

Gian Luigi Corinto*

Antropofagia culturale. Da tabù a totem nel pensiero di Oswald de Andrade

Abstract

The conceit of culture as the cultivation of human abilities comes from the act of cultivating land. An immediate bloody paradox appears because we must hurt the Earth with a knife – the plow coulter – creating both a groove and a border. Drawing the edges of a field with a plow, our ancestors established spatial divisions, and gave a meaning to boundaries. The boundary stones and the walls of towns divided town and country, citizen and peasant, civilized and savage people, separating identities and cultures. One way to cross boundaries is cultural digestion, a concept articulated in the *Manifesto Antropófago* by Brazilian intellectual Oswald de Andrade in 1928. Ingesting the meats allows the cannibal to incorporate the entire world of the enemy and initiate a process of transformation in the other, symbolically feeding on the viewpoint of the devoured, digesting the good, and expelling the waste. The example of samba/bossa-nova musical genre is reported. The typical Brazilian music merged “white” music of European immigrants and “black” rhythms of African slaves producing an original new genre. Educated musician Tom Jobim and João Gilberto eventually used the cannibal bossa-nova to colonize the musical empire of North America and other Western countries.

Keywords

Culture and Borders; *Manifesto Antropófago*; Oswald de Andrade; Transculturality, Music.

* Gian Luigi Corinto, Geografo, nato nel 1953 a Gambassi Terme (FI), insegna Geografia del turismo nell'Università di Macerata. Attualmente si occupa di temi riguardanti le relazioni tra media, ambiente e geografia. Coordinatore del gruppo di ricerca “Ecomusei, Natura e Cultura” dell'AGeI, Associazione dei Geografi Italiani. Editor della rivista International Journal of Anthropology, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze.

Cultura e confini

Transculturale è un binomio che intende attraversare indenne confini accidentati, quando cultura significhi barriere identitarie impervie. *Cultura* e *culto* derivano da *colĕre*, coltivare e ossequiare, che in termini filosofici avvicinano il *dwelling* (esserci-al-mondo), restare in un luogo per abitare una casa o un territorio e creare relazioni di cura e attenzione verso le persone care (Totaro, 2018). Usando questa prospettiva si sottolinea il significato di cultura come coltivazione, come capacità di creare relazioni e prendersi cura di esse. In *colĕre* stanno però anche i significati di crescita e di divisione, appunto considerando che si usa l'aratro per coltivare la terra, cioè renderla fertile e produttrice di raccolti agrari. Dall'atto materiale di coltivare la terra si trae il significato metaforico di cultura come coltivazione delle capacità umane per aumentarle. Qui ci si imbatte subito in un cruento paradosso.

Per arare, per coltrare, la terra occorre tagliarla – ferirla? – usando un coltello, il coltro, il *culter* Latino, si esegue il taglio verticale, mentre il vomere, *vomer*, a sua volta parola latina che significa coltello, taglia in orizzontale la zolla e l'orecchia dell'attrezzo finalmente la rovescia. Con tagli e rovesci l'aratro fertilizza la terra trasformandola in terreno e disegnando la forma dei campi coltivati.

I nostri avi, tracciando con il coltello dell'aratro i bordi di un campo, stabilivano limiti di divisione spaziale e davano un senso ai confini rendendoli visibili. La separazione con segni molto evidenti – le pietre di confine, le mura di protezione delle città – è la separazione tra città e campagna, cittadini e contadini e – di rincorsa – tra civilizzati e selvaggi, tra identità diverse.

Il cruento paradosso si riversa nella complessità semantica del termine cultura. Quando gli esseri umani si trovano a dover coltivare una *terra comune* (in senso materiale o metaforico) dove per entrare bisogna attraversare *confini*, la cosa attinge a un grado di tale complessità da lasciare stupiti/stupidi.

Di fronte a tale stupore/stupidità, gli studiosi hanno pensato bene di separarsi, di spezzettare la conoscenza, specializzandosi e coltivando ciascuno un proprio *campo* recluso, per formulare una serie infinita di accezioni, di significati plurimi e diversi sia nel tempo che nello spazio. Il rischio è la Babele semantica, la separazione scientifica e l'incomunicabilità tra culture.

Non è ammesso dare un significato semplice alla parola cultura tanto più che l'evoluzione storica dell'uso in campi molto diversi della conoscenza ne ha allargato il senso a dismisura. Le scienze sociali e i *Cultural Studies* (Williams, 1983) attribuiscono un significato molto ampio al termine per designare tutto quello che non è "innato" negli esseri umani, ma che deriva

da una combinazione di elementi materiali, artefatti, con elementi cognitivi, prodotti dalla mente umana e per i quali il termine anglosassone *mentifact* indica idee, credenze, valori. Ampliando troppo il senso di questo modo di pensare si corre il rischio di considerare “tutto” come “cultura”, ovvero se tutto è cultura finisce che niente sia cultura (Ainis, 2009).

L'inventore dei *Cultural Studies*, attribuisce all'intricato sviluppo storico della parola la produzione di significati confusi e sovrapposti in quasi tutte le lingue europee. Questo evidenzia una sorta di paradosso *contrario* rispetto a quello prima segnalato di un significato cruento di *cultura*, e cioè che è proprio la complessità del significato del termine che dà massima importanza all'approccio *trans-culturale* nello studio delle scienze umane e quindi a una rappacificazione intellettuale capace di oltrepassare i confini.

Messi come siamo di fronte a tanta complessità, per tentare un riordinamento, si sceglie di semplificarla segnando – appunto – confini. Ovvero, prima di tutto, conviene almeno separare l'uso teorico della parola da quello operativo. Questa operazione permette di evitare la trappola di credere che tutto sia cultura e tutto sia culturale. Si può procedere dividendo la semantica in due ambiti:

- (i) uso nelle scienze antropologiche e sociali;
- (ii) uso funzionale/operativo.

Secondo l'approccio antropologico e sociale cultura è “un insieme di abitudini, credenze, comportamenti, costumi, valori e pratiche comuni e condivisi da un gruppo sociale”. Gruppo in tal caso significa ogni insieme di persone o cose vicine tra di loro o considerate e classificate come tali. I caratteri che definiscono un gruppo sono segni, simboli, testi, linguaggi, manufatti, tradizioni orali e scritte, ogni altro mezzo che contribuisce a stabilire l'*identità distintiva* del gruppo e, quindi, a fornire il mezzo col quale il gruppo si differenzia dai membri di ogni altro gruppo. Questo apre un ampio settore di studi che ruotano intorno al ruolo che i fattori culturali giocano nei riguardi dei risultati economici di una comunità, cioè sui legami che si stabiliscono tra cultura ed economia di una società umana.

Nel secondo caso, di un suo uso operativo, il termine va trattato come aggettivo, in quanto *culturale* è aggettivo che indica le attività – e i prodotti relativi – praticate con l'intento di educare le menti invece di acquisire mere abilità tecniche e specialistiche. Conviene usare l'aggettivo in espressioni come *bene culturale*, *istituzioni culturali*, *industrie culturali*, il *settore culturale* dell'economia (Throsby, 2001, 2010).

Detto che il concetto di cultura porta con sé sia cura che cruento divisioni e separazioni identitarie, resta il problema di come attraversare i confini, come transitare da una cultura all'altra, come attingere a un *livello transculturale*, appunto per prendersi cura non solo dei simili ma dei differenti.

Il Manifesto Antropófago di Oswald de Andrade

Un modo per superare i confini è la digestione culturale, concetto articolato nel *Manifesto Antropófago* dall'intellettuale brasiliano Oswald de Andrade (1928) che, per primo, espresse un'idea ancora oggi considerata l'unica di natura filosofica nata in Brasile (Viveiros de Castro, 2012).

Come in altre parti del mondo, in Brasile l'antropofagia era ritualmente praticata con l'ingestione di carne umana da parte di tribù native, tra le quali quella dei *Tupinambás*. L'ingestione delle carni permette al cannibale di incorporare l'intero *mondo* del nemico e di avviare un processo di trasformazione nell'altro, alimentandosi simbolicamente del punto di vista del divorato, digerendo il buono ed espellendo le scorie. Nel discorso di Andrade la pratica è una metafora dell'assimilazione della cultura europea ma, anche e soprattutto, strumento per interpretare il colonialismo socio-culturale, le sue strutture agenti e, non ultima, una terapia da adottare per affrontare la decolonizzazione.

Il *Manifesto* di Andrade ebbe larga influenza in molti campi della cultura brasiliana, letteratura, musica, cinema e teatro. L'idea è riverberata in movimenti socio-culturali come il *Tropicalismo* (Perrone, 1990) e il *Cinema Novo* (Johnson, 1984), pur se l'influenza dell'*Antropofagia* di Andrade appare non pienamente valorizzata come pensiero filosofico capace di indurre una prassi.

Tale pensiero anticipa di decenni quello decoloniale perché considera capitalismo e colonialismo come aspetti di strutture più ampie di potere non pertinenti alla modernità ma piuttosto a un preesistente potere patriarcale. Solo pensando tale potere dal punto di vista dell'inferiore, sarà possibile concepire un progetto di resistenza anche contro la dominazione coloniale.

Oswald de Andrade compose il suo *Manifesto* avendo come riferimento sia autori come Freud, Marx e Montaigne, sia le pratiche socioculturali dei popoli nativi che abitavano il Brasile ben prima dell'arrivo dei colonizzatori europei. Andrade formulò un'idea nuova di mondo agendo all'interno del movimento modernista che era arrivato in Brasile durante gli anni Venti. Egli avanzava idee critiche rispetto all'importazione entusiastica di tutti gli *ismi* artistici di origine europea, surrealismo, cubismo, futurismo e primitivismo, importazione auspicata da un altro Andrade, il musicologo Mario, promotore della *Semana de Arte Moderna*, convocata nel febbraio del 1922, per discutere quali dovessero essere le fondamenta dell'identità nazionale brasiliana.

Negli anni Venti in Europa il movimento Surrealista scuoteva le certezze culturali autoctone, amava l'esotismo, il diverso, l'inconsueto e il ribaltamento delle forme. I surrealisti per fare politica divennero

temporaneamente comunisti, separandosi poi tra chi continuò a fare arte e chi trasformò gli studi sull'esotismo in etnografia e in museologia (Lewis, 1993).

Nel 1925, cioè prima del *Manifesto*, Oswald de Andrade aveva concepito la *Poesia Pau Brasil* come fosse un prodotto da esportare, appunto il colorante rosso estratto dall'albero *Pau Brasil*, con l'intento preciso di combattere lo storico riflesso brasiliano di imitare la cultura europea. Riteneva paradossale credere che modelli alieni servissero a forgiare l'autenticità brasiliana. Il *Pau Brasil* è originario e ha legno rosso come la *bruce*, da cui prende origine il nome coloniale del Paese. Andrade già cercava nell'albero del Brasile il simbolo di un'identità nazionale fondata su modelli non-europei.

Col *Manifesto Antropófago*, Oswald fa un passo in avanti, intravedendo la risoluzione del problema di convivenza con *diverso da sé* demistificando l'intento nazionalistico basato su una cultura europeizzante. Come i cannibali nativi che avevano mangiato i primi colonizzatori, la cultura brasiliana avrebbe dovuto "digerire" le idee europee per produrre una cultura completamente nuova (Andrade, 1928; Wasserman, 1994).

Con 51 aforismi disposti intorno alla figura di *Abaporu* (abá (uomo) + poro (persone) + 'u (mangiare), disegnata in forme surrealiste da Tarsila do Amaral, moglie di Oswald, il *Manifesto* espone gli effetti pericolosi del colonialismo.

Il primo aforisma riassume tutti gli intenti del movimento culturale: "Solo l'Antropofagia ci unisce, Economicamente. Socialmente. Filosoficamente." (Andrade, 1928, p. 7).

Il richiamo è al *Manifesto* di Marx ed Engels del 1848, e al motto "proletari di tutto il mondo unitevi". Né l'essere proletari né la questione salariale bastano a unire tutti gli sfruttati del mondo, a prendere possesso dei mezzi di produzione e ottenere una società più giusta. Gli indigeni del Brasile che ne sapevano di salario? e di industria? bisognava proprio che tutti diventassero proletari per rendere possibile la liberazione degli esclusi formando una classe consapevole? non c'è un'altra strada per vedere la liberazione, e combattere il colonialismo? Questo si chiedeva Oswald de Andrade, e la risposta del *Manifesto* fu appunto: Antropofagi di tutto il mondo unitevi!

L'esclusione non è solo economica, ma sociale e filosofica e non riguarda solo i proletari ma, nel sistema coloniale, si manifesta su molti livelli. L'*Antropofagia* è una metafora del comportamento degli indigeni quando videro i primi colonizzatori ma, soprattutto, la diagnosi di un'intera società traumatizzata dal colonialismo, e una terapia contro il pericolo del dilagare di un Super-ego privato che diventa collettivo.

Il *Manifesto* intende sostituire la coppia borghesia/proletariato con patriarcato/matriarcato, non una opposizione causata dall'economia, ma

una preesistente di natura sociale. Il modello interpretativo europeo non può essere adatto alle pratiche sociali del primo '900 in quella parte del pianeta che i Portoghesi hanno chiamato Brasile.

Il pensiero europeo privilegia la prevalenza dell'economia sulla società, e Andrade propone non di opporre una classe sociale (il proletariato) a un'altra (borghesi o capitalisti) ma una serie di pratiche sociali a quelle che rendono possibile l'affermarsi del capitalismo e lo scontro proletari-borghesi. Peraltro, il pensiero di Karl Polanyi, ungherese, quindi europeo, nel 1944 definisce "società del mercato" quella che ha pratiche sociali che determinano la divisione in classi, che trasformano la terra (con la proprietà privata), le persone (come forza-lavoro), e la moneta stessa in merci. Tali pratiche sociali non esistevano prima del medioevo in Europa né prima della colonizzazione tra le popolazioni indigene (Polanyi, 1944/2001).

La società del mercato (dello scambio) è fondata sul *patriarcato*, dove i maschi prevalgono e che trasmette il *patrimonio* (l'eredità del padre) spezzettando di generazione in generazione la proprietà in piccole proprietà private, che originano sia la divisione in classi sia la suddivisione della terra in territori, a loro volta istituzionalizzati nello Stato.

Nelle terre tropicali, prima dell'arrivo dei Portoghesi, esisteva la proprietà comune delle terre, che Andrade definisce *matriarcato*, allo stesso modo dei figli che non sono del padre, ma della tribù. Il *patrimonio* e le *classi* si diluiscono nella tribù, l'*intero sociale* responsabile delle relazioni tra persone. In altre parole, tribù invece di famiglia, terre di proprietà comune invece di privata, assenza di stato invece di stato diviso in classi. Una situazione che Andrade aveva visto pre-esistere nel Brasile pre-coloniale.

È possibile un'interpretazione attuale. L'opposizione patriarcato/matriarcato non è lo scontro uomo/donna in senso letterale, ma riguarda piuttosto l'origine dell'autorità: le usanze della comunità contro l'arbitrio (*arbitrium*, il giudizio) della legge positiva imposta dalla società del mercato dei maschi.

I portoghesi battezzarono il Brasile col nome del *Pau Brazil*, un prodotto da esportare, sostituendo il nome con il quale gli indigeni chiamavano la loro terra, *Pindorama*, la terra delle palme, una terra dove le comunità egalarie esistevano prima che arrivasse il surrealismo/modernismo/comunismo europeo con la promessa di un'eguaglianza futura, dopo aver prima prodotto e poi superato le divisioni in classi.

Andrade intende trasformare ciò che per gli europei è un tabù (l'antropofagia) in un totem, un oggetto sacro alla comunità. Il terzo aforisma amleticamente recita: "Tupì o non Tupì?", essere o non essere Tupì, il nome della popolazione indigena, parlare o non parlare la loro lingua?

La soluzione sta nel recuperare l'istinto primordiale dell'umanità alla pigrizia, a non lavorare, a non volere un salario, ma a giocare. Quando l'*Homo Ludens* avrà il sopravvento sull'*Homo Faber*, *Viator*, *Sapiens*, l'umanità compirà il suo destino di fantasia, invenzione e amore.

Musicisti cannibali

È tempo di fare almeno un esempio di cannibalismo culturale. E conviene stare nel confronto tra Brasile e mondo, tra cultura brasiliana e occidentale, in particolare nel settore della musica popolare. Oggi la musica brasiliana ha grande successo nel mondo intero ed è tra gli stereotipi identitari del paese insieme al calcio e al Carnevale.

Prima di procedere oltre col racconto delle vicende musicali, un inciso linguistico. *Suonare* in portoghese è *tocar*, ma l'inglese *to play*, che significa anche giocare, richiama direttamente l'*Homo Ludens* di Andrade, l'umanità che provvede all'amministrazione della natura tramite il consumo piacevole (*playful consumption*) al posto dell'amministrazione del mercato tramite il lavoro produttivo.

L'intreccio culturale musicale che si narra coinvolge Europa, Brasile e Stati Uniti, ed è questo. Il musicista francese Darius Milhaud ebbe modo di soggiornare in Brasile tra il 1917 e il 1919 come segretario del ministro plenipotenziario Paul Claudel (Miller, 2003). Provava, come tutti gli europei ospiti di terre lontane, una forte attrazione per l'esotismo che produceva un immaginario utopico inventato, una percezione stereotipata della cultura locale. Milhaud era profondamente attratto dal paesaggio sonoro del Brasile, di cui stimava musica e compositori (Appleby, 1983; Coelho, Koidin, 2005). Rapito dall'esotismo musicale, letteralmente "rubò" il nome di una canzone, *O Boi no Telhado* del musicista Zé Boiadêro (Thompson, 2002), per dare un titolo a una sua composizione *Le boef sur le toit*. L'opera fu composta come pantomima teatrale ricucendo e mescolando – citando/rubando (Siquera, 1967) – una trentina di temi di *choro* e *maxixe*, molti dei quali attribuiti ad Ernesto Nazareth al quale, del resto, il musicista francese tributava la propria comprensione dell'anima brasiliana (Appleby, 2002; Thompson, 2002). L'opera ebbe molto successo ed è ancora eseguita.

Come Milhaud, molti altri francesi vedevano l'aspetto colorato e sensuale del Brasile. Le cose apprezzate dai Francesi iniziarono a piacere anche ai Brasiliani a Parigi in vacanza o per studio, come segni di "quel Brasile 'cordiale' che mostrava tutta la propria primitiva freschezza." (Bopp, 1966, p. 15). I Brasiliani rientravano da Parigi avendo visto che i caratteri nazionali di sensualità e vicinanza con la natura, ritenute da alcuni di loro la causa di fondo dell'arretratezza del Brasile, erano inve-

ce visti positivamente all'estero. Tarsila do Amaral, sposa di Oswald de Andrade, era tra questi per aver soggiornato a Parigi nel 1920 dove aveva frequentato l'Académie Julian, una rinomata scuola di pittura, e l'atelier dell'artista Émile Renard.

Darius Milhaud è stato un cannibale che la critica brasiliana taccia come ladro irricoscente (Thompson, 2002), la cui operazione è in bilico precario tra furto, plagio, imitazione, ibridazione, ammirazione, colonizzazione.

Intanto i musicisti brasiliani stavano mettendo in atto la filosofia del *Manifesto* di Andrade producendo musica ibrida che, a partire dai primi anni Sessanta, è riuscita a "colonizzare" la cultura musicale e il mercato discografico europeo e nordamericano. Di questa capacità colonizzatrice, il successo della *samba-bossa-nova* è un esempio eclatante (Lang, 2002).

La ricerca di indipendenza culturale era iniziata prima, preceduta dalla separazione politico-territoriale dall'Impero Portoghese. Il Brasile divenne regno indipendente nel 1822 e Repubblica Federale nel 1889. Proprio il dibattito culturale intorno alla musica giocò un ruolo determinante nella costruzione (*construção*) dell'identità nazionale (Fiorin, 2009). A cento anni dall'indipendenza politico-amministrativa, un evento denominato *A Semana de Arte Moderna*, organizzato dall'11 al 18 febbraio 1922, vide la partecipazione di un gruppo di intellettuali guidati dal musicologo Mario de Andrade (Fraser, Béhague, 2015), che aveva lo stesso cognome di Oswald senza esserne parente, ma dal quale si differenziava molto per le posizioni politiche. L'evento è stato fondamentale nella storia culturale del Brasile, perché era un'occasione ricercata per discutere il futuro unitario di tutte le espressioni artistiche espresse nel paese (Krueger, 1974). Gli intellettuali concordarono che il genere musicale popolare denominato *choro* fosse il substrato culturale unificante (Livingston, Caracas Garcia, 2005), la vera "madre" di ogni altro genere o sotto-genere musicale successivo. Altre forme musicali folcloriche, legate alle popolazioni indie autoctone, indagate a fondo da musicisti classici brasiliani come Heitor Villa-Lobos, hanno prodotto risultati artistici riconosciuti, ma non hanno dato luogo a un contributo determinante alla costruzione identitaria nazionale (*Ibidem*).

La *Semana* fu senza dubbio vissuta come un evento culturale innovativo e rivoluzionario. Tuttavia, durante gli anni seguenti, particolarmente delicati a causa della crisi del 1929, la spinta rivoluzionaria dovette fare i conti con la reazione delle classi ricche oligarchiche. In seguito a un colpo di stato incruento condotto dai militari, Getúlio Vargas, candidato risultato perdente alle elezioni, fu invece nominato il 24 ottobre 1930 Presidente *ad interim* della Repubblica. In un clima segnato da contraddizioni sociali e condizionamenti politici, la rottura culturale proposta durante la *Semana* fu strumentalizzata dalle classi oligarchiche per le-

gittimare la politica di compromesso tra le oligarchie urbana e rurale, quest'ultima composta da potentissimi e molto scontenti possidenti terrieri (Napolitano, Wasserman, 2000). Il padre della *Semana*, Mario de Andrade, che cercava un affrancamento culturale dai movimenti artistici europei, si trovò dalla stessa parte degli oligarchi nel promuovere un nazionalismo orgoglioso, oggettivando cultura e folclore musicale popolare in strumenti politici (Suárez, Tomlins, 2000).

In questa turbolenta situazione sociale e politica, il paesaggio sonoro dei Brasiliani era molto diversificato perché le diverse classi sociali avevano orecchi e sensibilità disparate. Non era facile individuare un unicum riconosciuto da tutti. Nelle classi popolari si era diffusa una danza licenziosa, denominata *maxixe*, musicata su ritmi eredi del *choro*. Era un ballo "sporco", mal visto dalla classe al potere, che lo vietava come un ballo per "gente di malaffare" (Chasteen, 2014).

Il *maxixe* evolveva spontaneamente da danze europee tradizionali, il valzer e la polca, le cui composizioni erano eseguite da musicisti di origine africana che introducevano, rispetto alla notazione scritta, variazioni improvvisate e ritmi sincopati, tipici della cultura africana. Il ballo era nato negli spazi sociali più emarginati della *Cidade Nova* di Rio de Janeiro, area urbana in espansione irregolare che ospitava schiavi liberati, poveri europei e brasiliani provenienti dalle province rurali. La promiscuità e l'illegalità erano altissime, ma erano substrato fertile per una creatività popolare dirompente. La classe media che si stava arricchendo ed espandendo chiedeva maggiore libertà e per differenziare i propri gusti musicali da quelli dei salotti borghesi, delle chiese e dei teatri d'opera (Kiefer, 1982) frequentava questi bassifondi urbani per ballare più liberamente e praticare contatti corporali finora repressi (Chasteen, 2014).

All'epoca, dalle parti della *Cidade Nova*, esistevano club clandestini, con sede in case ad un piano, con finestre a gelosia. Erano ritrovi per danzare, frequentati da gente di malaffare. Si chiamavano club *maxixe*, nome che in seguito ha indicato la caratteristica danza locale e che ha ora una reputazione accettabile, dopo che è stata adottata nelle grandi città, in grandi sale e locali d'intrattenimento [...]. Questi club *maxixe* erano noti per le danze sfrenate ed erano visti come ritrovi molto modesti, a causa di preconcetti politici e sociali. (Efegê, 1974, p. 35, mia traduzione).

La natura licenziosa della danza *maxixe* è evidente sia perché prende il nome della pianta del cetriolo, sia nella proposta del musicologo Efegê di adottare la grafia *machiche*, per designare il ballo come un'energica danza del "macho" (*Ibidem*).

Il termine, secondo una versione del musicista Heitor Villa-Lobos, che l'ha raccolta da un vecchio di ottanta anni, ha preso il nome da un personag-

gio, chiamato *Maxixe*, della Società del carnevale Estudantes de Heidelberg, che danzava il lundu in una maniera del tutto nuova. Fu imitato e tutta la gente iniziò a ballare “come il Maxixe”. Alla fine il nome passò alla danza. (*Ibidem*, p. 37).

La danza libera e sensualmente era il ritmo del carnevale già sul finire del secolo XIX. Il *lundu* rinvenibile nella citazione e la *modinha* erano forme originali di musica brasiliana, già diffuse durante il XVII secolo e citate da musicisti educati (Lesser, 2013).

Durante il periodo storico dominato dal regime di Getúlio Vargas, il potere centrale usò molto la radio per diffondere la musica come elemento unificante nazionale (Fraser, Béhague, 2015) e numerosi artisti divennero famosi, come Ary Barroso autore di *Acquarea do Brasil* e voce della radio nazionale (McCann, 2004). Gli anni Cinquanta e Sessanta videro declinare il fenomeno, che riprese vita negli anni Settanta, per interesse della dittatura allora al potere, per poi declinare nuovamente (Livingston, Caracas Garcia, 2005).

La danza del *maxixe*, come visto, riprendeva e derivava dal *choro*, che prendeva forma concreta dall'improvvisazione di suonatori riuniti in gruppo (*conjunto*) e che costituiva un genere musicale già riconosciuto tra la fine del XIX e i primi due decenni del XX secolo. La melodia era europea ma era innestata su un ritmo complesso e sincopato di origine africana, fondato su una vera e propria sfida di bravura tra esecutori improvvisatori (Livingston, Caracas Garcia, 2005). L'esecuzione era tradizionalmente affidata al terno, tre chitarre, cui si aggiungevano *cavaquinho*, piccola chitarra a quattro corde, flauto e *pandeiro* (tamburello) (Coelho, Koidin, 2005). Gli esecutori erano dilettanti molto abili che, nel tempo libero, suonavano a pagamento in occasioni danzanti. *Choro* letteralmente significa “lamento”, ma secondo alcuni non identifica lo stile di esecuzione ma la formazione musicale, in cui il solista (flauto, *cavaquinho* o mandolino brasiliano, *bandolim*) esegue la melodia mentre il resto degli strumentisti improvvisa accompagnamento ritmico e contrappunto (Livingston, Caracas Garcia, 2005). Un'altra interpretazione fa ritenere che il lamento fosse quello dei suonatori che “piangevano” per essere pagati e di chi pagava che “piangeva” nel farlo (*Ibidem*).

Alle composizioni di *maxixe* si dedicarono moltissimi compositori brasiliani (Coelho, Koidin, 2005; Efegê, 1974), tra i quali sono da segnalare musicisti formati al Conservatorio di Rio de Janeiro, come Tupynambá, Chiquinha Gonzaga, prima donna compositrice di questo genere, e il già citato Ernesto Júlio de Nazareth (Andrade, 1963).

Il contributo all'identità musicale nazionale dato da questi compositori educati al Conservatorio, è stato irrobustito in seguito da Alfredo

da Rocha Vianna Filho, noto come Pixinguinha, autore non istruito che fino dagli anni Venti cercò di definire uno stile unitario a partire dal *choro*. Questo musicista “illetterato” è riuscito a innestare sulla tradizione ritmica del *choro-maxixe* le armonizzazioni tipiche del jazz del tempo. Il suo gruppo musicale *Os Oito Batutas* (Gli Otto Straordinari Musicisti), era “ibrido” anche in altro senso, composto com’era da suonatori bianchi e neri come lui. Il *mood* della formazione rispondeva perfettamente alla richiesta nazionalista della classe al potere di avere un genere tipicamente brasiliano (Livingston, Caracas Garcia, 2005) tanto che il gruppo ebbe in patria un successo straordinario e larghissimo, ripetuto in Europa e negli Stati Uniti. La tournée in Francia nel 1922 fu finanziata dal milionario Arnaldo Guinle, un bianco che vedeva nel nero Pixinguinha l’ambasciatore perfetto della cultura brasiliana. Il grande successo di pubblico era tuttavia pari alle polemiche suscitate dall’élite bianca di Rio de Janeiro (Crook, 2008), sulla scia di una controversia avviata dal musicista Catulo da Paixão Cearense sull’opportunità che il capo dello Stato, Epitácio Pessoa, accogliesse la visita della coppia reale del Belgio nel 1920 con la musica di un nero invece che con la propria (Livingston, Caracas Garcia, 2005).

Nonostante le grandi polemiche contemporanee, Pixinguinha e il suo stile sonoro costituiscono senza dubbio il punto di svolta per la nascita di un’identità musicale brasiliana per come ancora oggi la possiamo percepire e che possiamo ricondurre alla poetica cannibale. La sua influenza sulla musica di Antonio Carlos “Tom” Jobim e di João Gilberto è rivendicata dai due inventori della bossa-nova, ed è fondamentale per la prosecuzione, l’evoluzione e la definizione contemporanea dell’identità musicale brasiliana (Jobim, 2011). La coppia erede di Pixinguinha ha il merito della diffusione nel mondo, a partire dagli Stati Uniti, della bossa-nova, sound evoluto del samba e discendente colto dai lombi popolari del *choro* e del *maxixe*.

Soprattutto Tom Jobim aveva una cultura musicale classica e aveva il chiaro intento di fondere armonizzazioni complesse con linee melodiche originali. La sua formazione musicale era colta, come allievo del musicista tedesco Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) direttore d’orchestra, compositore, scrittore ed entusiasta sostenitore del sistema dodecafonico di Arnold Schoenberg (McGowan, Pessanha, 1998). Per sfuggire al nazismo, questi ha vissuto dal 1937 in Brasile dove ha esercitato grande influenza anche come didatta di artisti brasiliani divenuti molto noti nel mondo come Gilberto Mendes e appunto Tom Jobim. Sotto la guida del maestro tedesco, Jobim studiò le armonizzazioni a dodici note nell’opera di Schoenberg, ma anche quelle più intriganti e libere di Igor Stravinsky, per produrre musica ibridata con ritmi afro-jazz appresi da artisti musicalmente quasi illetterati (Jobim, 2011; Mawer, 2014). Le sue

composizioni fondono cultura alta e bassa, bianca e nera, in una forma di espressione musicale perfettamente identificabile con il Brasile, capace di superare ogni stereotipo.

La digestione reciproca di culture diverse – europea, africana, nordamericana – si sublima definitivamente nella capacità di scrittura ed esecuzione di Tom Jobim e João Gilberto. È del 1967 l'album *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, che Sinatra realizza assieme al compositore brasiliano per la Reprise Records. Di fatto, il disco che dà origine al cosiddetto jazz-samba è una raccolta di canzoni di Tom Jobim, tra cui spicca l'ormai immortale *The Girl from Ipanema*, versione con testo inglese della *Garota de Ipanema*, composta nel 1962 insieme a Vinícius de Moraes. I versi furono ispirati al poeta da una giovane ragazza di quindici o sedici anni che ogni giorno passava davanti al Veloso, un locale di Rio de Janeiro sul litorale di Ipanema. Moraes canta la bellezza femminile brasiliana e con essa l'intera bellezza del Brasile.

La fusione tra cultura musicale brasiliana e nordamericana nel jazz-samba appare in tutta evidenza come una solenne conferma sia delle ragioni poetiche che Oswald de Andrade aveva manifestato con la *Poesia Pau Brasil* che di quelle cannibali espresse con il *Manifesto Antropófago*.

Bibliografia

- Andrade O. de
1928 Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil, in “Revista de Antropofagia”, I (I), p. 3 e 7.
- Appleby D.P.
1983 *The Music of Brazil*, University of Texas Press, Austin (TX).
- Appleby D.P.
2002 *Heitor Villa-Lobos: A Life (1887-1959)*, Scarecrow Press Inc., Lanham (MA).
- Bopp R.
1966 *Movimentos modernistas no Brasil (1922-1928)*, Livraria São José, Rio de Janeiro.
- Coelho T., Koidin J.
2005 *The Brazilian Choro: Historical Perspectives and Performance Practices*, in “The Flutist Quarterly”, Fall, pp 44-54.
- Crook L.
2008 *Music of Northeast Brazil*, Routledge, London.

Efegê J.

1974 *Maxixe. A Dança Excomungada*, Conquista, Rio de Janeiro.

Fiorin J.L.

2009 *A construção da identidade nacional brasileira*, in “Bakhtiniana”, 1(1), pp. 115-126.

Jobim H.,

2011 *Antonio Carlos Jobim. An Illuminated Man*, Hal Leonard Books, Milwaukee (WI).

Johnson, R.

1984 *Brazilian Cinema Novo*, in “Bulletin of Latin American Research”, 3(2), pp. 95-106.

Kiefer B.

1982 *História da Música Brasileira*, Movimento, Porto Alegre.

Lang G.

2002 *Cannibalizing Bossa Nova*, in M. Diaz-Diocaretz (a cura di) “Critical Studies, Music, Popular Culture, Identities”, Rodopi., Amsterdam-New York, pp. 181-197.

Lesser J.

2013 *Immigration, Ethnicity, and National Identity in Brazil, 1808 to the Present*, Cambridge University Press, New York.

Lewis, H.

1993 *Surrealists, Stalinists, and Trotskyists: Theories of Art and Revolution in France between the Wars*. In “Art Journal”, 52(1), 61–68.

Livingston T.E., Caracas Garcia T.G.

2005 *Choro. A Social History of a Brazilian Popular Music*, Indiana University Press, Bloomington (IN).

McGowan, C., Pessanha, R.

1998 *The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova, and the Popular Music of Brazil*, Temple University Press, Philadelphia.

Napolitano M., Wasserman M.C.

2000 *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*, in “Revista Brasileira de História”, 20(39), pp. 167-189.

Perrone, C.

1990 *Poesia concreta e tropicalismo*, in “Revista USP”, (4), pp. 55-64.

Polányi, K.

1944 *The Great Transformation: The Political and Economic Origins of Our Time*, reprinted in J. Stiglitz and F. Block (eds) (2001), Beacon Press, Boston.

Siquera B.

1967 *Ernesto Nazareth na música brasileira*, Gráfica Editôra Aurora, Rio de Janeiro.

Suárez J.I, Tomlins J.E.,

2000 *Mário de Andrade. The Creative Works*, Associated University Press, London.

Thompson D.

2002 *Como o Boi ganhou seu nome, e outras lendas parisienses*, in “As Crônicas Bovinas”, disponibile su http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cron.pt.5.htm, accesso il 7 dicembre 2022.

Totaro F.

2018 *Cultivation, generation and production*, in “International Journal of Anthropology”, 33(3-4), pp. 255-264.

Viveiros de Castro E.

2012 *Transformação na antropologia, transformação da antropologia*, in “Mana”, 18, pp. 151-171.

Wasserman R.R.

1994 *Exotic Nations: Literature and Cultural Identity in the United States and in Brazil, 1830-1930*, Cornell University Press, NY.