

SEMANA DE ARTE MODERNA DE LA PERIFERIA: APROPIACIONES, VACIAMIENTOS Y ACTUALIZACIONES

Lucía Tennina

Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

luciatennina@gmail.com

Resumen: Este artículo analiza los procesos que posibilitaron la organización de la Semana de Arte Moderna de la Periferia por parte de un grupo de artistas del Gran São Paulo agrupados en torno del Colectivo denominado Cooperifa. Inspirada en la Semana de Arte Moderna de 1922, esta Semana se llevó a cabo a partir de un complejo proceso de “apropiación”, “vaciamiento” y “actualización” de la Programación, del Manifiesto y del Cartel publicitario.

Palabras clave: São Paulo, periferia, “sarau”, Semana de Arte Moderna

Abstract: This article analyzes the processes that made possible the organization of the Week of Modern Art of the Periphery by a group of artists from the Greater São Paulo grouped around the Collective called Cooperifa. Inspired by the Modern Art Week of 1922, this Week was carried out from a complex process of "appropriation", "emptying" and "updating" of the Programming, the Manifest and the Advertising Poster.

Keywords: São Paulo, periphery, “sarau”, Week of Modern Art

El 4 de noviembre de 2007 en la principal avenida de la zona sur de São Paulo los comerciantes fueron sorprendidos por la caminata de un grupo de personas vestidas con remeras que decían “Semana de Arte Moderna da Periferia”, que avanzaban al grito de “É tudo nosso!” [¡Es todo nuestro!]. Se trataba, sin dudas, de una referencia a la renombrada Semana de 1922 que tuvo a la antropofagia como principal ramificación.¹

En diversos momentos de la historia cultural brasileña, las propuestas del movimiento antropofágico fueron asimiladas por escritores, músicos, artistas plásticos, dramaturgos y cineastas, principalmente a partir da segunda mitad del siglo XX. Los concretistas, los tropicalistas, los “poetas marginales” de los años 70 (también conocidos como “generación mimeógrafo”), incorporaron en sus producciones algunos principios de esa corriente de vanguardia que marcó la segunda fase del Modernismo brasileño a partir de la propuesta del poeta modernista Oswald de Andrade y algunos de sus compañeros de recorrido, como la pintora Tarcila de Amaral. La “antropofagia” se ha venido articulando entre los artistas nacionales como método que explica sus producciones en tanto resultado de una “deglutinación” de los estilos y modelos internacionales. Se impone también como modo para la producción de una nueva cultura local en contraposición al eurocentrismo del arte, al punto tal de constituirse en un

¹ Este artículo es una versión corregida del texto “Las tácticas de la Semana de Arte Moderna de la Periferia y del Manifiesto de Antropofagia Periférica” publicado en el volumen 17, número 1, del año 2013, de la Revista *IPOTESI*, del Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora.

“concepto valija” que viaja por el tiempo y por el espacio (Cámara, 2010).

Así fue como en noviembre de 2007 la antropofagia y la Semana de Arte Moderna llegaron al extremo sur del gran São Paulo, a partir de la iniciativa de algunos escritores de la región que se agrupan bajo el nombre de “Cooperifa”², guiados por Sérgio Vaz. Durante siete días se llevaron a cabo una variedad de actividades; cada día de la semana estuvo, al igual que en el ’22, organizado por temáticas (artes plásticas, danza, literatura, cine, teatro y música). Esta Semana se inició con una “caminata cultural” desde el Largo do Socorro hasta la Casa de Cultura M’Boi Mirim, culminando con la lectura en voz alta de un “Manifiesto de Antropofagia Periférica”, redactado por el mismo Sérgio Vaz. La programación de cada día se localizó en diferentes espacios culturales de la zona sur de São Paulo. Como describe Sérgio Vaz en *Cooperifa. Antropofagia Periférica*, de la colección Tramas Urbanas (2008, p. 239):

La Semana comenzaría un domingo, el 04 de noviembre, con una gran caminata cultural que comenzaría en el puente de Socorro –puente que nos separa de los barrios más centrales-, y pasaría por M’Boi Mirim, que es una especie de avenida Paulista para nosotros (...) La Semana iba a comenzar con las artes plásticas en Sacolão das Artes en el Parque Santo Antônio. La danza quedó para el martes en CEU Campo Limpo. El miércoles, la literatura se dio en el Sarau da Cooperifa. Antes, a la tarde, hubo un debate en

² Cooperifa es el nombre de un “sarau de poesia” que se da todos los miércoles en una región suburbana de la zona sur de San Pablo, en el barrio de Chácara Santana. Consiste en una reunión en un bar donde la gente se junta para declamar o leer poesías propias o ajenas. El encuentro está comandado por Sérgio Vaz, el mismo escritor que ideó la Semana de Arte Moderna de la Periferia (Tennina, 2011).

la Casa Popular de Cultura M'Boi Mirim. El cine sucedió el jueves en el CEU Casablanca, en Vila das Belezas. El viernes el teatro se apropió del Centro Cultural Monte Azul. El sábado la música volvió al palco de la Casa de Cultura M'Boi Mirim. Y, como nadie es de hierro, el domingo cerramos con un enorme asado con los participantes en el bar de Zé Batidão. (Traducción mía)

El conjunto de espacios aprovechados conformaba el mapa de los pocos puntos culturales con los que la región sur del Gran São Paulo contaba en 2007.

Ahora bien, ¿qué fue lo que llevó a elegir denominar a un evento/muestra de arte en la región sur del Gran São Paulo como “Semana de Arte Moderna”? Esta pregunta no estuvo ausente en las reuniones previas al evento, según explica Sérgio Vaz:

La primera discusión fue en torno del nombre, la Semana de Arte Moderna de la Periferia. Muchos no lo querían porque era un nombre usado por la elite cultural de São Paulo, y creían que debíamos tener un nombre dirigido a la semana cultural de la periferia, o algo así. Pero ¿quién le daría bola a una semana de artes producida en el *gueto* de la mayor y más prejuiciosa metrópolis de Brasil? Nadie. (2008, p. 235, traducción mía)

La elección del nombre no centró su atención en las propuestas de la Semana del '22. Lo que llevó a tal decisión fue la significación de aquella semana en tanto dominio simbólico de la “alta cultura”, cuya apropiación por manos de artistas periféricos, según se suponía, causaría un gran impacto.

Antecedentes

La decisión de tomar un dominio simbólico de la “alta cultura” no es un gesto sorprendente de un artista de trayectoria no letrada oriundo del Gran San Pablo, sino que es una decisión que parte de la fuerza ganada por posicionamientos semejantes algunos años antes. La primera apropiación impulsada desde esa misma intención data del 2001, cuando Ferréz, un escritor del estigmatizado barrio de Capão Redondo, lanzó al mercado editorial un número especial de la revista Caros Amigos que impactó con la denominación de los textos que lo componían con el nombre de “literatura marginal”. Por medio de dicho adjetivo “marginal” se pretendía el reconocimiento de dicha producción dentro del campo literario brasileño (Villarraga, 2005). En palabras de Ferréz:

La literatura marginal o periférica antiguamente no tenía un nombre, hacíamos literatura y no éramos encuadrados como nada. Nosotros no somos de elite, entonces quedábamos un poco tirados, no teníamos nombre. Cuando yo puse un nombre, cuando traje de vuelta ese nombre, que es un nombre antiguo que las personas usaban prejuiciosamente para algunos escritores “es literatura marginal, es del margen”. Entonces cuando dije, “voy a nombrar a mis escritos como literatura marginal, el que quiera venir conmigo, los nuevos autores, también voy a llamarlos como ‘literatura marginal’”. Y mucha gente dijo, “pero estás poniendo un nombre que nos estigmatiza, terminamos quedando marcados”. ¡Pero si no éramos conocidos como nada! Entonces por lo menos que nos identifiquen de alguna manera, que el pibe que hoy empieza

a escribir pueda decir “tengo un nombre, tengo un movimiento para seguir, tengo con quien juntarme”. (Ferréz, en entrevista con la autora, febrero de 2010)

Efectivamente fue a partir de dicho nombre que empezó a resonar la categoría “literatura marginal” más allá de los barrios y círculos de amigos entrando, incluso, en las discusiones académicas.

Al año de la publicación de dicho número especial, el mismo Vaz llevó adelante un posicionamiento semejante al bautizar “sarau” al encuentro de poesía que empezó a dirigir en el 2001 todos los miércoles en el bar de Zé Batidão, en el barrio de Chacara Santana. El origen de dicha práctica se localiza en los círculos letrados de las ciudades. A principios del siglo XX uno de los más importantes espacios donde se realizaban “saraus” en São Paulo era el Salão de Villa Kyrial,

(...) o salón de la Villa Kyrial, que, probablemente, fue la cuna del ‘nacimiento’ de la Semana del 22, era uno de los más importantes de la época para los artistas paulistas. La chacra del gaúcho José de Freitas Valle, que fue para São Paulo a estudiar Derecho, era, en la década de 1910, punto de muchos artistas, y también el lugar donde se organizaban “saraus” literarios, audiciones musicales, banquetes y ciclos de conferencias de los cuales participaban Lasar Segall, Guilherme de Almeida, Blaise Cendrars, Oswald de Andrade y Mário de Andrade, entre otros. (Silva, 2004, p. 24).

Mientras que en los círculos letrados durante todo el siglo XX se siguió manteniendo la idea de “sarau” para ciertos encuentros literarios, las reuniones de poesía que se llevaban a cabo en las regiones periféricas de la ciudad de San Pablo nunca habían tomado esa denominación (se llamaban, por

ejemplo, Noites da Vela, Quintas Malditas). En el 2001 Sergio Vaz junto a Marco Pezão decidieron llamar “sarau” al espacio poético que estaban creando, iniciando un puente con la historia de la elite cultural de la ciudad, aunque con marcadas diferencias que se pueden deducir si partimos de la base de que el “sarau” de Sergio Vaz se lleva a cabo en un humilde bar localizado a mitad de una empinada ladera de un barrio alejado del centro de San Pablo, en la región sur de la ciudad (Tennina, 2011).

La Semana de Arte Moderna de la Periferia del año 2007 vendría a sumarse a la lista de gestos de resignificación de formulaciones de la cultura letrada por parte de artistas periféricos de la misma región suburbana de la ciudad de San Pablo. Es importante resaltar, de todos modos, que todos estos desplazamientos de categorías marcadas por un dominio social de origen letrado responden a mecanismos complejos que no son los mismos en cada caso. En palabras de Roberto da Matta: “(...) los papeles sociales forman, junto con otros elementos, verdaderos conjuntos que marcan y están marcados por sus *dominios de origen*. Los desplazamientos y los pasos de un dominio a otro son responsables de una variedad de procesos, y esto me parece básico” (Da Matta, 2002, p. 106). Para comprender la Semana de Arte Moderna del 2007 es importante dar cuenta de cómo funcionan y se complejizan los procesos de desplazamiento del dominio de origen “Semana de Arte Moderna” hacia la “Periferia”.

En este sentido, al reflexionar en torno de los mecanismos de resignificación del dominio de origen en cada caso, debemos diferenciar que en la Semana del 2007 se lleva a cabo

por un lado una *apropiación* -que está también en la idea de “literatura marginal” y de “sarau da periferia”- pero además una *actualización*. La idea de *apropiación* remite propiedad y a un sujeto propietario y tiene que ver con el pasaje de dominios de una categoría específica, que en este caso se traduce en el pasaje de la “literatura”, el “sarau” y la “Semana de Arte Moderna” de los “dueños de la escritura”, como los llama Ángel Rama, a los “artistas sin palco”, al decir de Vaz. La idea de *actualización* remite a un acontecimiento puntual que no se define por su repetición³ y tiene que ver con pensar desde el presente un objeto del pasado localizado en un momento específico que, en el caso de la Semana, es 1922. Efectivamente, la diferencia entre los desplazamientos de la categoría “literatura” y “sarau” respecto de la “Semana de Arte Moderna” tiene que ver con que mientras que aquellas son categorías universales, la Semana fue un acontecimiento puntual y definitorio del campo estético. En este sentido, la pregunta que se instala inmediatamente tiene que ver con el porqué de tomar justamente ese momento de la cultura brasileña.

³ La circunstancia de la puntualidad del evento se confirma en que no hubo reiteraciones del mismo, como sí suele ocurrir con todas las otras actividades “ad hoc” al sarau que organiza Cooperifa (chuva de livros, ajoelhaço, poesia no ar, Mostra Cultural da Cooperifa).

El pie antropófago

La Semana de Arte Moderna de la Periferia comienza con una caminata. Las imágenes que se pueden ver registradas por el *Coletivo Arte na Periferia* ofrecen un demorado plano de pies sobre el asfalto mojado avanzando en conjunto. Pies que se vuelven gigantes por la cercanía de la cámara. Podría decirse que son los pies los que inauguran la Semana de Arte Moderna de la Periferia, y no puede haber afirmación más modernista que esa.

Como analizó Gonzalo Aguilar en “Abaporu do Tarsila de Amaral: saberes del pie” (2010), la antropofagia brasileña se inspira justamente en el pie gigante del *Abaporu* (1928) de Tarsila do Amaral, que hace eco en la mano de Oswald al escribir “Recorridos, recorridos, recorridos, recorridos, recorridos, recorridos, recorridos” en el *Manifiesto Antropófago* del mismo año. Dice Aguilar al respecto:

(...) En los retratos, la expresión sirve como identificación y es el punto de anclaje de toda la figura. El movimiento que exige el cuadro de Tarsila es inverso: la mirada no se desplaza del rostro al cuerpo sino que recoge los signos del cuerpo para después pasar a la cabeza (...) Por medio de esta inversión, la figura de Tarsila parece atacar tanto el privilegio dado a la cabeza en la tradición occidental como al rostro en tanto elemento de identificación. (p. 37)

Frente al discurso racional de la cabeza, frente al discurso que marca sólo una dirección desde su necesidad de ser argumentado lógicamente, se instala el pie antropófago, abriendo la posibilidad de un pensamiento no lógico, que

abarca lo que excede, lo que escapa a sus límites. Los pies en tanto más allá de la razón, que Oswald y Tarsila localizan en lo instintivo, lo terrenal, lo primitivo tomando al indígena como horizonte. “Tupy or not tupy? That is the question” escribe Oswald de Andrade en los primeros párrafos del *Manifiesto Antropófago*. Desde esa pregunta, los antropófagos plantean, además de la necesidad de una identidad otra, un discurso otro y, en consecuencia, una lengua otra que pueda dar cuenta de la alteridad que reconoce. Efectivamente, cuenta Raúl Bopp (1977) que en el planeado –y nunca concretado– Congreso Antropofágico estaba la idea de llevar a cabo una “subgramática” que apuntara a recuperar la “simplicidad del idioma”, con palabras del “habla popular” y con una “tendencia a la fonetización”. Mário de Andrade llega incluso a elaborar borradores de una *Gramatiquinha da fala brasileira* [Gramatiquita del habla brasileña], ensayando la idea de una codificación de la variante popular de la lengua portuguesa, aunque sin imaginar jamás su normativización: “Não falar nem uma vez em regras. Nem tão pouco em normas, se possível. Falar só em «Constâncias»” [No hablar ni una vez de reglas. Ni tampoco de normas, si es posible. Hablar solo de “constancias”].

Entendido como el índice que señala las raíces de la realidad brasileña, el “pie” antropófago abre las puertas a futuras pisadas periféricas. Los escritores periféricos encuentran legitimadas sus manifestaciones a partir del antecedente de la antropofagia que ya se había planteado la idea de que las palabras de la calle empezaran a aparecer en la literatura brasileña. “Da Literatura das ruas despertando nas calçadas”

[De la literatura de las calles despertando las veredas], propone el manifiesto de Sérgio Vaz. Es la lengua del día a día en las calles de la periferia la que circula en esta Semana de 2007, que se apropió, para resignificarlo, del nombre de aquella que ochenta y cinco años antes creaba el escenario a partir del cual los escritores modernistas discutieran el elitismo del discurso letrado y la incompatibilidad de normas gramaticales con el repertorio de la diversidad cultural brasileña.. Ya el programa de aquella semana pionera adelantaba que el lenguaje no respondería al legitimado por la gramática del portugués, dándole prioridad, por el contrario, a las formas de hablar del brasileño: “Band’oido apresenta: ‘...Não é contar piada!’”; “UMOJA apresenta demonstraçõ de proceso do espetáculo ‘Quem me pariu?’”; “BValente”; “Versão Popular” [Band’oido presenta: “¡...No es para hacer chistes!”; UMOJA presenta demonstraçõ do processo do espetáculo “Quem me pariu?”; BValente; *Versão Popular*]. Y Vaz hace en el Manifiesto de Antropofagia Periférica un juego de palabras que pone al oído en primer plano, antes que la escritura, y el portugués antes que el inglés: “Miami pra eles? Me ame pra nós!” (2008, p. 250).

La propuesta de 2007 se afirma como continuidad de esta experimentación con el habla que comenzaron los artistas del ‘22:

Cooperifa fue creada y pensada en la Semana de Arte Moderna de 1922, y hace tiempo muchos de nosotros de Cooperifa veníamos discutiendo la posibilidad de realizar una Semana de Artes para nosotros, inspirada en la Semana de Artes de la elite paulistana. ¿Querés una provocación mayor? Tenía que ser una semana entera de artes en la

periferia, y para la periferia, en los mismos moldes que el grupo de Oswald de Andrade. (Vaz, 2008, p. 234)

Vaz encuentra en este evento de trayectoria letrada una entrada que le habilita un diálogo y una continuidad de discursos que parecían opuestos. Se trata de un movimiento táctico, como lo define Michel de Certeau, que encuentra en el discurso hegemónico “fallas” que, en circunstancias particulares, permitirían abrir espacio para realizar movimientos inesperados:

se trata de frases imprevisibles en un lugar ordenado por las técnicas organizadoras de sistemas (...) La táctica no tiene más lugar que el del otro (...) es un movimiento “en el interior del campo de visión del enemigo”, como decía Vom Bülow, y está dentro del espacio controlado por éste (...). Este no lugar le permite, sin duda, la movilidad (...). Necesita utilizar, vigilante, las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario. (2007, pp. 40-43)

La programación

Esta *apropiación táctica* del nombre original fue paralela a una *actualización* de cada una de las categorías del “dominio de origen” (Da Matta, 2002, p. 107), esto es, una relocalización y retemporalización de ellas. Así, cada una de las palabras que formaban parte del nombre pasó a tener una significación diferente.

Semana. Revisando los calendarios, salta a la vista que la Semana del '22 duró tres días con intervalos de un día (13, 15 y

17 de febrero) y la del 2007 abarcó los siete días de la semana, desde el lunes 4 de noviembre hasta el domingo 10 de noviembre, sin pausas, es decir que en este último caso la propia idea de semana se reinterpretó y se tomó de manera más literal, como un ciclo de lunes a domingo.

Arte. El análisis comparativo de las programaciones permite entender las ideas de cada Semana respecto del “arte”. En 1922 se anunciaban debates, recitales, declamaciones y exposiciones detalladas con los nombres de artistas reconocidos de los círculos letrados, muchos de ellos con parte de su formación en el viejo continente. En cambio, la programación de 2007 carece casi por completo de nombres propios y anuncia más bien colectivos de arte y grupos. La Semana de 1922 se inauguró con la conferencia “La emoción estética del arte moderno”, de José Pereira da Graça Aranha, quien a pesar de ser miembro de la Academia Brasileña de Letras defendió en su discurso una poesía y una música que se correspondieran con el “espíritu nuevo”. Luego de esta conferencia, un conjunto de cámara ejecutó obras de Heitor Villa-Lobos y enseguida Mario de Andrade fue llamado a recitar, en medio de abucheos, su *Pauliceia Desvairada* y *Odio al burgués*. También estuvo Ronald de Carvalho quien dio un discurso sobre pintura y escultura modernas, y cerró el día un recital de música dirigido por Ernani Braga. En el segundo día Paulo Menotti del Picchia ofreció un discurso sobre novelistas contemporáneos. También, Ronald de Carvalho leyó el poema *Os Sapos*, de Manuel Bandeira, quien no pudo estar presente por motivos de salud. La platea recibió la obra, que criticaba irónicamente a los poetas parnasianos, con muchos abucheos y

gritos. Enseguida, Oswald de Andrade subió al palco para leer sus poemas modernistas y enfrentó la desaprobación casi unánime del público. La programación cerró con la aclamada pianista Guiomar Novaes. Y el tercer día culminó con una presentación musical de Heitor Villa-Lobos, quien, junto a su grupo, también enfrentaron los abucheos. La programación de la Semana organizada por Cooperifa no tuvo discursos, sino debates; tampoco hubo recitado de obras previamente anunciadas, sino un “sarau”; no se presentaron músicos reconocidos en tanto figuras individuales, sino grupos musicales, y se sumaron tres lenguajes más, el teatro, la danza y el cine. El foco del “arte” propuesto en la periferia de São Paulo estuvo, así, no en la experimentación formal y en la construcción de un arte propio, sino más bien en su contenido social y comunitario. Como explica Sérgio Vaz, “la idea de la Semana no es solamente proponer otro tipo de lenguaje, sino también otro tipo de artista. Un artista más humano y solidario y un arte que precie por la estética, pero que también ofrezca contenido” (2008, p. 252). Resaltan, en este sentido, como temáticas que se reiteran en la programación la cuestión de la negritud y la cuestión indígena.

Moderna. La idea de “moderno” que sostenía la semana del siglo pasado estaba ligada a un posicionamiento estético que pretendía romper con las convenciones y la tradición. En este sentido, invertía en lo novedoso, con un propósito claro de diferenciarse de lo que se producía antes y también, algo que se acentuaría después, con el interés de llamar la atención hacia un arte brasileño que se pensase independientemente de la producción europea, estableciendo un diálogo de igual a igual

entre ellos (Aguilar y Laera, 2001, p. 200). “Moderno” desde el punto de vista periférico tiene que ver con la construcción y la afirmación de una “cultura” periférica que implica un cierto corte temporal, una referencia a un antes y un después. Sérgio Vaz explica al respecto: “Moderno por aquí viene siendo osar o encarar nuevos desafíos: el miedo quedó en el período barroco” (2008, p. 252). La inexistencia de la secuencia cronológica entre moderno y barroco, y la injustificada relación entre el miedo y este último período cultural evidencian que el uso de la idea de “moderno” no responde a la teoría del arte, sino a un nuevo momento de la vida en la periferia.

Se trata, como podemos notar, no solamente de una *apropiación táctica* del nombre, sino también de una *apropiación libre* de aquella “Semana” de “Arte” “Moderna”. El sentido de la expresión se independiza del dominio de origen letrado y para participar del evento no se necesitan referencias sobre la Semana del '22. “La Semana de Arte Moderna. Decinos alguna cosa. ¿Sabés algo sobre la semana de arte moderna?”, pregunta el director de cine Peu Pereira detrás de cámara, en medio de la Caminata Cultural, en el video realizado por el Colectivo Arte na Periferia. “No, no tengo ni idea”, le responde un hombre sin retirarse de la boca un disparador de burbujas con forma de Hombre Araña. Se puede formar parte de la propuesta de 2007 sin saber qué pasó en 1922.

En este sentido es importante señalar que, además de los mecanismos de apropiación y de actualización, otro mecanismo clave es el *vaciamiento*. Entendemos por vaciamiento un desentendimiento de los contenidos de un objeto que se vuelve un archivo disponible en tanto punto de

partida para pensar el presente (Jameson, 1998). La Semana funciona como un dispositivo táctico que será pensado en tanto una estructura a la luz del presente, va a funcionar como un punto de partida para preguntarse cómo sería posible hoy día y desde la periferia una Semana de Arte Moderna. Partiendo de la base de que el ciclo vanguardista terminó, la relectura de la Semana del '22 desde la periferia no tendrá que ver ya con la de las neovanguardias, sino que partirá de un mecanismo de *vaciamiento* y posterior *actualización*.

Manifiestos antropofágicos

Para dar inicio a la Semana, Vaz escribió un manifiesto “inspirado en el manifiesto de Oswald y en las ideas de la Cooperifa” (2008, p. 246) que llamó “Manifiesto da Antropofagia Periférica”. Además del título, la Semana de Arte Moderna de la Periferia encuentra en el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade otro discurso que le permite profundizar el *vaciamiento* y la *actualización* de la cultura letrada, dado que el género con el que se identifica es, por definición, la forma privilegiada para hablar de un nosotros marginalizado. El texto de Oswald, que propone al indio (es decir, una identidad marginalizada) como símbolo de la identidad nacional y de resistencia frente a las imposiciones del exterior, es actualizado en el texto de Vaz a partir de la identidad periférica y negra, identidad que también ha sido negada en la construcción social brasileña (Domingos *et. al.*, 2013, p. 74). Además, el género “manifiesto” es aquel que

permite exponer los principios programáticos, así como el repertorio de tópicos de un grupo de escritores que se reconoce como una voz disruptiva del ordenamiento hegemónico del campo artístico. Se trata, claro está, del género que lanzan las vanguardias para abrir fuego en su lucha contra diversos tipos de fronteras y para afirmar la propia voz desde la que eligen hablar (Aguilar, 2003). Consiste, podríamos afirmar, en el único género propio de la cultura letrada que se erige desde la idea de un antagonista, de una identidad y de un proyecto futuro y es esa brecha del discurso letrado la que entra en la óptica de los discursos de la literatura marginal de la periferia, autorizándoles el gesto *táctico* de su *apropiación* y el inmediato *vaciamiento* para la *actualización* en el tiempo y el espacio periféricos sumando así una carga de clase que en el discurso vanguardista no se encontraba. Se entiende, en este sentido, por qué este tipo de género es un medio común de expresión de este grupo de escritores. Cada uno de los números especiales de la revista Caros Amigos/Literatura Marginal organizados por Ferréz, de hecho, abre con un manifiesto (el primero se tituló “Manifiesto de Abertura: Literatura Marginal”, el segundo “Terrorismo Literário” y el tercero “Contestação”) y muchos de los saraus tienen su propio manifiesto, como “A elite treme”, del Sarau da Brasa.

Pero más allá de estos aspectos propios del género, el “Manifiesto de Antropofagia Periférica” de Sérgio Vaz no mantiene un diálogo con el de Oswald, de hecho casi no aparecen entre ellos otros elementos intertextuales. Sólo en la primera frase se puede encontrar un eco de las ideas vanguardistas, aunque en enseguida la escritura toma otros

rumbos no solamente en cuanto al contenido sino también a la forma, dado que la frase que en Oswald se mantiene en una línea (“A antropofagia nos une. Socialmente. Filosóficamente. Económicamente”) en el Manifiesto de Vaz se continúa en un párrafo prosado y más bien exegetico:

A periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros. [La periferia no une por el amor, por el dolor y por el color. De las callejuelas y pasillos va a venir una voz que grita contra el silencio que nos castiga. Es así que surge de las laderas un pueblo lindo e inteligente galopando contra el pasado. A favor de un futuro limpio, para todos los brasileños.]

Además, de esta primera diferencia, el texto de Vaz carece de referencias cultas –una de las marcas registradas del Manifiesto de Oswald–. Por el contrario, los intertextos que se encuentran refieren solamente a la cultura popular, como por ejemplo: “A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer (...)” [A favor del batuque en la cocina que nace en la cocina y la patrona no quiere], que alude a la canción “Batuque na cozinha” del popular sambista Martinho da Vila.

Por otro lado, haciendo referencia a las diferencias sólo dentro del campo de las ideas, podemos decir que mientras que el Manifiesto de Oswald se propone alrededor de un espacio utópico, el Brasil Caribe, aquí el lugar propuesto es la “periferia” ya existente. Es así que la proyección del Manifiesto de Antropofagia de la Periferia es más inmediata, remite a preocupaciones más urgentes:

É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que, armado de verdade, por si só exercita a revolução. [Es necesario sorber del arte un nuevo tipo de artista: el artista-ciudadano. Aquel que en su arte no revoluciona al mundo, pero que tampoco concuerda con la mediocridad que imbeciliza al pueblo desprovisto de oportunidades. Un artista al servicio de la comunidad, del país. Que, armado de verdad, por sí solo ejercita la revolución.] (Vaz, 2008, p. 247).

El Manifiesto de Vaz gira alrededor de la afirmación de un artista orgánico, en tanto voz que responde a las necesidades e intereses de su propio grupo social, poniendo lo particular de sus realizaciones a su servicio. La identidad que el manifiesto antropófago permite pensar hoy en día desde la periferia no estaría localizada, así, en el Brasil Caribe, sino que se instala en una periferia cultural.

La frase que cierra el Manifiesto de Antropofagia de la Periferia es “É tudo nosso” [Es todo nuestro], palabras que se gritan y se dispersan durante el recorrido inicial de ese 4 de noviembre de 2007. Con esta afirmación que hoy en día se volvió una de las frases de cabecera del Sarau da Cooperifa, la voz de la periferia *actualiza* la posibilidad de in-corporación de lo ajeno propuesta por Oswald, invirtiendo la condición de un “nosotros” periférico desposeído a uno poseedor. No es que no tenemos nada. Tenemos todo, somos los propietarios de todo y por eso nos lo podemos apropiar. “É tudo nosso!”

Esta frase parecería explicar qué entienden por “antropofagia” los integrantes de esta Semana: la antropofagia

parecería estar vinculada a la idea de propiedad y al acto de apropiación de los elementos y prácticas de la cultura letrada digeridos por las bocas periféricas: “El libro, siempre tratado como pan de los privilegiado, llegó a la periferia a través de la palabra. Literalmente de boca-en-boca”, dice Vaz en un artículo que escribió para el *Jornal do Brasil* a propósito de la Semana de Arte Moderna de la Periferia (2008, p. 251). Haciendo un juego de palabras con la “boca” como medio de comunicación oral y como primer paso para la digestión, Sérgio Vaz rescata la particularidad de la literatura de la periferia, que sin estar desligada de la posibilidad del objeto libro, tiene su propio valor de cambio, de uso y de exhibición. Y el programa de la Semana del 2007 parece mostrar que la cultura de la periferia no tiene límites tampoco para poseer el resto de los lenguajes artísticos (danza, teatro, música, cine, artes plásticas) de la misma manera que los poseen “eruditos del acuario”, como denomina el escritor en el Manifiesto a la cultura dominante. En este sentido, en la periferia también puede existir una Semana de Arte Moderna, *apropiada* (devorada), *vaciada* y *actualizada* (digerida) por los agentes culturales de las regiones periféricas. La afirmación de la posesión sin límites de todas las artes se sintetiza justamente en ese repetido “É tudo nosso!” [¡Todo es nuestro!].

El frondoso árbol de Di Cavalcanti

Al armado de la programación de la Semana de Arte Moderna de la Periferia y a la redacción de un Manifiesto de

Antropofagia Periférica le siguió la composición de un cartel que resignificaba el realizado para el '22 por Di Cavalcanti. La pretensión de contrarrelato al Brasil tropical que podía leerse en el arbusto con pocas hojas que aquel artista plástico realizó a principios del siglo XX se repensaba casi un siglo después en forma de un árbol frondoso y lleno de frutos. “El cartel del 22 era apenas un arbusto seco con pocas hojas rojas y sugiriendo un terreno árido. Parodiando el cartel, el artista plástico Jair Guilherme transformó el pequeño arbusto en un enorme Baobá lleno de frutos (...)” (Vaz, 2008, p. 235). De acuerdo con la explicación de Vaz, la resignificación de este cartel consiste en una parodia, recurso que creemos fundamental como síntesis de todo el proceso que venimos analizando (*apropiación, vaciamiento, actualización*). La “parodia”, como se sabe, remite a un “canto paralelo”, esto es, implica un diálogo entre textos que puede establecerse en clave de homenaje, reconocimiento, burla o desprecio del original. En palabras de Linda Hutcheon (1985, p. 128):

Al nivel de la estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, de la incorporación de un texto parodiado (como telón de fondo) en un texto parodiante, de una incrustación de lo viejo a lo nuevo. Pero este desdoblamiento representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como materia interiorizada (...).

La idea de parodia, como podemos deducir a partir de la cita, implica un corte en el tiempo, la separación entre un antes y un ahora, en el mismo sentido en que se afirma en un manifiesto, es decir que en definitiva marca una imposibilidad de continuidad de cierta norma y la afirmación de un nuevo

momento (en la literatura, en este caso) en el que la norma anterior fue incorporada. La operación paródica alrededor un momento divisor de aguas de la cultura brasileña como lo fue la Semana de Arte Moderna del '22 implica, en este sentido, desentenderse de tal modelo, mostrando, al mismo tiempo, que es la nueva textualidad periférica la que viene a dividir las aguas de la cultura brasileña del presente.

La paradoja

Evidentemente, el diálogo entre el modernismo brasileño de los años '20 y el grupo de artistas de Cooperifa no es simple ni unilateral. Hay un complejo proceso de *apropiación* (libre y táctica) de determinados elementos del discurso letrado que se *actualizan* junto a elementos de la cultura de trayectoria no letrada y ponen en jaque lecturas simplistas, dicotómicas y hasta valorativas (comunes a la hora de leer las manifestaciones de las periferias a la luz de las de la “alta” cultura). Cada apropiación de la cultura de la periferia sobre la cultura letrada tiene sus propios mecanismos y procesos, eso hace que haya que prestar atención especial a cada una de ellas sin caer en la generalización.

Ahora bien, en base a lo analizado a lo largo de este artículo, ¿qué se puede inferir respecto del uso de la antropofagia y la Semana del '22 desde la periferia? ¿Se trata de una forma de legitimación de los artistas periféricos dentro del campo artístico? ¿O por el contrario se pretende como un gesto de deslegitimación del mismo? Sin dudas, la respuesta no es

unívoca. Al tiempo que la antropofagia y la Semana del '22 habilitan el recorrido del “pie” periférico en el campo del arte, dejan entrever una “falla” en el espacio de los “eruditos” que es registrada y *tácticamente apropiada* por las voces de tradición no letrada. Como intenté señalar en este artículo, la antropofagia y la Semana del '22 abren las puertas a la incorporación de formas otras dentro del discurso del campo literario de tradición letrada. Pero esta *apropiación* reconoce una debilidad del “nosotros periférico”. La antropofagia, de hecho, consiste en un acto en el que “uno” se abre al “otro” porque reconoce una falta en sí mismo, por lo que la subjetividad del “artista-ciudadano” propuesto, al tiempo de afirmarse, se muestra en falta frente a la alteridad, la del artista negado (el “sordo-mudo”, como lo llama en un fragmento “Contra o artista sordomudo e a arte que não fala”).

Y lo que el “artista ciudadano” precisa del otro, de aquel “sordo-mudo”, es justamente el concepto mismo de antropofagia y de Semana de Arte Moderna. Con el uso de tal concepto resuena inevitablemente la noción de incompletud del “nosotros artistas” que pisa desde la periferia. El “artista ciudadano” *es* paradójicamente, en el mismo sentido en que la antropofagia lo *hace ser*. Como señala Alexandre Nodari, “A antropofagia modernista brasileira nasce sob o signo do paradoxo: pretendia, por um lado, avançar no terreno nacionalista (...) e, por outro, atingir um grau de cosmopolitismo e universalidade” (Nodari, 2009, p. 114). Parafraseando esta afirmación, se podría decir que la antropofagia periférica nace sobre el signo de la paradoja de la

reivindicación de lo periférico bajo el lenguaje del campo artístico de trayectoria letrada.

¿Cómo salir de esta paradoja? Pretender salir de esta paradoja implicaría negar la potencia de la idea de “periferia”, porque en tal caso habría encontrado su legitimación necesaria y la “cultura periférica” sería imposible. Es la tensión que esta paradoja desprende lo que hace posible que este tipo de manifestaciones se vuelven visibles a los ojos letrados. “Quer provocação maior?”

Referencias Bibliográficas

- Aguilar, G. (2003). “Introducción”. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 9-26.
- Aguilar, G. (2010). “Abaporu de Tarsila de Amaral: saberes del pie”. *Por una ciencia del vestigio errático (Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade)*. Buenos Aires: Grumo, pp. 35-48.
- Aguilar, G. y Laera, A. (2001). “Postfacio”. *Escritos Antropófagos*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 194-219.
- Bopp, R. (1977). *Vida e morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Cámara, M. *Variados regresos o usos de la antropofagia*. Web: <http://www.salagrumo.org/notas.php?notaId=95>. Acceso: 31 de mayo 2012.
- Da Matta, R. (2002). “El carnaval en múltiples planos”. *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del*

- dilema brasileiro*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 96-160.
- De Andrade, O. (2001) “Manifiesto Antropófago”. Aguilar, G. y Laera, A. (Eds). *Escritos Antropófagos*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 39-47.
- De Certeau, M. (2007). “Valerse de: usos y prácticas”. *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, pp. 35-48.
- Domingos, R. y Ribeiro, G. (2013). “A atitude antropofágica: devorar é a melhor maneira de significar”. *Revista IPOTESI*. Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, vol. 17, núm. 1.
- Hutcheon, L. (1985). *Uma teoria da paródia. Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70.
- Jameson, F. (1998). “Posmodernismo y sociedad de consumo”. Foster, H. (Ed). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, pp. 165-186.
- Nodari, A. (2009). “‘(...) o Brasil é um grilo de seis milhões de quilômetros talhado em Tordesilhas’: notas sobre o Direito Antropofágico”. *Prisma Jur.*, São Paulo, v.8, n.1, jan/jun: pp. 121-141.
- Penna, J. C. (2009). “Criminalización y culturalización de la pobreza”. *Confines*. Buenos Aires, n.23/24, abril: pp. 169-179.
- Silva, S. (2004). *As rodas literárias nas décadas de 1920-30. Troca e reciprocidade no mundo do livro*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Scherer-Warren, I. (2004/2005). “Das ações às redes de movimentos sociais”. Resultados del Proyecto AMFES “As múltiplas faces da exclusão”, Núcleo de Investigación en

Movimientos Sociales de la Universidad Federal de Santa Catarina, septiembre/2004 - agosto/2005: pp. 100-130.

Tennina, L. (2011). *iCuidado con los poetas! Una etnografía sobre el mundo de la literatura marginal de la Ciudad de San Pablo*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires.

Vaz, S. (2008). "Antropofagia Periférica. Semana de arte moderna da periferia. A semana". *Cooperifa. Antropofagia Periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, pp. 232-273.

Villarraga, F. (2005). "Literatura marginal: la voz letrada de la periferia". *Actas I Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana "Nuevas cartografías críticas: problemas actuales de la Literatura Iberoamericana"*. Rosario.