elegido como responsable de la introducción de esta práctica cultural en el país. Mejor aún, como comentábamos, que se hubiera ido a Europa a terminar sus estudios y que, a su regreso, hubiera traído en su equipaje, entre otros materiales, un manual de reglas, dos pelotas y un par de chimpunes solo como pasatiempo, o sea, una actividad para realizar durante el tiempo libre.

Esta es la verdadera razón oculta por la que elegimos a estas figuras como «patrones» del fútbol en Brasil, cada uno en su ciudad: su práctica estaba ligada a la distinción social. No importaba que este deporte fuese no sólo popular sino también profesional en la misma Inglaterra desde la década de 1880. Lo que importaba era hacer de ese juego una acción para adoptar un hábito moderno europeo y celebrar su cosmopolitismo y refinamiento. Existe una estrecha relación con las teorías pseudocientíficas de la época, que tienen un componente racial importante. Un principio repetido hasta el cansancio en esa época, ya sea por higienistas o educadores que se interesaban por el desarrollo físico de la nación, era: «*mens sana*

in corpore sano»⁶, como indica Leonardo Pereira. Es conveniente recordar que la formación etno-racial brasileña resultante de los siglos de mestizaje entre indios, blancos y negros fue vista como la razón de nuestra «degeneración» y «atraso en la civilización» a finales del siglo XIX.

A diferencia de los deportes contemporáneos, como el ciclismo, el turf o el remo, el fútbol no requería materiales ni recursos costosos, por lo que su popularización resultó en cierto modo inevitable. Sin embargo, ante los ojos de los «*sportmen*», esto no era un regalo, sino un problema al que había que enfrentarse. Para salvaguardar la imagen del «*sport noble y útil*», sus caballerosos practicantes, miembros de los clubes de élite, no se limitaban a importar uniformes y equipos de Inglaterra ni a utilizar el vocabulario inglés durante los «*matches de football*». Todavía en la primera década del siglo XX, se sentían dueños del balón y se consideraban los representantes oficiales del «noble» deporte bretón. Solamente ellos tenían derecho a practicarlo y a organizarlo. Se fundaron ligas para reunir a los principales equipos de cada ciudad y para reglamentar el juego.

Con el transcurso de los años y de los enfrentamientos, se adoptaron una serie de medidas para controlar, u obstaculizar, el acceso de jugadores y equipos de origen popular a los campeonatos instituidos por

Arthur Friedenreich, de perfil y con el cabello alisado, una de sus principales características, es homenajeado por la Selección Carioca de Fútbol, en 1934. Crédito Museo do Fútbol



ellos: tasas de afiliación y mensualidades elevadas; vinculación a través de la aceptación de los «clubs» ya afiliados; admisión recomendada por la directiva de las ligas; posesión de campo y de estadio; restricción de la participación de los deportistas que fuesen profesionales, analfabetos y trabajadores, y que no fuesen socios de los gremios; prohibición de las apuestas. A la exclusión racial se añadieron mecanismos de segregación social, que estaban descaradamente consignados en los propios reglamentos oficiales de estas instituciones. Tal vez la forma más explícita y conocida de esto se evidencia en un oficio de la Liga Metropolitana de Sports Atléticos (Río de Janeiro): «Le comunico que la directiva de la liga, en la sesión de hoy, ha decidido por unanimidad de votos que no se inscribirán como amateurs en esta liga a las personas de color⁷».

Sin embargo, el establecimiento de estas normas no significó la imposibilidad de que los equipos populares practicasen la «association» en otras condiciones. De estos clubes excluidos nacieron muchas ligas y asociaciones en las más diversas y distantes regiones de Brasil, como: la Liga Suburbana de Foot-Ball (1907, Río de Janeiro), la Liga Brasileira de Desportos Terrestres (1912, Salvador, Bahía), la Liga Operária de Foot-Ball Campineira (1912, Campinas, São Paulo), la Liga José do Patrocínio (1919, Pelotas, Río Grande do Sul), y la Liga Nacional de Football Porto Alegrense (1920, Porto Alegre, Río Grande do Sul⁸). Otra forma de resistencia y subversión que se produjo fue el del ingreso gradual y disimulado de los futbolistas negros en las ligas oficiales. Invariablemente, camuflaban sus marcas de identidad más expresivas y visibles, como el tono de la piel y el cabello, ya sea con talco o polvo de arroz, o con gorro o *gomalina*⁹, respectivamente. Esto ocurrió, por ejemplo, con Carlos Alberto en el Fluminense F.C. en 1913 y con Bingo en el S.C. Corinthians Paulista en 1919. Fueron tiempos de fuerte influencia de la ideología de blanqueamiento que tanto comprometió la formación de la negritud en Brasil⁹.

El jugador más conocido que también utilizó este método fue Arthur Friedenreich, hijo de un descendiente de alemán y de una negra brasileña. Aunque no pertenecía a la élite, tenía un origen privilegiado en comparación con otros negros de Brasil. Más que su disfraz y su origen socioeconómico, lo que importaba era el hecho de que tenía un talento excepcional con el balón en los pies¹⁰. Aunque fue el autor del gol que dio al fútbol brasileño su primer gran título, en el partido de desempate contra Uruguay en el Campeonato Sudamericano de Fútbol de 1919, nuestro mayor ídolo en el período amateur también vio interrumpida su carrera en el «scratch» nacional. Ello se debió a que, en 1921, simplemente, el presidente de la república, Epitácio Pessoa, miembro

de honor de la Confederación Brasileña de Deportes, había planteado una exigencia a la entidad: la no convocatoria de jugadores que no fueran «estrictamente blancos¹¹». La cuestión había salido así del foro deportivo y se había trasladado al ámbito político, revelando que la selección nacional, desde el punto de vista del gobierno brasileño, debía proyectar una imagen de la nación en la que los negros no tenían lugar.

Este acontecimiento puso de manifiesto cómo el fútbol revelaba los dilemas y dramas nacionales. Su transformación de práctica de distinción social, introducida por nobles como Charles Miller, a deporte popular, con la integración de negros como Arthur Friedenreich en su circuito espectacularizado, no fue un proceso lineal ni gradual, exento de tensiones raciales, sociales ni políticas. Los caminos que lo llevarían a convertirse en una «pasión nacional» a partir de la década de 1930 aún tomarían muchos años y enfrentamientos. El hecho es que, para los negros que habían sido liberados unas décadas antes, «dar patadas a un balón era un acto de emancipación», según el perspicaz análisis de Anatol Rosenfeld¹². De trabajadores manuales esclavizados a jugadores de fútbol —un deporte que se practica con los pies— que luego se convertirían en asalariados, una verdadera revolución simbólica estaba en marcha. La continuación de esta historia, sin embargo, deberá ser contada en otra ocasión.

MARCEL DIEGO TONINI

Tiene un doctorado (2016) y una maestría (2010) en Historia Social de la Universidad de São Paulo, y una licenciatura (2006) en Ciencias Sociales de la Universidad Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Desde diciembre de 2021, ocupa el cargo de investigador principal en el Centro de Referencia del Fútbol Brasileño, en el Museo del Fútbol. Sus áreas de especialización son: Sociología del Deporte, Relaciones Étnico-Raciales, Historia Oral e Historia Sociocultural del Fútbol.

REFERENCIAS

1. MILLS, John. Charles Miller: o pai do futebol brasileiro. São Paulo: Panda Books, 2005.
2. MAZZONI, Thomáz. História do futebol no Brasil. São Paulo: Leia, 1950. MÁXIMO, João; KAZ, Leonel. Brasil: um século de arte e magia. Rio de Janeiro: Aprazível, 2005/2006.
3. SANTOS NETO, José Moraes dos. Visão de jogo: primórdios do futebol no Brasil. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. MASCARENHAS, Gilmar. A bola nas redes e o enredo do lugar: uma geografia do futebol e de seu advento no Rio Grande do Sul. 2001. 297 f. Tesis (Doctorado en Geografía Humana) — Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, Universidad de São Paulo, São Paulo, 2001.
4. FRANZINI, Fabio. A futura paixão nacional: chega o futebol. In: PRIORE, Mary Del; MELO, Victor Andrade de (orgs.). História do esporte no Brasil: do Império aos dias atuais. São Paulo: Ed. UNESP, 2009. p. 107-131.
5. nt. Bacharelismo: contexto sociocultural en el que se valora la condición de bachiller
6. HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
7. PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Footballmania: uma história social do futebol no Rio de Janeiro (1902-1938). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
8. Gazeta de Notícias, 18 de mayo de 1907 apud SANTOS, Ricardo Pinto dos. Entre "rivals": Futebol, racismo e modernidade no Rio de Janeiro e em Buenos Aires (1897-1924). Rio de Janeiro: Mauad X, 2012, p. 75.
9. SOUZA, Glauco José Costa. "Adiantam-se bastante nos subúrbios": o desenvolvimento do futebol na região suburbana do Rio de Janeiro (1907-1924). 2018. 116 f. Disertación (Maestría en Historia) — Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2018. SANTOS, Henrique Sena dos. Entre negros e brancos: considerações sobre a formação da cultura futebolística em Salvador, 1901-1920. Recorde, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, jun. 2009, p. 1-28. MACHEDANZ, Christian Ferreira; SILVA, Daniel Vidinha da; RIGO, Luiz Carlos. Liga de Futebol José do Patrocínio (1919-1936): um símbolo de resistência ao preconceito racial no futebol pelotense. Projeto História, São Paulo, v. 70, p. 235-260, ene./abr. 2021. SANTOS, José Antônio dos. Liga da Canela Preta: a história do negro no futebol. Porto Alegre: Diadorim, 2018.
10. nt. Gomalina: producto utilizado para fijar el cabello.
11. MUNANGA, Kabengele. Negritude: usos e sentidos. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
12. GAMBETA, Wilson Roberto. A bola rolou: o Velódromo Paulista e os espetáculos de futebol, 1895-1916. 2013. 408 f. Tesis (Doctorado en Historia Social) — Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, 176.
13. Correio da Manhã, 17 de setembro de 1921 apud PEREIRA, 2000, p. 176.
14. RIBEIRO, Luiz Carlos. Futebol: por uma história política da paixão nacional. História, Curitiba, n. 57, p. 15-43, 2012. ROSENFELD, Anatol. Negro, macumba e futebol. São Paulo: Perspectiva/Edusp; Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.

EL
MODERNISMO
BRASILEÑO

y

EL
INDIGENISMO
PERUANO

en perspectiva

Este texto se presenta como un *collage*, al estilo modernista, cuyos modelos se pueden ver en el "Prefácio Interessantíssimo" de *Pauliceia Desvairada* (1922) de Mario de Andrade o en el "Manifesto da Poesia Pau-Brasil" (1924), de Oswald de Andrade. Imagina una suerte de paralelo entre varios eventos y manifestos que surgieron en Brasil y en el Perú en la década del 20 del siglo pasado.

Con ello sugiere que la gesta modernista brasileña se entronca en el país andino con la gesta indigenista, movimientos que reclaman una nueva mirada sobre los procesos artísticos y culturales en curso por aquellos años. Aunque los cambios estructurales que los acompañan sean de naturaleza distinta, su impacto reordena la sensibilidad artística hacia las dinámicas en el campo de lo popular en ambos países. Sin en el Perú



se genera cierta urgencia en torno a la necesidad de representar a un sujeto excluido de dinámicas sociales – el indio, indígena o mestizo andino – sea en la pintura, la literatura y la música, el tiempo del reconocimiento modernista en Brasil todavía deberá esperar algunas décadas más, hasta volverse hegemónico dentro del campo cultural brasileño.

La Semana de Arte Moderno tuvo lugar en el Teatro Municipal de la ciudad de São Paulo, los días 13, 15 y 17 de febrero de 1922. Organizado por lo que vino a conocerse como el "Grupo de los 5" – Anita Malfatti, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral – la Semana voceaba un sentimiento de rebelión en contra de los patrones estéticos vigentes y reclamaba la llegada de algo nuevo en las artes y la cultura nacional. Era lo moderno que se anunciaba. En el Perú por esos años una revolución en el campo de las artes también irrumpía con la llegada del joven pintor José Sabogal a Lima, tras un largo

Tarsila do Amaral



Anita Malfatti



período de viajes de estudios por Europa y Argentina, lo que da inicio al que se conoció como Indigenismo pictórico en las bellas artes. Resultado de una fina sintonía con José Carlos Mariátegui en Lima, bajo la decisiva influencia de Manuel González Prada, con los hermanos Peralta y el Grupo *Orkopata* en Puno, además de Luís Valcárcel y el Grupo *Resurgimiento* en Cusco, el Indigenismo se instala como referente cultural, estético y político dominante en la primera mitad del siglo 20 en este país. En torno a dichos momentos y movimientos hay paralelos y disonancias, aunque sus destinos desembarcaron en estaciones futuras diversas.

En estas notas subyacen un controvertido acercamiento entre los universos de Mário de Andrade y José Sabogal, al imaginar que estos dos artistas e intelectuales legaron a su tiempo un universo de referencias culturales que arrancaba de una anacronía de fondo romántico, la asunción del primitivo, como signo de una modernidad que se prometía junto a los procesos de modernización vividos en el prometedor primer cuarto del siglo 20.

No está de más recordar que una mirada comparatista no se agota en la búsqueda de similitudes o diferencias entre épocas y movimientos, sino que sobre todo enseña a entender los impactos que

una modernización desigual dejó como herencia colonial en la matriz de nuestras sociedades, así como las respuestas que se buscaron dar en la región latinoamericana a esa monumental catástrofe. Quizás sea prematuro decir que tales movimientos en estos países cambiaron la faz conservadora que los caracterizaba, o mismo sesgaron los discursos ilusorios de progreso que siguieron generando desigualdad, pero es innegable que se instalaron en el imaginario social colectivo brasileño y peruano y desde allí pasaron a asombrar los proyectos nacionales que se desarrollaron en ambos países.

ANITA MALFATTI. EXPOSIÇÃO DE PINTURA MODERNA (1917)

“Em Berlim continuei a busca e comecei a desenhar. Desenhei seis meses dia e noite. Um belo dia fui com uma colega ver uma grande exposição de pintura moderna. Eram quadros grandes. Havia emprego de quilos de tinta e de todas as cores. Um jogo formidável. Uma confusão, um arrebatamento, cada acidente de forma pintado com todas as cores. O artista não havia tomado tempo para misturar as cores, o que para mim foi uma revelação e minha primeira descoberta. Pensei, o artista está certo. A luz do sol é composta de três cores primárias e quatro derivadas. Os objetos se acusam só quando saem da

Monteiro Lobato



sombra, isto é, quando envolvidos na luz. Tudo é resultado da luz que os acusa, participando de todas as cores. Comecei a ver tudo acusado por todas as cores. Nada nesse mundo é incolor ou sem luz. Procurei o homem de todas as cores, Lovis Corinth, e dentro de uma semana comecei a trabalhar na aula desse professor. Comprei incontinente uma porção de tintas, e a festa começou. Continuava a ter medo da grande pintura como se tem medo de um cálculo integral.”

MONTEIRO LOBATO. A PROPÓSITO DA EXPOSIÇÃO DE Malfatti: PARANOIA OU MISTIFICAÇÃO? 1917

“Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêem normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardando os eternos rimos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. Quem trilha por esta senda, se tem gênio, é Praxíteles na Grécia, é Rafael na Itália, é Rembrandt na Holanda, é Rubens na Flandres, é Reynolds na Inglaterra, é Leubach na Alemanha, é Iorn na Suécia, é Rodin na França, é Zuloaga na Espanha. Se tem apenas talento vai engrossar a plêiade de satélites que gravitam em torno daqueles sóis imorredouros. A outra espécie é formada pelos que vêem anormalmente a

Pintura de José Sabogal



natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos de cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência: são frutos de fins de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz de escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento.”

TEÓFILO CASTILLO. EXPOSICIÓN JOSÉ SABOGAL. IMPRESIONES DEL CCOSCCO. CASA BRANDES. LIMA. 1919

“¿Tendrá éxito financeiro la exposición de este artista valiente? Creo que sí. Él reconoce que le ha tocado mala época: primero el paro, luego esta de política, de acomodos, de Señores que sudan, de tantos caídos del nido... Hago presente al artista que precisamente los caídos del nido, nunca se señalaron por muy generosos con los artistas; el mismo presidente caído acostumbraba pasear su hermosísima persona en las exposiciones, pero nunca compraba nada; puede atestiguar el hecho un lusitano cuyas agallas para sacar plata por pinturas al propio Cerrito de las Ramas es conocida y sin embargo él no llegó nunca a sacarle al ex-presidente ni la mitad de un cobre chico!”



Pancho Fierro

JOSÉ SABOGAL. "LOS MATES BURILADOS Y LAS ESTAMPAS DEL PINTOR CRIOLLO PANCHO FIERRO". 1945

"El florecimiento económico de la colonia del Perú, hace posible la tenaz obra de arquitectura, con sus artes complementarias. Las viejas comarcas populosas de "chimús" y "nazcas" se han transformado con otro tipo de agricultura, con la caña de azúcar y los viñedos, las olivas y el trigo en la costa y en las serranías. Los nuevos animales poderosos para la labor campestre y para los transportes contribuyeron a la profunda renovación y los ricos yacimientos mineros, especialmente, fueron las fuentes propulsoras para el desquicio total del antiguo Tahuantinsuyo. Por este poderoso respaldo económico fue posible la obra arquitectónica, tan potente desde los primeros tiempos del coloniaje."

"De la gesta colonial parte nuestro arte moderno, con la nueva entidad humana surgida y con el choque de rumbos artísticos de las dos civilizaciones en lucha. Las artes vernaculares, las íntimas, caseras, nacidas espontáneas al margen de la guerra plástica llevada tenazmente por el imperio español, definen finalmente el conflicto estético."



Anita Malfatti. Retrato de Mário de Andrade

MÁRIO DE ANDRADE. "PREFÁCIO INTERESSANTÍSSIMO". PAULICEIA DESVAIRADA.. 1922

"A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer empecilho a perturba e mesmo emudece. Arte, que, somada a não Lirismo, dá Poesia, consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para avisá-lo das pedras e cercas de arame do caminho. Deixe que tropece, caia e se fira. Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos."

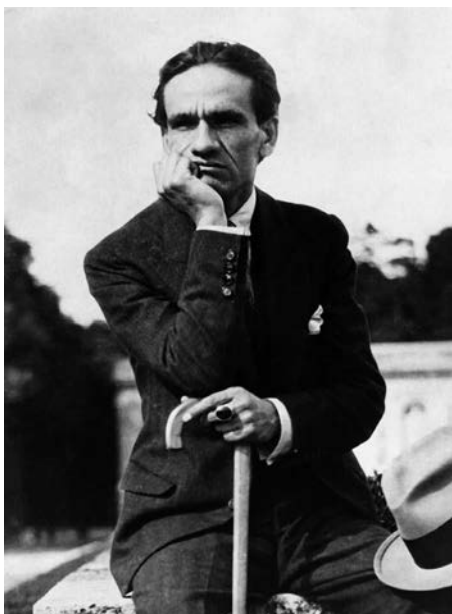
"Fujamos da natureza! Só assim a arte não se ressentirá da ridícula fraqueza da

fotografia ... colorida"

Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi.

Uso palavras em liberdade. Sinto que o meu copo é grande demais para mim, e inda bebo no copo dos outros.

O nosso primitivismo representa uma nova fase construtiva.



César Vallejo 1929



Manifesto antropófago

Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras freqüentamente o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser.

CÉSAR VALLEJO. "POESÍA NUEVA". 1926

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras "cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos", y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.

Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir "telégrafo sin hilos", a despertar nuevos templos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando

videncias y comprensiones y dosificando el amor: la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida, se aviva. Ésta es la cultura verdadera que da el progreso; éste es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes. Muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces un poema no dice "cinema", poseyendo, no obstante, la emoción cinemática, de manera obscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva.

OSWALD DE ANDRADE. "MANIFESTO ANTROPÓFAGO". 1928

Tupi, or not tupi that is the question.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.



O instinto Caraíba.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

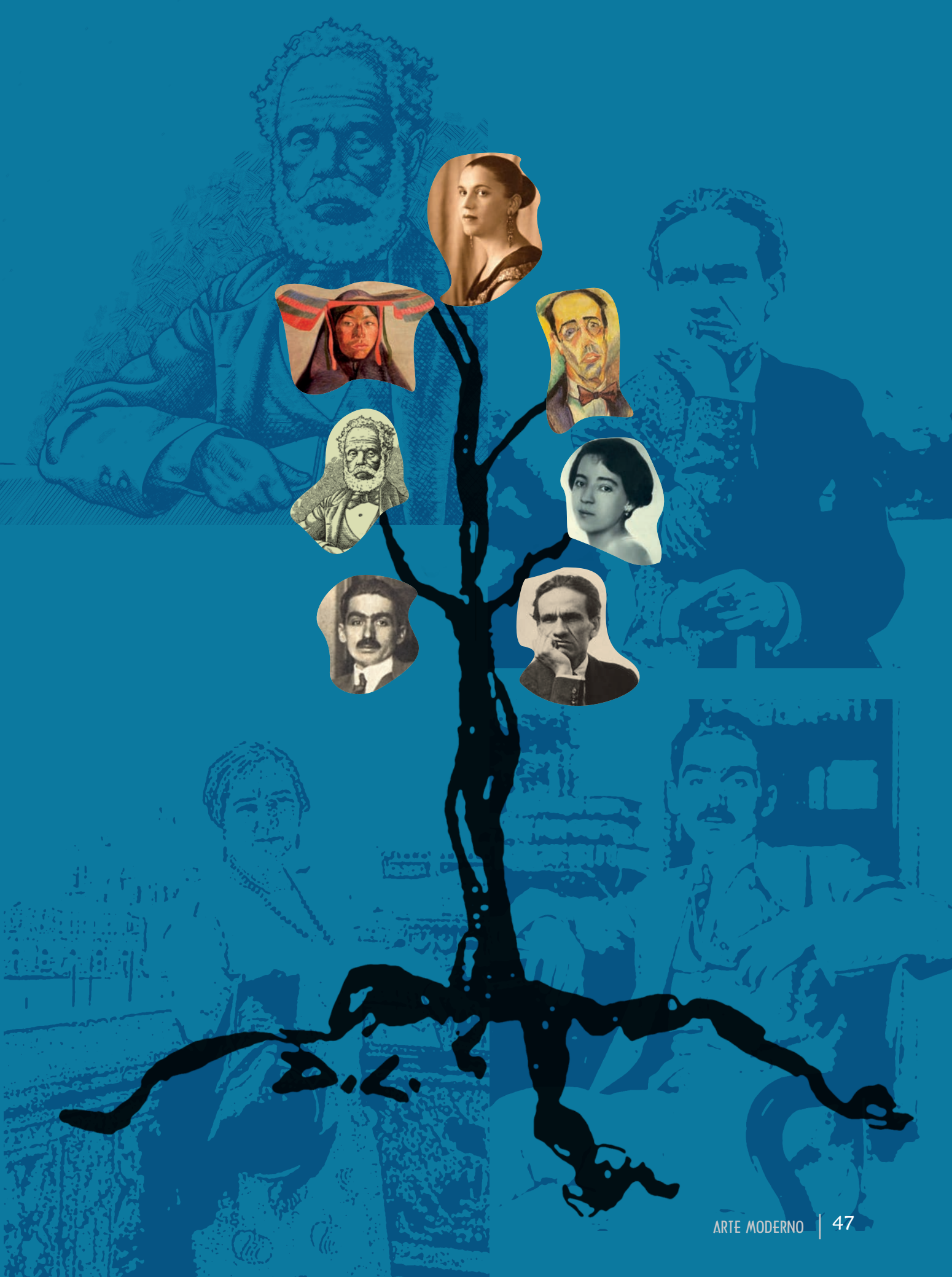
Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão, Sem César.

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI. "DEFENSA DEL DISPARATE PURO". 1928

Martín Adán toca en estos versos el disparate puro que es, a nuestro parecer, una de las tres categorías sustantivas de la poesía contemporánea. El disparate puro certifica la defunción del absoluto burgués. Denuncia la quiebra de un espíritu, de una filosofía, más que de una técnica. En una época clásica espíritu y técnica mantienen su equilibrio. En una época revolucionaria, romántica, artistas de estirpe y contextura clásicas como Martín

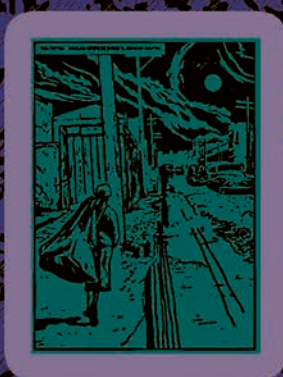
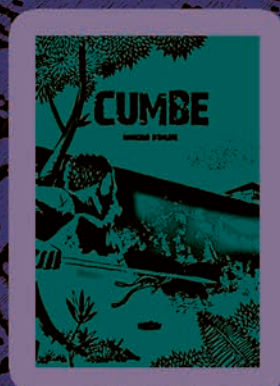
Adán, no aciertan a conservarse dentro de la tradición. Y es que entonces normalmente la tradición no existe sino como un inerte conjunto de módulos secos y muertos. La verdadera tradición está invisible, etéreamente en el trabajo de creación de un orden nuevo. El disparate puro tiene una función revolucionaria porque cierra y extrema un proceso de disolución. No es un orden —ni el nuevo ni el viejo—; pero sí es el desorden, proclamado como única posibilidad artística. Y - hecho de gran relieve psicológico - no puede sustraerse a cierto ascendiente de los términos, símbolos y conceptos del orden nuevo. Así Martín Adán, obedeciendo a su sentido racionalista y clásico, traza en el paisaje un camino marxista y decide sindicarse a los chopos. Otras comparaciones o analogías no le parecerían ni lógicas, ni eficaces ni modernas. Una tendencia espontánea al orden aparece en medio de una estridente expresión de desorden.

AUTOR: ROMULO MONTE ALTO
Faculdade de Letras da Universidade
Federal de Minas Gerais



| CÓMIC |

El CÓMIC en BRASIL



Los cómic brasileños han nacido varias veces. En 1984, la Cámara Brasileña del Libro consagró el 14 de marzo como el Día Nacional del Cómic para celebrar "el quincuagésimo aniversario de los cómics en Brasil (que empezaron en el *Suplemento Jovem* el 14 de marzo de 1934)" y aclamó a Adolfo Aizen, editor del suplemento, como "el padre de los cómics en Brasil".

Adolfo Aizen



Ejemplar del Suplemento Jovem



Inmediatamente, varios investigadores e historietistas protestaron contra la efeméride creada por la Academia, algunos defendiendo que el aniversario de la historieta brasileña debería celebrarse el 11 de octubre, que fue el día, en 1905, en que se lanzó *Tico Tico*, supuestamente la primera revista de historietas brasileña. Otros empezaron a celebrar el 30 de enero como el Día de la Historieta Nacional, porque fue el 30 de enero de 1869 cuando debutó la primera historieta brasileña: *Las aventuras de Nhô Quim*, del italo-brasileño Angelo Agostini. El hecho de que hubieron historietas brasileñas publicadas antes de *Nhô Quim*, algunas incluso del propio Agostini, no hizo dudar a los partidarios del 30 de enero.

En esta polémica se mezclan la nostalgia y el nacionalismo, pero también distintas visiones de lo que es una historieta. Los defensores del 14 de marzo y del *Suplemento Jovem* en general consideran que las historietas son las de los héroes norteamericanos de aventuras, que acunaron sus sueños de infancia: Superhombre, Mandrake, Flash Gordon, entre otros. Esto lleva implícita una visión de las historietas como una forma de entretenimiento infantil. Mientras que para los que defienden el cómic como un lenguaje tan capaz como la literatura o el cine de tratar temas adultos, Agostini emerge como un caso ejemplar con su obra que, ya en el siglo XIX, trata de polémicas políticas, paradojas sociales y otros temas complejos



Las Aventuras de Nhô-Quim de Angelo Agostini



de la época. Más de cien años antes de Joe Sacco, el célebre periodista José do Patrocínio definió a Agostini como "reportero del lápiz".

Tal vez no sea posible contar una única historia de las historietas brasileñas porque no hay una sola. Es habitual contar la historia de las historietas brasileñas como la historia de la publicación de historietas norteamericanas en Brasil, en la que los artistas nacionales tienen un papel secundario.

Brasil se ha convertido en uno de los mayores mercados para los cómics de Disney, DC y Marvel. El sector de historietas en los quioscos se convirtió, a partir de mediados de la década de los sesenta, en un territorio norteamericano. A las grandes editoriales del país no

les interesaba publicar historietas brasileñas. Al fin y al cabo, ¿para qué gastar energías en hacer cómics en Brasil si se podía comprar los norteamericanos, listos, bien desarrollados y baratos?

Otra historia de los cómics podría empezar con la revista *Tico-Tico*. Se dice que formó a generaciones de brasileños a principios del siglo XX. Y efectivamente, junto a los cómics protagonizados por chicos blancos, la revista está llena de historias edificantes protagonizadas por heroicos hombres blancos y virtuosas mujeres blancas. Si *Tico-Tico* es una escuela, el racismo es una asignatura obligatoria.

Si Angelo Agostini, el mayor historietista y grafista brasileño del siglo XIX, fue un gran abolicionista y, a pesar de algunos tropiezos, trató de retratar a los personajes negros sin recurrir a los estereotipos; *Lamparina*, la principal serie de J. Carlos, el mayor historietista y grafista de *Tico-Tico* y de Brasil en la primera mitad del siglo XX, tristemente es un racista. De verdad es una pena porque su ilustración era una de las más elegantes y creativas del mundo del cómic en aquel momento.

Otras revistas siguieron los pasos de *Tico-Tico*, pero esta reinó durante casi 30 años. Hasta que en 1934 apareció el *Suplemento Jovem* y comenzó la avalancha de cómics norteamericanos.



J.Carlos dejó los cómics en 1941: "Llevo más de 20 años haciendo cómics, pero hoy, ¿de qué sirve hacer semejante esfuerzo? La paga es insignificante y ¿quién puede competir con esos estereotipos de origen extranjero?".

Podría ser el fin de la historia del cómic brasileño. Pero no solo renacieron los cómics, también lo hicieron dos veces, casi al mismo tiempo, en dos ciudades diferentes. En 1941, la revista *Sombra*, de Río de Janeiro, concedió una portada y siete páginas a un dibujante rumano que publicaba en el *New Yorker*: Saul Steinberg. Fue un movimiento atrevido por parte de la revista, después de todo, ese fue también el debut de Steinberg como artista de portadas de revistas. Pero *Sombra* reflejaba el nuevo espíritu de la élite brasileña. En su editorial, el poeta y millonario Augusto Frederico Schmidt anunció: "Esta publicación fijará el lado elegante y civilizado de Brasil", algo que podría haber estado en los editoriales de tantas publicaciones elitistas que ya tenía el país, pero ahora la élite brasileña no solo quería demostrar que era "elegante y civilizada", también quería demostrar que era moderna.

El impacto de Steinberg en el diseño gráfico brasileño de las décadas siguientes fue inmenso. Millor Fernandes, Jaguar, Fortuna, Zirildo, Borjalo, Claudius, etc., la lista de discípulos es también una

lista de los mejores dibujantes brasileños de los años 50, 60 y 70. Aquí hablamos de dibujos animados, pero también de cómics. Porque, tradicionalmente, y no solo en Brasil, muchos de los mejores cómics han sido realizados por artistas de países vecinos. Casi todos los discípulos brasileños de Steinberg hicieron al menos un cómic. Jaguar, Fortuna y Zirildo fueron más constantes en el área y están entre los mejores caricaturistas que Brasil ha producido. El tabloide *O Pasquim*, del que Jaguar fue uno de los fundadores, es una referencia fundamental en la historia del cómic brasileño.

Si este nacimiento de los cómics brasileños tuvo lugar en medio de la sofisticación de Río, que era la capital política y cultural del país, el otro nacimiento, casi simultáneo, tuvo lugar a 400 kilómetros, en São Paulo. Si en Río, la onda es el humor moderno y elegante de las revistas de lujo como *Sombra* y más tarde *Senhor*, en São Paulo, el nuevo cómic aparece en las historietas baratas, hechas por pequeñas editoriales del submundo editorial. Como los héroes más famosos del cómic americano ya estaban en manos de los editores de Río de Janeiro, las editoriales paulistas se dirigieron a los sótanos del mercado americano: el cómic de terror. Cuando la producción de historias de ese tipo se suspendió en Estados Unidos a causa del *Comics Code*, las editoriales paulistas comenzaron

Ejemplar de comic de terror producido en Brasil



Ejemplar de la historieta Chico de Ogum



Júlio Shimamoto



a publicar cómics de ese género producidos por dibujantes brasileños. De esta forma, el cómic de terror se convirtió en una ciudadela de resistencia para los historietistas del cómic brasileño en los años 50, 60, 70 y 80.

Si la producción inicial solo imitaba las historietas de terror norteamericanas, con el tiempo puede decirse que surgió una escuela brasileña del género, con grandes nombres como Jaime Cortez (inmigrante portugués), Júlio Shimamoto y Nico Rosso (inmigrante italiano). Poco a poco, estas historietas se volvieron más atrevidas y más brasileñas. Nico Rosso, por ejemplo, un fiel católico educado en la tradicional Accademia Albertina de Turín, dibujó las aventuras de *Chico de Ogum*, un superhéroe babalorixá.

Los historietistas empezaron a luchar por la aprobación de una ley que obligaba a los editores de cómics a dedicar el 60% de sus páginas al cómic nacional. La ley del 60% fue incluso aprobada por el presidente João Goulart en septiembre de 1963, pero nunca entró en vigor: fue derrocada por el régimen militar de 1964. Y el nuevo gobierno empezó a censurar los cómics de humor y de terror.

A pesar de todo, los dibujantes e historietistas siguieron produciendo. *O Pasquim*, por ejemplo, se estrenó en junio de 1969, unos meses después del decreto AI5, que dio inicio al periodo más difícil del régimen militar. Jaguar, Ziraldo y Fortuna fueron encarcelados. La redacción de *O Pasquim* sufrió dos atentados con bombas en 1970. Edrel, una de las editoriales paulistas que publicaba historietas no politizadas, cerró después de que sus propietarios fueran detenidos y torturados.

Así como abolió las elecciones y concentró el poder en manos de los generales y de la élite, el nuevo régimen fomentó la concentración en todos los segmentos de la economía. São Paulo, que ya había entrado en la década de los sesenta como la mayor y más industrializada ciudad del país, centralizaba cada vez más la economía brasileña. La editorial Abril, con sede en São Paulo, se convirtió en la más grande de Brasil, en todos los segmentos, incluso en el del cómic. Replicando el formato con el que Disney hacía sus historietas, comenzó a publicar los cómics de Mauricio de Sousa, que ya eran un éxito en las páginas de los periódicos y en el negocio de las licencias.

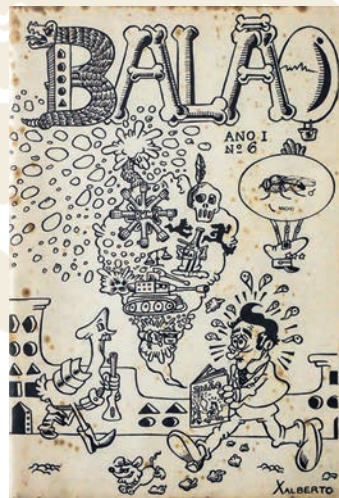


Mauricio de Sousa

El impacto del cómic *underground* de Robert Crumb comienza a sentirse a principios de los años 70. En noviembre de 1972, São Paulo vio nacer la mejor expresión del cómic brasileño *underground* de la época: la revista *Balão*, dirigida por Luiz Gê y Laerte. Sus dibujantes no tenían ninguna relación con el mundo de las historietas paulistas de terror. Y aunque Laerte y Angeli ya habían publicado en *O Pasquim*, *Balão* no era una revista de humor en la línea inaugurada por Millor y Borjalo en los años cincuenta. La referencia ya no era el *New Yorker*, sino *Zap Comix*.



Laerte



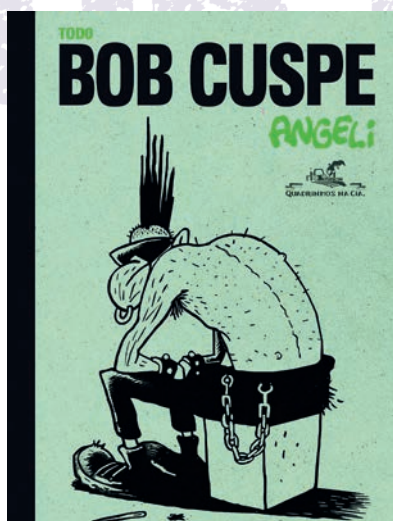
Ejemplar de la revista Balão

El fin del llamado Milagro Económico Brasileño, a mediados de los años 70, y la crisis subsiguiente arrasaron con la mayoría de las pequeñas editoriales y dificultaron mucho la vida de las que sobrevivieron.

La crisis económica y el crecimiento de la oposición al régimen militar, la obligaron a ceder. El régimen anunció la llamada apertura política, una reducción gradual de la represión y una disminución de la censura de prensa.

Tal vez debido al hecho de suavizar la censura, hubo un resurgimiento de los cómics de terror. La reducción de la censura causó que la prensa convencional empezara a absorber cada vez más profesionales de las publicaciones alternativas, incluyendo a los dibujantes e historietistas.

Ejemplar de la historieta Bob Cuspe de Angeli



Ejemplar del comic Chiclete com Banana de Angeli



Angeli, que había empezado bajo la influencia del grupo *O Pasquim* y hacía caricaturas para la *Folha de São Paulo* desde 1975, descubrió a Robert Crumb y esto lo llevó al cómic. En 1983 dejó de hacer caricaturas y empezó a dedicarse a las tiras cómicas del periódico *Folha de São Paulo*, que pasó de ser el segundo periódico de São Paulo para convertirse en el mayor del país, con Angeli como uno de sus iconos. Los personajes que creó, como el desquiciado Rebordosa o el punk Bob Cuspe, se hicieron inmensamente populares. En el camino abierto por Angeli, lo siguieron otros dibujantes de tiras, como Glauco y Fernando

Gonzales. Laerte se unió al grupo. Así surgió un nuevo cómic popular brasileño. En 1985, Angeli lanzó la tira cómica *Chiclete com Banana*, que se convirtió en una de los más vendidas de Brasil. Varias editoriales empezaron a publicar revistas y libros de cómics. En resumen, el período entre 1985 y 1990 fue de euforia para el cómic brasileño.

El año 1985 también marca oficialmente el fin del régimen militar. Por eso se puede decir que el cómic brasileño resurgió con el fin del gobierno implantado en 1964.

A pesar del proceso de retorno a la democracia, la concentración económica se aceleró. La otrora poderosa editorial Abril fue desbancada de los cómics por la multinacional italiana Panini. Se estima que Panini tiene el 70% del mercado brasileño de cómics. Cuenta con cómics de Marvel, DC Comics, Maurício de Sousa y los principales mangas.

En 1991 se celebra la 1ª Bienal Internacional del Cómic de Río de Janeiro, un acontecimiento colosal que ocupa la ciudad con decenas de exposiciones y reúne a muchos de los mejores dibujantes de cómic del planeta. Fue el mayor evento de cómics del mundo ese año. Pero, sin saberlo, no estaba celebrando un amanecer sino un crepúsculo. En ese mismo año, 1991, *Chiclete com Banana* dejó de publicarse. Y también el vanguardista *Animal*. Los álbumes de cómics desaparecen de las librerías¹.

El principal ganador de la Bienal fue el joven Marcello Quintanilha. A diferencia de casi todos los dibujantes de su generación, Quintanilha no empezó en fanzines o publicaciones de humor. Provenía de otra tradición. Tenía 16 años cuando, en 1988, debutó como dibujante

de historietas de terror y artes marciales. Pero pronto tomó un rumbo diferente: "Llegó un momento en que esas historias dejaron de ser representativas para mí (...). Empecé a buscar referencias en cosas que estuvieran relacionadas con mi formación como ser humano. Y esas cosas también están relacionadas con Brasil (...). Empecé a incorporar toda una iconografía brasileña, que siempre me pareció inexplicablemente ajena a la producción brasileña que conocía". Lo que causó conmoción en quienes seguían las historietas brasileñas, porque nunca se había visto tanto de Brasil en las páginas de los cómics. No solo los paisajes, los rostros, la ropa, la iluminación y los detalles visuales tan conocidos, sino también las formas brasileñas de hablar, que Quintanilha logra reproducir como nadie. Sin embargo, en los 90 no había ningún lugar donde pudiera publicar estos cómics, ni siquiera el cómic que le valió el premio en la Bienal. Así que se puso a trabajar como ilustrador para revistas elegantes.

Lourenço Mutarelli difícilmente tendría espacio en ese tipo de revistas. Al igual que Quintanilha, Mutarelli debutó en el cómic en 1988, pero en un cómic independiente, distribuido de mano en mano. Ese mismo año, Mutarelli llegó a los quioscos con la revista *Animal*, con una serie de humor melancólico protagonizada por un perro sin patas. Hasta ahí llegó en el sentido de un cómic "alegre". Sus cómics son una inmersión escatológica en sus angustias y pesadillas. Nunca cedió a la tentación de hacerse más apetecible. De esta forma, además de crear una legión de fans, se convirtió en una inspiración incluso para artistas del cómic cuyo trabajo tiene poca relación con el suyo.

Angeli, Laerte, Glauco y Fernando Gonzales siguieron publicando sus historietas en la Folha de São Paulo. Pero



Marcello Quintanilha



Tungsteno de Marcello Quintanilha

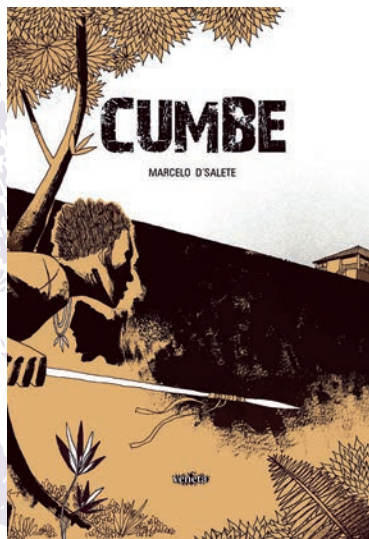
en el caso de Laerte hubo una evolución sorprendente. Si dentro del grupo *Balão* era quizás el más alineado con el humor tradicional, a partir de los 80 se convirtió en el más atrevido y experimental de los dibujantes de cómic de la gran prensa. De su generación, es el que más se relaciona con las nuevas generaciones de artistas del cómic. En 2010, Laerte comienza a identificarse como mujer transgénero. Hoy es una de las intelectuales más respetadas del país.

La explosión del manga llega en noviembre de 2000, con la publicación de las historietas de Dragon Ball. Y, al igual que en el resto de Occidente, sacudió el mercado del cómic. La misma editorial de Dragon



Marcelo D'Saete

Ejemplar del libro Cumbe



Ball, aprovecha el éxito del manga para traer también la vanguardia del cómic norteamericano, europeo, japonés y algunos pocos brasileños, entre ellos, Marcello Quintanilha.

Pero el principal esfuerzo por publicar autores brasileños es de la revista *Front*, lanzada en 2001, por la editorial Via Lettera, que publica desde el año 2000 los cómics de los hermanos Fábio Moon y Gabriel Bá. Junto a los cómics veteranos de los años 80, *Front* presenta a varios autores nuevos que serán muy conocidos años después. Entre ellos, Marcelo D'Saete.

A principios de los años veinte, algunas palabras se hicieron cada vez más presentes en la sociedad brasileña: inclusión, respeto a la diversidad, entre otras. Esto se refleja en la cultura mediante un aumento de la atención (y, por tanto, de la inversión) en sectores ignorados en el pasado. Como el de los cómics. Las bibliotecas públicas, por ejemplo, empiezan a comprar más cómics. Esto representa un gran impulso para el sector, ya que el gobierno brasileño es uno de los principales compradores de libros del mundo.

La inclusión y la diversidad se han convertido en conceptos cada vez más valorados también dentro del propio panorama del cómic. Aunque la mayoría de las editoriales se concentran en São Paulo, la producción de cómics independientes está repartida por todo el país. Nunca ha habido tantas mujeres brasileñas produciendo cómics como ahora. O tantos cómics LGBTQI+. Y el cómic brasileño nunca ha sido tan variado en temas, rasgos y modos narrativos.

Si a lo largo del siglo XX casi no hubo negros en los cómics brasileños (salvo para ser ridiculizados), los cuatro cómics brasileños premiados internacionalmente en los últimos años están protagonizados por mujeres y hombres negros. Dos de ellos son de Marcello Quintanilha: *Tungstênio*

Exposición Carolina en el
Instituto Guimarães Rosa - Lima



(ganador de un premio en el festival de Angulema y de dos Rudolf Dirks) y *Escuta, Formosa Márcia* (ganador del Fauve D'Or 2022 en Angoulême). Carolina, de Sirlene Barbosa y João Pinheiro (ambos afrodescendientes) también fue premiado en el festival de Angulema y cuenta la historia de la escritora negra Carolina de Jesús. Y Marcelo D'Saete (también afrodescendiente) ganó el premio Eisner al mejor libro extranjero publicado en Estados Unidos con *Cumbe*, que cuenta historias de la resistencia negra a la esclavitud en el Brasil colonial.

ROGÉRIO DE CAMPOS

Creador de la revista *Animal*, que trajo la vanguardia del cómic europeo a Brasil en la década de 1980, Rogério de Campos fue director editorial de *Conrad* y, actualmente, es director editorial de *Veneta* (São Paulo). Ha recibido varios premios como editor, escritor y ensayista. Es autor de las novelas *Revanchismo* (Amok, 2009), *Livro dos Santos* (Veneta, 2012) e *Imageria* (Veneta, 2015).

REFERENCIAS

1. Incluso se celebró una 2ª Bienal de Río de Janeiro en 1993, pero fue reducida. La anunciada edición de 1995 fue finalmente cancelada.



Página de la historietta Carolina



Página de la historietta
Escuta Formosa Márcia

| GASTRONOMÍA |

La GASTRONOMÍA de PARÁ

y algunas

Amazonias
Brasileñas

Ya que vivo en el
estado de Pará,
puedo comentar sobre
nuestra gastronomía
con propiedad. Nací y
crecí frente al río más
bonito del mundo, el
río Tapajós, y por si
alguien duda, lo invito
a conocer a este río y
sus encantos.

Hablar de la gastronomía amazónica es hablar de pluralidades, debido a sus diversos biomas y culturas alimentarias, naciones tradicionales y países que se formaron a partir de ella a lo largo de los años. Es necesario precisar en este artículo la definición de las gastronomías amazónicas.

Si echamos un vistazo a la región norte, donde se ubica la Amazonía brasileña, encontramos a cinco grupos alimentarios: Tapajós, Marajó, Salgado, Sur y Belém.

TAPAJÓS, mi lugar de origen y donde vivo con mi familia, es el sitio donde aprendí a cocinar con mi papá.

Saulo Jennings



Cuando hablamos de las gastronomías amazónicas no podemos dejar de lado al pescado más utilizado en esta parte del estado de Pará: el *pirarucu* (paiche), uno de los animales de agua dulce más grandes del planeta. Este pescado puede llegar a medir 3 metros de largo y pesar hasta 300 kg, además de ser un gran depredador. Asimismo, su nombre proviene del color rojo de sus escamas. En tupi, lengua indígena de esta región, *pira* significa pescado y *urucum*, rojo. Se puede aprovechar todo del *pirarucu*, de la lengua a las escamas y de la parpatana a la ventresca. Este animal se merece respeto ya que su pesca proporciona el sustento de muchas familias.

Una de las formas artesanales, utilizada por los ribereños, para asar el *pirarucu*, y otro tipo de pescados, es la *piracaia*. La *piracaia* se trata de un proceso de asado, para esto, es necesario cavar un hoyo en la arena cercana al río, poner leña en él y prenderle fuego. Después, con unas ramas se forma una especie de rejilla donde se asa el pescado condimentado con ají y acompañado de harina de yuca. Como había mencionado, *pira* significa



pescado y *caia*, asado en las brasas. Para que la experiencia del asado sea más completa, debe estar acompañado de música. Cuando empieza a sonar el *curimbó* (un tipo de tambor indígena), esto significa que la fiesta del *carimbó* (ritmo amazónico típico de Pará) está lista.

MARAJÓ es considerada la isla fluviomarítima más grande del mundo. Se ubica en la desembocadura del río Amazonas donde se encuentra con el océano atlántico. Asimismo, es considerada un territorio amenazado por el aumento de los niveles del mar donde, siglos antes, los búfalos lograron adaptarse y convivieron con los hombres *marajoaras*. El queso de Marajó está ganando cada vez más reconocimiento mundial debido a su terroir, la textura de su queso crema, acompaña muy bien a los panes *caseirinhos* (hechos en casa de manera artesanal), como lo solemos llamar en la región, o las tradicionales *tapiocas* (un tipo de crepe, pero hecho con harina de yuca hidratada).

También, encontramos técnicas campesinas como el *frito do vaqueiro*, en el cual la carne de búfalo se conserva dentro de la grasa del propio animal durante meses. Para la preparación de este platillo, se utilizan ollas o cilindros grandes sobre el fuego donde la carne se cocina con mucha grasa, y se sirve



acompañada de harina o arroz. En la Isla de Marajó también podemos encontrar exquisitos *pirarucus* frescos, como en Tapajós, el *açaí* (fruto amazónico) y variedades de *moquecas* (una preparación parecida al chupe).

En **SALGADO**, donde el bioma amazónico se encuentra con el océano Atlántico, se puede

Pirarucu frito, Cachoeira do Arari



El Frito do Vaqueiro, Marajó



apreciar algo parecido a las *piracaías* de Tapajós; sin embargo, en esta parte de la región se le denomina: *Avuado*. Este platillo no solo se puede preparar con pescado, sino también con diversos mariscos como langostinos, ostras, langostas, aunque no sean tan comunes. Otros pescados utilizados para su preparación son la corvina y el dorado, encontrados fácilmente a lo largo de la costa de Brasil. Otra de las estrellas de Salgado es la harina de *Bragança*, harina de yuca que pasa por el proceso de fermentación dentro del agua para después ser triturada y tostada. Este tipo de harina es reconocida por su sabor, textura y acidez moderada. Pero no nos olvidemos del cangrejo que es abundante en sus manglares y es un manjar muy apreciado aunque su pesca no



El avuado de ostras y langostinos, São Caetano de Odivelas

es de las más fáciles. Uno de los platos típicos más populares de Salgado es la casquiña de cangrejo. Este platillo es preparado con cangrejo desmenuzado y cocinado con tomate, cebolla, ajo y perejil y se sirve en vasijas de calabaza o en el mismo caparazón del animal. Encima lleva una capa de *farofa*, mezclada con mantequilla, cubriendo toda la carne, como si dejara el cangrejo escondido.

Si nos vamos al **SUR** del estado de Pará, encontraremos una gastronomía en constante cambio debido a la reciente migración que ocurre en esa zona. Allí se encuentra la cocina “sudestina” (del sur y del nordeste) y del centro oeste, en fusión con elementos del bioma, una mezcla de la Amazonía, el Pantanal y el Cerrado donde las técnicas de estos lugares se encuentran con elementos propios de la región amazónica. En la ciudad de Parauapebas (Pará), por ejemplo, vamos a encontrar una marcada influencia del estado de Maranhão con su *panelada* (plato típico marañense). Al mismo tiempo, el *tucunaré*, un tipo de pescado bastante utilizado por su versatilidad en platillos provenientes de otras regiones de Brasil, es utilizado en el preparo



El avuado de anchoveta, Salinópolis



de las *paneladas*, en los *churrascos de fogo-de-chão* (un tipo de parrillada parecido al preparo del chanco al palo), del cuscús y de las *galinhadas* (arroz cocinado con gallina).

Finalmente, llegamos a la capital del estado de Pará, **BELÉM**. Durante mucho tiempo, Belém fue el puerto exportador de todos los productos provenientes de la Amazonía brasileña y esto dio acceso, a otros estados, a un poco de todo lo que la selva puede ofrecer. Muchos conocen a Belém por su principal producto de exportación actual, el *açaí*, pero esta ciudad es mucho más que eso. Asimismo, es el lugar perfecto para encontrar pescados de diferentes especies, por ejemplo, si hacemos una visita en la madrugada al mercado *Ver-o-Peso*, podremos encontrar fácilmente más de cien especies de pescados comerciales. Al ser una ciudad con más de 400 años, Belém consigue albergar una variedad de platos típicos que tienen como base ingredientes indígenas, como el *tacacá* y la *maniçoba*, y también preparaciones traídas y modificadas por pueblos como los *iorubás* con el *vatapá*, el *carurú* y la *moqueca*, y también las *caldeiradas*, cuyo origen es portugués. Además, los casi 3 millones de habitantes de Belém viven de su gastronomía y se sienten orgullosos de ello, incluso, en el año 2015, recibió el título de Ciudad Creativa de la Gastronomía por

la Unesco. Con respecto a las frutas, en la ciudad de Belém es posible encontrar un centenar de diferentes tipos, pero ninguna tan presente como el *açaí*, el cual se consume prácticamente todos los días con pescado frito, langostinos o charqui, acompañado de harina de yuca. También se pueden encontrar platos emblemáticos como el *tacacá*, presente en las localidades antes mencionadas, y servido en vasijas de calabaza tradicionales, decoradas con adornos típicos de esta región. Este platillo es un caldo que contiene *tucupí*, que es un jugo de yuca fermentada y hervida con langostinos y *jambu*, hierba que deja una sensación de adormecimiento en la boca y labios cuando se mastica. La *maniçoba* es un platillo que también despierta mucha curiosidad ya que su preparación demora siete días para llegar al punto correcto de consumo, para que los embutidos y la grasa entren en armonía con las hierbas, y para que el cianuro de hidrógeno sea eliminado mediante el hervor. Los pescados más comunes de la ciudad de Belém son el *filhote*, el dorado y la corvina amarilla, además,

Açaí con harina de yuca, Belém



Preparación del Açaí, Belém



Tacacá, Belém



los pobladores prefieren comerlos fritos, lo cual difiere con el gusto de otros lugares donde los prefieren asados.

El *açaí* es consumido en todo el país, sin importar que su textura sea espesa o más líquida, así como los pescados y la harina de yuca que también están presentes en platillos de todas las regiones de Brasil.

Es por tener tantas mezclas que existe la necesidad de mostrar que la selva es más que flora y fauna ya que todos los biomas deben incluir al hombre que vive en ella. A pesar de que el hombre es aquel que destruye la selva, también están los hombres que la cuidan. Está el hombre que vive y se alimenta diariamente de ella ya sea de sus peces, sus frutos, hierbas y cualquier otro elemento que sus microbiomas tengan a ofrecer. Proteger la selva es también proteger a ese hombre que, simbióticamente, juntos forman parte de la Amazonía traspasando las fronteras del estado de Pará y de Brasil.

SAULO JENNINGS

Chef del restaurante "Casa do Saulo" con locales en la ciudad de Santarén y Belén (Pará), y en el Museo del Mañana en Río de Janeiro, galardonado con el premio "Placeres de la Mesa", en 2018 y en 2019, como el mejor restaurante del norte de Brasil.

CON DECERTOR

Artista
responsable
por el mural
"BICENTENARIOS"

Desde el mes de marzo de este año, se puede observar el mural "Bicentenarios", en el frontis de la Embajada de Brasil, de la mano del muralista Daniel Cortez, más conocido como "Decertor".

Decertor ha creado una colorida gráfica para representar la unión de las dos naciones, Brasil y Perú, países que vienen celebrando además sus respectivos bicentenarios. El nuevo mural presenta elementos simbólicos y pictóricos que aglutinan la historia y cultura de ambas naciones.

Partiendo de un nodo central, un cuerpo con los brazos extendidos, el mural despliega toda la riqueza cultural que caracteriza a los dos países. Mientras, en la parte baja, las raíces unifican ambos territorios,



como un solo bloque, y de ellas crecen tallos que dibujan los perfiles de los ancestros. Ellos miran al interior: ahí están el *açaí* y la soya, la papa y el maíz. Dos manos se estrechan en símbolo de alianza y hermandad, dentro de un fruto nacido de una planta que crece desde cada extremo. La anaconda, que reina en la selva amazónica, envuelve este árbol principal como la gran guardiana y compañera. Es la representación del río Amazonas, el más largo y caudaloso del mundo, que atraviesa el continente y comunica nuestras tierras.

"Decertor", creador del mural, es un conocido pintor autodidacta que desde el año 2005 inició una importante carrera como artista en las calles del Callao, pintando murales que buscan generar reflexión, diálogo y transformar el espacio urbano. Ha colaborado además con distintos grupos de hip-hop, la música de la calle por excelencia. Con los años, ha ido generando una estética precolombina y realista, fuertemente influenciado por la cotidianidad. "Nunca se me olvida a quienes va dirigida la obra, el contexto", afirma sobre sus pinturas en los muros de la ciudad. "Estoy absolutamente seguro de la función afectiva que ejercen", concluye.

Conoce un poco más del artista y de su obra en la siguiente entrevista:



¿CÓMO/CUÁNDO DESCUBRISTE EL ARTE, Y CUÁNDO EMPEZASTE EN EL MUNDO DE LOS MURALES?

D: " Cuando empecé en esto del arte realmente no podría precisar la fecha, ya que desde que recuerdo, el dibujo, los colores, la escultura, siempre estuvieron en mi vida como parte de mis juegos, entonces es algo que se ha mantenido. En algún momento tuve una desconexión con ello, y fue justamente en una edad en la que empecé a pisar la calle cuando era ya un poco más adolescente, sin embargo a los 18, de forma casual, comencé a rayar unas paredes, a hacer unos dibujos en el muro, en un muro donde usualmente compartía con amigos, y es allí cuando entiendo que la pintura en la calle me puede ofrecer una vía más de comunicación y de hacerme partícipe de una sociedad. Es aproximadamente a los 18 años cuando ya tenía que empezar a encontrar una actividad la cual fuese la formal y esa fue, aunque siempre supe que me quería dedicarme al arte, no fue hasta la mayoría de edad que me lo tomé en serio, así fue que empecé y ya no paré.

¿CÓMO ES VISTO ESTE TIPO DE ARTE EN PERÚ?

D: Hace 10 años atrás definitivamente era algo bastante novedoso, aunque diariamente me cruzo con gente que en su vida le ha prestado atención, y es a partir de que me conocen que recién empiezan

a cuestionarse el hecho de que exista pintura u obra en las calles, normalmente está ahí y creo que ya se volvió parte del paisaje, aunque siempre aquí el público demanda una representatividad de los murales, siempre hay alguien queriendo saber qué es lo que representa, porque y que es lo que ofrece a la sociedad; esas cuestiones son cotidianas en el trabajo que realizo, por ellos podría decir que en el Perú lo que se exige del mural es que tenga una representatividad identitaria en el espacio público, por más que existen distintos artistas, con distintas propuestas que convergen en el espacio, siempre el público termina orientándose a desear encontrar una representatividad de lo que está viviendo.

- HÁBLANOS UN POCO DE TU PROCESO CREATIVO PARA EL MURAL "BICENTENARIOS"

D: Yo tengo una exploración con el tema de la cultura peruana desde que empecé a desarrollarme como artista en las calles, y encontrarme con representar detalles de aspectos culturales de otra sociedad, por supuesto fue la parte complicada, sin embargo tuve la colaboración del personal de la Embajada de Brasil; un grupo humano, cálido, amable, con el que mantenemos comunicación, actualmente se podría decir que formamos una amistad, y fueron los que me ayudaron a desarrollar



la parte que definiría el bloque de Brasil; porque el Perú ya lo tenía resuelto a partir de mi exploración durante todos estos años.

¿CUÁL FUE LA PARTE MÁS DESAFIANTE EN LA CREACIÓN DE ESTE MURAL?

D: Fue justamente el desarrollar una síntesis gráfica que pueda amarrar el imaginario popular, cultural, diverso de cada país, tengo la suerte de contar con un equipo que me dio respaldo para sentirme seguro sobre cuáles códigos tomar para el mural, y podría decir que eso fue, ni siquiera el desarrollo técnico, sino la parte previa de creación del diseño, eso tomó un periodo de investigación, de tiempo... estamos felices con el resultado.

¿CUÁL FUE LA PARTE QUE MÁS TE GUSTÓ CREAR EN EL MURAL?

D: Fue la del desarrollo justamente, la parte del pintado... en el que cada día tenía al final de la tarde las impresiones de la gente, tanto de la embajada como de los vecinos que pasaban por la zona y veían cómo



se iba construyendo y cómo iban apareciendo los elementos cada vez que pasaban por esa calle. El poder compartirles aquel momento, ver su satisfacción, sentir ese trato cálido y humano que te puede brindar un desconocido, es lo que precisamente nutre la parte social de mi trabajo y creo que por ello la parte del desarrollo in situ es lo que más se disfruta siempre; la interacción con la gente, con los vecinos y todos los involucrados.

¿CUÁLES SON TUS PRÓXIMOS PROYECTOS?

D: Vengo trabajando desde hace unos meses en un proyecto para la renovación de la oficina central de P&G Perú, donde plasmé un mural representativo que incluyó a los trabajadores en el desarrollo; fue participativo, en paralelo estoy creando propuestas gráficas digitales como NFTs y otras aplicaciones en diferentes formatos más allá del mural, aunque la pintura es mi medio de expresión principal, me gusta experimentar con otros soportes para así nutrir mis exploraciones artísticas. Siempre hay proyectos por hacer, siempre hay oportunidades para proponer y expandir mi obra.

GRAN SERTÓN: VEREDAS.

En este mundo hay malos y buenos:
todo grado de persona. Pero, entonces, todos
son malos. Pero, más entonces, ¿no serán todos
buenos? Ah, para el placer y para ser feliz, es para
lo que es preciso saberlo uno todo, formar alma,
en la conciencia; para penar, no hace falta: el
bicho siente dolor, y sufre sin saber más por qué.

Le digo a usted: todo es pacto.

Todos los caminos de uno son resbalosos.
Pero, también, caer no perjudica demás; juno se
levanta, uno sube, uno vuelve! ¿Resbala Dios?

Mire y vea. ¿Tengo miedo? No.
Estoy dando batalla. Es preciso negar que el <<Que
diga>> existe. ¿Qué es lo que dice el frufrú de
las hojas? Estos generales enormes, en vientos,
condenados en rayos, y furia, el armar del trueno,
las feas onzas. El sertón tiene miedo de todo. Pero
a mí hoy en día me parece que Dios es alegría y
valor: que Él es bondad adelante, quiero decir.

Escuche usted al buritizar.

Y mi corazón va conmigo. Ahora, en lo que yo
tuve culpa y erré, va usted a oírme.



EMBAJADA DE
BRASIL
LIMA