

La angustia tropical: relecturas del carnaval en el Brasil contemporáneo

368

Victoria Solis

Introducción

Como lo recuerda Jorge Ben Jor en su famosa canción “País tropical”, en febrero hay carnaval, una de las mayores festividades populares que ha quedado aunada de forma casi metonímica al Brasil. Son muchas las canciones que honran esta celebración, destacando la alegría, la comunión del pueblo y cierta resistencia encarnada en él, como lo expresa “Proibido o carnaval”, canción de Daniela Mercury y Caetano Veloso surgida durante el período bolsonarista, que alude a la censura de una manifestación que acarrea una tradición de desafío por el cual “O samba ensina, o samba vence a violencia”.

Por supuesto, este festejo comunitario es analizado por Roberto SOLIS, V. “La angustia tropical...” (p. 368- 383)

DaMatta en su famoso ensayo titulado *Carnavais, malandros e hérois: para uma sociologia do dilema brasileiro* (1979). Allí, el carnaval es aquel ritual inclusivo y democrático que permite invertir y reinventar las estructuras y roles sociales vigentes en la jerárquica sociedad brasileña (a diferencia de lo que sucedería en el carnaval de Nueva Orleans).

Pero ¿cómo leer esta celebración en la actualidad, tras las movilizaciones feministas y antirracistas que intervienen activamente en el campo cultural brasileño contemporáneo? En este artículo no me enfocaré en las producciones musicales que versan sobre el tema, pero sí rescataré una variedad de materialidades artísticas surgidas en la última década que intervienen en el archivo carnavalesco para dislocar la certeza sedimentada del carnaval como un artefacto inclusivo, disruptivo e insurgente. Se trata de la performance *Vem... pra ser infeliz* (2017) de la artista mineira Priscila Rezende; de los ensayos de Djamila Ribeiro concernientes al fenómeno, publicados en *Quem tem medo do feminismo negro?* (2018); y del film *Fim de festa* (2020), dirigido y guionado por el cineasta pernambucano Hilton Lacerda.

En estas obras, los artistas y pensadores se apropian de la prolífica tradición del carnaval para tornarlo una plataforma capaz de interrogar a las masculinidades, discutir con los estereotipos que hipersexualizan a los cuerpos negros femeninos, e indagar en las corporalidades desobedientes dentro de un presente en el cual las jerarquías raciales y la violencia de género se ponen de manifiesto en medio de la folia carnavalesca.

Desmaquillando los disfraces coloniales

Son varias las secciones del libro *Quem tem medo do feminismo negro?* en las que Djamila Ribeiro espacializa en el carnaval diversas instancias de deshumanización de las mujeres negras, cuestión que sintetiza en un sintagma fundamental: “Mulher negra não é fantasia de Carnaval” (RIBEIRO, 2018, p. 32). Allí desarrolla e historiza la práctica del *blackface*, que comenzó ya iniciado el siglo XIX en Estados Unidos, cuando hombres blancos se disfrazaban de negros esclavos o libres en los espectáculos, no solamente reforzando estereotipos racistas, sino también excluyendo del mercado laboral a los actores negros. Incluso, en un gesto irónico y perverso, conocemos que ya a mediados de siglo muchos artistas negros adscribieron al

blackface, realizando una performance de lo negro de acuerdo con aquellas representaciones sedimentadas, como si ese fuera el único ticket de ingreso que habilitaba a exponerse y actuar frente a audiencias blancas (Mister Juba quizás sea el ícono de la época).

Particularmente, en el carnaval brasileño es extendida la tradición de disfrazarse de la *Nega Maluca*, por la que hombres blancos se colocan una peluca estilo *black power*, se pintan exageradamente los labios de rojo y cubren su cara de tinta negra, completando el disfraz de empleada doméstica. Aquí la tecnología del maquillaje se vuelve parte del mecanismo racista y hace de las sombras, labiales y polvos instrumentos de ridiculización y violencia.

También el disfraz cobra otros contornos. Sabemos que en el carnaval la ropa se convierte en una materia fluida que implosiona las funciones sociales cumplidas en el cotidiano por los individuos disciplinadamente vestidos. Ahora bien, en el apartado “De uniformes y fantasías”, incorporado en el ensayo de DaMatta mencionado anteriormente, el autor realiza una distinción entre el uniforme y la *fantasia*: mientras que el primero mantiene un sentido metonímico de continuidad, el segundo actúa metafóricamente, añadiendo papeles imaginarios a los reales; como resultado, “hay lugar para todos los seres, tipos, personajes, categorías y grupos; para todos los valores. Se forma entonces lo que puede llamarse un campo social abierto, situado fuera de la jerarquía” (DAMATTA, 2002, p. 74).

Lejos de aquella fantasía horizontal del carnaval, Ribeiro detecta el modo en que el disfraz se transforma en un dispositivo racista que refuerza, en medio de las celebraciones, los estereotipos asignados a las mujeres negras: ellas son las caricaturizadas empleadas domésticas o las *gostasas do samba*. Justamente, esos resultan ser los únicos papeles utilizados para representar a las mujeres negras en los medios de comunicación o en producciones culturales hegemónicas, como ya lo ha analizado Regina Dalcastagnè en *Representación y resistencia en la literatura brasileña contemporánea* (2015), al centrarse en el campo literario brasileño.

Importa subrayar que Ribeiro recupera el análisis realizado por Lélia Gonzalez en “Racismo e sexismo na cultura brasileira” (1984), que algunas décadas antes ya detectaba en el carnaval una inversión, solo que, esta vez, para nada democratizante. Gonzalez encuentra en el carnaval una

actualización del mito de la democracia racial, por el que la mulata “perde seu anonimato e se transfigura na Cinderela do asfalto, adorada, desejada, devorada pelo olhar dos príncipes altos e loiros, vindos de terras distantes só para vê-la” (GONZALEZ, 1980, p. 228). Claro que, cada miércoles de ceniza, con el fin del carnaval, su cuerpo vuelve a cumplir la otra función asignada: ser la empleada doméstica de las casas blancas.

Además, allí se afirma que “a nomeação vai depender da situação em que somos vistas” (GONZALEZ, 1980, p. 228). Es decir, la autora detecta la centralidad que el dispositivo de la mirada y el régimen oculocéntrico ocupan en el sistema colonial y patriarcal. En el cotidiano, la mujer negra encarna una presencia fantasmática, ya que no debe ser vista, ocultándose por la puerta de servicio. Por el contrario, en el carnaval es exaltada como la vistosa reina, ocupando otro lugar igualmente objetificante.

La división e interrelación entre el espacio doméstico y el urbano durante el carnaval, leído por las ensayistas feministas en términos de ocultamiento y sexualización, es también ampliamente considerado por DaMatta, quien inserta una referencia literaria fundamental dentro del archivo cultural del carnaval. Se trata de la novela *El país del carnaval* (1995) de Jorge Amado, en donde el protagonista, Paulo Rigger, manifiesta que “Solo me sentí brasileño dos veces. Una, en el carnaval, cuando canté y bailé samba en la calle. Otra, cuando le di una golpiza a Julie, después de que ella me traicionó” (AMADO, 1995, p. 63). Allí se cifran algunas cuestiones claves en torno a la representación de lo brasileño realizada por el escritor. Por un lado, el antropólogo señala que la división entre ambas esferas aparece trastocada durante el carnaval, puesto que la calle se transforma en el lugar del jolgorio y la reunión, y el hogar pasa a alojar a la amante. Por el otro, e ineludiblemente, el fragmento remarca una comunión entre carnaval, fiesta y violencia de género que se integrarían de forma fatal en la identidad brasileña.

En relación con aquella síntesis y en torno al papel de la *passista do samba* se centra la obra de la artista Priscila Rezende, quien en el 2017 y en medio del carnaval encarnó su performance *Vem... pra ser infeliz*. Como el título lo indica, esa felicidad estereotipada brasileña se quiebra en el cuerpo negro de la mujer que baila semidesnuda con el disfraz sensual de la bailarina. La sonrisa no puede verse: su boca está tapada por una máscara de

Flandres, objeto utilizado en el período colonial para torturar a las personas esclavizadas impidiendo que se alimenten, coman tierra para suicidarse, y, claro, que hablen. Sobre esta cuestión puntualiza Grada Kilomba en *Memórias da Plantação: episódios do racismo cotidiano* (2019), que a partir de la figura de la esclava Anastácia plantea a la máscara como dispositivo de silenciamiento, a la boca como órgano de opresión, y al habla, en definitiva, como acto de existencia.



Fig. 1. *Vem... pra ser infeliz*. Performance SESC Palladium, 2017. Foto de Luiza Palhares

La performance activa, así, el cruce de temporalidades diversas y – como se verá también en la película– actualiza en el presente las memorias de un tiempo anterior, un pasado de violencia colonial alojado en el cuerpo de la mujer, representado aquí de forma hipersexualizada como símbolo del Carnaval.

¿Cómo leemos su danza, los gestos del hastío y los movimientos de la objetificación? Rezende baila durante cuarenta minutos al ritmo incesante de la batería de samba que renueva el ritmo frenético cada vez que parece darle un momento de tregua al cuerpo cansado. La música, así, parece obligarla a bailar hasta extenuarse, mientras que los espectadores/participantes la observan en la calle. El devaneo de sus caderas y el paso agotado, entonces, expresan aquello que la máscara, de tortura y ya no de arlequino, pretendía

silenciar. El cuerpo, sostén material de la obra artística, se vuelve *lugar de fala* (RIBEIRO, 2017) en esta fantasía insurrecta.

Por supuesto, en modo alguno desliza una crítica a las *passistas* que danzan desnudas y fogosas cada febrero de carnaval, sino que el centro es discutir el papel sedimentado y construido desde el período colonial de la mulata hipersexualizada y naturalmente caliente. Como lo explicita Djamilia Ribeiro en otro de sus artículos, titulado “A Mulata Globeleza: Um manifesto” (la palabra manifesto señala el combate discursivo que ha emprendido), la mulata se vuelve una figura fundamental para consolidar el mito de la “democracia racial”, constituido en el primer período republicano. Por supuesto, las representaciones literarias y carnavalescas ocuparon un rol fundamental en el camino de erigirla en símbolo nacional¹, cuestión que los discursos mediáticos terminaron de consolidar.

Ahora bien, el título de la performance desvía la famosa letra de la canción de Carnaval da Globo, usada para promocionar a la *Mulata Globeleza* que baila desnuda al son de un “vem, vem, vem para ser feliz”. Ese personaje surgió en 1991 en la emisora Globo para acompañar la programación diaria en períodos de carnaval: es la mulata, esta nominación estigmatizante empleada desde el período colonial que animaliza y designa a aquellas negras con piel más clara, fruto de la violación de los señores de ingenio a las negras esclavas².

En efecto, como denuncia Ribeiro, las mujeres de la Globeleza fueron seleccionadas bajo un patrón de belleza racista, lo suficientemente exóticas para emular la sensualidad negra, pero no demasiado oscuras, para ocupar un lugar dentro del trono de las reinas del carnaval, semi desnudas y pintadas con colores. Justamente, Priscila Rezende se apropia de esta narrativa racista e imprime en su cuerpo esos mismos colores, pero con el propósito de producir una contranarrativa que leemos, de nuevo, impresa en su cuerpo: las palabras mulata, mula, mulata *da cor do pope, tanaiura, exportação*, exótica, *Sargentelli*³ se inscriben en su pecho y en sus piernas, tornando al disfraz del carnaval ya no en una lúdica inversión sino en corroboración siniestra de

¹ Sobre las representaciones literarias, recomiendo inspeccionar los textos “Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira” de Teófilo de Queiroz Junior e “Images of the woman of color in Brazilian literature: *O cortiço*, *Clara dos Anjos*, *Gabriela*, *cravo e canela* and *O quinze*” de María Luisa Nunes.

² Tras las sucesivas y recientes críticas, la cadena cambió su video y vistió a la Globeleza, que ahora danza acompañada de otras figuras carnavalescas.

³ Ese es el apellido del presentador de televisión Osvaldo Sargentelli, creador de shows que exhibían a las mulatas. SOLIS, V. “La angustia tropical...” (p. 368- 383)

aquello que cantaba Elza Soares: “A carne mais barata do mercado é a carne negra”.

Como lo hace en otra conocida performance llamada “Bombriil”⁴, ese disfraz que se concebía como juego metafórico parece literalizarse al encarnar a la esclava de ese ritmo que no cesa y que la explota hasta el agotamiento. Rezende, sin dudas, se transforma en la “aguafiestas” (AHMED, 2019) que subraya ácidamente que en la comunidad carnavalesca hay vidas que valen menos.

Masculinidades bajo sospecha

El 2020 fue el año en que se estrenó el film *Fim de festa*. El estreno se planificó para que coincidiera, a modo de significativo guiño, con el día en que la ficción comienza: un miércoles de ceniza. Esto es, un día después del carnaval, momento en el que ya comienza a percibirse “esa cosa medio extraña en el aire”, como señala Breninho, hijo del protagonista, el policía Breno, marcando el tono melancólico predominante en la cinta que recubre al carnaval de una “angustia tropical”.

Estructuralmente, los cinco capítulos⁵ en que la obra está dividida remarcan los 5 días (de miércoles a domingo) que dura la investigación. Porque, en efecto, la película consiste en una pesquisa en torno a un crimen cometido durante el carnaval. Una turista francesa asesinada⁶. Un femicidio. Y es esto lo que motiva una inscripción genérica fundamental, entendida en su doble valencia de género narrativo e identitario. *Fim de festa* se apropia del género policial, tomando elementos del *film noir*, pero lo torsiona al correr el eje de la investigación: la apuesta es por interrogar a las masculinidades e indagar en las corporalidades desobedientes dentro de un presente en el cual el pasado no cesa de emerger con violencia.

Ese cruce temporal ya se anuncia en la primera escena, a través de uno de los tres pasajes de tenor más bien poético o surrealista que interrumpen, a la vez que dialogan, con la narración principal. Aquí aparecen las imágenes

⁴ En “Bombriil”, la artista lava los utensilios de cocina utilizando su pelo como esponja, en respuesta al popular insulto que designa al pelo afro con el nombre de la marca de un producto de limpieza.

⁵ Los cinco capítulos se titulan: “Cenizas”; “Él no sabía vivir sin ella”, “Atropellos del acaso”, “À Bout de Souflé” (en una referencia a la película de Jean Luc-Godard) y “Los civilizados”.

⁶ Cabe mencionar, además, que el crimen representado en el film encuentra una referencia en la realidad, cuando, durante el carnaval de Recife del 2010, una turista alemana fue asesinada, según se sospecha, con la complicidad de su suegra.

SOLIS, V. “La angustia tropical...” (p. 368- 383)

en cámara lenta de cuerpos masculinos y feminizados, *bixas pretas* que bailan en la calle durante el festejo de carnaval, mientras se oye la voz en off del poeta de Recife Miró da Muribeca. Allí asistimos al significativo pasaje por el cual, como él remarca, “la saliva se volvió sangre” (palabra repetida en serie) y “arañó el futuro en el pasado”, cuestión que nos instala en un cierto clima de época marcado por el conservadurismo y cierta conciencia del fin: fin del carnaval, de la fiesta, de una época de la cual solo queda “el fantasma de la libertad”. Este pasaje que abre la película será fundamental para pensar esa cuestión espectral de los recuerdos que constantemente resurgen y que construyen una “memoria embotada de sangre”.

En aquel presente “de resaca” existe una enorme polaridad entre los jóvenes protagonistas y el resto de los “respetables” ciudadanos brasileños que circulan por la ciudad de Recife. Por un lado, se encuentra Breninho, fruto de la unión entre el policía Breno y Cosma, ya divorciada y en pareja con otra mujer con la que piensa adoptar a un niño. También está Penha, su prima, que vive en Buenos Aires y que regresó a Brasil para *curtir* el carnaval y realizar su proyecto de grado, que consiste en grabar un material sobre las corporalidades en las fiestas populares (quizás sean esas las escenas que asistimos en cámara lenta al comienzo del film). Ambos ocupan el departamento de Breno y lo transforman en un espacio orgiástico al invitar a una pareja de jóvenes negros que conocieron durante los blocos de carnaval, Ângelo (o, a partir de su disfraz, Pluto) e Indira. Allí mantienen un vínculo sexoafectivo durante los cinco días del poscarnaval, en un intento de alargar la fiesta que los entusiasma y de la que no parecen querer despedirse.



Fig. 2. *Fim de festa*. Foto de Victor Jucá (divulgación)

Si hablo de contraste es porque, justamente, el resto de los personajes no parece participar de esa apertura. Mientras disfrutan de la playa y hacen *topless* al sol, las jóvenes son increpadas por la policía y una horda de personas que las insulta bajo el deseo de “tener a mi Brasil de vuelta”, discurso que ciertamente reconocemos en las campañas que llevaron a Bolsonaro al poder, un año antes de que esta película se lanzara. Así también escuchamos el discurso de la suegra de la francesa asesinada, que declara que Brasil es un país sin educación, o el vecino, que afirma que Brasil está terminado. Todos los personajes comparten la percepción de que el país ya no es habitable. Esta cuestión da a la película un cierto clima de fin, de apocalipsis por venir donde no se asimila futuro posible. No en vano Ângelo dice: “Este fue el mejor pos carnaval de mi vida. Ahora sí puedo comenzar el año; quiero decir: si habrá año, ¿no?”.

Claro que el artefacto cultural del carnaval divide, asimismo, las aguas. Con excepción de los jóvenes, todo el resto de los personajes coincide en la sensación de algo caduco. Aquel vecino de Breno afirma que “ningún país desarrollado tiene carnaval”; Damiana, la ex cuñada del investigador, también afirma que para ella se terminó la fiesta. Y el mismo Breno declara que “No sé si estoy viejo para el carnaval, o si el carnaval está viejo para mí”. Es interesante el giro que se produce en este punto: justo en el fin del carnaval, el policía debió interrumpir sus vacaciones y regresar a Recife para

investigar el crimen cometido. Declara, sentado en la mesa con los jóvenes, que “mañana empieza mi carnaval”, ensombreciendo la reunión al tocar con los cubiertos un compás de percusión carnavalesca que anuncia la irónica celebración de la investigación de un femicidio.

Como lo mencioné más arriba, en la película se reconocen los ingredientes de un policial “a la brasileña”. En este caso, quien lleva adelante la investigación es un policía con experiencia que, junto a su compañero, se encarga de visitar el lugar de los hechos, entrevistar al único testigo del caso y tomarle los testimonios. Breno resulta un personaje sumamente interesante y ambiguo, salido de los policiales del *film noir*⁷. Por supuesto, no aparecen aquí los recursos centrales de aquella estética surgida en la posguerra y que está signada por el expresionismo, las escenas en blanco y negro, y la *femme fatale* sensual y peligrosa. Tampoco estamos en las sucias y violentas calles de Nueva York o Chicago, sino en una Recife melancólica signada, mayormente, por la resaca del carnaval que terminó, como se registra en las escenas nocturnas donde están los esqueletos de las carrozas. Pero sí podemos detectar la consolidada figura del investigador acosado por un pasado del que poco sabemos, que lo atormenta y transforma en un personaje solitario, y que se muestra permanentemente cansado y al borde del hartazgo. En lugar de la presencia de la *femme fatale*, encontramos la ausencia de una mujer, ya que quien atormenta a Breno es una figura femenina que ya no está. Se trata de la ex esposa, que solo circula en la voz de los personajes y que le recuerda a Breno la pérdida del amor, pero, sobre todo, la memoria de un pasado violento.

En este sentido, los elementos del policial parecen ponerse al servicio de esta narración de un presente violentado por el pasado; un presente espectral, como lo mencionaba el pasaje introductorio del poeta. Así, tenemos un doble enigma: no solo nos preguntamos quién asesinó a la joven, sino qué sucedió con Breno; o mejor, qué hizo. En ambos enigmas aparecen pistas, solo que la del policía está velada y mediada por lo narrativo⁸.

A partir de la inserción del discurso mediático de *Dracma*, un podcast de tono sensacionalista que “navega en la contrainformación”, nos enteramos de que ha estado implicado en un accidente de auto y que tiene un pasado de

⁷ Para ampliar el desarrollo de este género podemos remitirnos al libro *Film noir* (2021) de María Negroni.

⁸ Breninho, su hijo, ha escrito un cuento llamado “Remordimiento” que hablaría de lo sucedido con el padre. SOLIS, V. “La angustia tropical...” (p. 368- 383)

violencia doméstica. Como lo señala Gabriel Giorgi⁹, allí apunta el film: el pasado que aloja la violencia patriarcal arremete en un presente donde otros crímenes patriarcales se replican.

Lo relevante es que *Dracma*, al seguir el caso de la mujer asesinada, inserta escenas de una película lanzada en 1968, llamada *O bandido da luz vermelha* de Rogério Sganzerla (mencionada explícitamente en los créditos finales), y las yuxtapone a las imágenes del crimen investigado; por ejemplo, las fotos de la víctima se intercalan con las escenas del bandido tirando a una mujer del balcón. Nuevamente, por medio de un mecanismo de montaje, reaparece ese pasado –esta vez audiovisual– a través de un largometraje que incorpora, también, elementos del policial, pero que, al decir del director, se constituye como un “western del tercer mundo”¹⁰.

Así, como el mismo Lacerda lo remarca¹¹, se trata de lanzar una mirada al archivo cinematográfico nacional e investigar los efectos que tales diálogos producen en el horizonte actual. En este caso, no solamente se acentúa el gesto de intromisión del pasado en el presente, sino que, además, las voces sensacionalistas del podcast insertado en *Fim de festa* imitan las voces radiofónicas e hiperbólicas que predominan en *O bandido da luz vermelha*. Solo que, si allí los locutores mantienen una mirada conservadora hacia una sociedad derruida y caricaturizada –las voces llegan a mencionar que “estamos a favor de la pena de muerte, a favor de la sociedad”–, aquí los comentaristas se proponen cuestionar a las instituciones caracterizadas como represivas.

En efecto, el podcast denuncia que el Estado manipula las cifras de asesinatos durante el carnaval para justificar una intervención y represión violentas, cuestión que se exagera con otro mecanismo de montaje que insiste en el pastiche temporal, por el cual se insertan imágenes de las represiones policiales a las movilizaciones del 2013 en Brasil¹². En la película, esta mención a las represiones se enfatiza al evidenciar el modo en

⁹ Seminario “Pedagogías insurgentes. Intervenciones culturales y disidencia sexogenérica en el Brasil contemporáneo”, dictado por Giorgi en el marco del Programa en Cultura Brasileña (UDESA).

¹⁰ Sganzerla afirma que es una “fusión y mezcla de varios géneros, porque para mí no existe separación de género. Entonces hice una película-suma: un western, pero también musical, documental, policial, comedia, o chanchada” (FERREIRA, 2000, p. 52).

¹¹ Entrevista al director publicada en <https://revistahibrida.com.br/cinema-tv/fim-de-festa-lanca-olhar-autocritico-a-um-brasil-que-esquece-de-se-amar/>

¹² Las protestas se desarrollaron en diversos estados brasileños en contra de los aumentos de las tarifas del transporte público, enmarcadas en los preparativos al Mundial de fútbol, con sede en Brasil. SOLIS, V. “La angustia tropical...” (p. 368- 383)

que los cuerpos negros son perseguidos. De forma más obvia, por ejemplo, Pluto es el único joven requisado en la playa; también Breno, hacia el final, destaca el carácter paradójico de la justicia, que encarcela al joven negro periférico. Claro que, a su vez, se evidencia la tensión racial imperante en la escena en que los jóvenes “amos” de casa, observan la foto con la nana negra y afirman que es “como si fuese de la familia”.

Resulta fundamental destacar que la película, a partir de la trama policíaca, interroga en el modo en que ciertas corporalidades son vigiladas y reprimidas, ya sea por el aparato policial o por un objeto que merodea las escenas: el dron. El instrumento, que pertenece al hijo de un vecino de Breno, inspecciona las escenas en que padre e hijo comparten una afectuosidad por veces inquietante, que agrega matices al personaje de Breno. Ese policía con un historial de violencia que lo asedia convive con los sujetos amorosos y rebeldes que lo rodean, y encarna una paternidad íntima que puede descolocar las expectativas que esperamos de ese personaje. De tal manera, padre e hijo se hacen masajes, se acarician, charlan y fuman en una cercanía que, en ciertos momentos, llega a trastocar sus roles, cuando vemos que es el hijo el que aconseja al atormentado padre.

De tal manera, cuerpos desobedientes devanean por una narrativa policial que parece poner el acento en la relación entre crimen y corporalidad; las tramas del delito se expanden y amplían (LUDMER, 1999), abriendo el espectro de la sospecha ya no solo al presunto asesino, sino también a los cuerpos que desafían la lógica patriarcal y conservadora con sus gramáticas del deseo. Este vínculo se pone de manifiesto gracias al recurso de la continuidad, por el cual, mediante un flashback, asistimos a la escena del asesinato que se desliza hacia otra donde el grupo de jóvenes baila en un boliche escuchando canciones feministas, iluminados por las mismas luces que, segundos antes, se reflejaban en el cuerpo de la mujer asesinada.

Esta cuestión se pone de manifiesto por el hecho de que finalmente se descubre quién es el culpable del crimen gracias a la evidencia hallada en la grabación hecha por Penha de las corporalidades en las fiestas populares; situación peculiar, no solo porque quienes encuentran esta evidencia son los jóvenes y no el investigador, sino porque, nuevamente, se apunta a aquella síntesis mencionada de carnaval y goce teñidos por la sangre de la violencia patriarcal.

Así como Djamila Ribeiro en su artículo-manifiesto declama que “não aceitaremos mais” (RIBEIRO, 2018, p. 96) la explotación de los cuerpos negros, la película acaba igualmente con una clausura necesaria: el disparo al aparato de vigilancia que instauro, quizás, otra temporalidad donde las memorias del pasado desenmascaren e inauguren nuevas potencias en el presente.

Reinaugurar la fiesta

En síntesis, he revisado aquí los modos en que diversas producciones se apropian estéticamente de un artefacto fundamental de la cultura brasileña. Ellas interrogan en las matrices heteronormativas y coloniales que tornan al carnaval en mascarada que activa narrativas de la violencia patriarcal en lo contemporáneo.

Resulta fundamental atender no solo a las relecturas y torsiones que los materiales estéticos del presente imprimen en el archivo carnavalesco, sino también a los desfiles de carnaval¹³, que se han transformado en plataforma de discusiones y críticas ineludibles para pensar aquellos lazos entre género, fiesta popular y lo brasileño.

Sin ir más lejos, por ejemplo, la tradicional *escola* de samba *Mangueira* homenajeó en el carnaval pasado a las “Áfricas que a Bahía canta”, llevando al *sambódromo* la centralidad de las narrativas negras y el protagonismo femenino en los *blocos* afros dentro de la fiesta carnavalesca. Significativamente, Djamila Ribeiro fue elegida la Reina de la Embajada Africana de Mangueira, por lo que la intelectual se hizo presente con brillos y lentejuelas en el desfile carioca.

Me interesa finalizar el presente artículo con esta escena que ilumina los diálogos posibles entre carnaval e intelectualidad; la posibilidad de hacer crítica desde el bloco carnavalesco; y, por último, las interrogaciones que los materiales artísticos realizan para reiniciar una resistencia igualitaria, plural y festiva.

¹³ Por supuesto, no ignoro la existencia de las diferencias entre los carnavales de Brasil, que por motivos de extensión no se explicitan. Para profundizar en el tópico, pueden ser útiles las investigaciones del historiador Luiz Antônio Simas. SOLIS, V. “La angustia tropical...” (p. 368- 383)

REFERENCIAS

AHMED, Sara. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

AMADO, Jorge. *El país del carnaval*. Buenos Aires: Losada, 1995.

DAMATTA, Roberto. *Carnavales, malandros y héroes: hacia una sociología del dilema brasileño*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2002.

GIORGI, Gabriel. "Pedagogías insurgentes. Intervenciones culturales y disidencia sexogenérica en el Brasil contemporáneo". Seminario del *Programa en Cultura Brasileña*, Universidad de San Andrés, Buenos Aires, 2022.

GONZALEZ, Lélia. "Racismo e sexismo na cultura brasileira", *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, São Paulo, p. 223-244, 1984. Disponible en: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5509709/mod_resource/content/0/06%20-%20GONZALES%2C%20L%20C%20A9lia%20-%20Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira%20%281%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5509709/mod_resource/content/0/06%20-%20GONZALES%2C%20L%20C%20A9lia%20-%20Racismo%20e%20Sexismo%20na%20Cultura%20Brasileira%20%281%29.pdf). Acceso en: 13 mar. 2023.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.

FIM DE FESTA. Dirección de Hilton Lacerda. Brasil: Carnaval Filmes y REC, 2020. HD, son., color.

JUCÁ, Victor. *Fim de festa*. 2020. Fotografía. Disponible en: <https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/--tatuagem--tem-um-lado-muito-triste--que-desemboca-no--fim-de-festa-r>. Acceso en: 25 abr. 2023.

LUDMER, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1999.

MAGALHÃES, Marcelo. "'Fim de Festa' em 'Luz Vermelha': 'nós todos somos perigosos'", *Revista Biblioo*, 2020. Disponible en: <https://biblioo.info/fim-de-festa-em-luz-vermelha-nos-todos-somos-perigosos/>. Acceso en: 18 abr. 2023.

MUNIZ, Livia. "'Fim de festa' lança olhar autocrítico a um Brasil que esquece de se amar", *Revista Híbrida*, 2020. Disponible en: <https://revistahibrida.com.br/cinema-tv/fim-de-festa-lanca-olhar-autocritico-a-um-brasil-que-esquece-de-se-amar/>. Acceso en: 18 abr. 2023.

NEGRONI, María. *Film Noir*. Buenos Aires: La Marca, 2021.

NUNES, María Luisa. "Images of the woman of color in Brazilian literature: *O cortiço*, *Clara dos Anjos*, *Gabriela, cravo e canela* and *O quinze*" In: STEADY, Filomina Chioma (ed.). *The black woman cross-culturally*. Vermont: Schenkman books, 1985.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Dirección de Rogério Sganzerla. Brasil: Mercúrio Produções Ltda, 1968. 35 mm, son., blanco y negro.

PALHARES, Luiza. *Vem... pra ser infeliz*. 2017. Fotografía. Disponible en: <http://priscilarezendeart.com/projects/154/>. Acceso en: 20 mar. 2023.

QUEIROZ JÚNIOR, Teófilo de. "Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira". São Paulo: Ática, 1975.

REZENDE, Priscila. *Bombril*. Performance Memorial Minas Gerais Vale, 2013.

_____, *Vem...pra ser infeliz*. Performance SESC Palladium, Belo Horizonte, 2017.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2018.

_____, Djamila. *O que é Lugar de Fala?*. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SIMAS, Luiz Antônio. *Sambas De Enredo: Historia E Arte*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2010.

VERAS, Luciana. “‘Tatuagem’ tem um lado muito triste, que desemboca no ‘Fim de festa’”, *Revista Continente*, 2020. Disponible en: <https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/--tatuagem--tem-um-lado-muito-triste--que-desemboca-no--fim-de-festa-r>. Acceso en: 20 abr. 2023.

Resumen: En el presente artículo se analizan diversos materiales artísticos del Brasil contemporáneo que se apropian estéticamente del artefacto cultural del carnaval para interrogar a las masculinidades, discutir con los estereotipos que hipersexualizan a los cuerpos negros femeninos e indagar en las matrices coloniales que se ponen de manifiesto en medio de la *folia* carnavalesca.

Palabras-clave: Carnaval, racismo, colonialismo, patriarcado, resistencia.

Abstract: This article analyzes various artistic materials from contemporary Brazil that aesthetically appropriate the cultural artifact of carnival, in order to question masculinities, discuss the stereotypes that hyper-sexualize black female bodies and investigate the colonial matrices that are manifested in the midst of the carnival folia.

Keywords: Carnival, racism, colonialism, patriarchy, resistance.