

# Brasil

cultural



## Carta Editorial

"Feliz aquel que trasfiere lo que sabe, y que aprende lo que enseña". Las palabras de Cora Coralina son al mismo tiempo simples y profundas, de una irremediable belleza y veracidad. Apuntan para el tema de cambio de saberes, de conocimiento, de informaciones, los bienes más valiosos que una sociedad puede acumular. Más que eso, revelan la humildad necesaria a aquel que se propone enseñar algo, una vez que el proceso de enseñanza y aprendizaje debe ser, siempre, un procedimiento recíproco de intercambio de conocimientos, análisis e impresiones.

Esa siempre fue la propuesta de Brasil Cultural, constituirse en un espacio de intercambio de informaciones, conocimientos e impresiones entre brasileños y peruanos a cerca de los tópicos culturales más variados de nuestras sociedades. Nuestra línea editorial siempre buscó convertir la revista en un nuevo campo intelectual, en el local por excelencia en que deben ser examinadas y debatidas las principales ideas acerca de la producción y de la interrelación cultural brasileño peruana. Por ese motivo, a partir de la próxima edición, introduciremos una sesión con las cartas de los lectores acerca de los textos publicados, con el objetivo de promover la circulación de diálogos y debates generados a partir de los temas analizados. Todos los interesados podrán escribir sus comentarios, críticas y sugerencias para el Sector Cultural de la Embajada o para el email, [cultural.lima@itamaraty.gov.br](mailto:cultural.lima@itamaraty.gov.br).

En este contexto, me alegra mucho informarles, que la Brasil Cultural fue la única revista internacional invitada entre las casi cincuenta participantes del I Encuentro de Revistas Literarias del Perú, recientemente organizado por la Casa de Literatura Peruana. Nos llena de orgullo haber recibido esa especial distinción, pues se trata de una prueba inequívoca de que la revista está contribuyendo efectivamente para estrechar y adensar las relaciones literarias entre los dos países.

En esta edición de Brasil Cultural, destacaremos la obra de Cora Coralina, una mujer sencilla, repostera de profesión, que habiendo vivido lejos de los grandes centros urbanos, ajena a modismos literarios, produjo una obra poética rica con motivos del cotidiano del interior brasileño. Abordamos también el cancionero de la "guerrera" Clara Nunes, una de las cantantes más originales de la música brasileña, teniendo en cuenta su fuerte vínculo con la religión afro-brasileña. Por otro lado el grafiti urbano, con la perspectiva de Pamela Castro, nos lleva a reflexionar sobre la producción artística considerada marginal. El papel y el lugar de la mujer en la moda y en el teatro brasileño también son objetos de atenta reflexión por parte de nuestras colaboradoras, así como el oficio de "bahiana de acarajé", algo tan típico de nuestra sociedad que recientemente fue registrado como patrimonio inmaterial brasileño por el Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional. Este dossier dedicado a la producción cultural de mujeres de origen humilde de Brasil es también el primer escrito integralmente por mujeres, de modo que reitera la perspectiva de género sobre el tema.

Toda esta producción cultural popular, original, autentica es uno de los trazos más característicos de nuestras sociedades. Y se manifiesta de manera particularmente interesante en esta dinamo de fuerza, capacidad y creatividad que son las mujeres brasileñas y peruanas, cuyo carácter habrá sido apropiadamente aprendido por Cora Coralina:

Que pretendes, mujer?

Independencia, igualdad de condiciones...

Empleos fuera del hogar?

Eres superior a aquellos

que buscas imitar.

Tienes el don divino

de ser madre

En ti está presente la humanidad.



Carlos Alfredo Lazary Teixeira  
Embajador de Brasil en el Perú

# Brasil cultural

Publicación Semestral  
de la Embajada de Brasil en Lima  
Año V, Nº 10, Agosto de 2012

Tiraje: 1000 ejemplares  
Distribución gratuita

### Consejo Editorial

Embajador Carlos Alfredo Lazary Teixeira

Consejero Pedro Luiz Dalcero

Secretario Bruno Miranda Zétola

Danielli Rios Villacis

### Redacción

Secretario Bruno Miranda Zétola

Danielli Rios Villacis

### Traducción y Revisión

Cinthya Rocio Martínez Chambi

### Diseño y Diagramación

Susan Vásquez Rodríguez

Bret Vásquez Rodríguez

### 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](http://www.embajadabrasil.org.pe)

[cultural.lima@itamaraty.gov.br](mailto:cultural.lima@itamaraty.gov.br)



Embajada de Brasil

Hecho el depósito legal en la Biblioteca  
Nacional del Perú: 2010-03688

pág.

4

## Artes plásticas

Libre, Linda y Local El Grafiti como el arte de la Lucha

10

## Gastronomía

Bahianas de Acarajé: comida y devoción

16

## Literatura

Cora Coralina: una voz central de Brasil

22

## Moda

Mujeres populares y populares mujeres de Brasil en la moda

28

## Música

Clara Nunes: El canto de una guerrera de la cultura popular

34

## Teatro

La mujer y el teatro brasileño: reflexiones

40

## Entrevista

Maria Lúcia Dal Farra

44

## Noticias Culturales

50

## Noticias Educativas

54

## Agenda

55

## Poesía



¡Libre, Linda y Loca!

# El Graffiti como el arte de la Lucha







En los días de hoy, los individuos son sometidos a una identidad obligatoria como forma de control social. Este individuo se transforma en dividual, y, entonces, surge una doble identidad de valores y actividades, donde el grafiti empieza a funcionar también, a veces, como un “escape” de los mecanismos y disciplinas que controlan los procesos más intensivos de subjetivación.

Los cuerpos, cuando se encuentran bajo un dominio, pasan por un proceso de regulación y formación mediante técnicas de normalización creadas a servicio de los poderes hegemónicos y, así, todos los seres que escapan de las normas impuestas como normales, son excluidos del contacto con la sociedad por medio del aislamiento en hospicios y prisiones. El control añade la introducción de cámaras, claves y chips, administrando todos nuestros pasos. En este escenario, como resultado de la asfixia de una parte de la población oprimida y marginalizada, surgen submundos y contraculturas juveniles. Nace el grafiti.

El grafiti es un arte genuinamente marginal, *underground* y de apelo directo con este joven que mal acaba de nacer y ya tiene un camino marcado para los pasos de sus pequeños pies. Cuando este deja a un lado el lugar que le fue destinado y se expresa por medio de latas de spray lleno de odio y adrenalina, promueve un tipo de violencia que incomoda. Nada más original en una obra de arte que el poder de incomodar, de crear emociones aunque estas sean conturbadas para el observador.

## El Escenario Brasileño

La *pichação* funciona como la señal de algo que no va bien; es la herida expuesta por la “enfermedad urbana”. Solo una sociedad en crisis es capaz de marginar a gran parte de los jóvenes que no se adecuan a las actividades y a los lugares sociales estandarizados.

## *Pichação* no es grafiti

La desorganización de la estructura social brasileña permite soluciones específicas para el caso nacional y propone nuevas posibilidades de modelo para diversos problemas típicos de las ciudades globalizadas. Culturas como la de la *Pichação* surgen a partir de este caos, construyendo nuevas formas de pensar y de estar en el mundo. Esta es original de Brasil y no puede ser encontrada en ninguna otra parte.

Para combatir la “plaga” de la *pichação*, fue reinventado el grafiti brasileño. En otras partes del mundo, el grafiti necesita ser un acto de vandalismo para sobrevivir. Pero aquí, él asume el papel de arte para combatir la supuesta suciedad de esta *pichação*. Cuanto más a los medios de comunicación, al Gobierno y a la población les gusta las pinturas grafiti, más aumenta la represión y la punición para las firmas de la *pichação*.

Brasil es el primer país que despenaliza el grafiti en la constitución. En mayo de 2011 la presidenta Dilma



Pamela Castro trabaja en un mural con grafiti en Berlín



Grafiti de la serie Eva

Rousseff firmó la ley que menciona no constituir delito la práctica del grafiti realizada con el objetivo de valorar el patrimonio público o privado, como expresión artística.

En la práctica, la ley nada cambia lo que ya venía ocurriendo en las calles, pues la palabra grafiti es usada para referirse a dibujos y colores que revitalizan espacios de la ciudad. Garabatos sin autorización son caracterizados como *pichação*, o sea, son ilegales. La gran importancia de la

ley es que el grafiti es legítimo como expresión cultural positiva, crea más espacio para su producción, además de acelerar su institucionalización y financiamiento. Y por el bien de la moral de Brasil, el país apoya esta actividad que hace mucho ya había conquistado el corazón de la población.

## La Mujer en la Calle

A pesar de las conquistas de igualdad de derechos en la constitución, nosotras, mujeres, aun no alcanzamos el ideal de igualdad cultural. No ocupamos ni en cantidad, ni en calidad, los mismos espacios alcanzados por los hombres. No solo en el grafiti, sino también en las artes en general, observamos un número reducido de mujeres artistas, si lo comparamos con la cuota de producción masculina.

La mujer no fue creada para estar en el ambiente público. La calle inhibe sus acciones a causa de los inimaginables riesgos que su cuerpo puede sufrir. Esto sin mencionar que las actitudes de la calle no hacen parte del ideal de feminidad impuesto por nuestra sociedad.

Los valores patriarcales delimitan la visión de la ciudad para una sola "verdad", desconsideran las varias subjetividades que interactúan en el espacio urbano y fijan las formas de ver el espacio público. Es necesario evidenciar "la calle" bajo una perspectiva feminista. Bajo la mirada de una observadora que interactúa con el ambiente urbano, como si se tratara de una selva. Es importante salir de la contemplación pasiva e ingenua y evidenciar el malestar de hacerse presente en horas y lugares que *a priori* no pertenecen a la mujer.

El placer de la lucha, alienada en otras épocas, hoy es mi motor. En mi trabajo, el cuerpo lucha bajo la forma de sujeto, y es capaz de responsabilizarse y ponerse en



riego para expresar la legitimidad de su existencia. Con un compromiso político filosófico, frecuentar la calle es más que romper estadísticas, es construir una crítica a través del arte marginal.

Es importante destacar mis intervenciones como una crítica a la sociedad construida, dándole voz a mis preocupaciones. Abordo las relaciones establecidas entre mi vida en la calle y la crítica cultural feminista, provocho y polemizo las verdades instituidas por el patriarcado por medio del proceso artístico de intervención urbana. Trabajo principalmente con cuestiones relacionadas al cuerpo femenino, a la sexualidad y a la subjetividad de la mujer, y analizo las relaciones de poder entre los géneros. Afirmo el arte como un estilo de vida. Mi obra está construida por mis experiencias personales, mis intimidades, actitudes y elecciones.

Mi trabajo, básicamente, camina por el mundo de las ideas. Es efímero, pues cosas fijas y relevantes no son suficientes para mi ansiedad y no corresponden a las necesidades de entendimiento del mundo en el que vivo. Mi arte es la del grafiti. Contra la cultura Globalizada y masculina. Mi permiso lo conquisto en el diálogo con las paredes y con el gestual desarrollado con los transeúntes de la ciudad.

Esta coyuntura observa mi convivencia con los espacios de la ciudad, para la percepción del pensamiento en relación al cuerpo y de las acciones subentendidas como femeninas por medio de la exploración territorial y temporal, en lo que se refiere al trabajo de arte autobiográfica.

### Eva, Clichés y estereotipos

Las personas se deslumbran con lo que quieren ver. Se auto-sabotean en la inminencia de descubrir una verdad que no es lo que esperan encontrar. Tal vez, algo que no

Grafiti de la serie Mujeres



pueden comprender. Algo que escapa a sus habilidades intelectuales o que, simplemente, no quieren creer.

La mitología católica es constantemente abordada en mis imágenes por medio de Eva. Introversa y de aire ingenuo, aparece pensativa en sus actitudes, Eva llora por una carga concebida entre el bien y el mal del mundo en un único momento de error. La creación de este error, sometió a la mujer desde entonces, volviéndose necesario el control total sobre su cuerpo, acciones y pensamiento. El observador se alegra de ver una pintura en la ciudad, pero el cliché de lo femenino es creado para evitar la percepción del observador. La construcción de mi obra con un bello colorido de tintas que cubren la pared, disimulan cualidades del sentir para hablar sobre algo que nadie quiere encontrar. Lo que está encubierto por el cliché de la imagen es ignorado por el observador. Los ojos no desean ver algo que puede incomodar.

Pienso por medio de la repetición de esta leyenda, el proceso en que el cuerpo femenino se expone para alcanzar nuevas formas de existir. La verdad tal vez provoque horror, repudio, una vez que esta no es la forma tradicional como se cuenta la historia: Eva, liberada como Lilith, estaba en su derecho de desobedecer las órdenes de su dueño creador y buscar su libertad. De esa manera, alcanzo mi objetivo de recrear el pecado original en una versión contemporánea. Reafirmando que la manzana que se come no es el problema de la humanidad, pero sí el peso que criminaliza a Eva y que condena toda esta



humanidad a la desigualdad e injusticia. Desafío el poder vigente y cuestiono las normas impuestas.

El observador, en su mayoría, prefiere creer que allí sucede algo de naturaleza positiva, ante una sensación de extrañeza y de la imposibilidad de entender los signos. Signos que sitúan el cuerpo en su grupo y en su mundo. Signo que incluye al mismo tiempo que excluye. Signo que crea una identidad y hace de este ser un único ejemplar. Cuando se puede captar el simbolismo de la imagen, se participa del cuento como cómplice.

¿Qué gente ciega que no descubre las paredes a su alrededor?, ¿qué gente ignorante que es confundida por códigos que producen una exclusión cíclica que nadie se da cuenta?

Las personas varían en su sensibilidad a las imágenes y a la forma como se asimila algo frente al grupo al cual se pertenece. De esta manera, tantos códigos actúan despertando extrañeza. Por lo tanto, encuentro el punto foco de mi obra en el estereotipo reproducido que invita al observador a una reflexión, creando una crítica a la construcción de lo femenino, los límites de su poder y de su libertad.

Como feminista, tengo un lugar determinado en el espacio fetichista en la imaginación popular. Yo debería tener mi propio perfil como mujer fea, sin amor y despeinada. Irritarme con las normas de belleza de las revistas y gritar histérica que la historia de Eva es una creación de la iglesia para someter y dominar a la mujer. Cuando digo que estar en un estereotipo es precisamente no estar en ningún estereotipo, destruyo lo que construyeron para mí. Cuando reproduzco el teatro de Eva es cuando lo destruyo.

Cuando yo creo una crítica directa repudiando normas, conceptos e imágenes del universo del capital, reproduzco

Mural urbano con obras de Pannela Castro



el perfil autoritario del control que las personas están acostumbradas a acatar. Aceptar este perfil y regularlo es subvertir el sentido común. Es eso lo que pretendo hacer cuando delinee las formas desnudas de una mujer en la pared con cabellos coloridos. No es cultivar el odio contra el uso del cuerpo como objeto de compra y venta, pero si recrearlo como un cuerpo libre de códigos.

Cuando reproduzco a Eva mordiendo la manzana, hecho bíblico que condena a todas mis iguales por toda la eternidad, no reafirmo esta culpa. Expongo a Eva como revolucionaria al romper obligaciones de un control que la usa como justificativa de existir.

La Eva de la historia es la bruja de ayer y la mujer fácil de hoy. Expulsadas, quemadas, internadas y detenidas, las histéricas mujeres siempre cuestionando su papel. Que piensan en un cuerpo femenino libre de culpa de toda





Grafiti de la serie Mujeres

guerra y paz de las civilizaciones. Que muestran que el error en el pecado original no fue desobedecer, pero si reprimir.

La mujer feminista de hoy no piensa en ocultar su cuerpo para evitar que sea apropiado de forma inadecuada. Pero si, regularlo en nuestra vida cotidiana y exigir que este sea liberado y respetado independientemente del local, tiempo o relaciones.

## El Grafiti como Herramienta

El mismo grafiti que representa una crisis se convierte aquí en solución. Partiendo del principio que el arte puede ser pensado y producido por cualquier persona, ofrezco tintas, sprays, pinceles atómicos para que sean herramientas de reflexión de nuestra vida.

Queriendo o no, él está allí. El grafiti adorna los soportes verticales de nuestro espacio común. Asimilando muchas veces con extrañeza por el público de más edad, este hace parte de la realidad de ser un joven contemporáneo, eléctrico y rítmico que acompaña el tornado de informaciones e imágenes de nuestro cotidiano. El grafiti tiene el poder de capturar la atención y crear una pausa en la histeria urbana actual.

Mi trabajo artístico es la gran inspiración para mi trabajo social. Considero parte de mi papel en el mundo como ciudadana, pensar en colectividad y multiplicar ideas

al lado de mis iguales. Temas relacionados al cuerpo de la mujer son puntos distantes de la realidad de la mayor parte de la población. Muchos aún son tabú, motivos de vergüenza o cosas que solo le pasan al "otro".

A lo largo de una década enseñando artes, desarrollé una metodología en la que el grafiti se vuelve una herramienta de debate, reflexión y multiplicación de una idea. Mujeres de todas las edades participan en mis talleres para pensar sus cuerpos en nuestra sociedad, para pensar su sexualidad, aprender sobre las leyes que las protegen de la violencia de género, y para promover sus derechos. Intercalando pintura y conversación, creamos murales y formamos multiplicadores de sus derechos.

Con limitaciones de espacio y tiempo, siembro pequeñas semillas en los corazones de mujeres que a menudo son privadas del más simple derecho: el de soñar. Soy una pequeña obrera trabajando en mi comunidad, pero creo en muchas otras, cada una en su lugar, sembrando otras semillas en otras mujeres y estas sembrando en otras y así sucesivamente. Veo el futuro como una gran floresta de amor, derecho e igualdad, porque sola mi fuerza puede ser limitada, pero juntas podemos hacer una revolución.

PANMELA CASTRO

*Es estudiante de maestría de artes de la Universidad Estatal de Rio de Janeiro y posee graduación en pintura por la Universidad Federal de Rio de Janeiro. Fue indicada por la revista Newsweek como una de las 150 mujeres más influyentes del mundo y recibió premios como el DVF Awards y el Vital Voices Global Leadership Awards en la categoría de derechos humanos. Grafitera carioca, posee murales en ciudades como Paris, Nueva York, Washington DC, Viena, Johannesburgo, Durban, Berlín, São Paulo, Estambul y Praga. Hoy es presidenta de la Nami Red Feminista de Artes Urbanas, una organización que usa grafiti para promover los derechos de las mujeres.*



| GASTRONOMÍA |

# Bahianas de Acarajé

comida y  
devoción



Carybé - Acarajé de Iansã





Para ser una verdadera bahiana,  
hay que tener mucha fe en  
Dios. Primero, mucha fe en Dios  
y después tú tienes que tener  
mucho axé<sup>1</sup> y creer mucho en lo  
que tú haces, en lo que quieres  
y tener mucho amor para dar,  
porque el pueblo tiene carencias.

Tú puedes tener cualquier  
problema en casa, pero a la hora  
que te bañas, te vistes, te pones  
el collar de cuentas en el cuello y  
amarras el manto en la cabeza,  
te olvidas de los problemas de  
la casa, vas a la calle, acabó.  
Llegas a casa y los problemas te  
agobian nuevamente. La familia  
que tú tienes es esta. El pueblo  
de la calle es todo tuyo. Tú  
familia aquí son ellos.

(Bahiana Cica, Plaza XV de Noviembre, Río de Janeiro)

El Acarajé



## Introducción

La categoría “bahiana de acarajé” se origina en Bahia, noreste brasileño. Sin embargo, podemos decir que para ser una de ellas no es una característica primordial nacer en Bahia, ya que, en la ciudad de Río de Janeiro pueden encontrarse “bahianas de acarajé” mineiras<sup>2</sup>, cariocas, e incluso hasta una peruana – como es el caso de una bahiana que trabaja en la playa de Copacabana – lo que nos demuestra la complejidad de este universo.

Un *bolinho de santo*, una comida típica, un bocadito bahiano, un medio de sobrevivencia, una comida africana, una comida de la calle. El *acarajé* consiste, básicamente, en una masa de forma redonda de frejol castilla, frito en aceite de palma, que es acompañado de los “rellenos”: *caruru*, que consiste en okra picada y sazonada; *vatapá*, una pasta de pan o harina y camarón; Camarón seco; ensalada de tomate; y ají charapita. El *acarajé* se diferencia del *fast food*, tanto en el tiempo de su “pre-producción”, en casa, como en el tiempo de su preparo en la calle, para el consumo. En general, la preparación del *acarajé* dura cerca de dos días. En casa se hace la masa de frejol castilla y los rellenos. En la calle, la masa será batida y frita, y la bahiana arma el *acaraje* con sus rellenos. Es un proceso que demanda bastante tiempo, tanto en la preparación, como al momento de servirlo al cliente.



Bahiana de acarajé

El *acarajé* debe de ser comprendido a partir del “sistema culinario” (GONÇALVES, 2007; MAHIAS, 1991; VERDIER, 1969) en el que está inserido. La perspectiva del sistema insiste sobre la pluralidad y la interdependencia de sus elementos constituyentes, los cuales van desde la clasificación y obtención de alimento (quien compra y con quién, o que es considerado un buen o mal ingrediente para ser consumido, es decir, como se realiza la selección); su preparación, la disposición de los restos, o como se cierra y abre ese ciclo. Son conjuntos de prácticas y representaciones fuertemente integradas a determinadas cosmologías, que unen personas, sociedad y universo (GONÇALVES, 2002). A partir de ese instrumental analítico asimilo los significados sociales y simbólicos atribuidos a la comida en contextos diferenciados.

### “Oficio de las bahianas de acarajé”: comida y devoción.

En el 2004 el IPHAN (Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional) reconoció el “oficio de las bahianas de acarajé” como “patrimonio cultural brasileño”. Fue registrado como “bien material”, inscrito en el Libro de los Saberes del Patrimonio Inmaterial. Se trata de la aplicación de una política pública federal de reconocimiento de la relevancia social y cultural de las “bahianas de acarajé”, cuyo objetivo es proteger y valorizar “bienes culturales” característicos de Brasil. Demuestra la importancia que

ellas asumen para la formación de lo que llaman de “patrimonio nacional”. Sin embargo, vale resaltar que tal reconocimiento es resultado de las acciones de estas bahianas que, a lo largo de los siglos, venden el *acarajé* en las calles.

Se puede decir que uno de los motivos para la valorización del “oficio de las bahianas de acarajé”, como patrimonio inmaterial brasileño, fue una respuesta al surgimiento del “acarajé de Jesús” – *acarajé* vendido por los evangélicos. Para las bahianas, en su mayoría adeptas de las religiones afro-brasileñas, el *acarajé* está siendo “descaracterizado”, al asociarlo a Jesús y a la Iglesia Evangélica, oponiéndose a la esfera de las religiones afro-brasileñas, ya que el *acarajé* es concebido también como una “comida de santo”, vinculado a las religiones afro-brasileñas. La resignificación del *Acarajé*, con el “acarajé de Jesús”, es un objeto de discordancia por parte de las bahianas pertenecientes a las religiones afro-brasileñas, que reivindican el “origen” de este en *terreiros* (local donde se practica el *candomblé*), resaltando la pérdida de su significado religioso con la apropiación evangélica.

El principal objetivo para la realización del registro era el reconocimiento del valor simbólico del “oficio” de estas bahianas. Tal valor simbólico estaría vinculado al modo de hacer el *acarajé*, a la vestimenta<sup>3</sup>, a la etnicidad y, principalmente, a las religiones afro-brasileñas. El “oficio aparece como representante de un legado étnico y religioso”.

Según la presidenta de la ABAM (Asociación de las Bahianas de *Acarajé* y *Mingau* de Bahia), la actual reivindicación de las “bahianas de acarajé” es el reconocimiento de esa actividad como profesión, una vez que ahora ya es reconocida como patrimonio por el IPHAN. Ella afirmó que no le gustaría continuar llenando el campo “profesión” como cocinera, pero sí,

como “bahiana de acarajé”, explicando que: “cocinar, yo cocino en mi casa”. En su opinión, el local de trabajo de esta profesión es la calle.

El llamado “punto”, o local de venta del *acarajé*, es fundamental para estas bahianas. Este se encuentra ubicado en las esquinas de las calles, donde ellas fríen la masa de forma redonda de frejol castilla en el aceite de palma. Pero “hacer el punto”, es decir, conquistar una clientela, se reveló un procedimiento complejo.

Fue posible observar que para tener su punto legalizado, las “bahianas de acarajé” establecen relaciones con la municipalidad local (para la legalización de este trabajo, muchas veces informal), ahora, la conquista de la clientela es trabajo de las religiones afro-brasileñas.

Las bahianas narraban su vida a partir de su interacción con la comida que preparaban, es el marco en sus vidas, es a partir de esta relación que construyen la narrativa sobre su trayectoria personal. Era en relación a su trabajo con este producto que explicaban los caminos que sus vidas tomaron y las elecciones que hicieron. Las bahianas, al interactuar cotidianamente con el *acarajé* (y con la red de objetos por el articulada, como los ingredientes y la vestimenta), se constituyeron simultáneamente como “bahianas de acarajé”.

Ser una de ellas también representa, en muchos casos, una reivindicación étnica al asociar esta comida a los esclavos, a los negros que “trajeron” ese saber de África para Brasil. Muchas bahianas tienen relación con el movimiento negro y vender *acarajé*, para ellas, es una forma de militancia para la valorización de la “cultura negra”.

Otra característica interesante es que muchas de estas bahianas son adeptas de las religiones afro-brasileñas. Hay una bahiana que alega haber conseguido la legalización

de su punto, donde vende *acarajé* por intermedio de Cosme y Damián<sup>4</sup>. Ella les hizo una promesa: si ella conseguía la legalización de su punto, ofrecería el año entero el *Caruru* de Cosme y Damián – una serie de comidas “de santo” distribuidas gratuitamente por la bahiana en el día en que esas deidades son celebradas. Para ella, la elección del punto no obedece a una lógica estrictamente del mercado, como podríamos suponer.

En los casos observados, las apropiaciones del espacio público por las bahianas exhiben el modo como ellas establecen una relación de dádiva con determinadas divinidades de las religiones afro-brasileñas por medio de una serie de “obligaciones”, acciones necesarias para mantenerse en el punto u obtener éxito en sus ventas. Se puede decir que ellas elaboran un sentido específico para las calles. Establecen una forma de sacralización de la misma. En el ámbito de la calle, el espacio público se transfigura en una especie de casa, siendo “domesticado” por las bahianas por medio de actitudes cuidadosas en relación a los preceptos (las obligaciones religiosas a ser seguidas). Generalmente las bahianas preparan, ya en el inicio de la venta, los siete pequeños *bolinhos de acarajé* – que son ofrecidos a *lansã*<sup>5</sup>, deidad concebida como la “dueña del acarajé”. Por lo tanto, para ellas, es primordial el respeto y la aprobación de *lansã* para la venta del

Típica bahiana del noreste brasileño





acarajé, con el cual muchas bahianas mantienen una relación como “hijas de santo” (cuando son iniciadas en las religiones afro-brasileñas).

Hacer el punto significa conquistar un público, los clientes, quienes se vuelven “amigos”, incluso dispuestos a ayudarlas siempre que sea necesario. Son llamados de “mi gente”. Los “clientes” son aquellos que apenas comen el acarajé, se van; pueden hasta conversar con ellas, pero no poseen una relación con la bahiana o con otros frequentadores del quiosco, son aislados. Ya los “de casa” conocen a la familia de la bahiana y a las personas que frecuentan el quiosco y, generalmente, se quedan en el punto por más tiempo, entre ellos o con ella. Son aquellos que le piden consejos a la bahiana. En el ámbito de los “de casa”, ellos pueden ser distinguidos también entre los “de casa” y los “hijos que *lansã* les dio”. El “hijo”, además de recibir consejos, tiene una mayor proximidad con el ámbito doméstico y con la familia de la bahiana – muchas “bahianas de acarajé” asumen una postura de “madre”, aconsejando a las personas.

Entre los “de la calle”, también hay una diferenciación entre “clientes” y la “gente de la calle” – niños y personas sin hogar. Las personas sin hogar son muchas veces asociados a *Exu*<sup>6</sup>. Ya los niños de la calle son relacionados a *Cosme* y *Damián*. Son ellos que protegen su trabajo y que, por lo tanto, deben ser respetados. La elección del punto de las bahianas en las esquinas (relacionada a *Exu*), se debe a que este espacio, por no tener una clasificación precisa, se configura como un local de “poder y de peligro” (Douglas, 1976). Entonces, hacer el punto es, en los casos estudiados, tener atención a todas las acciones necesarias para el permiso y el éxito de la venta.

Al señalar el trabajo de Vivaldo da Costa Lima, Fry (Ápud Rial, 2005) compara la relación de las “bahianas

Insumos para el Acarajé



Friendo Acarajé



de acarajé” con sus clientes y el comportamiento en restaurantes, observando que, diferentemente de lo que ocurre en los restaurantes, en la venta del acarajé quien se inclina es el cliente, al contrario del mozo, una inversión que indica casi una reverencia del cliente a la bahiana. Vale agregar que es común que los clientes abracen o besen la mano de la bahiana pidiendo la bendición. En el caso de las bahianas vinculadas al ámbito religioso afro-brasileño, esa relación con los clientes es más marcada, ellas dan consejos para un público que se vuelve cautivo.

Las “bahianas de acarajé” desempeñan un papel fundamental en las calles de diferentes capitales de Brasil, no sólo de Bahía. Son mujeres, en su mayoría, que repiten esta actividad por siglos. Poseen las características de *lansã*, son guerreras e independientes. Muchas de ellas sustentan extensas familias apenas con la venta del acarajé.



Bahiana en la ciudad de Salvador

De esta manera, el *acarajé* también apareció como un mediador fundamental entre los ámbitos sagrado y profano, entre la calle y la casa, el presente y el pasado. Es por medio de él que ocurre la transmisión del *axé*, lo que llaman en las religiones afro-brasileñas de “poder”, “energía”, una extensión de la “bahiana de *acarajé*”. Existe una relación de intercambios y dádivas articuladas por esa comida, porque es “de ella el *axé*” que será transmitido a quien lo coma. Podemos decir que las bahianas asumen obligaciones que deben ser cumplidas – al trabajar con una comida, de la cual *Iansã* es la “dueña” -, lo que se refleja en su venta y en la transmisión de ese *axé* a los clientes.

NINA PINHEIRO BITAR

Doctoranda del Programa de Posgrado en Sociología y Antropología de la UFRJ y autora del libro “Bahianas de *acarajé*: comida y patrimonio en Rio de Janeiro”. (Editora Aeroplano, 2011).

## REFERENCIAS

1. La fuerza sagrada de cada orixá, que se revigora, en el *candomblé*, con las ofrendas de los fieles y los sacrificios rituales.
2. Gentilicio de Minas Gerais.
3. La vestimenta, lo que llaman de “bahiana”, no es apenas el emblema, un traje típico, sino el objeto que desempeña un papel activo en la constitución de la categoría “bahiana de *acarajé*”. Cascudo (2001, p.39) describe así la categoría bahiana: “1) Indumentaria que caracteriza a la negra, la mestiza de la capital bahiana. Difusión por medio de fotografías, dibujos, teatro y citas literarias, el traje se convirtió en tradicional. La bahiana usaba sandalias en los pies, chal en la espalda, falda de seda y *cabeção* de crivo (adorno de encaje bordado aplicado en ropa), brazo y cuello desnudos, llenos de pulseras y collares de oro; colgando de la cintura, un enorme conjunto de abalorios de plata. Torso blanco al estilo de los moros; bata (blusa blanca almidonada) en general de algodón, a veces de seda. Aretes turquesa, coral, plata u oro. El *balangandã* (amuleto para el mal de ojo y otras fuerzas adversas), hoy casi desaparecido, era el principal ornamento. El traje de la bahiana se convirtió en el más típico como expresión brasileña (...)”.
4. Cosme y Damián son santos gemelos, deidad de las religiones afro-brasileñas concebidas como niños.
5. Esta deidad es considerada por las religiones afro-brasileñas como una diosa guerrera, responsable por los vientos, rayos y tempestades
6. Deidad en las religiones afro-brasileñas vinculadas a las esquinas y comunicador entre los ámbitos sagrados y profanos, el mensajero.

# Cora Coralina



UNA VOZ CENTRAL DE BRASIL



Casa de Cora Coralina — Ciudad de Goiás



Cora Coralina



Cora Coralina, seudónimo de Anna Lins dos Guimarães Peixoto Brêtas (1889-1985), poetisa de Goiás, inicia su carrera literaria en la primera década del siglo XX, una época en la que aún había espacio para las mujeres en el círculo literario, siendo necesarias décadas para hacerse conocida. En 1965, publica su primer libro de poesías, *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais* y, se convierte en una de las referencias líricas de la región Central de Brasil. Son nueve las obras de su autoría: entre poesías, cuentos y literatura infantil. Además de ser poeta también era repostera. Junto a los dulces confitados que vendía, ofrecía poemas a los visitantes de la *Casa Velha da Ponte*, en la ciudad de Goiás, antigua capital del Estado que se tornó una referencia turística. Su vida es una larga y bonita historia por conocer: una mujer singular que se titula “*sertaneja* libre, turbulenta, cultivadamente ruda. Introducida en la tierra, Mujer tierra. En mis depósitos secretos de un vago sentido de analfabetismo”, aún, “repostera fui y me gusta haberlo sido. Mujer obrera” (CORALINA, 1989, P.22).

Cora Coralina, durante su existencia, asume varias fases de mujer. En su poética, observaremos que ella busca representar ese “desdoblar”, multiplicándose en diferentes naturalezas femeninas. En *Todas as vidas*, ella dice:

Vive dentro de mí  
una mestiza vieja  
con el mal de ojo, agachada a los pies de la chimenea  
mirando el fuego  
(...)  
Vive dentro de mí  
la lavandera del río Rojo.  
su olor delicioso  
de agua y jabón  
(...)  
Vive dentro de mí  
la mujer cocinera.  
Ají y cebolla

vive dentro de mí  
la mujer del pueblo  
bien proletaria  
bien lengua suelta  
(...)  
Todas las vidas dentro de mí  
En mi vida  
La mera vida de las oscuras.

(CORALINA, 1989; 15-16)



Cora Coralina asume la condición de mujer simple, en una perspectiva social, de aquellas mujeres que están al margen de la historia, silenciadas. Al asumir identidades diferenciadas de mujeres excluidas, ella les da visibilidad y hace que sus voces sobresalgan introducidas en circunstancias del cotidiano.

La actitud poética de Cora Coralina se vincula a vivencias pasadas, haciendo presente por el acto creador, el pasado y presente confrontándose, por medio de imágenes comparativas. Su lirismo poético se vincula a una actitud humana. Alguien que vivió diversas experiencias y quiere compartirlas.

De este modo, su producción literaria se fundamenta en el despojo, en lo prosaico, recreando flagrantes del cotidiano de sus historias, de su gente y de la ciudad de Goiás. Sobre esta, dice que canta realmente “todo lo equivocado” que existe en ella. Su escrita se nutre de diversas circunstancias, ilustrando costumbres y casos que parecen leyendas. Lo real es transformado en materia subjetiva y substancia poética. Ficción e Historia se entrelazan, personajes reales se vuelven ficticios y transitan por los callejones ricos y pobres de la ciudad/ memoria y ciudad/presente. La profesora Silvina, el fraile Germano, la lavandera del río Rojo, las prostitutas de

los callejones sucios y pecaminosos, presidiarios, niños abandonados y ella, Cora/Aniña, la niña flaquita y fea del Puente de Lapa, frecuentan sus versos.

*Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*(1965), su primer libro publicado, sintetiza la fuerza poética que se confirmará en obras posteriores. Dirigiéndose al lector, justifica su intención: “Alguien debe rever, escribir y firmar los registros del Pasado/ antes que el tiempo arrase con todo./ Es lo que intento hacer, para la nueva generación siempre/atenta y absorta en las historias, leyendas, tradiciones, sociología/ y folclore de nuestra tierra” (CORALINA, 1989, P.9). De esta manera, tenemos la génesis de la creación poética “coralineana”, que es memorialista y autobiográfica. Sus imágenes poéticas sedimentan experiencias adquiridas durante su travesía existencial, repleta de obstáculos, solitaria, “cargando piedras, / construyendo con las manos sangrando/ mi vida y manos sangrando” (CORALINA, 1997, p.47). Los registros de su pasado y de su presente se encuentran en tiempos y espacios colectivos. Al contar su historia/ cuento nos cuenta de su gente, de su tiempo y de su ciudad, reinventando por medio del acto creador.

Recorriendo las calles, los callejones de la ciudad de Goiás, nos muestra sus dramas, acontecimientos culturales,



Libro Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais

históricos de la vieja capital del Estado de Goiás. Se ve en un mundo de grandezas perdidas y, entre las imágenes de decadencia, sobresalen imágenes de delicados culantrillos brotando en las grietas abiertas por el tiempo, en los viejos muros localizados en los callejones pobres de la ciudad. “Amo el culantrillo delicado que renace/ en la grieta de tus muros empinados/ y la plantita desvalida, de tallo débil/ que se defiende, crece y florece/en el agasajo de tu sombra húmeda y callada”. (CORALINA, 1989, p. 61).

La singularidad poética “coralineana” consiste en las intrincadas raíces con el medio en que creció, en su relación con la tierra, con los humildes y con la historia. Maduró a lo largo de los años, brotando en estado puro en el umbral de la vejez. Lanza su primera obra en 1965, a los 76 años de edad, aunque haya publicado la primera crónica (El cometa de Halley) en 1907, en el seminario *La Rosa*.

Los poemas dedicados a la ciudad de Goiás son himnos en los que se encuentran mezcladas diversas sensaciones de ternura, melancolía, amor.

Goiás, mi ciudad...  
Yo soy aquella amorosa  
De tus calles estrechas,  
Cortas,  
Indecisas,  
Entrando,  
Saliendo  
Una de las otras.  
Yo soy aquella niña fea del Puente de Lapa.  
Yo soy Aniña.

(...)  
Yo soy aquella mujer  
Que se puso vieja, olvidada,  
En tus plazuelas y en tus callejones tristes,  
Contando cuentos  
(...)  
Yo vivo en tus iglesias  
Y casonas  
Y tejados  
Y paredes  
(...)  
Yo soy estas casas  
Apoyadas  
Cuchicheando unas con las otras.

(CORALINA, 1989; 17-18)





La ciudad deja de ser una localidad espacial y se antropomorfiza. Observemos que en el juego de esconderse y mostrarse, la poetisa hace uso de su nombre de bautismo por medio de la reinención de Aninha. La autora es Cora Coralina, pero la memoria recupera la imagen de Aninha guardada en su memoria. La ligereza de las imágenes y la sinuosidad de las palabras se asemejan a la de los callejones. La construcción poética reduce el lenguaje a lo esencial, sin embargo, alcanza ritmo, plasticidad y un lirismo que resbala para sublimación afectiva.

Cora Coralina salió de Goiás en 1911, a los 22 años, regresó 45 años después. Durante ese periodo publicó textos de opinión pública, raras fueron sus publicaciones poéticas, aunque se sabe, que los *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias mais* fueron escritos, casi en su totalidad, al regresar a su ciudad natal.

Establecida en la *Casa Velha da Ponte*, Cora Coralina abre las ventanas para el mundo que se extiende afuera, pero lo que pasa por su retina son los recuerdos del pasado o lo que influencia el inmediato. Son estos recuerdos que hicieron la consistencia de su poesía. Raramente su poética trae imágenes que salen de los límites de la ciudad de Goiás y de su gente. “Río rojo de las ventanas

de la Casa Vieja del Puente.../Río que se hunde debajo de los puentes/ Que se reparte en las piedras. (...) Río, vidrio del cielo. De las nubes y de las estrellas. / De la ventana de la casa vieja/ todos los días, en la mañana, / recibo la bendición del Río” (CORALINA, 1989, P. 53-57).

En sus poemas es nítida la comparación entre las imágenes conocidas y amadas del pasado y las del presente. Cora observa los cambios ocurridos, comenta sobre la decadencia, el descaso con la historia. En el poema *Velho sobrado*, ella alerta sobre la necesidad de recuperar el pasado: “Y van huyendo de la casona, de a pocos,/ los cuadros del Pasado” (CORALINA; 1989, P. 57-60) de ahí la preocupación en registrar ese mundo con sus imágenes y no dejar que el “tiempo arrase con todo”

*Vintém de Cobre: Meias Confissões de Aninha*, publicado en 1983 es una obra que recompone imágenes de la infancia en un entrelazar de emociones pasadas y presentes en el acto de recordar. Sobre esta, Cora comenta: “alborotada como fue la vida de aquella que lo escribí./ (...) Alguna cosa, cosas que me llenaban, que me atragantaban/ y necesitaban salir. // Este libro fue escrito en la tarde de la vida,/ busqué recrear y poetizar. Caminos ásperos/ de una dura caminada” (CORALINA, 1997, P. 47). La sugerencia de una escrita, cuya modalidad



Cora Coralina

es autobiográfica, se inicia desde su título y pasa por toda la obra. Dividido en tres partes, siendo las dos primeras centradas en sus recuerdos “guardados en los casilleros de la memoria” (CORALINA, 2001, P.87), que se titulan *Meias confissões de Aninha* y *Ainda Aninha* y la tercera, *Nos Reinos de Goiás e outros*.

Compuesto de “verdades” y “verdades a medias”, ya que ella declara: “Nadie revela todo (...). Algunas cosas la gente guarda. Solo puedo hacer confesiones a medias” (CORALINA, 1989, p. 183). Esta obra trae un gusto medio amargo, cuenta poéticamente una infancia triste, llena de privaciones, de “niña flaquita, pálida y no asimilada”. También se destacan imágenes de soledad de una mujer en proceso de envejecimiento: “El camino está desierto/voy caminando sola/ Nadie me espera en el camino. Nadie prende la luz./ La vieja lámpara de aceite/ ha mucho que se apagó” (CORALINA, 1997, p. 47). Se trata de una escrita que se somete a diversas disposiciones y también se cuela por la subjetividad del discurso poético en sí.

En las demás obras, Cora Coralina le da continuidad al camino ya iniciado. Con su refinamiento lírico, aparentemente de naturaleza simple, discute la existencia, sus dramas, sus conflictos, la transitividad de la vida y la naturaleza con sus colores, sus aromas, entre otras cuestiones siempre atenta, observando al hombre, ya sea en el pasado o presente.

Reconocida como poetisa regionalista, telúrica, ya que en sus obras están representadas las cosas de la tierra, vistas por ella como un motor que genera vida, fortaleciéndola y recibéndola de vuelta en su seno maternal, su poética no se sujeta a límites, a pesar de atarse a referencias locales. Ella trasciende y alcanza la universalidad en las reflexiones sobre la esencialidad humana.

OLÍVIA APARECIDA SILVA

Doctora en Literatura Brasileña por la Universidad de Brasília.

Profesora de la Universidad Federal de Tocantins



| MODA |

# MUJERES POPULARES Y

# POPULARES MUJERES DE BRASIL



Gisele Bündchen en la  
São Paulo Fashion Week

## en la Moda





Comentar sobre mujeres en Brasil es una tarea de gran responsabilidad en un país de dimensiones continentales, tratar de este asunto es dedicarse al estudio de su diversidad social, cultural y económica interna. Abordar a las mujeres populares y a la cuestión femenina en Brasil es trazar un cuadro en el que debemos hablar tanto de procesos históricos, como de estas semejanzas que son, en mi opinión, más benéficas que problemáticas en la producción de la moda en el país.

En Brasil, podemos verificar históricamente que las primeras manifestaciones vinculadas a la moda nos llegan en el siglo XVI con los europeos arribando en costas brasileñas. Ellos traen consigo un modo distinto de concebir los vestuarios y apariencia, que ya está incorporado a la llamada lógica de la moda (que es una cultura de la vestimenta). Los nativos, así como los invasores, también construyen su apariencia sobre el cuerpo, solo que en vez de telas usan pintura corporal y accesorios de los más variados. Por lo tanto, pensar y representar el cuerpo por medio de una construcción artificial es una manifestación cultural que también existe entre los nativos. Identificamos, en gran parte de estos



grupos, a las mujeres como una fuerza creadora que rigió la pintura corporal y crea muchos de sus accesorios (Vidal, 1992) desde los tiempos coloniales hasta hoy.

En el siglo XVIII dos eventos importantes marcaron para siempre el desarrollo de la industria de la moda en Brasil: por un lado Doña Maria I emite una Carta que prohíbe terminantemente la producción de telas refinadas en la colonia y ordena la destrucción de todos los telares de gran porte, lo que generó un atraso inmenso en el desarrollo de la cultura textil del país. Por otro lado, hubo un aumento considerable en el tráfico negrero de África, en los navíos, diferentes culturas africanas se mezclan, y cuando llegan al país, funden sus formas de vestir con los patrones europeos impuestos por la iglesia y por la metrópoli. Las mezclas africanas son, hasta hoy, una influencia de las más relevantes en la cultura de la vestimenta brasileña.

En el siglo XIX, la distancia entre las referencias del modo de vestir europeo (francés e inglés, en destaque) y el cotidiano de los espacios urbanos de Brasil comenzaron a disminuir, sobre todo, a partir de la inauguración de los Puertos, en 1808. Hecho que permitió la entrada de producciones de lujo y trajes importados en Rio de Janeiro. Con la Corte Portuguesa establecida en Rio de Janeiro, el comercio de la moda crece y prospera, la moda femenina queda en manos francesas y la masculina en manos inglesas. Finalmente, una europeización más radical se establece, con la instalación de la vida de la



Moda brasileira



São Paulo Fashion Week  
- mayor evento de moda  
realizado en Brasil

corte y el contacto directo con la aristocracia portuguesa y con la burguesía industrial europea.

La clase dominante carioca se vio obligada a tomar nota y adoptar la moda – es decir, no sólo la ropa y accesorios, sino también las costumbres y valores morales pasaron a ser modificados. Por otro lado, las mujeres pasan por un proceso de cambio de sociabilidad muy grande, finalmente, ahora ellas eran solicitadas en espacios públicos como salones, veladas, recepciones, teatro, etc. lo que exigía un arsenal de accesorios que no podían ser hechos en casa y menos aún traídos por vendedores ambulantes. El comercio especializado ofrecía de todo, desde las telas hasta el peine para el cabello, seguidos de sombreros, zapatos, corsés, maquillaje, perfumes, etc. Todo esto coincide con la ley de instrucción pública (1831), que da acceso, a las mujeres del país, al derecho de aprender a leer, y así, ellas se actualizaban leyendo periódicos y revistas especializadas en moda francesa. Sin embargo, la educación femenina mantenía los valores tradicionales vinculados a los *quehaceres domésticos*, debido a que, en gran parte, la educación femenina era impartida por religiosas, generando “prácticas artesanales” que en esa época no eran hechas solo para embellecer las ropas de cama y baño, sino también para adornar su propia vestimenta.

Es de manos de mujeres anónimas, que nacen vestuarios regionales como los “*bombachas*” (pantalones típicos de la región de *Pampas Gaúcho*). Según consta en sondeos consultados, los *bombachas* provienen de ropas militares de Europa del siglo XIX, que fueron introducidas en la región de *Prata* por comerciantes británicos. Generalmente adquiridas por personas sin muchos recursos. Sin duda, este traje pasó por adaptaciones al formar parte de la vida cotidiana del gaúcho, principalmente porque se fundió a otra vestimenta típica de Brasil, pero de otra región, es el vestuario de *tropeiro*. A partir de 1889, con la proclamación de la República, y con la disminución de importación de telas, los adornos laterales de los *bombachas* pasan a ser hechos desde otra práctica de costura, conocida como “*panal*”. Para esta técnica de confección es necesaria una habilidad específica que solo las *bombacheiras* conservan. Se trata de una técnica europea de decoración de vestuarios femeninos e infantiles, que era aplicada en telas livianas y finas, pero que las *bombacheiras* consiguieron aplicar en el pesado dril utilizado para confeccionar los típicos pantalones gaúchos.

Es cierto que el resto del país estaba bajo influencia directa de esta transformación de costumbres, pero la moda se fue extendiendo de a pocos, generalmente migrando por los caminos donde la concentración de capital se hacía y se adecuaba, o mejor dicho, se fusionaba a las costumbres locales. En la sociedad brasileña del siglo XIX, un poco más democrática y urbana que en los siglos anteriores, nacieron necesidades complejas de distinción. La moda se prestó para dejar todas las diferencias visibles, así como también, poco a poco, contaminó otros estratos de la sociedad, más allá de la élite política carioca. Un ejemplo claro de esta aproximación con la moda ocurrió con los varones de café y su creciente refinamiento en la apariencia y costumbres. Hecho que fue registrado en inúmeros retratos. Son estos mismos hombres que iniciaron la industria textil y de confección en el país, a pesar de las inmensas dificultades que señalaron avances y retrocesos en su trayectoria, ya en las últimas décadas del siglo XIX. En 1864 el país contaba con 20 fábricas textiles, en 1881 el número aumentó al doble, y en las vísperas de la primera guerra mundial, Brasil ya contaba con 200 fábricas, que empleaban aproximadamente 78,000 personas (en su gran mayoría, mujeres).

El siglo XX se presenta como una fase de consolidación de la industria. En la década de 1920, la importación de textiles ya era irrisoria. Casi todo basado en algodón. En las décadas de 1950 y 1960 el escenario productivo nacional da un paso más y la tela sintética pasa a ser la protagonista en la historia. Se organizó una feria de negocios de gran porte, la FENIT – Feria Nacional de la Industria Textil – y se creó un espacio en el que por primera vez en la historia del país, la industria química, de hilado, textil y de confección se unen para crear una moda nacional. Estilistas, diseñadores y un repertorio de tendencias internacionales estuvieron disponibles en tierras brasileñas.

Mujeres importantes, en ese momento, eran las llamadas *golondrinas*, señoras que iban a Europa con la finalidad de comprar productos de moda y revenderlos en Brasil para una pequeña y nueva clase media, que deseaba inmensamente mostrar su ascensión social. Por más que fuera un comercio informal, ellas conformaban buena parte del *buen gusto* de aquel periodo en las principales capitales de Brasil. Los talleres de Alta Costura, que imitaban los rigores de las *maisons* de París, hacían ropa bajo encomienda para la elite carioca y paulistana. Destacamos la *Casa Canadá* (Rio de Janeiro), *Casa Vogue* y *Madame Rosita*. Todas dirigidas por mujeres, una de las más destacadas fue Mena Fiala, de la *Casa Canadá* que además de ser considerada una de las más elegantes del país, fue innovadora al organizar los primeros desfiles de moda del país, desarrolló, posteriormente su propio *prêt-à-porter* de lujo. Siguieron el ejemplo de esas mujeres pioneras, de nombres hoy históricos en la moda brasileña, personajes como Dener Pamplona, José Nunes, Guilherme Guimarães, entre otros.

En la década de 1970, el escenario industrial era bastante estable, pero la copia de modelos europeos y estadounidenses aún era la marca de toda confección e industria textil brasileña. Nuevamente una mujer valiente y determinada irrumpe en este paisaje, su nombre es Zuzu Angel. Ella da marcha atrás al juego de influencias de la moda internacional e innova en toda su breve vida como creadora. Con visión para los negocios como pocos en el mundo de la moda, Zuzu Angel coloca la referencia de la cultura brasileña como base de sus creaciones. Estampas,

La diseñadora Zuzu Angel



Diseños creados por Zuzu Angel



accesorios y aquello que era visto hasta hace poco con cierta vergüenza por quien fue colonizado, se vuelve materia prima creativa. Encaje, cintas, percal, conchas, su sincrética forma de crear que une información europea, visión y *design* estadounidense con raíces brasileñísimas nos hace ver cuánto su propuesta de moda era vigorizante, en Brasil y en el mundo. Su posición de vanguardia – alineada totalmente a otros movimientos de cultura popular urbana que ocurrían en Brasil en aquel momento, como la *Tropicalía* y el *Cinema Novo* – no esconde quien es. Su cultura diversificada y plural está estampada y da forma a su moda que conquista Rio de Janeiro, después las otras capitales y, finalmente, los Estados Unidos. Zuzu Angel fue la primera diseñadora de moda brasileña que exportó una línea *prêt-à-porter* para el mercado estadounidense. Desafortunadamente, debido a la dictadura militar, su hijo fue preso, torturado y asesinado. Zuzu Angel luchó por el derecho de enterrar a su propio hijo, se valió de la moda para hablar sobre el tema y creó una colección





Influencia japonesa en la moda brasileña



Lenny Niemeyer, representante de la moda playa brasileña



Diseños de Lenny Niemeyer desfilados por Gisele Bündchen, Leticia Birkheuer y Barbara Berger

temática, algo inédito hasta el momento en el país, lo que escandalizó y emocionó, ya que, el tema eran ángeles caídos y andrajosos, humillados y torturados. Éxito en los medios locales, éxito de ventas en Brasil y en el exterior, esta valerosa estilista, que enfrentó la dictadura militar de frente y con dignidad, muere en un sospechoso accidente de carro, hasta hoy no aclarado.

De 1980 hasta hoy podemos hacer una lista gigantesca de mujeres relevantes en la historia de la moda de Brasil, desde aquellas que grabaron en nuestros creadores su manera de pensar y hacer moda, como Marie Rucki, directora de la escuela de moda "Studio Berçot", quien educó muchos diseñadores brasileños y poseía una fuerte

conexión con Brasil, país que constantemente visitaba y donde daba cursos. Entre sus ex alumnos está, por ejemplo, Gloria Coelho, exponente de la moda de la década de los 80, estudió con Marie Rucki de la "Studio Berçot" en la "Casa Rhodia", uno de los primeros cursos dedicados a la moda en el país, curso diferenciado que era orientado a la creación, pero con miras a la industria de la moda. Gloria Coelho ya hacía moda antes, básicamente, una marca de sastrería femenina de óptima calidad (la "G Confecciones"). Ella tomó en serio lo aprendido con Rucki y sus procesos creativos se transformaron. Las cosas del mundo pasan a contaminar la sastrería, de esta manera, ella reinventa, a partir de referencias como arquitectura, naturaleza, etc. aquello que era comprendido como un simple pieza de vestuario. Su marca hoy, "Gloria Coelho", es un sinónimo de moda sofisticada, urbana y que construye un universo singular de formas y ajustes en telas nobles o especiales, hechos para sus creaciones. También alumna de Marie Rucki, Clô Orozco se graduó en Ciencias Sociales, cambió la sociología por la moda y lanzó una marca, la "Huis Clos" que es sinónimo de sofisticación y originalidad. Voluntariosa, como ella misma dice, se sumerge en procesos de *moulage* para crear sus piezas que son al mismo tiempo inteligentes y sexys. Difícil arte de juntar dos características casi siempre comprendidas como antagónicas. La más fuerte de sus influencias es el "japonismo<sup>2</sup>" de los años 80. Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto e Issey Miyake revolucionaron su sensibilidad para la moda (estuvo presente en muchos desfiles de estos creadores en los años 80). Como alumna de Marie Rucki, de ella aprendió que hacer que su repertorio crezca es la manera fundamental para continuar la creación sucesivamente. La información no es solo un dato para almacenar, sino para ser sentido, comprendido y relacionado a su gran vasto manantial de repertorio.

La moda en Brasil, sobre todo en el exterior, es reconocida por tener un corte impecable cuando el asunto es moda playa y en esta especialidad también tenemos a una gran dama, Lenny Niemeyer. A lo largo de los años 80, Lenny Niemeyer buscó entender los gustos variados que existían dentro del país, agradecerlos y desarrollar técnicas de modelos que consigan satisfacer esta propuesta. No era apenas ampliar el modelo para que le guste a una paulista, era necesario salir de la zona de comodidad

de estampas obvias como conchas, anclas, etc. Ya que eran esas clientes a las que les gustaban estampas bien definidas y sofisticadas, menos temáticas. Humilde, en su proceso de aprendizaje, oyó atentamente las críticas y no se dejaba seducir fácilmente por los elogios. Ella se dio cuenta de que el lugar para investigar sobre moda no era París y fue así que buscó lugares famosos y conocidos en las orillas de las playas que vivían este tipo de universo, así como no olvidó, ni siquiera por una colección, los dos slogans que la llevaron a construir una moda playa única, elegante e innovadora: la naturaleza y lo artesanal.

A partir de los años 90, tenemos una gran transformación en la moda brasileña. Muchos cursos técnicos, de nivel superior y posgrado abren en el país, lo que inicia un proceso de profesionalización del área. El escenario económico promueve un crecimiento de la clase media y la capacidad de consumo del país crece inmensamente, junto al internet, también cada vez más accesible, acaba por dar acceso con facilidad a la información de la moda, lo que genera un creciente deseo de consumo. En este marco tenemos nombres femeninos apareciendo por todos lados. Muchas marcas nuevas, inversiones e innovación son hechas por mujeres en la moda de Brasil. Gran parte de ellas anónimas o poco conocidas por el gran público, otras se hicieron muy conocidas en nichos de mercado.

La moda es una manifestación que transita de lo popular a lo erudito, de lo artesanal a lo industrial, de lo material a lo inmaterial. Dicho de esta manera es un medio de expresión cultural y vehículo de desarrollo social, ya que la moda juega cotidianamente con complejas formas y valores culturales, que son contruidos de amalgamas que se funden en un mismo tiempo. Desde elementos de los más regionales y enraizados en cuestiones de identidad local, a los más internacionales e incluso los sometidos. Se trata de una manifestación cultural que tiene potencialidades múltiples, en lo que se refiere a una generación de integración socioeconómica de todo el país, teniendo en consideración la dialéctica de la diversidad/identidad como motor de las síntesis simbólicas y estéticas que orientan, fomentan y crean las sensibilidades culturales brasileñas. No importa si las mujeres entran por la puerta principal de un gran taller de Alta Costura, o a través de las puertas de servicio de las industrias de confección y

Brasil ha revolucionado la moda de zapatos de plástico



Havaianas de equipos de Fútbol



textiles del país. Esta manifestación cultural debe mucho a las mujeres, sea porque ellas las ostentan y las hacen reales en las calles o sea porque son responsables por la creación y producción de piezas de moda.

PATRICIA SANT'ANNA

*Doctora en Historia del Arte por el Instituto de Filosofía y Ciencias Humanas de la Unicamp, Master en Antropología Social por la IFCH/UNICAMP y Bachiller en Ciencias Sociales – modalidad Antropología – por la misma institución. Es investigadora – fundadora y líder del “Grupo de Estudos em Arte, Design e Moda (UNICAMP)”. Publicó capítulos sobre libros de moda, artículos en revistas científicas, análisis de eventos y entrevistas en revistas del área de gran circulación nacional. Posee una columna en Infojôia sobre Design y Moda (Portal de Noticias del IBGM). Actualmente es docente en los cursos de posgrado del SENAC São Paulo y de graduación y posgrado de la ESAMC.*

## REFERENCIAS

1. La región de Divina Pastora (Sergipe) es heredera de este proceso de prácticas artesanales. Se trata de encajes del tipo irlandés producidos hasta hoy, que tiene sus inicios en la educación femenina dada en la región por monjas, permaneciendo como fuerte característica de la artesanía local. Actualmente, las mujeres que mantienen esta tradición están organizadas en una asociación dedicada al desarrollo de Encaje de Divina Pastora. Enfocan su técnica con el fin de motivar a las que retienen el conocimiento de esta práctica cultural regional, de continuar esa producción como un recurso de generación de ingresos y también para pasar su conocimiento, registrar tanto su proceso de producción, como divulgar las singularidades y bellezas posibles contruidas con su producto (Dantas, 2001).
2. El Japonismo es una tendencia estilística de artistas que buscan inspiración o intencionalmente imitan las formas, motivos, técnicas etc. corrientes en la arte japonesa.



# Clara Nunes

## El Canto de una Guerrera de la Cultura Popular

Si ustedes quieren saber quién soy yo  
Yo soy la tal mineira  
Hija de Angola, de Keto y Nagô  
No estoy para bromas  
Canto por todos lados  
No temo a quebrantos  
Porque yo soy guerrera

Dentro de la samba yo nací  
Me crié y me convertí **bis**  
Y nadie derrumbará  
Mi bandera, oh, oh

Sacude con samba y yo caigo  
Y balanza las caderas  
Con el sonido de los tan-tan



Contorno que me echo y me agito  
Me muevo y me envuelvo  
En los balangandan.

Menea allá que yo meneo aquí  
En ese meneo  
Que yo soy valentona  
Que en la samba no hay estafa  
Viene de arriba y abajo  
Para quien es su fan

Y yo bailo samba la noche entera  
Hasta mañana en la mañana  
Soy la mineira guerrera  
Hija de Ogum con lansa

Así se presenta la cantante brasileña Clara Nunes (1942 - 1983) en la samba *Guerreira*, composición de João Nogueira y Paulo César Pinheiro, canción que dio título a su *long play* de 1978. Al entonar la canción, la intérprete se identifica como: mineira, hija de Angola, Keto y Nagô<sup>1</sup>, guerrera, *hija de Ogum com Yansã*<sup>2</sup>, que *canta pelos sete cantos* y se realiza en la samba (dentro de la cuál nació, se crió y se convirtió). ¿Por qué Clara se presenta así? ¿Cómo su trayectoria personal y artística se relaciona con esos elementos?

La mineira Clara Francisca nació en Paraopeba, interior del Estado de Minas Gerais. Hija de un bailarín de la bajada de reyes y guitarrista famoso en la región, conoció desde pequeña manifestaciones típicas de la cultura popular: fiestas, pastorcitas de navidad y *congado*<sup>3</sup>. Clara, la séptima hija de Amélia y Mané Serrador, no vivió mucho tiempo con sus padres. Cuando quedó huérfana a los cuatro años de edad, fue criada por sus hermanos mayores, José y María, esta última más conocida como Mariquita, a quien Clara llamaba de Dindiña. Además de los juegos comunes de infancia, la pequeña Clara estaba siempre presente en eventos, que en aquella época eran realizados en la ciudad, por un farmacéutico que imitaba a los famosos programas de concurso para descubrir nuevos talentos, en un teatro cedido por la fábrica de telas Cedro Cachoeira. Ella obtenía premios y elogios del presentador quien la llamaba de "la niña de mis ojos".

Joven aún, tenía la costumbre de "huir" para presentarse en programas de radio en la vecina ciudad de Siete Lagunas. Podríamos estar tentados a ver en esa chica a la futura cantante Clara Nunes, pero eso sería un error. Como ella, otras niñas también se envolvían con el canto o con otras formas de arte, como su hermana Vicentina envuelta en presentaciones teatrales. Clara todavía no había adoptado el apellido Nunes de su madre, con el cual se consagraría

Clara Nunes en el show O Poeta, A Moça e o Violão, 1973



artísticamente. Solo era Clara Francisca, una chica que se divertía con la música.

A los dieciséis años se mudó con sus dos hermanos a Belo Horizonte, donde trabajó en la fábrica de telas Renascença. Una vida de obrera que inició en la industria de su tierra natal. Pero ya en la capital del estado de Minas también fue trazando otros caminos. Frecuentando los quioscos de las kermeses de la Iglesia de Santo Alfonso, en el barrio Renascença, donde vivía, su canto llegó a oídos del músico y compositor Jadir Ambrósio.

Este, encantado con su voz, le brindó la oportunidad en bares y en la radio. Fue así que su canto comenzó a ganar forma de trabajo. Su valor fue galardonado en la participación, en 1960, del Concurso "La voz de Oro ABC", en el cual se consagró vencedora de la fase mineira y quedó en tercer lugar en el certamen nacional. Así, se abrieron espacios y contratos en radio e incluso en la TV Itacolomy.

En 1966, la industria cultural se consolidaba en Brasil. Clara necesitaba aproximarse de los polos centrales de esa industria para progresar. Fue entonces que se mudó a Rio de Janeiro, al firmar contrato con la multinacional





Clara Mestizo, 1981

Odeon, con la cual lanzó su primer disco en 1966. Los tres primeros *long plays* estaban lejos de presentar a una cantante próxima de aquella identificada como *Guerreira*. Clara, según los objetivos de la grabadora, debería convertirse en un “Altemar Dutra<sup>4</sup> de falda”. Grabó, entre los años 66 y 69, fundamentalmente boleros y samba romántica, haciendo incursiones con el éxito de las versiones e incluso el yeh-yeh-yeh, en aquel entonces de moda entre la juventud. Grabó también sambas, sobre todo en el *long play* de 1968. *Você passa, eu acho graça* fue el samba de Ataulpho Alves y Carlos Imperial, que dio título a ese disco y que contaba también con las composiciones de Noel Rosa, Martinho da Vila y Darcy da Mangureira.

Clara ya cantaba por todos lados... En radios, en programas de TV, en películas, en Rio de Janeiro, en São Paulo, en Fortaleza y en Minas Gerais. Pero el éxito comercial, evidente en la venta de discos, no le llegaba. Según datos de la Grabadora, los tres discos vendieron, respectivamente, 3 100, 6 900 y 6 500 ejemplares.

El giro en su carrera comenzó en los años 70, cuando pasó a producirla el locutor Adelzon Alves, conocido por su programa en la Radio Globo, “El amigo de la madrugada”, dedicado, sobre todo, a la difusión de la samba. Él, que nunca había actuado como productor de discos, fue invitado por la Odeon para esta función. La elección ya señalaba el rumbo que se esperaba dar

a la carrera de Clara. De formación socialista, Adelzon se encontraba empapado de los ideales de la época de valorización popular brasileña, que debería ser capaz de llevar a una superación de los males de la sociedad capitalista y de imponer resistencia a la dominación extranjera, en especial, a la estadounidense. Estos valores guiaron la nueva directriz que asumió la carrera de Clara Nunes. Ella, que ya cantaba sambas, que había sido coronada reina del carnaval de Belo Horizonte en 1964 y que convivió en la infancia con manifestaciones populares mineiras – se reapropiaba de esas experiencias como rumbo de su carrera. De esta forma, la mineira que hasta entonces era guerrera por su lucha personal, por la sobrevivencia en una familia pobre de obreros y por la carrera de artista en busca de su “espacio en el estrellato”, se volvió también, progresivamente, una guerrera en la defensa de valores populares y nacionalistas que ya conocía. Pero fue a partir de aquel entonces que pasó a darle un significado político a su canto, a pesar de que, en tiempos de gobiernos militares, eso no fuera necesariamente explícito. Clara se da cuenta que, parafraseando la samba de Xangô da Mangureira, *quando veio de Minas, trouxe ouro em pó*: el oro representaba la cultura popular. Como declaró en algunas entrevistas, se convirtió también en una investigadora en la búsqueda de registrar músicas y manifestaciones de esa cultura. Esta actitud influenciaba, inclusive, a los que componían para ella. Toninho Nascimento – socio de Romildo en muchas músicas grabadas por Clara, entre ellas su mayor éxito *Contos de areia* – afirmó que consultaba libros, como *Folclore de Januária*, cuando él componía canciones para ella. Por lo tanto, podemos identificar en Clara y en los que con ella trabajaban un cierto espíritu folclorista.

Clara construyó, entonces, una imagen de cantante vinculada a las diversas tradiciones musicales brasileñas, grabando, además de *sambas*, otros géneros como *frevos*,



Clara Nunes

*forró*s, canciones dedicadas al trabajo, *cirandas*, *xulas*. Su *performance* acompañó la transformación del repertorio de la cantante. Las interpretaciones se aproximaron del canto popular y los instrumentos de percusión ganaron destaque en los arreglos. La apariencia de Clara se convirtió en otra: se vestía de blanco, asumía progresivamente sus cabellos crespos (abandonando las pelucas del inicio de su carrera) y exhibía los collares de sus “*orixás* de fe”.

La valorización de ese universo hizo que Clara se aproximara de las referencias de la cultura afro-brasileña. Lo popular en Clara se vinculaba a la cultura negra. Al inicio de 1971, la cantante hizo su primer viaje a África, visitando África del Sur, Mozambique y Angola, donde junto a Ivon Cury participó del primer concurso de Miss de ese país. En este viaje, según afirmó en una materia publicada en la Revista Romântica, numero 125, presencié danzas populares de Angola en un patio semejante al de la *Escola de Samba Mangueira*. Además, declaró haber traído de su viaje no sólo *souvenirs*, sino también ropa, collares y piezas de artesanía. Iniciaba, así, su conocimiento en aquella cultura, así como también la percepción de su relación con el universo popular brasileño, que pasaría a entonar en sus grabaciones y *performances*.

Así, a lo largo de su carrera, Clara grabó canciones que indicaban la afiliación cultural de Brasil a África, tales como, entre muchas otras: *Misticismo da África ao Brasil* (Mário Pereira / Vilmar Costa / João Galvão, 1971), *Nanaê*, *Nanã*, *Naiana* (Sidney da Conceição, 1974) y *Mãe África* (Sivuca / Paulo César Pinheiro, 1982). En esta última, entona: *No sertão, mãe preta me ensinou/ Tudo aqui nós*

Alfiche del show de Clara Nunes en Japón, 1982



*que construiu/ Filho meu, tu tem sangue Nagô/ Como tem todo esse Brasil*. Al hacer esto, ella adaptaba su discurso de parte del movimiento negro brasileño, que buscaba un apoyo en la lucha contra el racismo, por medio de la afirmación de la resistencia por lo cultural, es decir, por medio de la valorización de la raíz africana, de la cultura y de la sociedad brasileña. No es sin motivo que los años 70 marcaron un momento de crecimiento de ese movimiento social, lo que parece haberse relacionado en un camino de doble sentido con la obra de Clara: al mismo tiempo en el que creaba un medio social propicio para una mayor difusión de aquel tipo de repertorio y *performance*, también se beneficiaba de la circulación musical de esa obra, que promovió ideas comunes a las defendidas por el movimiento, llegando incluso a los grupos sociales que no estaban directamente comprometidos en la lucha contra el racismo.

El punto central de la identificación del canto de Clara con la cultura afro-brasileña se relaciona al tema religioso. Clara Nunes nunca fue la única y tampoco la primera cantante en evocar las religiones de los *orixás* en sus canciones. Sin embargo, fue tan grande su identificación con esas canciones, que hasta hoy su imagen vestida de



Clara en el Clip de la música *Negão*, 1982

blanco, usando collares y con sus largos y voluminosos cabellos crespos, es la que permanece así, congelada en la memoria de los que la vieron o escucharon. Su fuerte relación con el *pueblo-del-santo* es la que identifica el hecho de que Martinho da Vila la recuerde como la primera persona que declaró públicamente su fe en los *Orixás*. La presencia de las religiones afro-brasileñas en el repertorio de Clara coincide con un periodo de expansión y fortalecimiento del *candomblé*, incluyendo la incursión de adeptos y *pais-de-santo* de la religión *Umbanda*. Con la valorización del *candomblé*, la música popular obtuvo un papel destacado.

No obstante, la identificación de Clara con las religiones afro-brasileñas no era apenas artística. La religión siempre hizo parte de su vida. Proveniente de una familia católica participó en la infancia de la Cruzada Eucarística y cantó en el coro de la iglesia. En su juventud, adoptó el espiritismo kardecista, junto con algunos de sus hermanos. En Río de Janeiro se unió a la *Umbanda* y al *Candomblé*, sin abandonar el kardecismo e incluso, eventualmente, prácticas católicas, como participación en misas y el acto de la comunión. Su experiencia religiosa sincrética, típicamente brasileña, no tenía nada de superficial. Era una persona de mucha fe, leía sobre el asunto. Se definía como

espírita. Pero percibía que las continuidades existentes entre esas religiones le permitían transitar por ellas.

La religión era tan importante para Clara que ella le daba a sus canciones un sentido religioso. La música *Minha Missão*, compuesta por Paulo César Pinheiro y João Nogueira, grabada en el disco "Clara" (1981), explica lo siguiente: *Quando eu canto/ Estou sentindo a luz de um santo/ Estou ajoelhando aos pés de Deus; O meu canto é uma missão / Tem força de oração / E eu cumprio meu dever*. Pero su canción tiene también un significado político: *Canto para denunciar o açoite/ Canto também contra a tirania/ Canto porque numa melodia/ Acendo no coração do povo/ A esperança de um mundo novo/ E a luta para se viver em paz*.

Clara y su música contribuyeron de forma significativa para la afirmación de la importancia de las religiones de los *Orixás* y la relación entre Brasil y África. De esa forma, su actuación se integraba con las propuestas del movimiento negro en Brasil. Pero, diferentemente de algunos sectores de ese movimiento e incluso del discurso de intelectuales y *pais-de-santo* (sacerdotes), que proponían la búsqueda de una "pureza" africana, Clara pensaba en la cultura brasileña como resultado de transiciones culturales. En ese sentido, se trataba de una cultura mestiza. Es lo que puede ser observado, por ejemplo, en la música *Nanaê, Nanã Naiana*<sup>5</sup>.

La canción explica la explotación sufrida por la esclava Nanaê y como la religión le servía como arma de defensa: al incorporarse Nanã Buruquê, Nanaê se defendía del chicote señorial. Pero más que eso, la religión fue un éxito en su papel como un elemento de resistencia cultural, ya que fue apropiada por la cultura blanca, occidental. Es decir, en la medida en que hizo posible las transiciones culturales representadas en la música, por el hecho de que, siendo criada por Nanaê, la señorita heredó su





Clara Nunes Guerreira

ser. “La señorita” puede entenderse, por lo tanto, como una representación del propio Brasil, heredero del ser africano. Se destaca que esta afirmación de transiciones culturales nada tiene de armoniosa. Por lo contrario, se da en pleno conflicto, explícito tanto en la letra como en el arreglo musical.

Es de esas transiciones culturales que resulta el mestizaje brasileño, tantas veces entonado por Clara. En sus canciones, la afirmación de un Brasil negro convive con la idea de un Brasil mestizo, notorio, por ejemplo, en el disco y el espectáculo *Canto das Três Raças*, de 1976 y 1977, respectivamente, en el *long play Brasil Mestiço*, de 1980 y en el concierto *Clara Mestiça*, de 1981, cuyos títulos ya hacían evidente la afirmación de un mestizaje del país y de la propia cantante, que con el mismo se identificaba. En su obra, el mestizaje no representa una subsunción de las diferencias, no se realiza como una síntesis o un proceso de uniformidad cultural. Más bien, el mestizaje para Clara, se afirma junto con la pluralidad. Así que para ella, por ejemplo, la samba no simboliza “la auténtica música brasileña”. Por eso, ella insistió en entonar la diversidad de géneros de la tradición musical y de afirmarse no como sambista, sino como una “cantante popular brasileña”.

Clara y su música no comparten la asociación comúnmente establecida entre mestizaje y democracia racial. Al final, el mestizaje tanto étnico como cultural, puede darse también por medio del conflicto. Y este aparece en diversas músicas del repertorio de la cantante,

El 12 de agosto de 2012, fecha en que Clara completaría 70 años, se inaugura el Instituto Clara Nunes, en la ciudad de Caetanópolis en el estado de Minas Gerais, con una exposición que muestra parte de su acervo personal.

sobre todo, por medio de la denuncia de situaciones de explotación y desigualdad de los trabajadores y de las penurias de los nordestinos obligados a convivir con la sequía – *Ê, vida de cão! Trabalha e nunca tem nada não! Danação! Arrancando o couro pro patrão* (Cinto Cruzado, Guinga/ Paulo César Pinheiro, 1982). De esta manera, se puede afirmar que el *Brasil Mestiço* de Clara presenta los conflictos y desigualdades sociales, así como también se asocia a una idea de pluralidad y no de uniformidad cultural. En su obra, *Brasil Mestiço* “pide la bendición de Mamá África”.

SILVIA MARIA JARDIM BRÜGGER  
 Profa. Asociada del Departamento de Ciencias Sociales de  
 la Universidad Federal de São João del Rei, organizadora  
 del libro “O Canto Mestiço de Clara Nunes”.  
 São João del Rei: UFSJ, 2008.

## REFERENCIAS

1. Angola, Keto y Nagô: religiones afro-brasileñas.
2. Ogum e Yansá: deidades afro-brasileñas guerreras.
3. “Congado”, festival afro-brasileño que mezcla tradiciones religiosas africanas nativas y católicas
4. Altemar Dutra (1940-1983) fue un cantante de música popular brasileña, especializado en la modalidad de bolero romántico.
5. Composición de Sidney da Conceição, grabada por Clara Nunes en el *long play* “Amanhecer”, de 1974.

| TEATRO |

# LA MUJER Y EL TEATRO BRASILEÑO: REFLEXIONES





Una información que aparece con cierta frecuencia en periódicos, revistas y en entrevistas hechas por periódicos a actores, actrices y directores, es que el teatro brasileño sería un matriarcado, ya que desde el siglo XIX, después de la independencia, es decir, desde que pasamos a tener un teatro llamado nacional, la contribución de la mujer se volvió importante y, con el pasar de los años, esa importancia fue aumentando cada vez más, transformándose en una fuerza preponderante. No obstante ¿Cómo se califica esa preponderancia? ¿Ella se consolida por medio de un dominio de los medios de producción o por medio de una presencia maciza en el espacio físico de escenarios brasileños? Para reflexionar mejor sobre estas preguntas, busqué, valiéndome de los textos que escribí, presentar a la comunidad de investigadores y amantes del teatro un panel minucioso del modo como, primeramente, por medio del trabajo de las actrices, las mujeres fueron ocupando poco a poco un lugar definitivo en los escenarios y en el imaginario de la audiencia. Aunque esto haya ocurrido, a partir de los límites impuestos por una tradición cultural de tendencia homogenizante, casi siempre refractaria a la proyección de diferentes formas de ser mujer.

¿Pero en qué sentido esa tradición cultural colocaría obstáculos a que nuevos modelos de comportamiento femenino ocuparan la escena teatral del siglo XX? Para responder a tal pregunta, tendríamos que regresar al periodo del siglo XIX. Como comprueba parte importante de la literatura de ficción de esa época, el proyecto de nacionalidad creado a partir de la Independencia, generó una herencia ambigua en lo que se refiere a la representación femenina: Ella se convirtió en parte constitutiva de la formación del concepto de país emergente, aún sin tener libertad, para colocarse de manera plena en ese proceso, es decir, sin disponer de muchas oportunidades para pensar de manera autónoma en su propia especificidad en este.

TBC (Teatro Brasileiro de Comédia)



Pocas autoras de este periodo consiguieron un mínimo de proyección. En el teatro, tuvimos el caso de Maria Angélica Ribeiro (1829-1880), cuyo trabajo llegó a ser puesto en escena por una compañía de éxito en su época, el *Ginásio Dramático*, algo que puede ser considerado un gran hecho, pero su obra, es necesario decirlo, repetía a menudo modelos vigentes del periodo, no logrando, así, proponer el pensamiento plenamente autónomo, aunque intentara buscar esa autonomía. Sus textos hoy son de extrema valía para que podamos reflexionar sobre las condiciones de éxito de una autora en Rio de Janeiro del siglo XIX.

En el año 1900 no hubo grandes cambios para la introducción de la mujer en el campo de las artes. No obstante, el número de mujeres que dificultaron la lucha por un espacio en esta área creció vertiginosamente. Si para una joven nacida en los últimos veinte años es difícil imaginar un contexto social cerrado a la participación femenina en el universo del trabajo intelectual y de





Pieza del Teatro Brasileiro de Comédia



Júlia Lopes de Almeida (1862-1934)

prestigio, para una mujer nacida entre las décadas de 1920 y 1930, el sentimiento era prácticamente lo opuesto: siendo el trabajo femenino relegado a las funciones domésticas y a la educación de los niños, sería difícil pensar que una mujer pudiera dedicarse a una ocupación de “hombres”. Por lo tanto, frente a las dificultades de ascender socialmente fuera del matrimonio (ya que el acceso femenino a las profesiones de nivel superior era restringido), abrazar el mundo del teatro podría resultar una opción ventajosa desde el punto de vista financiero y personal. Sin embargo, debido al fuerte prejuicio que siempre rondó a la profesión de actriz, incluso considerada, en determinados casos, una variante del ejercicio de la prostitución, esta solo sería permitida para aquellas que ya hacían parte de aquel mundo por medio de lazos familiares, o aquellas que tenían origen extranjera y que, por estar alejadas de los núcleos represivos originales en busca de mejores condiciones de vida, veían con menos desconfianza este tipo de manifestación artística.

Tal paradigma solo comenzó a transformarse lentamente con el desarrollo del interés de las clases propietarias por el arte teatral, lo que resultó en la fundación de grupos aficionados con gran apelo creativo, y en la formación de compañías como el TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), que transformarían la perspectiva por la cual las artes escénicas eran consumidas en el país.

La división sexual, legítima de forma paralela por la visión dicotómica presentada por el pensamiento occidental,

que opone público y privado, naturaleza y cultura, siempre fue predominante en la sociedad brasileña, y el teatro, como no podía ser de otra manera, fue un espacio donde tal división también se proyectó. Sin embargo, ese espacio se abrió a la fuerza del trabajo femenino, aunque recibéndola, mayormente, en el sector de interpretación y no en el sector de la dramaturgia, ni de la creación del espectáculo. Obviamente, tal acontecimiento se relaciona al hecho de que el gobierno brasileño no haya subvencionado escuelas secundarias para niñas en los últimos veinticinco años del siglo XIX, lo que hizo que el país se quedara en la retaguardia con relación a la graduación de mujeres en la enseñanza superior.

La victoria que representó recibir el grado no impidió, a pesar de todo, que estas mujeres fueran acosadas y ridiculizadas. La pieza *As doutoras*, de França Junior, de 1889, ilustra bien esa postura contraria a la educación superior de la mujer, que amenazaría el lugar de “jefe de familia”, del hombre<sup>1</sup>. Sin embargo, a pesar de la conmoción, las mujeres brasileñas que ejercían las prestigiosas carreras de médicas y abogadas representaban a una pequeña fracción de la fuerza laboral femenina en aquella sociedad, lo que significa, que los hombres dominaron por muchas décadas, de forma abrumadora, incluyendo también los cargos políticos. A pesar de este hecho, de esas primeras filas feministas se originó una minoría de brasileños que trabajó conscientemente para mudar el status social y político de la mujer del siglo XX (1994:62).



Bibi Ferreira



Teatro brasileiro

En ese sentido, la dramaturgia brasileña, que era producida y puesta en escena, como vimos en la pieza de França Junior, buscaba, de alguna manera, seguir las discusiones en torno al tema de la mujer que se profesionalizaba; sin embargo, la mayor parte de la producción que llegaba a los escenarios no traía el punto de vista de esta profesional, ya que, casi siempre, predominaba en los tramas puestos en escena el ojo masculino sobre el problema. Una de las dramaturgas que consiguieron expresar de alguna manera la posición de la mujer frente al callejón sin salida, que el recién conquistado acceso a la educación traía al papel femenino dentro del patriarcado, fue Julia Lopes de Almeida (1862-1934), cuya carrera como escritora se desarrolló justo entre las dos últimas décadas del siglo XIX y los primeros treinta años del siglo XX. Su pieza, *A herança*, muestra de una manera muy perspicaz el problema de la dependencia económica de la mujer dentro del modelo tradicional del matrimonio. Elisa, la protagonista, se casa con separación absoluta de bienes y, cuando su marido muere, la herencia va para la suegra, quien la acoge, pero la vuelve en una especie de empleada en la casa donde antes fue la dueña. El hecho de no haber tenido derecho a los bienes, no la libraría de deberes y obligaciones de esposa durante el tiempo en que vivió casada. Cuando su marido enferma, ella lo cuida y, como consecuencia, se contagia. Al enviudar, se da cuenta que está enferma, y en una situación aún peor, ya que no posee medios propios de subsistencia y no cuenta con la atención amorosa de un compañero. Como podemos observar, el conflicto en esta pieza es presentado desde

el punto de vista de la mujer, bastante diferente de aquel mostrado en *As doutoras*, por ejemplo.

Posteriormente, a lo largo del siglo XX, fueron apareciendo nombres de dramaturgas y escenificadoras que, a pesar de colocarse como excepciones dentro de un contexto en el cual predominaban hombres, de alguna forma, buscaron traer a los escenarios el punto de vista femenino sobre temas como matrimonio, maternidad y trabajo fuera el núcleo familiar. Maria Jacintha, por ejemplo, cuya contribución para el desarrollo del teatro moderno en Brasil ultrapasó las fronteras de la dramaturgia, alcanzando también, las áreas de producción, dirección y crítica, llegó a administrar el “Teatro do Estudante do Brasil” entre 1940 y 1942, época en que Cacilda Becker debutó en el mismo teatro y en que Sandro Polônio (todavía Poloni) hizo sus primeros escenarios. En 1947, fundó el “Teatro de Arte do Rio de Janeiro” en conjunto con Dulcina de Moraes, Odilon Azevedo y el figurinista Osvaldo Mota. Por medio de este grupo, buscó reforzar el espacio de reflexión intelectual en la práctica escénica y, al organizar las temporadas del “Teatro Copacabana” y del “Teatro Rival”, lanzó nombres como los de Nicete Bruno, Fernanda Montenegro, Kleber Macedo, Jorge Cherques y Mauro Mendonça.

Dulcina de Moraes, con quien Maria Jacintha trabajaba, representó un modelo exitoso de actriz, empresaria y directora. Sin embargo, esta gran intérprete no compartió con la referida dramaturga sus preocupaciones de traer al escenario los debates en torno a los cambios



Dulcina de Moraes



Leilah Asunção



en la sensibilidad y en el comportamiento femenino. A pesar de haber puesto en escena *Conflito*, texto en el cual Maria Jacintha abordó el prejuicio con el cual la sociedad brasileña veía a la mujer intelectualizada, de opiniones y posturas menos convencionales, Dulcina terminó optando por el repertorio más tradicional, en que temas más polémicos eran evitados. Tal elección no podría ser atribuida a la influencia de Odilon, su marido, pero también al hecho de que, como la compañía era un emprendimiento comercial, cuyos espectáculos estaban dirigidos a un público en su mayoría poco abierto a ideas más progresistas, acostumbrado a apreciar comedia leves, se volvía arriesgado apostar en propuestas más osadas, que parecían caber mejor en la formulación de los grupos aficionados. No obstante, ni siquiera esos conjuntos parecían estar muy interesados en reflexionar sobre temas políticos como el de la emancipación femenina en el contexto de la sociedad brasileña, ya que sus principales mentores no tenían como prioridad el desarrollo de una dramaturgia nacional centrada en tales cuestiones. Por otro lado, no podemos negar que el público, en general, veía con desconfianza textos nacionales más osados. La osadía, por lo que parece, era permitida con mayor frecuencia solo a los nombres consagrados de la dramaturgia europea y estadounidense<sup>2</sup>.

Otra gran intérprete, Bibi Ferreira, cuya trayectoria en los escenarios a lo largo del siglo XX la consagró también como directora y empresaria de prestigio, tampoco

se sintió a gusto para llevar su compañía a tener una postura determinante osada en términos de elección de repertorio, y esto ocurrió debido a los mismos motivos que volvieron la actuación de Dulcina de Moraes tímida en ese sentido. Así, entre un teatro de comedias, dirigido a un público menos intelectualizado, y otro de influencia europea, más preocupado con aspectos formales, que pretendía sedimentar una nova estética de interpretación y escenificación, nuestras actrices fueron ocupando, en el espacio visible de escena, un lugar privilegiado. Pero sin que, esto signifique participar de un modo de hacer teatro abierto a debates sobre materias, como la entrada de la mujer en el universo del trabajo de prestigio, su deseo de desvincular el ejercicio de la sexualidad del papel de madre, en fin, cuestiones que, probablemente, eran vividas en el cotidiano de la existencia privada de cada una de estas grandes artistas, pero que no ultrapasaban estos límites.

Desde los años 70, a medida que la sociedad fue transformándose, aunque lentamente, permitiendo una cierta abertura en términos de comportamiento, la mujer, cada vez más, pasó a dividir el espacio que ocupaba como espectáculo con los hombres. En los años 90, la asimetría inicial llegó a disminuir de manera considerable, debido, probablemente, al crecimiento de la cultura de consumo y a la utilización masiva del cuerpo masculino en propagandas. El hecho de que las mujeres hayan logrado alcanzar una independencia frente al papel femenino tradicional y que, de alguna forma, hayan conseguido

Fala Baixo senão eu grito 1974



Mujeres en el teatro brasileño



hacer circular con mayor frecuencia su producción como objeto de atención de las miradas, también contribuyó para la transformación de esa asimetría. En cuanto al teatro brasileño, el siglo XX trajo a los escenarios grandes figuras femeninas, pero poco permitió que tales nombres se consagraran como objeto de atención de las miradas, que expresaran divergencia y singularidad frente a las tradicionales representaciones de género.

A partir de 1969, es el teatro de Leilah Assunção que trabajó nuevamente algunos de los temas del autor de las tragedias cariocas, proponiendo, otras salidas para el conflicto entre el placer y el pecado. En *Fala Baixo senão eu grito*, el reconocimiento de la sexualidad femenina como fuerza en busca de una autonomía, adquiere connotación positiva, libertadora dentro de la propia trama. El personaje “Mariazinha” al vivir la experiencia de liberarse de la represión sexual en la cual había sido sometida, a pesar de ser en el universo de la fantasía, se vuelve más bonito y más feliz. La autora propone, así, una nueva visión de los problemas de la mujer, buscando reflexionar sobre ellos más allá de los límites del marco patriarcalista. Cuando las mujeres comienzan a auto representarse, podemos percibir cuando las imágenes del femenino divulgadas por la cultura, construidas a partir de oposiciones binarias, o sea, a partir de contraposiciones a un concepto de masculino, también, a su vez, limitador, aprisionan comportamientos. Efectivamente, la realidad de hombres y mujeres se viene negando cada vez más a ser reducida a las categorías de femenino y masculino.

Así, los papeles atribuidos a la diferencia sexual necesitan ser encarados en su esencia, es decir, como parte de un juego ético político, que urge ser renegociado en términos individuales y colectivos.

ANA LÚCIA VIEIRA DE ANDRADE

Doctora en Estudios Hispánicos por la McGill University. Realizó trabajos como documentalista, investigadora y profesora. Enseñó durante cuatro años en el Programa de Posgrado en Teatro de la UNIRIO. Escribió y publicó tres libros: *Nova dramaturgia anos 60/anos 2000*, por la editora Quartet; *Margem e Centro: a dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião*, por la editora Perspectiva, y *A mulher e o teatro brasileiro*, así como también, antología de artículos, entrevistas y testimonios que investigan la contribución de grandes personalidades femeninas para el desarrollo del teatro moderno en Brasil del siglo XX. Actualmente, actúa como crítica de teatro del *Jornal do Brasil* online.

## REFERENCIAS

1. El tema de *As doutoras* es la competición que surge entre marido y mujer en el matrimonio debido al hecho de que ambos tienen la misma profesión (médicos). Al final, la esposa doctora sucumbe al contexto patriarcalista, abandonando la profesión para dedicarse únicamente a su hijo y a su marido. La pieza termina con la ex doctora proclamando que su hijo es suficiente para llenar su vida.
2. El teatro de Oswald de Andrade, bastante osado para la época en que fue escrito, solo llegó a los escenarios varios años después de haber sido creado. *O Rei da vela*, como es de conocimiento general, a pesar de publicada en 1937, solo fue puesta en escena treinta años después.



# Maria Lúcia Dal Farra



declamación  
impresión  
revelan  
fortaleza  
fuerte  
actitud  
perturba  
imposible  
existencial  
transparecía  
derecho  
particular  
liberación

inspiración  
camino  
realidad  
historia  
facciones  
alucinante  
crecimiento  
semejante  
alma  
humilde  
declamación

autóctono  
contemporáneo  
generaciones  
insurrección  
inquietante  
escenarios  
actual  
dificultad  
apariencia  
origen  
absurdo  
facciones  
alucinante

declamación	inspiración	generaciones	alma	particular	autóctono	crecimiento
impresión	camino	insurrección	humilde	liberación	contemporáneo	semejante
revelan	realidad	inquietante	declamación	inspiración	generaciones	alma
fortaleza	historia	escenarios	impresión	camino	insurrección	humilde

La mañana del 30 de marzo, la simpatiquísima poetisa brasileña María Lúcia Dal Farra, nos concedió una entrevista en la que comenta sobre su experiencia como poeta y mujer y de la maravillosa impresión que se llevó del Perú en su primera visita. La poetisa se encontraba en Lima para participar del I Festival Internacional de Poesía de Lima, donde emocionó a los presentes con la declamación de sus poemas que revelan la fortaleza femenina.

La poetisa Maria Lúcia Dal Farra nació en Botucatu, São Paulo. Es doctora en literatura portuguesa y profesora de la Universidad Federal de Sergipe. Publicó, entre otros libros, *O narrador ensimesmado*; *A alquimia da linguagem*; *Inquilina do Intervalo* y *Livro de auras*.

### BC: ¿Cómo es la experiencia de ser una poetisa?

**M.L.F:** Es una experiencia que, inicialmente, parece ser genérica, ya que no existe el género exactamente. Pero como yo me empeño en hacer una poesía de mujer, entonces, creo que existe ese diferencial. Busco hacer algo sobre aquello que quedó oscurecido en la historia de la literatura, que es el lugar donde las mujeres estuvieron, e intento escavar ese espacio para ver si es posible llenar el vacío que quedó durante siglos. Es en ese sentido que, lo que hago, es una poesía de mujer.

### BC: ¿Cómo ve usted a la mujer en la literatura brasileña?

**M.L.F:** La mujer, en la literatura brasileña, durante mucho tiempo no tuvo voz. Fue a partir de fines del siglo XIX y principalmente en el siglo XX, cuando la mujer empieza a expresarse. Existe, por ejemplo, una mujer llamada Enriqueta Lisboa, que es una poetisa de primer nivel, donde uno no percibe la feminidad, porque es una poesía clásica, una poesía cuya voz no se identifica como siendo la de una mujer. Sin embargo, ella es una mujer

importantísima que escribió una obra fuerte y tiene una actitud muy femenina. Al momento de la muerte de su esposo, ella se mata frente a su ataúd, pide que la encierren con él y se mata. Cuento esto porque es una cosa que me perturba mucho, una cosa extraordinaria, porque la poesía de Enriqueta Lisboa es una poesía impasible y ella existencialmente tenía otra actitud frente a la vida que no transparecía en su poesía, eso es algo impresionante. Es a partir de ese momento que las mujeres empiezan a tener un lugar en la historia de la literatura brasileña. A inicios del siglo XX, las mujeres deseaban mostrar que estaban en celo, y ellas tenían el derecho de mostrarlo en su poesía, si así lo querían, porque era una actitud diferenciada, en la medida que, solamente los hombres hacían declaraciones de amor a las mujeres, y las mujeres también tenían el derecho de hacer su declaración a los hombres. A partir de entonces esta poesía comienza a ser rechazada. De todos modos, poco a poco estamos demostrando que tenemos voz y que tenemos una manera particular de decir las cosas.

### BC: Teniendo en cuenta el sentido de mostrar la voz ¿cómo ve usted a la poesía como instrumento de liberación de la mujer?

**M.L.F:** Creo que la liberación se inicia en la medida que ella empieza a demostrar que tiene verbo propio y no un verbo masculinizado. La inspiración también viene de otra parte, de esas hormonas femeninas, y eso ya es el inicio de la liberación, que comienza por la voz, y el cuerpo sigue el camino de la voz. El cuerpo es en realidad el que abre el camino para que la voz exista.

### BC: ¿Cuáles fueron las poetisas que influenciaron su despertar hacia la poesía?

**M.L.F:** Cecilia Meireles, una mujer extraordinaria, por





estratos  
autóctono  
contemporáneo  
generaciones  
insurrección  
inquietante  
escenarios  
actual  
dificultad  
apariencia

origen  
absurdo  
facciones  
alucinante  
crecimiento  
semejante  
alma  
humilde  
declamación

inspiración  
generaciones  
alma  
particular  
autóctono  
crecimiento  
camino  
insurrección  
humilde  
liberación  
contemporáneo  
semejante  
inspiración  
generaciones  
alma  
camino  
insurrección  
humilde

la cual tengo verdadera pasión. Yo también estudio sobre una portuguesa llamada Florbela Espanca. No digo que tenga una influencia directa en mi poesía, pero ella tiene esa cosa insurrecta de mostrarse como mujer, que es una actitud de la poesía femenina, por la cual fue, Incluso, considerada inconstitucional en la época del gobierno de Salazar. No era parte de la constitución, solo porque deseaba ser mujer.

### BC. ¿Cómo usted transmite el sentimiento de la mujer en su obra?

**M.L.F:** Es, sobre todo, una mirada femenina, (que se supone sea femenina ya que es mi mirada) que es de una formación cultural femenina y que busca ver aquello que la mirada oficial (masculina) no distingue o no se ocupa con mucha intensidad. Entonces, nosotras encontramos, más o menos, en los vacíos, en los huecos, en aquello que no es dicho, en aquello que es considerado mezquino, pequeño, como por ejemplo, en las cosas de la casa, la pasión por la misma, por los quehaceres domésticos, (aunque me considere una pésima dueña de casa). Lo que mi poesía expresa es una aplicación poética sobre estos trabajos femeninos, y también intenta expresar otras cosas, como por ejemplo, mi relación con la poesía masculina, la poesía oficial.

### BC. De lo que vio en el Perú ¿qué cree usted que pueda llevar para su poesía?

**M.L.F:** La arquitectura es algo muy poderoso aquí, aunque ella sea diversificada. En el centro de la ciudad ustedes tienen un núcleo de

arquitectura colonial, muy bonita, de una forma fuerte y pesada, que significa mucho. No sé qué es lo que realmente significa para mí, pero estoy humildemente mirándola para descubrirlo. También los otros estratos sociales que son muy diversificados y lo indígena, lo autóctono, que es bastante fuerte y es algo con lo que yo deseo tomar contacto. Mi marido es un gran cocinero, además de ser un gran escritor. Él me pidió libros sobre culinaria peruana y me parece que una forma de conocer al Perú es también por medio de su culinaria. Entonces fui a buscar esos libros, compré dos volúmenes, cada uno de 3 kilos y me sentí muy feliz de encontrar a un joven en la librería que escribía poesía y conocía muy bien la literatura brasileña. Me habló de Clarice Lispector, de Ledo Ivo, de Graciliano Ramos, de Guimarães Rosa. Él conocía de literatura brasileña pero, por increíble que parezca, solo conocía uno que otro nombre moderno, muy contemporáneo que le mencioné, como por ejemplo el nombre de Adriana Lunati, una excelente escritora que a mí me encanta.

### BC. ¿Usted conoce el trabajo de alguna escritora peruana?

**M.L.F:** No lo conocía antes, por lo menos no el trabajo de alguna poetisa de la contemporaneidad. Pero me fue proporcionado ese placer, ya que, conocí personalmente a Rosina Valcárcel y a Victoria Guerrero, por lo tanto dos generaciones diferenciadas, una mayor y la otra más joven.

Con Victoria estuve en una conferencia en la Universidad Mayor de San Marcos y fue una

declamación	inspiración	generaciones	alma	particular	autóctono	crecimiento
impresión	camino	insurrección	humilde	liberación	contemporáneo	semejante
revelan	realidad	inquietante	declamación	inspiración	generaciones	alma
fortaleza	historia	escenarios	impresión	camino	insurrección	humilde

revelación conocer su poesía inquietante, llena de vida y plena de insurrección, muy fuerte y muy actual, que muchas veces me recuerda el hip hop.

Con Rosina Valcárcel, solo pude estar presente en uno de los grandes escenarios del evento, en la noche. Me conmoví con aquella mujer, a pesar de estar con una pierna vendada y la dificultad de locomoción, ella acudió para decir sus poemas y juntarse a los colegas del Festival. Sus poemas son conmovedores, como su apariencia, cortados por un dolor y extremadamente líricos. Me encantaron ambas generaciones femeninas peruanas.

## BC. ¿Cuál fue la impresión que se llevó del Perú?

**M.L.F:** Del Perú hablo apenas de Lima, que pude conocer caminando por el centro histórico y por uno que otro barrio bañado por el mar. Me encanta caminar sola por calles que nunca vi, me encanta perderme en las ciudades para descubrir lugares escondidos y no visitarlos por turismo. Fue lo que hice allá.

Bueno, lo que recuerdo son camadas arqueológicas en una horizontalidad, digámoslo así, de culturas que no conocía, por lo menos no de la manera que las pensé allá, porque la ciudad me parece muchas al mismo tiempo. El centro histórico, que fue donde me instalé, trae al mismo tiempo, una arquitectura de origen española, pero muy local (con porches en lo alto, en madera oscura, inmensos y precipitados hacia adelante, bellísimos, como si quisieran contarle alguna cosa de extrema importancia

y urgente al que pasa), una arquitectura de principios del siglo XX. Reliquias arquitectónicas de iglesias y conventos, con retablos y altares preciosos en un testimonio absurdo de fe. Los acantilados a orillas del Pacífico, fascinantes e impresionantes en su verticalidad imposible y las inesperadas huacas – oasis de otros tiempos todavía más remotos, una especie grande de rompe cabezas de una civilización que aún no descubría, pero que veía estampada o reducida en los rostros y en las facciones de los transeúntes.

Todo fue muy impresionante, en el sentido de que no se podía aprender cada cosa, porque el ritmo alucinante de la metrópolis que es Lima, con sus millones de habitantes y su crecimiento “salvaje” (prefiero este término en lugar de “civilizado”, porque es nuestra marca latinoamericana) estaba por todas partes. Mucha gente, personas pasando, bocinas ininterrumpidas, un tránsito semejante en flujo al de São Paulo. Y bueno, en el medio de todo eso, era difícil, como aún lo es para mí, penetrar en el alma de la ciudad, porque me parecía que ella tenía varios y diversos focos de energía, de corazones irradiando diferentes latidos y frenesís – todo eso fusionado en una acogida increíble por parte del peruano! Me encantaron las librerías, me encantó el comercio de libros usados, revistas y me encantaron las personas: desde el más humilde vendedor ambulante hasta el poeta más buscado.

*Entrevista realizada por la A.A. Danielli Rios  
en Lima 30/03/2012*



# Noticias

## CULTURALES Embajada de Brasil

### PARTICIPACIÓN BRASILEÑA

## II CONGRESO INTERNACIONAL DE LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

La escritora Marina Colasanti



El sábado 18 de febrero, se llevó a cabo el "II Congreso Internacional de Literatura Infantil y Juvenil" que contó con la participación de la escritora brasileña Marina Colasanti. Este congreso, a cargo del Grupo Editorial Norma, contó con representantes de toda América Latina.

La señora Colasanti presentó la conferencia "¿Dónde está la llave?", en la que abordó la necesidad de los adultos de comprender las necesidades de lectura de niños y jóvenes.



El Embajador de Brasil Sr. Carlos Teixeira, la Congresista de la Republica del Peru Sra. Cecilia Tait y el Agregado Cultural de Brasil Sr. Bruno Zétola

**E**l jueves 8 de marzo, la Embajada de Brasil llevó a cabo su "Homenaje Cultural al Día Internacional de la Mujer". El evento incluyó variadas presentaciones artísticas. Este homenaje al Día de la Mujer contó con la asistencia de congresistas, miembros del cuerpo diplomático acreditados en el Perú, autoridades académicas, representantes de empresas brasileñas instaladas en el país y de la comunidad brasileña. En la velada también se presentó una pequeña exposición

## Homenaje de la Embajada de Brasil al Día Internacional de la Mujer

fotográfica relativa a mujeres emblemáticas de la historia de Brasil y Perú.

En una presentación que se llevó a cabo en el Centro Cultural Brasil – Perú, para cerca de 60 personas, por motivo del Día Internacional de la Mujer, el profesor Charles Bonares expuso sobre "Mujeres en la Literatura Brasileña", destacando en su exposición, el trabajo de las autoras brasileñas Clarice Lispector y Ana Paula Maia

## Presentación del programa de radio

## "Ilha Brasil"

**L**a noche del 28 de marzo se llevó a cabo, en el Pabellón Santos de la Embajada de Brasil, el coctel de presentación del programa de radio "Ilha Brasil", apoyado por el Sector Cultural de la Embajada. El evento contó con aproximadamente 50 invitados, entre los cuales se encontraban presentes destacadas personalidades, como el artista plástico brasileño Romero Britto y el poeta brasileño Lêdo Ivo, además de la cantante peruana Fabiola de la Cuba y el periodista peruano Raúl Vargas.

El Programa "Ilha Brasil" es transmitido todos los domingos a las 11am por la radio Filarmonía (102.7), conducido por la cantante y radialista Pilar de la Hoz.

El Embajador Carlos Teixeira con el poeta Lêdo Ivo y el artista plástico Romero Britto





## Presentación del Libro

# "Indiferencias, tensiones y hechizos: medio siglo de relaciones diplomáticas entre Perú y Brasil"

Embajador de Brasil Carlos Alfredo Lazary Teixeira y  
el Embajador de Perú, José Beraún



La noche del 29 de marzo, en el Centro Cultural Inca Garcilaso de la Cancillería, fue presentado el libro: "Indiferencias, tensiones y hechizos: medio siglo de relaciones diplomáticas entre Perú y Brasil" de los historiadores Marcos Cueto y Adrian Lerner. El evento contó con la participación del Vicecanciller peruano José Beraún Aranibar y la presencia de un gran número de interesados. La obra, publicada por el Instituto de Estudios Peruanos (IEP) con el apoyo de la Embajada de Brasil, enfoca, a partir de la perspectiva de la historia comparada, las relaciones diplomáticas de los dos países hasta la primera mitad del siglo XX.

## "Paint Party" con Romero Britto

El jueves 29 de marzo, los jardines de la Embajada de Brasil fueron el escenario del "PaintParty", fiesta cultural a beneficio, que contó con la participación del mundialmente conocido artista plástico brasileño Romero Britto y de la Ministra de la Mujer y Poblaciones Vulnerables, Señora Ana Jara. Durante la mañana, Romero Britto y niños de los diferentes albergues del Inabif y del Colegio Público República de Brasil, pintaron lienzos diseñados por el propio artista, cuya venta será destinada a obras benéficas.



El artista plástico Romero Britto y la Sra. Ana Jara,  
Ministra de la Mujer del Perú

## Festival Internacional de Poesía de Lima



Los poetas Léo Ivo y Maria Lucia DaL Farra, en el I Festival Internacional de Poesía de Lima

Entre los días 29 de marzo y 01 de abril, se llevó a cabo el I Festival Internacional de Poesía de Lima, organizado por la Asociación Cultural Fórnix, con el apoyo de la Municipalidad de Lima y del Ministerio de Cultura, el Festival reunió algunos de los mejores poetas contemporáneos, que participaron de recitales en diferentes lugares de Lima, entre ellos el auditorio Vinicius de Moraes de la Embajada. Brasil estuvo representado por dos de sus mayores poetas: Maria Lúcia Dal Farra y Léo Ivo.

## Homenaje de Brasil al Cajón Peruano

La noche del viernes 13 de abril, el Centro Cultural "El Olivar" de San Isidro fue escenario del "Homenaje de Brasil al Cajón Peruano", y el espíritu del cajón peruano fue revivido con toques de ritmos brasileños. El grupo "12Mãos" presentó, para un público de aproximadamente 120 personas, entre embajadores, músicos e intelectuales, un repertorio variado, que incluía algunas de las más célebres composiciones brasileñas, como "Asa Branca", "Garota de Ipanema" y "Carinhoso", interpretados con gran maestría al ritmo del cajón peruano.

El Grupo 12Mãos en su presentación



El Grupo 12Mãos en su presentación



## Celebraciones por el

## Día Internacional de la Lengua Portuguesa



El Embajador Carlos Alfredo Lazary Teixeira, la profesora Mariana Barone, el profesor Mario Granda y la directora del CCBP, Rozenilda Falcão

El Centro Cultural Brasil – Perú organizó, del 07 al 11 de mayo, una serie de actividades literarias para celebrar el "Día Internacional de la Lengua Portuguesa". Los eventos contaron con conversatorios, conferencias y exposiciones. La noche del 11 de mayo, encerrando las actividades, fue realizada la conferencia "La Universalidad de la narrativa de Machado de Assis", en el auditorio del Centro Cultural Inca Garcilaso, a cargo de la Profesora Mariana Barone.

## Encuentro Nacional de

## Revistas Literarias

La tarde del 22 de mayo la Embajada de Brasil participó del Primer Encuentro Nacional de Revistas Literarias con su serie de publicaciones de la Revista "Brasil Cultural". El evento, organizado por la Casa de la Literatura Peruana, contó con la participación de 45 revistas e inició con las palabras de la señora Karen Calderón Montoya, directora de la Casa, que en su discurso destacó a la revista "Brasil Cultural" como la única representante internacional.

Casa de la Literatura Peruana





# Inauguración del Primer Ciclo de películas del “Cine Club Brasil”



Saneamento Básico

El viernes 25 de mayo se inició el "Cine Club Brasil", actividad de extensión cultural organizada por la Embajada de Brasil con el apoyo del Centro Cultural Brasil-Perú.

La inauguración del I Ciclo, dedicado a las comedias brasileñas, tuvo lugar en el auditorio Vinicius de Moraes de la Embajada. La película escogida para la noche de estreno fue "Saneamiento Básico, El filme", muy bien recibida por el público presente, que pudo acompañar la sesión disfrutando de canchita y gaseosa.

## Homenaje de la Embajada de Brasil

a los **90**  
AÑOS de la

**SEMANA  
DE ARTE  
MODERNO**  
de 1922

En este año, en que se conmemoraron los 90 años de la Semana de Arte Moderno de 1922, el Centro Cultural Brasil Perú programó una serie de actividades para celebrar esta fecha, como conferencias ministradas por la profesora Maria Lúcia Bastos Kern sobre "As artes visuais na Semana de Arte Moderna" y "Antropofagia Cultural", y una exposición titulada "Vanguardistas Modernos", con fotos y extractos de obras de los principales representantes del modernismo brasileño.

Celebración por los 90 años de la Semana de Arte Moderno



# Noticias

## EDUCATIVAS

## Embajada de Brasil

### Firma del Acuerdo de Colaboración entre el

### Centro Cultural Brasil Perú (CCBP) y la Dirección Antidrogas (DIRANDRO) de la Policía Nacional del Perú

Embajador de Brasil Carlos Alfredo Lazary Teixeira y el  
Director de la DIRANDRO Walter Sánchez Bermúdez



**E**l viernes 24 de febrero de 2012, en la ceremonia que se llevó a cabo en el Pabellón Santos de la Embajada de Brasil, el CCBP y la DIRANDRO firmaron un acuerdo de colaboración que fue elaborado a pedido del gobierno peruano y tiene como objetivo la enseñanza del idioma portugués a agentes de la DIRANDRO que actúen en operaciones de prevención y combate contra el tráfico de drogas en la región fronteriza.



Embajador Carlos Alfredo Lazary Teixeira,  
en la entrega de certificados a los alumnos  
seleccionados para estudiar en la UNILA



## CEREMONIA DE ENTREGA DE CERTIFICADOS a los alumnos peruanos seleccionados para realizar sus estudios superiores en la UNILA

La mañana del lunes 27 de febrero de 2012, el Embajador de Brasil, Carlos Alfredo Lazary Teixeira y el jefe del Sector de Cooperación Educacional de la Embajada de Brasil, Sr. Bruno Zétola, participaron de la entrega de certificados a los alumnos peruanos que fueron seleccionados para cursar sus estudios superiores en la Universidad

Federal de la Integración Latinoamericana (UNILA). En su discurso, el Embajador de Brasil destacó el carácter integracionista de la Universidad, no sólo por reunir profesores y alumnos de todos los países latinoamericanos, sino también por ofrecer carreras orientadas a la integración del continente en sus más variados aspectos.

## REUNIÓN TÉCNICA EDUCATIVA PREPARATORIA DE LA III REUNIÓN DE LA COMISIÓN MIXTA DE COOPERACIÓN EDUCATIVA PERÚ – BRASIL

En los días 26 y 27 de marzo se llevó a cabo en la ciudad de Lima, la Reunión Técnica Educativa Preparatoria de la III Reunión de la Comisión Mixta de Cooperación Educativa Perú - Brasil. La delegación peruana fue presidida por el Director General para Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores, Embajador José Alberto Carrión Tejada, y la delegación brasileña fue presidida por el Embajador de la República Federativa de Brasil en el Perú, Carlos Alfredo Lazary Teixeira.



La Universidad de Sao Paulo está entre las 20 mejores universidades del mundo

## FIRMA DEL ACUERDO DE COLABORACIÓN ENTRE EL CENTRO CULTURAL BRASIL - PERÚ Y LA CANCELLERÍA PERUANA

La mañana del 17 de abril, se llevó a cabo la ceremonia de firma del Acuerdo de Colaboración entre el Centro Cultural Brasil - Perú y la Cancillería peruana para cooperación educativa y cultural. El acuerdo fue firmado por el embajador de Brasil, Carlos Alfredo Lazary Teixeira y por el Secretario General de Relaciones Exteriores de Perú, Embajador José Luiz Pérez Sánchez-Cerro. Este tiene por objeto establecer los lineamientos para sistematizar y profundizar las actividades de colaboración existentes entre las dos instituciones. Uno de los elementos más importantes de dicho acuerdo es la consolidación de los cursos de idiomas para diplomáticos peruanos.



Palacio Torre Torre



## FIRMA DE ACUERDO DE COLABORACIÓN ENTRE LA

La mañana del 24 de abril se llevó a cabo la firma del Acuerdo de Colaboración entre la Embajada de Brasil, la Institución Educativa República de Brasil y el grupo Malunda de capoeira, para incluir la capoeira en el currículo del Colegio Brasil.

Embajada de Brasil,  
la Institución Educativa  
República de Brasil y  
el grupo Malunda de capoeira



Capoeira

## Aplicación del Examen del CELPE-BRAS

Entre los días 25 y 27 de abril, se llevó a cabo la aplicación del examen del Celpe-Bras 2012/I, en la ciudad de Lima, bajo la responsabilidad del Centro Cultural Brasil – Perú, con un total de 200 candidatos inscritos.



Examen Celpe-Bras 2012-I

Visita de la

## Institución Educativa República de Brasil

al Museo Andrés del Castillo

**L**a mañana del viernes 18 de mayo, un grupo de niños de la Institución Educativa República de Brasil, visitó el Museo Andrés del Castillo que posee la colección más importante de minerales cristalizados que existe en el Perú, además de una importante colección de restos arqueológicos de la cultura preincaica "Chancay".

Embajadora de Brasil, Sra. Edna Teixeira con los niños y profesores del Colegio Brasil (2)



Visita de la  
**INSTITUCIÓN EDUCATIVA  
REPÚBLICA DE BRASIL a**  
la exposición:

**"Agua: un  
patrimonio que  
circula de  
mano en mano"**



Embajadora de Brasil, Sra. Edna Teixeira con los niños y profesores del Colegio Brasil

**E**l jueves 14 de junio, los niños de la Institución Educativa República de Brasil visitaron la exposición "Agua: un patrimonio que circula de mano en mano", donde participaron de diversas actividades organizadas por la Autoridad Nacional del Agua en Perú y la Embajada de Colombia. La visita fue acompañada por la Embajadora de Brasil, señora Edna Teixeira.



"Tu opinión es importante"

Todos los lectores de la "Brasil Cultural" podrán enviar sus cartas para el Sector Cultural de la Embajada, o para el email [cultural.lima@itamaraty.gov.br](mailto:cultural.lima@itamaraty.gov.br) y estas podrán ser publicadas en las próximas ediciones de la revista.

## 2° Concurso de pintura de la Embajada de Brasil



**De junio a noviembre**

2° Concurso de pintura de la Embajada de Brasil: El Perú pinta a Brasil. Paisajes brasileños pintados por pinceles peruanos. Las bases del Concurso están disponibles en [www.embajadabrasil.org.pe](http://www.embajadabrasil.org.pe).

## Ciclos de Cine brasileño en el Centro Cultural Brasil-Perú



**De junio a diciembre**

El Centro Cultural Brasil - Perú promueve ciclos temáticos de cine, con los mayores sucesos de la cinematografía brasileña, todos los viernes a las 4:00 pm en el Centro Cultural Brasil - Perú. Ingreso gratuito.

Confirmar programación [www.embajadabrasil.org.pe](http://www.embajadabrasil.org.pe)

## Premiación del 1° Concurso de Literatura de la Embajada de Brasil



**4 de setiembre**

Ceremonia de premiación y presentación del libro con las publicaciones de los ensayos finalistas del I Concurso de Ensayos de Literatura Comparada Brasil - Perú.

## Premiación del 6° Concurso de Diseño de la Embajada de Brasil



**6 de setiembre**

Ceremonia de premiación del 6° Concurso de Diseño: Antropofagia Cultural. Vanguardistas Modernistas. Local: Galería Dédalo

## Festival de Cine Brasileño



**Del 12 al 17 de octubre – Lima**

**Del 19 al 22 de octubre – Cusco**

La Embajada de Brasil presentará en las ciudades de Lima y Cusco los más recientes sucesos del cine brasileño.

## Semana Cultural de Brasil en el Perú



**Del 18 al 24 de octubre**

La ciudad histórica de Cusco recibirá en el mes de octubre actividades de música, cine, danza, capoeira, literatura y gastronomía brasileñas con motivo de la celebración de la semana Cultural de Brasil en el Perú



(trad. Alfredo Frésia)

## Maçã

A maçã sobre a mesa: pomo da discórdia.  
 Abuso da minha inteligência  
 porque quero conhecê-la com dentes,  
 escavá-la até a longínqua estrela.  
 Saliva a saliva  
 procurar-lhe nomes,  
 no afunilado umbigo aprofundar a língua.

A presença hierática pede respeito  
 mas profano-a:  
 tenho de escolher entre ser  
 boa ou má,  
 quebrar a dormência – que não  
 para bela adormecida fui nascida!

Ouso, caio,  
 começo de novo o mundo,  
 exilo da fruta o sabor do amor celeste –  
 sou (por fim) mortal.

Debaixo da macieira  
 (oh dourada mediocridade!)  
 a sombra saboreio da vida ufana.  
 Não aguardo, com Arthur,  
 que os cavaleiros me librem  
 do jugo estranho, e nem vou  
 (a pé, com Merlin)  
 aprender mágica no pomar.

Quero conhecer o mal e suas ramas!

## Manzana

La manzana en la mesa: fruto de la discordia.  
 Abuso de mi inteligencia  
 porque quiero conocerla con los dientes,  
 excavarla hasta la lejana estrella.  
 Saliva a saliva  
 buscarle nombres,  
 en su estrecho ombligo profundizar la lengua.

La presencia hierática pide respeto  
 pero la profano:  
 tengo que escoger entre ser  
 buena o mala,  
 quebrantar la somnolencia – que no  
 nació para ser bella durmiente.

Intento, caigo,  
 comienzo de nuevo el mundo,  
 destierro de la fruta el sabor del amor celeste -  
 soy (por fin) mortal.

Debajo del manzano  
 (ah, dorada mediocridad!)  
 saboreo la sombra de la vida ufana.  
 No espero, con Arturo,  
 que los caballeros me liberen  
 del extraño jugo, y tampoco voy  
 (a pie, con Merlin)  
 a aprender magia en el pomal.

Quiero conocer el mal y sus ramas.



SECTOR DE PROMOCIÓN CULTURAL  
EMBAJADA DE BRASIL