Inútil paisaje: el trópico y la representación nacional en la triste Guanabara[1]

Amilcar Torrão Filho

¿El trópico para qué sirve?

Mas pra quê?
Pra que tanto céu?
Pra que tanto mar? Pra quê?
De que serve esta onda que quebra?
E o vento da tarde? De que serve a tarde?
Inútil paisagem

Aloysio de Oliveira, Tom Jobim

En la canción "Inútil Paisagem" de 1963, Aloysio de Oliveira (1914-1995) y Tom Jobim (1927-1994) parten de una casi aporía: el paisaje –se supone que se trata de Río de Janeiro–, con tanto cielo, con tanto mar, con la ola que quiebra en la tarde, un verdadero *locus amoenus*, un *Jardín de delicias*, es inútil. Es verdad que la canción asume que, en la soledad, sin su amor, el paisaje tan bello no sirve de nada; la culpa no la tiene la naturaleza, la tiene el desamor. Pero esa pregunta retórica, de qué sirve el paisaje, si es bello el paisaje natural, ha acompañado a la cultura brasileña desde el periodo colonial. El trópico ha sido identificado con el paraíso terrenal, pero también con un territorio infernal, de calor, animales peligrosos, indígenas feroces, enfermedades y amenazas diabólicas. El trópico también ha sido identificado con la zona tórrida aristotélica, donde la vida y la civilización eran imposibles, idea confirmada por la descripción de diversos viajeros extranjeros que han sufrido las agruras de ese paraíso tropical a lo largo

1 Parte de este trabajo ha sido desarrollado en una estancia de investigación en la Universitat Politècnica de Catalunya, con financiación de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, Proceso n.º 2013/069546).

https://doi.org/10.31819/9783693560587_011

de los siglos. Así, las naciones salidas de la descolonización del siglo XIX, en esa zona tórrida, de pasiones ardientes, estaban marcadas por una imposibilidad natural de ser civilizadas. Por eso, para muchos intelectuales brasileños, la ciudad que representa la imagen de alegría y felicidad que identifica a Brasil, del sol, de la playa y del carnaval, también representaba la tristeza de la mezcla de razas, de una colonización hecha por un pueblo, el portugués, casi bárbaro según los estándares europeos, que abocaba el país al subdesarrollo. Ese paisaje era, efectivamente, inútil.

Pero en el siglo XX diversos intelectuales y artistas han buscado en ese mismo trópico, en el paisaje natural, las señas de la identidad brasileña, ya no pensada como una imposibilidad, una inutilidad, sino como una promesa: apropiarse de las otras culturas, devorarlas y usar el caos, el desorden, la mezcla como materia creativa, una fórmula que llega a la cultura popular con una inmensa fuerza en los años sesenta y setenta. En ese trabajo intento recuperar las diversas formas por medio de las cuales el trópico ha sido construido, pensado, elaborado y modificado por viajeros, colonizadores, científicos, intelectuales, escritores, y el modo en que la cultura brasileña utilizó ese concepto para definir a veces su insuficiencia, a veces un glorioso destino manifiesto.

Trópico antropófago

En 1967 el artista brasileño Hélio Oiticica (1937-1980) construyó una de sus instalaciones más conocidas, *Tropicália*, presentada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, con los "penetráveis" *PN2 Pureza é um Mito* y *PN3 Imagético* (Figura 1). Esta instalación reproduce la arquitectura vernácula y orgánica de las favelas cariocas, la naturaleza tropical de la "ciudad maravillosa", como es conocida Río de Janeiro, y además constituye una crítica a la dictadura militar que se instaló en Brasil de 1964 a 1985. Con papagayos, palmeras, arena y piedras, esta obra pretendía problematizar la imagen tropical de Brasil y sus clichés y lugares comunes, construidos a lo largo de los siglos por las descripciones de viajeros, misioneros, colonizadores y artistas. Empezando por la imposibilidad de pureza, lo que indica un elogio de la mezcla que caracteriza a Brasil y la propia obra de Oiticica, que fue motivo de grandes preocupaciones en los siglos XIX y XX. Brasil era una especie de laboratorio racial, donde presuntamente se confirmarían las predicciones escatológicas del racismo científico y de la eugenesia. Precisamente porque es penetrable, la obra incita a experimentar el trópico

y la ciudad de Río de forma sensorial, tocando, viendo y escuchando a los pájaros tropicales, la televisión alienante, leyendo los poemas objeto de Roberta Oiticica (1938), que denuncian al régimen militar y hacen referencia a la floresta amazónica o a la lectura teológica del espacio edénico.



Figura 1: *Tropicália*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
Fuente: Foto del autor.

Oiticica asumió la favela, considerada antiurbana y antiestética, como matriz de la urbanidad y de la estética brasileñas, un urbanismo de recorrido laberíntico, fragmentado, que "consistía en exagerar al extremo esa imagen tropical para poderla rebasar" (Jacques 2011, 82). En suma, proponía un arte brasileño que utilizaba y problematizaba el repertorio de imágenes y símbolos de nuestra cultura, y no eligió el trópico por casualidad: compuso un nuevo vocablo, "Tropicália", que identificaría a todo un periodo cultural de la música, del cine, del teatro y de las artes plásticas en los años sesenta y setenta, caracterizado por "varias formas de 'canibalización', incluyendo parodia, pastiche y citación directa" (Dunn 2014, 30). En 1968, Caetano Veloso publica una música llamada "Tropicália", en el álbum colectivo *Tropicália ou Panis et Circensis*, con Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, Os Mutantes y Tom Zé, en el marco de lo que sería conocido más tarde como movimiento tropicalista. Los tropicalistas "evocaban imágenes estereotipa-

das de Brasil como un paraíso tropical solo para subvertirlas con referencias incisivas a la violencia política y la miseria social" (Dunn 2009, 19).

Cuando Christopher Dunn hace referencia a la "canibalización" está recordando que los tropicalistas identifican la *Tropicália* con la antropofagia, concepto importante del modernismo brasileño de principios del siglo XX. Para Oiticica los modernistas llegan a la conclusión de que nuestra cultura sería antropofágica, o sea, una "reducción inmediata de todas las influencias externas a modelos nacionales", resultado de una "voluntad constructiva general". La antropofagia sería una manera brasileña de estar en el mundo, de comprenderse y de construir la propia cultura: "[S]omos un pueblo en busca de una caracterización cultural, en lo que nos diferenciamos del europeo con su peso cultural milenario y del americano del norte con sus solicitaciones superproductivas" (Oiticica 1986, 85). En la década del veinte, diversos artistas e intelectuales modernistas reflexionaron en torno a la cultura brasileña, a su especificidad en el mundo, a lo que identificaba a su gente como pueblo. El poeta Oswald de Andrade (1890-1954) publica en 1928 su "Manifesto antropófago", en la *Revista de Antropofagia*, creada por Oswald y Raul Bopp (1898-1984), que circuló entre mayo de 1928 y agosto de 1929; el manifiesto tenía como ilustración un dibujo del conocido lienzo de Tarsila do Amaral (1886-1973), el *Abaporu*, que en tupí quiere decir "el hombre que come", en referencia a la antropofagia. "Solo la ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente". La antropofagia es un emblema de la nacionalidad, no más entendida como el amor a las cosas de la tierra, a las tradiciones o la devoción de los héroes, sino como una práctica de devorar las culturas y regurgitar lo que somos: "Solo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago" (Andrade 1972, 13; mayúsculas del original). Su antropofagia "devora las vanguardias europeas en la perspectiva de la realidad brasileña e incorpora la tradición de una cultura borrada por el colonizador", una mezcla de arcaísmo y modernidad (Azevedo 2016, 75). No hay cultura sin apropiación, sin robo, sin contacto. Oiticica lo ha comprendido al devorar la cultura de las favelas y de la samba y transformar sus moradores en cocreadores de sus obras; lo han comprendido también los músicos de la *Tropicália* al apropiarse de la guitarra eléctrica y del *kitsch*, para horror de los puristas de la música popular brasileña.

Oswald recupera las imágenes de la naturaleza y del indígena, esenciales para el romanticismo del siglo XIX y la construcción de una imagen literaria del Brasil independiente, con la conocida insignia del movimiento

antropófago, "Tupi, or not tupi that is the question" (Andrade 1972, 13). La naturaleza era la seña de identidad brasileña, el espejo donde nos miraba Europa y el indígena era el héroe, no porque compartiera los valores morales europeos del salvaje aculturado, sino porque nos proponía otra forma de vivir y entender el mundo.

> Afiliación. Contacto con Brasil Caraíba. Tierra de impresiones de Ori Villegaignon. Montaigne. El hombre natural. Rousseau. Desde la Revolución Francesa al Romanticismo, la Revolución Bolchevique, la Revolución Surrealista y el bárbaro tecnificado de Keyserling. Caminamos (Andrade 1972, 14).

El trópico es revolución, ha inventado las vanguardias antes de la conquista. El trópico nos identifica, no con lo que es, sino con lo que construimos por la magia de la antropofagia que transforma el tabú en tótem (Andrade 1972, 15). El trópico alimenta la cultura europea, el buen salvaje ha creado las revoluciones, ha sido deglutido por los filósofos; ahora el poeta se apropia de esa cultura ya regurgitada y recupera lo que había sido perdido.

Para Oswald, Brasil tenía lo suficiente para vivir antes de la llegada de los portugueses, ya había hecho la revolución, los indígenas eran comunistas y matriarcales, América ya era surrealista y los "civilizados" eran quienes debían aprender de ellos. Y una crítica a la modernidad que pone en jaque la herencia colonial europea en Brasil, devorada por los modernistas como los náufragos y misioneros portugueses cuando caían en manos de los antropófagos, como el desdichado primer obispo de Brasil, Pero Fernandes Sardinha –que por macabra ironía quiere decir "sardina"–, devorado por los Caeté en 1556. El manifiesto está fechado en el "Año 374 de la Deglución del Obispo Sardinha" (Andrade 1972, 19), estableciendo un nuevo calendario antropófago, "escena inaugural de la cultura brasileña, el propio fundamento de la nacionalidad" (Veloso 1997, 247). Pero el indígena recuperado por Oswald, como recuerda Haroldo de Campos, no era el buen salvaje de Rousseau, ensalzado por el romanticismo, sino "un indianismo al revés", inspirado en el caníbal de Montaigne, "un 'mal salvaje', por tanto, ejerciendo su crítica desvergonzada (devoradora) contra las imposturas de los civilizados" (1974, 49-50). La oposición entre razón y barbarie es una impostura que resulta de la colonización, "la perspectiva oswaldiana ponía de manifiesto la irracionalidad de una civilización que en nombre de la razón ha destruido el paraíso" (Subirats 2004, 64).

Triste modernidad

Sin embargo, no siempre la tropicalidad de Brasil fue identificada con una identidad positiva. En 1929, Paulo Prado (1869-1943), quien fue mecenas de los modernistas, publicó su *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*, casi como una respuesta al manifiesto de Oswald, en el cual un espacio paradisíaco revela un devenir de perdición: en una tierra radiosa, dice el autor, vive un pueblo triste, con una melancolía legada por los descubridores que la revelaron al mundo, los portugueses, gente ruda que obedecía a dos impulsos: la ambición del oro y la sensualidad libre (Prado 2012, 39). En ese falso paraíso solo restan la lujuria y la degradación para el intelectual paulista:

> Paraíso o realidad, en él se ha despegado, exaltado por los picores del clima, el sensualismo de los aventureros y conquistadores. Allí venían a agotar la exuberancia de la mocedad y de la fuerza y a satisfacer los apetitos de hombres a quienes ya aborrecía y repelía la organización de la sociedad europea (2012, 47).

La tristeza, junto con la lujuria y la codicia, serían los trazos de formación de Brasil, creado por un pueblo sin ideales, mezclado con otras razas por su lujuria. De esa ecuación maléfica, habría resultado una raza triste, salida de la "melancolía de los abusos venéreos y la melancolía de los que viven la idea fija del enriquecimiento" (Prado 2012, 97), poco más que ambición y locura (2012, 87). Para el triste historiador, nuestra formación estaba marcada por un pecado de origen, el origen portugués: "Por este pueblo ya plagado del germen de la decadencia, comenzó a ser colonizado Brasil" (2012, 95).

Modernistas como Mário de Andrade (1893-1945) y Oswald de Andrade, los nombres más conocidos del movimiento, sus visiones de la naturaleza y de la identidad brasileñas eran divergentes. Si en Prado la mezcla de razas nos ha dejado la melancolía triste y decaída del mestizo, para los antropófagos y tropicalistas, naturaleza, cultura y diversidad racial componían una identidad movediza, cuya ausencia de carácter era su principal carácter, como la ha definido Mário de Andrade en su obra más conocida, *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter* (1928), dedicado al amigo Paulo Prado un año antes de la publicación de su ensayo sobre la tristeza brasileña. "En lo profundo de la selva virgen, nació Macunaíma, el héroe de nuestro pueblo. Era de color negro oscuro y era hijo del miedo a la noche.

[…] Por más de seis años no ha hablado, si le preguntaban algo, decía: ¡Ay! ¡Qué pereza!…" (Andrade 1982, 9).

Macunaíma es un héroe perezoso y pícaro, negro, hijo de una indígena que se vuelve blanco a lo largo de sus aventuras; mestizo e imperfecto, todo lo que temía Paulo Prado y que Mário eleva a antihéroe nacional. Y detentor de una pereza que tantas veces ha sido apuntada por viajeros e intelectuales como una inercia del pueblo brasileño que nos abocaba al subdesarrollo, la cual, sin embargo, es asumida por Mário de Andrade; el mestizo, el perezoso, es nuestro héroe, es lo que somos en esos tristes trópicos. De forma similar, Oiticica va a heroizar al bandido y al marginal de las favelas de Río de Janeiro en su obra *Seja marginal, seja herói*, una estampa con la representación del cadáver de Alcir Figueira da Silva, atracador que ha sido asesinado por la policía, con esa frase que afirma al marginal como héroe. Pues, como afirma el artista, "[n]o estoy a favor de la paz; la encuentro inútil y fría: ¡cómo puede haber paz, o cualquier pretensión de ella, mientras haya amos y esclavos!" (Oiticica 1986, 82).

Si es verdad que los mitos edénicos de América, El Dorado o el Amazonas, que tanto deslumbraron a los castellanos, se atenúan cuando se entra en la América portuguesa (Holanda 1985, 126), el continente y su naturaleza serán identificados con el paraíso perdido, recuperado en el Nuevo Mundo. La imagen de ese jardín de delicias y de paz,

> compendio de concepciones bíblicas e idealizaciones paganas, no podía separarse de la sospecha de que ese espejismo debía gestarse en un hemisferio aún inexplorado, que los descubridores solían teñir con el color de los sueños (Holanda 1985, 178).

En ese espejismo la naturaleza refleja una potencia creadora divina, sublime. Se viene a América a conquistar el paraíso, a las riquezas de El Dorado, a buscar la redención. Pero esa naturaleza era amenazante, un feudo del demonio, que podría ser un falso paraíso; tormentas marinas, indígenas, disidentes, "el paisaje mismo aparecía como un aliado del diablo en la lucha de éste para exterminar a los colonos" (Cañizares-Esguerra 2008, 28). Una naturaleza diabólica, travestida de paraíso, una visión, como dice Holanda, una fantasmagoría producto de la imaginación, y un engaño que lucha contra el hombre y sus deseos.

El paisaje demoníaco sustituyó al paraíso redescubierto, esa naturaleza infernal no daba al europeo la salvación que deseaba, sino la caída. La imagen edénica del Brasil tropical, la visión del paraíso, se transmuta de

este modo en un infierno de perdición. Hay una incapacidad de construir una civilización, ya que los brasileños estaban tomados por la inacción de la tristeza melancólica, lo que Holanda ha apuntado como trazo que caracterizaba al colonizador portugués, la dejación que, dice él, era tan característica del alma lusitana como la *saudade*, algo que implica mucho menos "la falta de energía que una íntima convicción de que 'no vale la pena' […]" (1988, 76). En Brasil, la representación del trópico ha oscilado entre el Edén de la visión del paraíso terrestre y el corazón de las tinieblas de la floresta inexpugnable, de los animales feroces, de los indígenas antropófagos y guerreros, de las enfermedades desconocidas, las fiebres intermitentes y mortales, la zona tórrida aristotélica donde no podría existir ni vida ni sociedad, un espacio de pura naturaleza que impedía el avance de la civilización.

Sérgio Buarque y Paulo Prado, por caminos diferentes, ven una marca de imposibilidad en esa herencia cultural portuguesa, en una naturaleza que recibía una cultura europea poco adaptada a juicio de Holanda o que estaba marcada por la codicia y la mezcla de "razas" de acuerdo con Prado. La cultura brasileña estaba mancillada por un pecado original: un Adán portugués, perdido en un paraíso decaído, una civilización mestiza incapacitada por la naturaleza tropical que pesaba sobre la sociedad. Por siglos, la literatura de viajes ha descrito esa imposibilidad ontológica de un Brasil marcado por la mácula lusitana y la lucha de la civilización intentando imponerse a una naturaleza despótica. Los románticos decimonónicos han intentado construir una naturaleza identitaria, han heroizado el encuentro del portugués con el buen salvaje y han ignorado al africano, recuperando algo de aquella imagen edénica de las primeras descripciones.

A eso la cultura brasileña, a partir del modernismo, ha respondido con la noción "tropicalizada" del trópico, una alternativa a la civilización europea, ya que según el manifiesto antropófago, "nunca admitimos el nacimiento de la lógica entre nosotros" (Andrade 1972, 15). O sea, en lugar del espacio de la alteridad europea, caracterizado como el mundo temperado, del control, del trabajo arduo, de la frugalidad, en oposición a la humedad, calor, extravagancia y superfluidad de la zona tórrida (Stepan 2001, 36), el trópico pasaba a ser la señal de identidad de una naturaleza abundante transmutada en un paisaje único y exuberante. Oswald desvincula la civilización del logos, incluye el error y el desperfecto en la cultura. Lo que antes era visto maltusianamente como un exceso de abundancia y fertilidad que generaba superfluidad, enfermedad y muerte, además de

una preocupación racial por esos espacios (Stepan 2001, 48), una belleza muchas veces redundante, excesiva y mortífera será utilizada para componer la narrativa de la construcción de la nación brasileña. El trópico deja de ser peligro y enfermedad para convertirse en una salida.

Al "tropicalizar" el trópico, será posible pensarlo como artefacto cultural e ideológico que, así como el orientalismo, produce una reducción del paisaje a una síntesis que define diversos espacios y culturas a partir de una imagen inmediatamente reconocible. El trópico se constituye como antípoda de la civilización, espacio de pobreza, enfermedad, atraso, en oposición al espacio temperado del norte, creador de cultura, modernidad y progreso. Es un espacio conceptual y no meramente físico, un discurso político que cree en una intrínseca inferioridad y primitivismo del mundo tropical, como afirma David Arnold (2000, 7). Se toma por una ley general y natural que "los trópicos son incapaces de crear sus propias civilizaciones", las que solo pueden ser construidas por medio de la "energía y acción extranjeras" (Arnold 2000, 12). Esa construcción conceptual ha llevado a una serie de imágenes que producen el "reconocimiento de formas de paisaje típicas o emblemáticas, que pueden representar el mundo tropical como un todo", especialmente la floresta tropical (Driver 2004, 12). De este modo, una forma desconocida se tornaba reconocible, creando una "geografía imaginativa común", imágenes que son "transculturadas, resultando en paisajes híbridos compuestos de elementos tropicales permutables" (Martins 2001, 98). Por la descripción de viajeros, marineros, artistas, cantautores, antropólogos, el paisaje tropical se transformó en un documento histórico de la construcción de Brasil, monumento de su nacionalidad, paisaje síntesis de un trópico elevado a cultura. Ese paisaje produce relaciones entre un determinado espacio o territorio y los acontecimientos históricos, el desarrollo de una sociedad y su identidad, estableciendo una continuidad de la imagen y el paisaje con hechos y elementos inmateriales de la cultura. El paisaje representa en la historia brasileña lo que Aldo Rossi define como un *locus*, o sea, "aquella relación singular pero universal que existe entre cierta situación local y las construcciones que se encuentran en aquel lugar" (2001, 147). Podríamos decir que en ese paisaje se concentra un *genius loci* posible para pensar la construcción del propio Brasil.

La definición de los trópicos fue construida por muchas miradas, descripciones, imágenes, conceptos científicos, narrativas poéticas, desarrollados desde la conquista por viajeros, artistas, científicos, misioneros, los que han producido una "geografía imaginativa", concepto que Luciana

Martins recoge de Edward Said. Se trata, para ella, de un "proceso de transculturación, y no, meramente, una traducción de experiencias de campo" (2001, 23). Así como el Occidente ha construido una representación del Oriente por medio de viajeros, novelas e imágenes, el trópico fue imaginado de la misma manera. A partir del siglo XVIII hay una "sensibilidad visual" que se desarrolla entre miembros de la Marina Real británica; esa sensibilidad ha permitido representar los trópicos, hacerlos reconocibles, "un proceso que implica el aprendizaje de códigos de reconocimiento, el alfabeto visual que permite la comunicación. La 'representación' de un lugar lejano pretende hacerlo presente a quienes no han estado allí" (2001, 74-75). Además de las imágenes, que son imprescindibles para incidir sobre la imaginación occidental, las descripciones de viajeros han construido una geografía imaginativa que intentaba representar y explicar esa cultura extraña formada en Brasil. Hay una continuidad en la forma en la que naturaleza y civilización son descritas por los viajeros, que se traslada a la historiografía, a la ficción y al imaginario, enfrentando en determinado momento a dos trópicos: el de la zona tórrida aristotélica, de la imposible civilización, y el de la cultura antropófaga y *tropicalista* que asume los lugares comunes de esa representación y devuelve una versión *carnavalizada* de nuestra inviabilidad tropical.

Triste Guanabara

Entre 1555 y 1560 los franceses ocuparon la bahía de Guanabara en la pequeña isla de Coligny, hoy llamada Villegagnon en recuerdo del nombre de su controvertido gobernador, Nicolas Durand de Villegagnon (1510-1571), quien lideró esa incipiente colonia llamada Francia Antártica, a partir de una efímera utopía religiosa, donde convivirían católicos y protestantes en paz. Esta constituyó la primera ocupación europea en la bahía, que sería el sitio de fundación de la ciudad más emblemática de Brasil, Río de Janeiro. Jean de Léry (1534-1613) fue uno de los misioneros hugonotes enviados en 1557 por Calvino a pedido de Villegagnon; la convivencia fue desastrosa y los calvinistas fueron expulsados después de una disputa teológico-política. Léry denominó la bahía de manera muy significativa: dice ser un brazo de mar o río llamado por los salvajes "Ganabara" o "Genevre" por los portugueses, porque ellos la descubrieron un primero de enero. Léry identifica la bahía con Ginebra, ciudad de su exilio a partir de una corruptela de su nombre portugués. Afirma que las montañas que la cir-

cundan "no son tan altas como aquellas que bordean el grande y espacioso lago de agua dulce de Ginebra", aunque por su situación esas montañas sean bastante parecidas (Léry 2008, 197-198). A pesar de la confusión terminológica entre Ginebra y Guanabara, la descripción de Léry pretende ser un relato fiel de todo lo que ha visto en Brasil, sobre todo una refutación de las fantasías y mentiras de André Thevet (1516-1590), cosmógrafo real y enemigo de los hugonotes. Una de las "mentiras" de que se le acusa es la invención de una falsa ciudad en la Francia Antártica, una supuesta Ville-Henry, esta "soberbia ciudad" la cual "fantásticamente él [André Thevet] nos la construyó en el aire, en América" (Léry 2008, 85), que no es "más que imaginación y cosa supuesta por él"; "nada más que pintura" (Léry 2008, 201-204).

La descripción que hace Thevet de la Guanabara no será muy distinta de Léry: esta sigue siendo un río, y la isla de Coligny un refugio perfecto para la colonia francesa. Aunque no exista agua dulce, su condición edénica está garantizada por su localización agradable, "revestida de grande cantidad de palmeras, cedros, madera de Brasil, arbustos aromáticos y verdeantes todo el año" (Thevet 2011, 157). El territorio americano es fértil en árboles de frutos excelentes, "pero sin trabajo ni semilla" (Thevet 2011, 161), tópico común sobre la naturaleza brasileña, de la prodigalidad sin esfuerzo, que tanto puede ser identificada con el paraíso terrestre como con un mundo de pecado, lujuria y aventura. Los topónimos de la bahía se confunden: para Thevet la colonia de Villegagnon estaba situada en el "río notable al cual llamamos Janaire". El nombre portugués "Janeiro" se mimetiza en una denominación francesa, invirtiendo el orden del descubrimiento de la bahía y haciendo de ella un lugar más francés que portugués; "Genevre", "Janaire", nombres que recomponen el espacio, proceso mimetizado por Oiticica al crear, en 1979, su penetrable "Rijanviera", reuniendo a Río y la Riviera (Jacques 2011, 133), y dando forma a esa geografía imaginativa que construye el paisaje de la ciudad de Río de Janeiro al unir ese paraíso perdido de Léry y Thevet a la *tropicalia* moderna.

Thevet y Léry ficcionalizan la Guanabara al identificarla con Ginebra o Francia. La bahía hace, así, un viaje conceptual de este espacio cada vez más mitificado, de una naturaleza edénica y paradisíaca, a una utopía social y colonial, donde la riqueza, la belleza natural, la bondad del clima, la inocencia de sus indígenas, prometen la posibilidad de construcción de una tierra de promisión por medio de una verdadera deriva imaginaria. Ella nace como un espacio de disputa teológica entre católicos y hugonotes,

de disputa colonial entre franceses, portugueses e indígenas, y disputa epistemológica por la verdad de la descripción adámica de un paisaje inédito, entre la cosmografía de Thevet y la exégesis moderna de Léry. Esas concepciones teológico-políticas ayudan a formar una noción de trópico que oscila entre la redención y la caída, entre la utopía comunista y matriarcal de Oswald de Andrade y el castigo divino del despotismo tropical de Montesquieu, la tristeza del subdesarrollo y del mestizaje de Prado, o la pereza y dejadez del portugués en Holanda, incapaz de construir una civilización.

Entrados en el siglo XIX, los viajeros pasan a ser más sensibles a una poética del paisaje, a una geografía cultural y a una sensibilidad pintoresca. El británico James Tuckey, en 1802, reconfigura el tópico de la naturaleza edénica a partir de las teorías ilustradas de la influencia moral del clima sobre las naciones, así como de la decadencia de la naturaleza americana por su humedad y juventud, salida recientemente del diluvio (Gerbi 1996, 27). En la Guanabara la "naturaleza parece haberse divertido en la formación de su última obra, y haber combinado las más fantásticas formas, las cuales ella esparció más escasamente en el viejo continente" (Tuckey 1805, 42). El paisaje de Brasil es resultado de la "diversión", de la prodigalidad de la naturaleza, no del ingenio del hombre; es una sociedad construida sobre la base de la aventura, de la dádiva y no del trabajo (Holanda 1988, 14). Para Tuckey, si la naturaleza se había divertido en la creación de la bahía de Río, la ciudad no ofrecía ningún entretenimiento: desde la bahía, la apariencia de la ciudad no era "poco elegante", pero al aproximarse lo que se percibía eran calles "estrechas y sucias", los balcones de las casas casi encostándose unos en los otros, las casas que eran "sucias, calientes e inconvenientes; las escaleras […] perpendiculares, y sin ninguna luz" (1805, 45-46).

Las imágenes referidas le permiten comparar la acción portuguesa en América con actividad inglesa, tan distinta en sus establecimientos en los "trópicos", en los cuales "el arte era agotada para corregirlo, mitigar el ardor del clima, y tornar una atmósfera abrasadora, no solo soportable, sino agradable para la constitución de un hombre del Norte". En los "Brasiles", afirma, todo está al revés: "[L]os defectos del clima son incrementados por la indolencia y costumbres sucias de los habitantes" (Tuckey 1805, 47). Eso se daba, sobre todo, por la proximidad del clima de Brasil con el de Portugal, que hacía que los portugueses emigrados "sintiesen pocos inconvenientes con el cambio". Sin embargo, en las colonias inglesas, la diferencia era mucho más importante, y los emigrados no ahorraban esfuerzos para "mitigar el fervor del sol, cuyo fulgor ardiente es capaz de

desorganizar el sistema nervioso, enervar el cuerpo y volver la mente una presa de la desatención y de la inanidad" (1805, 47-48).

El énfasis en el influjo del paisaje en el carácter evoca la idea de Montesquieu, en *De l'esprit des lois* (1748), de que la ley no era creación de la costumbre o de la ley natural, sino de la naturaleza física del paisaje. Para optimizar el cuerpo político era necesario perfeccionar el escenario del paisaje, transformando la naturaleza, de ahí su admiración por los jardines ingleses, capaces de educar e ilustrar al hombre por medio del dominio y mejoramiento de la naturaleza. Así se construye la creencia racista de que determinadas naciones estaban tan bien adaptadas a determinados climas que no modificaban o desarrollaban su ambiente, y por tanto no evolucionaban; por eso los indianos serían por naturaleza cobardes y los negros esclavos (Olwig 2002, 157-158). Sérgio Buarque, al comparar las ciudades coloniales construidas en América por españoles con aquellas construidas por portugueses, utiliza una argumentación semejante: los españoles preferían las tierras altas, donde se podría, al igual que "en la zona tórrida, disfrutar de un clima similar al que están acostumbrados en su país"; la colonización portuguesa, sin embargo, "fue antes de todo costera y tropical" (Holanda 1988, 65). De un lado una "voluntad creadora", de otro una adaptación sin esfuerzo al paisaje tropical que llevaba a la indolencia, provocada por el calor, y a una sociedad incapaz de dominar y transformar la naturaleza.

Jean-Baptiste Debret (1768-1848), que ha sido pintor de la corte en Río entre 1816 y 1831, nos ha dejado muchas descripciones e imágenes del país. El artista viajero entendía la corte portuguesa (1808-1822) y la construcción del Estado imperial brasileño en 1822 como elementos civilizatorios. Como otros observadores, Debret cree que hay un combate entre la civilización y naturaleza en Brasil, que el trópico amenaza la obra humana en el Nuevo Mundo. Al llegar al puerto de Río, describe el colorido maravilloso y seductor del paisaje, el verde resplandeciente de las plantas, los limoneros, naranjales y cafetales en las colinas arboladas, las casas blancas, que formaban "desde lejos numerosos puntos blancos que salpicaban el verdor de las montañas circundantes"; palmeras llenas de cocos maduros y numerosas embarcaciones formaban un "panorama de abundancia universal". Los recién llegados reciben aun en el navío frutas enormes, dulces y perfumadas, "deliciosa muestra de los frutos de la tierra prometida" (Debret 1835, 25-26). Un paraíso pintoresco se descortina al viajero, exiliado de las guerras napoleónicas, acogido por las naranjas de la promisión y de la abundancia. ¿Pero son compatibles la civilización y la abundancia?

Mientras la tierra fértil ofrece frutos fáciles, el calor tropical, las agruras del clima, impiden el desarrollo de la civilidad.

Debret compara la sociabilidad brasileña con la conversación alegre, agradable e inteligente después de una comida en Francia: "[A]sí se desarrolla la vida social en un clima templado, favorable a una actividad incansable" (Debret 1835, 42-43). Ya en la ardiente América, el brasileño deja la mesa después de horas de sol y calor, abrasado por las especias de la comida, quemado por el café hirviendo, semidesnudo, buscando en la casa un lugar para descansar y adormecer, bañado en sudor, hasta que retoma los sentidos y se prepara para recibir visitas o salir a pasear. Entonces, se abandona a la *saudade*, "quintaesencia de la voluptuosidad sentimental", dedicándose a la música de la flauta o de la guitarra. No hay posibilidad de conversación civil, solo la pereza y la apatía provocadas por los ardores del clima tropical:

> Disfrutando así, durante gran parte del día, de todas las ventajas de la libertad que prescribe el calor del clima, el joven y rico brasileño, niño mimado de la naturaleza, desarrolla agradables talentos apreciados en las reuniones nocturnas, donde brilla el lujo europeo, y cuyo ornato completa con el encanto de la música (Debret 1835, 42-43).

El brasileño rico es un "enfant gâté de la nature" (Figura 2), una naturaleza que le da todo fácil al precio de impedirle el trabajo, es decir: la conversación amena e inteligente, que construye la cortesía, la amabilidad social.



Figura 2: *Un après dîner d'été*. 1826. Fuente: Bandeira y Correia do Lago (2008, 181).

En la ardiente América el cuerpo y la mente son aplastados por el calor. Pero es posible que el clima no sea lo único que impida el desarrollo de la civilización en Brasil. Louis-François de Tollenare (1780-1853), quien residió en Brasil entre 1817 y 1818 ejerciendo labores de negociante en la ciudad de Recife, estaba convencido de que la repugnancia que tienen los brasileños a las largas caminatas, bajo el pretexto del calor, "tiene como única causa una indiferencia de cuerpo que los hace enemigos del ejercicio, y una indiferencia de espíritu que les aleja de cualquier investigación que no tenga por fin un objeto de interés pecuniario inmediato" (Tollenare 1972, 369). Una *nonchalance de corps* y una *nonchalance d'esprit*, una indolencia ontológica que les impide tener curiosidad, fuerza y voluntad, lo que no era, para ese autor, culpa del calor o del clima, sino más bien una adaptación a las intemperies del trópico, que podría ser "mejorado" y "civilizado" con espíritus más emprendedores.

De acuerdo con Debret, la ciudad de Río, en 1817, capital del Reino Unido de Brasil y Portugal, empieza a acostumbrarse a los lujos europeos, como el placer de la mesa, fundamental para la creación de una sociedad pulida. Eso se daba por la presencia de ingleses, alemanes, comerciantes o viajeros, los italianos, "cocineros por instinto", oficiales portugueses y sobre todo un francés, que se hizo cargo del suministro de harina y la panadería, "que sobrevivió bastante bien gracias al aumento del consumo producido por la prodigiosa afluencia de sus compatriotas *comedores de pan*" (Debret 1835, 41; cursivas del original). Los franceses comedores de pan, que para los griegos eran los civilizados, en oposición a los bárbaros lotófagos, los comedores de loto, la flor del olvido, son los agentes de la civilización de Brasil, ya que los luso-brasileños son incapaces. Pero Tollenare advierte a quien venga a cumplir ese noble trabajo de civilizar el trópico: jamás evitar "un cierto aire de pedantería: sería considerado un águila", ya que la decencia y la modestia, que constituyen las virtudes del sabio, "sería[n] tomad[as] aquí como una admisión de debilidad ignorante que el orgullo tonto pronto usaría para rechazar con desprecio las buenas ideas presentadas". Pues el orgullo del luso-brasileño le hace reconocer solo la autoridad de la arrogancia, "la pereza quiere autoridades agudas y no observaciones tímidas" (1972, 409). Los locales son superficiales, perezosos de cuerpo y espíritu, codiciosos: todo aquello que los intérpretes de Brasil en la primera mitad del siglo XX van a identificar como las causas de su subdesarrollo y que Mário y Oswald de Andrade alzarán como nuestras principales virtudes.

Poéticos y tristes trópicos

En el siglo XIX la literatura romántica brasileña elige la naturaleza tropical y al indígena como señas de la identidad brasileña, un escenario donde se representa la grandeza y la singularidad de la nación, y un héroe, el dócil y buen salvaje, que da paso a la construcción de una civilización europea en América. Se elabora un discurso, en ese momento "sobre la peculiaridad en la relación con la naturaleza, modernidad y civilización en los trópicos", lo que André Masseno llama "trama tropical", momento en el cual Brasil busca pensar por sí mismo sin preocuparse por la mirada extranjera y las representaciones negativas creadas por viajeros y críticos externos, una trama elaborada no desde fuera, sino desde dentro (2022, 13-14); o sea, un ideario del país y de su naturaleza que superan las imágenes negativas del trópico desarrolladas por los europeos. Kenneth Olwig afirma que la *wilderness* norteamericana fundamenta una identidad nacional determinada: una nación como paisaje político, un destino manifiesto de los Estados Unidos ligado a la naturaleza (Olwig 2002, 176). De la misma manera, el paisaje tropical pasa a ser identificado en Brasil como parte de su identidad, de su excepcionalidad como nación. Como en Estados Unidos, la diversidad de comunidades políticas y étnicas que forman a Brasil son unificadas por el paisaje y su prefiguración de grandeza, contrarrestando el peligro de la mezcla racial que nos caracteriza. Solo el paisaje salva, y la literatura intenta construir el país, escribir su historia y dar sentido a su devenir. Es una primera contestación desde la cultura brasileña a la imposibilidad que representa la naturaleza tropical para la construcción de una civilización en el país. Y un viajero se destaca en la construcción de la naturaleza tropical como tema poético en Brasil, el francés Ferdinand Denis (1798-1890). Nacido en París, vivió en Brasil entre 1816 y 1821 y fue conservador (1841-1865) y administrador (1865-1885) de la Bibliothèque Sainte-Geneviève. Es conocido en Brasil por haber "indicado y legitimado, como europeo, la posibilidad de existencia de una literatura nacional" (Rouanet 1991, 185). Denis propone en 1824 una especie de teoría de la literatura tropical con su obra *Scènes de la nature sous les tropiques, et de leur influence sur la poésie*. Su proposición es que la naturaleza transmite impresiones poéticas; de este modo, el trópico permite elaborar un paisaje literario a partir de un "exótico domesticado", un Nuevo Mundo pintoresco "permanentemente en exhibición ante las miradas curiosas del resto del mundo occidental" (Denis 1824, 247).

Las tierras sometidas al sol abrasador del trópico presentan una característica bien diferente de las que ofrece Europa. Así inicia su ensayo: el trópico ofrece una nueva visión del mundo, una nueva posibilidad literaria, una naturaleza en la cual "todo es más fuerte, más rico, más bello"; "el cielo mismo se adorna con fuegos que tienen más brillo, embellece las olas del océano y las cumbres de las montañas, de modo que todo presenta una armonía admirable en estas regiones que se podrían llamar la patria natural del hombre" (Denis 1824, 2). Denis de alguna manera subvierte el tópico de la pereza: el clima tropical, "invitando a la indolencia, incita a la meditación"; es la calma y el reposo que permiten la poesía; es la blandura que permite la acción de la imaginación. Por eso en los trópicos "cada habitante de la campiña es poeta y canta casi siempre sus composiciones", hasta los más bárbaros (1824, 3-4). El trópico permite lo que el autor llama la "pereza poética" (1824, 5), lo opuesto de la Europa civilizada, donde el tiempo dedicado a la poesía y a la ficción es mucho menor. Están la pereza y también la tristeza: citando a Humboldt, recuerda un paisaje típico de América, los cactus y agaves, con sus picos amenazantes, que "dan a las regiones de los trópicos un carácter particular de melancolía. Yo acreciento que los poetas le harán, tal vez un día, el emblema del desespero" (1824, 29). La floresta, con su canto de pájaros o el grito de diversos animales, "tiene cualquier cosa de salvaje y de melancólico"; sus sonidos no se escuchan en los climas temperados: "[L]os loros varían sus croares; los periquitos añaden una especie de silbido a su canto, una multitud de aves rapaces emite un grito fúnebre" (1824, 41-42). En el crepúsculo, los monos, con sus vocalizaciones casi humanas, saludan a la luna de la manera "más fúnebre", pareciendo que esos animales "rinden homenaje a Satán" con "un canto que llena la escena de tristeza" y no espanta. Según el autor, "el viajero, ya conmovido por el oscuro horror de los bosques que acaba de atravesar, atribuye algunas ideas de superstición a estos misteriosos encuentros que aterrorizan al hombre ignorante" (1824, 42-43).

Denis, siguiendo la ruta de los viajeros que le precedieron y proponiendo un camino a los que vendrán, ha buscado dar a los brasileños los parámetros para ver al Brasil (Rouanet 1991, 293). Es posible escuchar el "rugido de los bosques", es posible descifrar "esa especie de lenguaje de la naturaleza" (1824, 64) que habla de soledad (1824, 95), de ruinas de un desierto (1824, 96) que, sin embargo, permite alimentar al hombre por medio de "una cosecha fácil", sin esfuerzo, una invitación divina al "banquete de la naturaleza" (1824, 105-106). Los trópicos ofrecen a los

hombres, a los europeos particularmente, la alegría edénica de un paraíso natural, una vida sin esfuerzo, pero a cambio de una abundancia melancólica. La tristeza es la ausencia de civilización, la barbarie, la ignorancia de un exilio dorado. Son bellos, pero son tristes los trópicos.

Esa revisión del trópico convivirá aún con su imagen de imposibilidad e incultura. En 1955 Lévi-Strauss (1908-2009) publica su *Tristes tropiques*, un libro de "antiviaje" que, sin embargo, sigue los pasos del relato de Jean de Léry, a quien se vincula literaria y personalmente. La América le da una impresión de enormidad, un sentimiento de desplazamiento, desorientación, incongruencia del tamaño del hombre de cara a la naturaleza. Así, la ciudad de Río lo pone en problemas, en la medida en que ella le "rechaza a pesar de su belleza tantas veces celebrada", pues le parece que su paisaje "no está a la escala de sus propias dimensiones". Sus puntos de referencia más conocidos, el Corcovado y el Pan de Azúcar, "parecen al viajero que penetra la bahía como dientes perdidos en los cuatro cantos de una boca desdentada". Perdidos en las brumas tropicales, esos accidentes geográficos no llegan a "amueblar un horizonte demasiado grande para ser contenido" (2005, 84-85). Para Lévi-Strauss la bahía es una sinécdoque de la ciudad y de los tristes trópicos, ella la representa en su imposibilidad de comprensión, de abarcarla con la mirada y con los conceptos de que dispone el viajero moderno y europeo.

La ciudad de Río es "mordida por su bahía hasta el corazón". Ciudad y bahía casi se canibalizan, como los antropófagos de Léry. La ciudad propiamente dicha, la avenida Rio Branco, es el espacio donde antes "se elevaban las tribus tupinambá", desaparecidas del espacio, pero presentes en su bolsillo en el relato de Léry, su "breviario del etnógrafo" (Lévi-Strauss 2005, 87). La Guanabara se transforma otra vez en una sinécdoque del Nuevo Mundo y de Brasil, ese espacio donde el tiempo histórico no ha dejado vestigios, donde solo vemos las marcas geológicas, las piedras y montañas que ponen al hombre en una escala que no le reconoce, en la cual se pierde en su dimensión diminuta, en esa constatación melancólica de que el mundo "ha comenzado sin el hombre y acabará sin él", y todas las instituciones y costumbres que Lévi-Strauss se pasó la vida inventariando y comprendiendo "son una eflorescencia pasajera" (2005, 495). El paisaje de la Guanabara es la representación de una sociedad y de una distancia histórica entre dos mundos separados por la decadencia de la civilizada Europa y el ascenso de un Nuevo Mundo en América, a costa de la desaparición del mundo tupinambá descrito por Léry; por eso dice que la antropología debería

llamarse realmente "entropología", la disciplina que estudia ese proceso de desintegración (2005, 496). En la Guanabara Lévi-Strauss, que ha conocido a los modernistas cuando fue profesor en la Universidad de São Paulo, descubre en el paisaje triste la nostalgia de un paraíso perdido, destruido por el contacto deletéreo de las culturas, de una civilización europea que se derrumba, substituida por la promesa de un trópico que se levanta hacia las cumbres del mundo civilizado, no más un Edén en la tierra, sino un jardín de una soleada tristeza. Una vez más volvemos a la tristeza como concepto representativo de los trópicos, símbolo de su imposibilidad y de su eterna incompletitud, concepto que posiblemente Lévi-Strauss ha extraído del modernista Paulo Prado.

El levante tropicalista

Caetano Veloso, que en la canción "O estrangeiro" (1989) ironizó la descripción de Lévi-Strauss ("O pintor Paul Gauguin amou a luz na Baía de Guanabara / O compositor Cole Porter adorou as luzes na noite dela / A Baía de Guanabara / O antropólogo Claude Lévi-Strauss detestou a Baía de Guanabara / Pareceu-lhe uma boca banguela") fue uno de los responsables de la versión contracultural y paródica de esa visión fatalista y escatológica del trópico, lo que Masseno llamó un "levante contracultural" (2022, 180). En sus memorias tituladas *Verdade tropical* (1997), Caetano recuerda que, en 1969, en casa de unos amigos, presentó una música aún sin título y el fotógrafo Luiz Carlos Barreto le sugirió el término "tropicália", por las afinidades con la obra de Oiticica. Caetano dijo que no conocía a Oiticica en ese momento, y que no le hizo gracia poner el nombre de la obra de otro artista a su música. Sin encontrar mejor título, se quedó con ese, que fue también el título del álbum (Veloso 1997, 188). Después de la publicación de esa música, el periodista Nelson Motta escribió un artículo en el cual dio el nombre de movimiento "tropicalista" a esas obras y artistas que, según él, deseaban cambiar la cultura brasileña (citado en Veloso 1997, 192).

Con el modernismo y la "tropicália" hay una reelaboración del trópico, que ha representado una apropiación de la cultura brasileña del elemento central de su inferioridad, la naturaleza, la mezcla, la apropiación de otras culturas. Esa postura antropofágica y "tropicalista" de cara al paisaje presupone un "gesto insurgente y anticolonialista" (Dunn 2014, 33), al mismo tiempo que expone las contradicciones de la sociedad brasileña y su subal-

ternidad. Como afirma Oiticica, la antropofagia era una defensa contra el dominio exterior, "la principal arma creativa, esa voluntad constructiva, lo que no ha impedido totalmente una especie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoy abolir, absorbiéndolo definitivamente en una superantropofagia" (Oiticica 1986, 85). El paisaje ha sido escenario de un embate entre visiones identitarias, ya sea de una mirada extranjera construyendo síntesis de la alteridad brasileña o de una reconstrucción antropofágica de estas mismas representaciones. A lo largo de los siglos XIX y XX, el temor al paisaje tropical se transforma en una posibilidad, en una identidad, y la bahía de Guanabara pasa a condensar toda la naturaleza tropical en un microcosmos que unifica naturaleza y cultura en el espacio urbano, un "enraizamiento paisajístico" que "fortalece una consciencia nacional" (Claval 1989, 19). Así, al contrario de lo que afirma Paul Claval de que los espacios naturales identifican un paisaje nacional solamente en países pequeños como Suiza, donde los Alpes son visibles en todas partes, en el caso de Brasil es posible que ese pequeño espacio natural identifique a toda una inmensa nación, aunque sea bajo un concepto amplio e indefinido de "país tropical". Eso es posible porque el concepto descriptivo del trópico creado por los europeos simplificaba la naturaleza salvaje de las tierras exóticas. Al simplificar el paisaje de los territorios exóticos, reducido a una imagen conceptual comprensible, los europeos dotaron a estos mismos territorios de una señal de identidad, un paisaje cultural que al ser colocado al revés en el espejo de la alteridad americana puede constituir un espacio capaz de identificar a todo el inmenso territorio brasileño. En el elogio del trópico a partir de la noción de "tropicalidad", de la naturaleza transformada en elemento de cultura por la manipulación de sus recursos estéticos, la bahía de Guanabara, en cuanto naturaleza tropical reconfigurada, recibe la ciudad de Río de Janeiro y su urbanidad compleja y laberíntica como su armazón perfecto, un artefacto para representar la promesa de una nueva civilización nacida en medio de bosques, montañas, caos y calor, cumpliendo, tal vez, el deseo antropofágico de Oswald de Andrade, contrariando a Freud, sobre la transformación permanente del tabú en tótem, posible solamente en los trópicos.

Referencias bibliográficas

Andrade, Mário. 1982. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo/Belo Horizonte: EDUSP/Itatiaia.

Andrade, Oswald. 1972. *Obras Completas. Vol. 6. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Arnold, David. 2000. "'Illusory Riches': Representations of the Tropical World, 1840-1950". *Singapore Journal of Tropical Geography* 25, n.º 1: 1-17.

Azevedo, Beatriz. 2016. *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify.

Bandeira, Julio y Pedro Correia do Lago. 2008. *Debret e o Brasil: obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara.

Campos, Haroldo de. 1974. "Uma poética da radicalidade". En *Obras completas. Vol. VII. Poesias reunidas*, por Oswald Andrade, 9-62. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Cañizares-Esguerra, Jorge. 2008. *Católicos y puritanos en la colonización de América*. Madrid: Fundación Jorge Juan/Marcial Pons.

Claval, Paul. 1989. "Paysages culturels et identité territoriale". En *Les Paysages Culturels Européens*. *Héritage et Devenir*, editado por Institut de Recherches sur les Civilisations de l'Occident Moderne, 13-57. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

Debret, Jean-Baptiste. 1835. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Vol. 2. Paris: Firmin Didot Frères.

Denis, Ferdinand. 1824. *Scènes de la nature sous les tropiques*, *et de leur influence sur la poésie*. Paris: Louis Janet, Libraire.

Driver, Felix. 2004. "Imagining the Tropics: Views and Visions of the Tropical World". *Singapore Journal of Tropical Geography* 25, n.º 1: 1-17.

Dunn, Christopher. 2009. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: UNESP.

Dunn, Christopher. 2014. "Mapping Tropicália". En *The Global Sixties in Sound and Vision*. *Media, Counterculture, Revolt*, organizado por Timothy Scott Brown y Andrew Lison, 29-42. New York: Palgrave Macmillan.

Gerbi, Antonello. 1996. *O Novo Mundo: História de uma polêmica (1750-1900)*. São Paulo: Companhia das Letras.

Holanda, Sérgio Buarque de. 1985. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Nacional.

Holanda, Sérgio Buarque de. 1988. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio.

Jacques, Paola Berenstein. 2011. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

Léry, Jean de. 2008. *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*. Paris: Le Livre de Poche.

Lévi-Strauss, Claude. 2005. *Tristes tropiques*. Paris: Plon.

Martins, Luciana de Lima. 2001. *O Rio de Janeiro dos viajantes*. *O olhar britânico (1800-1850)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Masseno, André. 2022. *A trama tropical: capítulos da (contra)cultura brasileira*. Belo Horizonte: Relicário.

Oiticica, Hélio. 1986. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.

Prado, Paulo. 2012. *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras.

Rouanet, Maria Helena. 1991. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*. São Paulo: Siciliano.

Rossi, Aldo. 2001. *A Arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes.

Stepan, Nancy Leys. 2001. *Picturing Tropical Nature*. Ithaca: Cornell University Press.

Subirats, Eduardo. 2004. *Una última visión del paraíso*. *Ensayos sobre media, vanguardia y la destrucción de culturas en América Latina*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Olwig, Kenneth. 2002. *Landscape, Nature, and the Body Politic*: *From Britain's Renaissance to America's New World*. Madison/London: University of Wisconsin Press.

Thevet, André. 2011. *Le Brésil d'André Thevet. Les singularités de la France Antarctique (1557)*. Paris: Chandeigne.

Tollenare, Louis-François de. 1972. *Notes dominicales prises pendant un voyage en Portugal et au Brésil*, Vol. 2. Paris: Presses Universitaires de France/Fondation Calouste Gulbenkian.

Tuckey, James H. 1805. *Account of a Voyage to Establish a Colony at Port Philip in Bass's Strait*. London: Longman, Hurst, Rees, and Orms, Paternoster Row.

Veloso, Caetano. 1997. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.