



Tropicália

(Marcelo Machado, 2012)

El documental comienza con un prólogo en el que Caetano Veloso y Gilberto Gil están tocando en la TV de Lisboa, corre el año 1969 y ellos ya llevan algunos meses de exilio, a fines del año anterior se fueron de Brasil, previo paso por la cárcel y obligados por las circunstancias dictatoriales. Este prólogo adelanta que uno de los intereses será rastrear o reconstruir una definición de tropicalismo, su génesis, contradicciones y alcances, más allá de la efímera duración que tuvo el movimiento, según las declaraciones de los dos músicos.

La estructura documental es bastante organizada, se divide en capítulos titulados por los años en que oficialmente se desarrolló el tropicalismo: 1967 y 1968, para luego, en el apartado 1969, retornar al prólogo, al exilio y al regreso a Brasil, con momentos musicales, testimonios actuales e imágenes del mismo carácter en las que Veloso y Gil observan un pre-montaje de la película *Tropicália*, situación que funciona también como un epílogo y traza un arco directo con los archivos pretéritos, hay una puesta en abismo que se repetirá con otros recursos.

Tal como en *Chronique d'un été*, de Edgar Morin y Jean Rouch,

Cine Documental

Marcelo Machado expone el trabajo de investigación a los que a la vez, años atrás, fueron protagonistas del tropicalismo (y de los archivos), se hace eco de las contradicciones que el material ofrece y realiza un montaje que oscila, justamente, entre la exposición de la contradicción, por un lado, y la acumulación semejanzas o puntos de contacto, por el otro. Que el director evite plantear una tesis didáctica, que no ataque ni solucione la contradicción, lo ubica en una posición que en los años tropicalistas parecía fundamental: ser permeable alo desemejante para que las (nuevas) formas del arte surjan de la mezcla, del corrimiento de límites y no de la exclusión, en algún punto, falsamente nacionalista. Es que la contradicción no sólo emerge del contacto entre testimonios e imágenes, sino que está imbricada en el proceso histórico de Brasil y, como muestran los archivos con recurrencia, en una década cargada de controversia entre lo intelectual y lo popular, lo extranjero y lo nacional, los *mass media* y su correlato apocalíptico.

Entre el prólogo y el capítulo final, un sinnúmero de vertiginosos archivos que recorren el movimiento en su gestación, desarrollo y presunta culminación. El engranaje está puesto en la música, sin embargo el contacto con otras artes, medios y manifestaciones sociales y políticas expone un contagio de época que no se puede reducir a algo que únicamente pasaba con la música popular brasileña. Es un documental sobre la música y muy musical, pero eso es sólo una parte. Se presentan varias conexiones que bosquejan un viaje en el tiempo hasta la década del '20 y el modernismo brasileño.

Imágenes y testimonios se cruzan y acoplan, se cuestionan y convalidan, el discurso se construye con múltiples capas, en una textura que es connatural al tropicalismo. Esta última característica hace que la estética elegida (de intervención, experimentación y mucho ritmo) sea la más adecuada y orgánica para embarcarse en un movimiento semejante, sin abandonar nunca la cuota testimonial e histórica.

*

Cine Documental

El Tropicalismo, según se puede concluir de todos los testimonios (directos y huidizos) que presenta el film, excede los títulos y el movimiento de la música popular brasileña y se erige como una postura que sintetiza lo desemejante. Esto traza un viaje hasta los años veinte, época en donde emergió el modernismo brasileño. En la Semana de Arte Moderno, realizada en San Pablo en 1922, se había postulado la necesidad de una lengua brasileña o nacional, que abandonara la lengua elitista heredada del yugo colonial. Oswald de Andrade escribió en 1924 *Pau-Brasil*, manifiesto para la poesía en el que expresaba la necesidad de consolidar una lengua propia, "a língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos", que pusiese en cuestión lo *européizante* (*Correio da Manhã*, 18 de marzo de 1924). Luego, dos obras bastante emblemáticas para el pensamiento del ser brasileño, en las que se centra la conexión planteada: el *Manifiesto Antropófago* del mismo autor y la novela *Macunaíma* de Mário de Andrade (influenciada por el manifiesto), ambas de 1928. Estas obras aluden al multiculturalismo en la historia de Brasil, al acto de devorar lo europeo para asimilarlo por modificación, al lenguaje y a las lenguas como manifestación de poder. Es en el programa antropofágico en donde el tropicalismo pareciera resonar y viceversa.

Estas tendencias de comienzos de siglo abrevaban de las múltiples fuentes con un objetivo, por lo menos, intrincado: respetar las raíces sin proclamar un origen, nutrirse de lo extranjero (o, más precisamente, europeo) sin sumirse a formas y contenidos que no les son propios como brasileños, criticar sin excluirlo, ser irónicos y forjar un imaginario nacional basado en el montaje de la diferencia, en el intercambio y no, como proponía el movimiento de derecha Verde-Amarelo (o Escola da Anta), en una identidad nacional o un ideal racial que buscara una pureza de raíces.

Esta efervescencia modernista resuena en la década del '60 con varias figuras que reivindicaron que lo nacional en definitiva no versaba sobre el rechazo o la imitación de la cultura

extranjera, sino sobre la reflexión acerca de los contactos que se producían al interior de Brasil y entre éste y el extranjero, sobre las contradicciones y contagios que dieron como resultado diferentes expresiones culturales, y fundamentalmente sobre una experimentación constante que corría los límites en las artes y en el pensamiento.

*

El prólogo que adelantamos es también una frustración que motiva la búsqueda e indagación archivística. En 1969, Caetano Veloso y Gilberto Gil, principales impulsores y representantes del Tropicalismo, dicen desde el exilio que el movimiento ya no existe, que ellos no están en Brasil y que lo que están tocando no tiene nada que ver con el Tropicalismo. Los presentadores de TV los indagan, quieren saber cómo definen al movimiento, le preguntan a Caetano cómo lo explicaría para un público inglés y el músico dice, entre risas, "Well" (bien/pues), pero la explicación se trunca con un corte a negro y un crescendo musical que le da ritmo a un montaje vertiginoso de muchas imágenes emblemáticas para el Tropicalismo, el arte y la convulsión social latinoamericana (revolución, muerte del Che, etc.).

Este inicio concentra dos claves, si bien la definición de Tropicalismo parece huidiza, el contraste entre los archivos pone de relieve que no puede ser sólo un breve momento en la música brasileña; al mismo tiempo, más allá de la incorporación de testimonios y archivos ligados al teatro, la plástica y el cine, todo el engranaje de la película versa sobre lo musical, sobre Caetano Veloso y Gilberto Gil en particular, no para reafirmar lo que los músicos contestaron en Lisboa, sino para reforzar que no todas las capas del discurso se asemejan y que, más allá de la producción artística de los dos años que duró el movimiento de manera "oficial", hay algo del Tropicalismo que emerge lateralmente.

El cuestionamiento que realiza Machado es de índole positiva: no

pretende refutar una idea o testimonio, sino que de una manera simple y compleja (al parecer todos los discursos que surgen de lo tropical están destinados a transitar la contradicción) expone y exagera lo que necesariamente surge de la convulsión y de la mezcla. No construye un discurso didáctico, pero expone muchas ideas con el montaje.

Pese a la intelectualización o categorización que se puede hacer mientras las cosas suceden, existen aspectos que no pueden ser recortados u observados por la propia cercanía, por lo que no es fortuito ni negativo que los archivos muestren contradicciones y es interesante que el director aproveche tanto esa contradicción, porque los archivos en su combinación terminan diciendo mucho más que lo dicho a nivel individual e inevitablemente hay claridades que surgen más de la confrontación que de la tolerancia (en el sentido más negativo que pueda leerse el término).

En el documental, el Tropicalismo es definido con mayor literalidad por dos artistas: por un lado, el *multitask* Rogério Duarte, que lo describe como la única estética que reflejaba sus propias contradicciones –y si se quiere de Brasil– entre *el vago y el erudito, entre el bahiano y el carioca, entre el europeo y el africano*, que buscaba una síntesis entre ideas contradictorias y no era sólo un movimiento de la música popular de Brasil; por otro lado, el artista plástico Hélio Oiticica, quien en 1967 realizó una obra titulada *Tropicália*, era una instalación-ambiente transitable, con elementos propios de lo tropical, palmeras y vegetación típica, arena, pájaros, y otros como un televisor, poemas y unos paneles que técnicamente son *penetráveis* y *parangolés* (dentro de sí tienen una apariencia-estructura cambiante y requieren la penetración del espectador, que se involucre de cuerpo entero en la experiencia). Oiticica dice que *Tropicália* no era sólo un título, sino *una postura estética, una posición frente a las cosas*. Ambos testimonios coinciden en lo que se presume al investigar el proceso histórico de Brasil, una génesis con influencias múltiples que necesariamente no puede reducirse a lo igual, sino que, muy por

el contrario, punza en la desemejanza para vitalizar la forma y el contenido del imaginario brasileño. Es importante pensar en este trabajo con la contradicción como una intención subversiva, ya que anularla daría algunos resultados: la prolongación de la sujeción cultural mediante la homologación identitaria o la búsqueda de raíces místicas, con la negación rasa de lo extranjero, un nacionalismo extremo, tal como el fascismo y el nazismo en Europa.

El carácter mestizo de lo brasileño no era pensado entonces desde un discurso tolerante, aunque también había de éste, sino desde la búsqueda genuina/crítica de un imaginario propio, proceso que no postulaba una definición cerrada o excluyente del país, sino que se hacía cargo de todo lo abierto que implicaba la mezcla y la incertidumbre.

*

Con el uso de sobre-enmarcación y puesta en abismo, fotos y fotogramas que se intervienen con collage, muchos colores, elementos psicodélicos y en algunos casos pop, sobreimpresión con texturas experimentales que bullen, el documental adquiere una estética muy sesentista, propia de lo que podía verse en los festivales de música, en el cine, en las artes plásticas, etc. A la vez hay un recurso bastante expresionista mediante el cual las imágenes originales se intervienen con animaciones que parecen trazadas con crayones, un gesto manual que cambia la sustancia del blanco y negro (la menor parte de los archivos son originalmente en color) y le devuelve una vibración propia de la época.

La puesta en abismo impacta directamente en el contenido, así como se observa a Veloso y Gil mirar el pre-montaje de la película que nosotros a la vez vemos, también se repite el recurso de sobre-encuadrar la proyección de los archivos por un tiempo determinado hasta ingresar a ellos (pantalla completa) mediante una modificación en el zoom de la cámara o en el montaje. En este último hay una decisión que implica una (auto)reflexión, para los participantes del movimiento



Cine Documental

tropicalista, para el espectador y para quien busque la reconstrucción de un momento histórico.

No se dejan dudas sobre Veloso y Gil como representantes y protagonistas del tropicalismo (por algo son ellos quienes ven el pre-montaje del documental y no todos los que éste recupera), pero también Maria Bethânia (Veloso), Gal Costa, Os Mutantes y Tom Zé (entre mucha gente, los archivos son innumerables) son destacados por Machado por sus aportes artísticos.

Según los archivos, es difícil determinar si el tropicalismo comienza oficialmente en un arte u otra, es un momento de pleno contagio y la pregunta si bien resulta curiosa es improductiva. Glauber Rocha en cine y José Celso Martinez Corrêa en teatro (promotores de la construcción de un arte tercermundista), ambos con una postura tan cara a los de Andrade y, en general, al programa antropofágico, son citados como grandes inspiraciones para el tropicalismo, para que los propios artistas comprendieran qué era eso que estaban queriendo hacer.

Las similitudes entre lo contradictorio parecen evidentes, algunas posturas: ya no hay movimiento (Veloso), que sea un "ismo" decreta su fin (Gil), Rocha no queriendo hablar de *Terra em Transe* o hartándose de hablar del tropicalismo, Oiticica diciendo que Veloso eligió el nombre "Tropicália" por su obra y Veloso diciendo lo mismo pero al revés. Pero estas ideas parecen hablar más de un gesto anti-intelectualizante que de una negación *per se*. Si bien se expresaban por fuera de la forma artística el objetivo estaba en ésta última, el gesto vanguardista era nutrir lo creativo y el pensamiento sin subtítulos o traducciones. Y como correlato de toda esa vanguardia estaba la televisión, con sus programas musicales y sus productores deseosos de llegar a mucha gente y crear productos de consumo masivo, los tropicalistas, aún con críticas o sentimientos de extrañeza participaban de esa fiebre de TV y festivales.

*



Cine Documental

Como dice muy efusivamente Tom Zé (testimonio actual en la película), todo ese material tropicalista daba herramientas a la juventud para pensar su tiempo en una época en la que pensar —de manera contra-hegemónica— era criminal. Cuando los músicos exiliados pudieron regresar a Brasil siguieron haciendo música e incluso agrupaciones juntos, el final del documental muestra de esos años tanto alegría como nostalgia y emoción. Si bien la coyuntura cambió significativamente, la revolución sobre lo dado (con su cuota de falso natural) es algo clave para entender y repensar la historia del arte, la historia del lenguaje y la historia de la historia misma. Una posibilidad perenne que alimenta el acto de pensar cómo las cosas son o fueron, cierta cosa nueva que surge de la fricción y la lucha entre elementos aislados. Por estos lugares transita el Tropicalismo y Tropicália.

María Gabriela Ragonese

Ficha técnica:

Dirección: Marcelo Machado. Producción: Paula Cosenza, Denise Gomes. Dirección de fotografía: Eduardo Piagge. Edición: Oswaldo Santana. Origen: Brasil, Estados Unidos, Reino Unido. Duración: 87'. Año: 2012