

LU-GO-LI-NA

Giselle Ruiz Calderón(1)

SÍNTESIS: La autora estudia la modernidad brasileña y la forma como, cargada de síntomas vanguardistas, quebranta presupuestos raciales, políticos y culturales decimonónicos para incluir especialmente a los sujetos periféricos de la sociedad dentro de la literatura y de las artes plásticas. La construcción del cuerpo moderno, la sexualidad, la familia del Brasil y la moda son sólo parte de ese gran cambio que propició el pre-modernismo y que finalmente dinamizó la Semana de Arte Moderno. El artículo muestra una lectura más sobre la antropofagia y la formación del Brasil.

SÍNTESE: A autora estuda a modernidade brasileira e a forma como, carregada de sintomas vanguardistas, critica pressupostos raciais, políticos e culturais do século XIX, a fim de incluir especialmente os sujeitos periféricos da sociedade na literatura e nas artes plásticas. A construção do corpo moderno, a sexualidade, a família Brasil e a moda, são parte dessa grande mudança que propiciou o premodernismo e que, finalmente, dinamizou a Semana de Arte Moderna. O artigo mostra uma leitura mais sobre a antropofagia e a formação do Brasil.

Dentro de la modernidad brasileña debemos señalar una vez más la presencia de la artista Anita Malfatti quien, en su exposición de 1917, se revelaría a través de su estilo novedoso y sus temas. La muestra no tendría un gran fin inmediato, pues Monteiro Lobato, en un largo artículo, hizo que las esperanzas de conmoción que causara la exposición se fueran a pique, resquebrajando la reputación de Anita y sus fuerzas: "su audacia artística (en relación con los cánones autóctonos), producto de sus viajes al extranjero, fue gradualmente sustituida por una actitud moderada, centrada en temas íntimos y femeninos" (Mesquita, 1996:203).

Sin embargo este episodio, dentro del proceso de la modernidad, no causó estragos, pues desde entonces al hablar de la modernidad se debe asistir a las obras de esta artista, cuyo legado permite hablar de ciertos seres excluidos por la sociedad y que constituyen temas de las artes plásticas. Una de dichas obras es **La boba** (1915-1916), pintura que rompe con los modos institucionalizados de representar a la mujer. Este cuadro tiene como única protagonista (y en primer plano) a una mujer sentada sobre una silla, elemento que crea perceptualmente profundidad, ya que la figura y el fondo están emparentados a través de la planimetría. La mujer está vestida con una camisa amarilla que causa la sensación visual de una persona de gran volumen, cara ovalada, ojos que miran perdidos hacia arriba.

La presencia de **La boba** rompe con los presupuestos de la Academia, cuyos personajes siempre debían estar representados en la mejor de sus posturas, rodeados de elementos que le daban al personaje cierta estabilidad social y cultural. El contorno narraba hasta cierto punto la vida y los destinos de cada personaje. **La boba**, en cambio, tiene un fondo de colores fuertes, parece ser ella el centro de todas las relaciones y su rostro armoniosamente dispuesto encarna hasta el vacío propio de la existencia: esta mujer parece una excusa para el trabajo de pintar, puesto que ha sido tratada con dulzura e ingenuidad.

Su presencia, no posee los rasgos más sobresalientes del desvarío, su imagen es edificante, no lastima. Queremos resaltar la presencia de esta mujer porque no tiene los atributos de la mujer bella que lucha en la urbe, sus "no-atributos" son rechazados por una sociedad cuyas expectativas de vida están en otra parte. Ella es el primer ejemplo que hemos referido sobre los seres representados durante el modernismo, cuya realidad es ser sujetos periféricos, no productivos para la industrialización.

En la exposición de 1917, también está presente la pintura titulada **El Japonés**. En otro orden de ideas es la representación de un sujeto periférico, es un inmigrante cuya presencia narra quizá, las influencias del éxodo de inmigrantes japoneses al Brasil. Como hemos referido anteriormente, la presencia de ellos en la modernización de San Pablo fue de gran importancia, ya que en principio trabajaron dentro de las Haciendas, y al no querer aceptar la calidad de esclavos que les ofrecían los terratenientes, propusieron un nuevo modo de trabajar las tierras. Ellos pedían que se les alquilara algunas hectáreas, la producción sería repartida con el dueño de la tierra. Esto finalmente les abrió la posibilidad de comprar y poblar otros espacios. Durante la modernización se convirtieron en una mano de obra aplicada y fuerte pero eran excluidos igualmente por los burgueses.

En la novela **Amar, verbo intransitivo. Idilio** (1927) del escritor modernista Mario de Andrade, es de vital importancia la presencia dentro de la casa de los burgueses, la familia Sousa Costa, de un criado japonés cuyo nombre es Tanaka, y Elsa una inmigrante alemana cuya profesión en Brasil es ser prostituta, profesora de música y alemán. Gracias a esos atributos entra en el hogar de los Sousa Costa, traída por el padre de la familia para que eduque fundamentalmente al hijo de 16 años, a Carlos Sousa Costa. En la novela queda claro el peligro social que se corría entonces con respecto al descentramiento de la identidad de los brasileños por causa de los inmigrantes y sobre todo a

causa de las costumbres exteriores que se implantaban cada vez con más fuerza.

Actualmente el Brasil es el país donde hay mayor población de japoneses, los nipobrasileños, quienes se integran a la sociedad sin fundar ghettos como los de Chinatown o Little Italy en New York. Estos habitan un gran espacio dentro de São Paulo llamado *El Barrio de La Alegría*, bello nombre dentro de lo que la escritora Nérida Piñón ha llamado, *El País de los Sueños*.

As cinco moças de Guaratinguetá (1930), es otro ejemplo de las representaciones modernistas. Esta vez el autor es el pintor modernista Emiliano Di Cavalcanti, quien escoge como eje central de su pintura a las mulatas del Brasil. Cada una de ellas es una variante de la estética femenina tropical, mixtura de razas e interludio, de mil diferencias físicas con respecto a las inmigrantes europeas y japonesas quienes a partir del siglo XX irían proponiendo un nuevo estereotipo de mujer nacido de un nuevo mestizaje.

Las muchachas de Di Cavalcanti, son las representantes del exotismo tropical, de las bellezas del Brasil, que aunque país periférico con respecto a Europa, tiene sus propios cánones de belleza, esas mujeres bonitas de la provincia.

Las muchachas de Guaratinguetá están en un espacio urbano, en el cuadro de Di Cavalcanti, ellas están en la calle y también participan de la moda. Cada una de ellas está bien maquillada, sus ojos con sombras de colores y el rostro enmarcado por un sombrero típico de los años veinte. Se trata de la elegancia de las mulatas, con sus vestidos que dejan los hombros por fuera y resaltan las distintas formas y tamaños de los pechos, siempre exaltando la voluptuosidad del cuerpo femenino brasileño.

Los rostros no son rostros de la mujer, son los distintos tipos de nariz, labios, ojos, color de piel y perfiles que se pueden encontrar en Brasil, cada uno por supuesto con sus respectivas variantes. Las mujeres no están uniformadas, cada una tiene rasgos físicos diferentes, pero el contorno que las enmarca es la presencia de ellas en la urbe, listas para celebrar los peligros y las perversiones de la calle. Parecen seres al acecho de la vida mundana, preparadas para la acción, con sus labios muy bien demarcados, ojos almendrados y sombreados, y la actitud típica, de quien está muy activo pero sin estarlo. Dinamismo y pasividad unidos en un sólo nombre: las muchachas de Guaratinguetá. Ellas parecen la exclusión de un sólo tipo de mujer, la del continente europeo, piel blanca, ojos claros, pelo amarillo, voluptuosas y de rasgos finos. Las mujeres brasileñas representan la muerte de esa mujer bonita, y se presentan como la nueva mujer, la exótica, la tropical, la mulata, la colorida, un modo y un tipo nuevo y periférico de *femme fatale*.

Resulta importante que se les represente, pues abren la posibilidad de legitimar la fisonomía de la mujer del Brasil, sobre todo después de la abolición de la esclavitud en 1888, momento en que a duras penas se trataba de integrar a la sociedad cantidad de seres, cuyo modo de vida había sido el estado absoluto de tutela. Si regresamos a **Amar, verbo intransitivo**, nos damos cuenta del gran conflicto que representa para la Señora Doña Laura Sousa Costa, enfrentar sus rasgos físicos de negritud, ya que obviamente la negritud era considerada una vergüenza:

En tiempos de grandes calores aparecían en los negros cabellos de Doña Laura unas ondulaciones sospechosas. Usaba peinadores y vestidos de seda muy largos. Apenas un gesto y aquellos paños y encajes y cuentas de vidrio se desplomaban hacia un costado, afligiendo a la familia. (1990: 16)

El cuerpo y su herencia no podían negar los rasgos de la brasileñidad que se trataba de ocultar bajo los polvos, el maquillaje y las telas; por ello el narrador se encarniza irónicamente contra tales ridiculeces. Pero es que la cultura consumida por los sectores medios y populares urbanos expulsaba del universo estético a las mujeres con rasgos propios de las mixturas de razas.

Di Cavalcanti al pintar a sus muchachas, abre un horizonte de expectativas otro. Legítima con ellas un “estilo tropical” que “constitui un conceito sincrético, que realiza a integração de uma designação geográfica para a natureza ou o meio-ambiente, como *trópicos*, característica de uma relação entre *centro e periferia* a uma de estilo literário nacional, revelando a possibilidade de construção de sociedade e cultura em espaços *marginais* a um modelo eurocéntrico de natureza e história.” (Roberto Ventura, 1987:153)

Claro que ese concepto no era exclusivo de la literatura en el siglo XX, fue también adoptado para proponer nuevas vías de nacionalismo en Brasil a través de la pintura, pero tal concepto se verá integrado por uno mayor y más sincrético: el de *Antropofagia*.

La naturaleza se debía convertir desde Brasil en un espacio de auto-reflexión, lo que coincide con el proyecto histórico de construcción de la cultura. La inteligencia brasileña y la civilización a través de la literatura y el arte, como un espacio de la diferencia, bello desde sus propios rasgos, lo debían comprender los brasileños, no los europeos que ya estaban maravillados por el exotismo de las mujeres, la flora, la fauna, el clima y las tierras del Brasil, desde el momento mismo del encuentro entre culturas en el siglo XVI.

Ese trabajo es el que enfrentaron los modernistas, la ruptura contra los presupuestos de la colonia adoptados por la

nueva burguesía del Brasil, que pretendían copiar impunemente los rasgos europeos, sin volver los ojos hacia sus orígenes, hacia los contornos que enriquecieron la estética modernista, ese bramido de la raza, la lengua, el color, la presencia del refrán, lo popular de la piel negra o morena. La antropofagia y la autofagia de los modernistas encontraba un novedoso sendero justamente en las negaciones de ese otro Brasil negado ancestralmente por la colonia. Lo que narra Di Cavalcanti con sus *Muchachas*, no es el relato de un tipo específico de sexualidad femenina; son muchos y la diferencia nacida entre las mezclas, una mujer que no es bonita, que es sencillamente exótica, sensual, sexual y tropical.

Por otra parte, Di Cavalcanti, no se dedicó exclusivamente a pintar a la mujer, como tampoco hizo solamente carteles publicitarios como **Lugolina**, pues, en un viaje que realizó a Río de Janeiro, mientras vivía en San Pablo, dibujó a otros pobladores excluidos de la gran ciudad, plasmados en una serie que tituló **Fantoches de Media Noche** (1922).

Son dibujos que presentan a las personas que habitan la media noche, prostitutas, mendigos, niños abandonados, jugadores de cartas, borrachos y ladrones. La presencia de ellos dentro de la obras modernistas, hasta cierto punto era difícil de aceptar, porque si lo que se deseaba era construir una posibilidad de nacionalismo diferente a través de la antropofagia, ¿cómo era que aparecían estos sujetos periféricos, así sin más ni más?

Quizá en el momento no se entendió como podemos verlo actualmente. Por ejemplo, el intelectual Graça Aranha fue de visita a San Pablo a conocer a los jóvenes escritores y artistas, donde tuvo contacto con Di Cavalcanti y sus pinturas y dibujos, que le merecieron estas palabras:

Graça Aranha imediatamente criticou o atormentado de minha pintura e meus desenhos, pos-se a doutrinar sobre a necessidade de um Brasil de homens fortes.

(Di Cavalcanti citado por Aracy Amaral: 1992:124).

Desde nuestra perspectiva, ese nacionalismo que proponía la antropofagia, estaba inconscientemente tocando la puerta a un realismo social ampliado. (2) El realismo ampliado al que nos referimos al denominar las representaciones de los antropófagos, es un arte y una literatura con conciencia crítica que marca las diferencias con un arte decimonónico enclaustrado por las leyes de la Academia y los hombres fuertes. Las representaciones del modernismo a las que nos referimos están cargadas de un interés generalizado en hacer del hombre y de la mujer común, de ese pueblo sin nombre ni apellido, ni bienes, ni privilegios de ningún tipo, en fin, de esos seres periféricos, los protagonistas de la plástica y la literatura sin caer por supuesto en la discusión del arte para un socialismo. Podríamos afirmar que se trata más bien de un arte que abrió un nuevo horizonte de expectativas, ya que representaba dentro del proyecto de nación y nacionalidad brasileña a los pobladores del país, inmigrantes, prostitutas, mendigos, borrachos, bobas, negros, mulatas, viejos, mujeres, niños, un país de verdad, y no una sola clase social como representante de una gran metáfora: Brasil.

Es un realismo que incluye a la música, el cine, la literatura, la pintura, el urbanismo, la publicidad, pues refleja todo ello un estado de cambios profundos dentro del país.

He allí la pertinencia de la propuesta de los valores de la sexualidad femenina brasileña, pero también la fuerza de los juegos antropofágicos, pues proponían no sólo a los hombres fuertes como pobladores del Brasil, sino también a los sujetos periféricos propios de las urbes modernizadas. Esa es la importancia de sus discursos pictóricos, como también de las transgresiones que practicaban los escritores. Fue la puesta en

escena de distintas clases sociales, de los pobladores que compartían esa vida en común y que construían la brasileñidad.

El sueño de la prostituta (1930) de Cícero Dias, transgrede absolutamente los modos de representación ensayados incluso por los artistas modernos. Cícero Dias juega con una serie de recursos para subvertir la norma y nos presenta en un gran plano varios elementos narrativos. La prostituta de piernas abiertas sobre una cama cubierta por una sabana, es el espacio en el que ella sueña, y se ilumina con la luz artificial de los bombillos que contornean una especie de mandorla mística. Una gran cola de hombres con sombrero, que parecen curas o campesinos cada uno esperan su turno, para copular, o conjugar el amar, como verbo intransitivo. Ella es un cuerpo dispuesto para la abyección aplicable a los límites del cuerpo, pues más que un ser humano pareciera encarnar una máquina para la higiene masculina.(3) Si defecar es una necesidad humana, copular podría convertirse también en una necesidad, sobre todo si tomamos en cuenta que la Iglesia Católica propuso el celibato, una ley contra toda humanidad. Además el trabajo de cierta clase de prostituta es cuidar de la higiene corporal de sus empleadores, debemos pensar también que el peligro de contaminación en sentido general, deriva de las definiciones legítimas instauradas por la estructura social, porque esa noción de impureza tan cara a la religión católica, es de orden cultural, sobre todo de orden patriarcal.

El peligro de suciedad al que se ve expuesto el sujeto, femenino y masculino, representa también el posible riesgo del orden simbólico y sus respectivos mecanismos legitimadores de las diferencias. Por ello las estrategias de juego de los modernistas en ocasiones fueron crueles, pues descentraban el horizonte de experiencias tan caro a la colonia, ya que en esa sociedad como la gran mayoría de las sociedades era o es importante separar simbólicamente y socialmente los sexos para privilegiar a los hombres sobre las mujeres. El orden de carácter

androcéntrico se ve siempre amenazado por el poder abyecto que representa el sexo femenino. La mujer desde su primera plataforma de definición: el cuerpo, lograba expandir sus territorios de poder con la presencia de la prostituta y la *femme fatale* como alegorías de la modernidad. Ese fue un gran logro de la antropofagia con respecto a las ventajas del matriarcado, cuyo fin estuvo bien explicado años después, en la tesis de Oswald de Andrade en 1950.

Vemos como el arte reproducía la presencia de la mujer desde distintos puntos de vista, re-valorizando una amplia gama: si en **Amar, verbo intransitivo**, Elsa es la presencia en Brasil de una *femme fatale* cuyo cuerpo sensual y exótico requiere de los más delicados cuidados de "toilete", **LUGOLINA** es la publicidad del producto más maravilloso que la mujer puede comprar para tener su cuerpo limpio y sin los malos olores que él produce. Como dice la propaganda:

DIGA COM NÓS

LU-GO-LI-NA

LUGOLINA
do Dr. EDUARDO FRANÇA

Premiada com 2 medalhas
de Ouro na Exposição Inter-
nacional de Milão — 1900

Cura eficaz de todas as moléstias da pele
**MANCHAS, CASPA, SUOR DOS
PÉS E SOVACO, ESPINHAS,
ETC.**

VENDE-SE EM TODAS AS
FARMACIAS E DROGARIAS

El producto que el DR. Eduardo França ofrece, ha ganado dos medallas de oro en la gran Exposición de 1900 en Milano; las exposiciones internacionales garantizaban a sus participantes excelentes contratos de ventas en distintas partes del mundo, además de garantizar la efectividad del producto **LUGOLINA**, el cual se vende en farmacias y droguerías. Esta especie de “curalo-todo” es el más indicado para controlar las excrecencias del cuerpo y mantener la higiene, al igual que la prostituta controla las picaduras y permite que el cuerpo se mantenga sosegado dentro de una higiene perfecta.(4)

Las mulatas que abren su boca para decir **Lu-go-li-na** tienen rasgos fisionómicos que reflejan la mezcla de una cultura que debe mantener en cierto orden sus miasmas, las bocas se abren como ojos corpóreos que dejan traslucir sus devaneos con las perversiones orales y el placer. La primera mulata tiene ojos rasgados y no tan “malo el pelo”, quizá es la imagen de una nipobrasileña, las otras tres son buenas representantes de lo brasileño, la degradación crítica de estas imágenes de mujer está en que seguramente son sólo ellas las que necesitan limpiar su cuerpo, ya que el color de su piel impide que tengan un buen olor y una buena presencia. Por detrás de ello, está la burla, la ironía con la que parece jugar el artista: recordemos que es una característica de las construcciones culturales con respecto a los rasgos fisionómicos de los europeos, el hecho de que “no suden”, “no huelan mal”, ni necesiten “limpiar sus cuerpos”. Las representaciones decimonónicas están allí para decirnos lo contrario, pero debemos recordar su real procedencia, y la dialéctica que se produce entre el mundo del civilizado y el mundo del “buen salvaje”, que parecen enfrentados a partir de los olores corporales entre América y Europa y luego en la modernidad con la intervención de los antropófagos en la cultura del Brasil.

Los modernistas, al representar a la mujer en la calle, en los espacios urbanos, propusieron también una nueva estética

quizá más apta para la socialización. La persistencia de la presencia de la *femme fatale* y la prostituta como alegoría de la modernidad dentro de la pintura y los textos modernistas, por su gran ambigüedad (basada en la expresión de una pasividad distraída por la presencia de su actividad dentro de la urbe y la sociedad), hacen de la mujer el blanco perfecto para el nacimiento de un nuevo concepto de la sexualidad femenina: la *femme fatale*, que atenta contra los modos naturales e institucionales de reproducción (al igual que la prostituta pero en un sentido diferente). Volvemos entonces al enfrentamiento de poderes entre la madre de familia y la prostituta. *La femme fatale* puede convertirse en punto intermedio entre ambas, quizá en ese punto medio es en el que está la Señora Sousa Costa de **Amar, verbo intransitivo**, porque es también la representante de un modelo de mujer, también exótico y bello: la mujer brasileña.

¿Dónde reside la paradoja de ellas, cada una y la misma dentro de la modernidad? Ya sea la prostituta Elsa, la madre Doña Laura, o la *femme fatale*, todas son parte de un novedoso sistema de socialización. Si la *femme fatale* y la prostituta son la antítesis de lo maternal, son dentro de la urbe las trabajadoras, un nuevo arquetipo y fetiche para la industria y la producción.⁽⁵⁾ De esta manera, no es casual que productos de belleza como **Lugolina** o el maquillaje de **Las moças de Guaratinguetá**, comiencen a ingresar como mensajes publicitarios de importancia, de la misma forma como también se encontraban presentes dentro de las novelas de folletín que proponían una moda y un modelo a copiar. Eso supone la presencia activa de un público consumidor fundamentalmente femenino, aunque se reconoce un gran sector masculino que promovía las mismas prácticas y copiaba también modelos.

NOTAS

- (1) Investigadora del Grupo de Investigación en Literatura y Cultura Brasileñas (GILBRA). Magister en Literatura Iberoamericana por la Universidad de los Andes de Mérida, Venezuela.

- (2) Shifra Goldman con respecto al realismo social apunta en su libro, **Pintura contemporánea mexicana en tiempos de cambio**, lo siguiente: Aunque los términos realismo "social" y "socialista" se intercambian fácilmente en el uso común, *la diferencia principal estriba en el contexto social en que se utiliza cada uno de ellos*. Siguiendo el supuesto tradicional de que una nación socialista es aquella en la que la clase trabajadora se ha apoderado del control del Estado y de los medios de producción, el artista realista social trabaja para expresar la ideología de la nueva clase gobernante (el pueblo trabajador), para contribuir a la transformación de la sociedad socialista, tal como hicieron los constructivistas rusos durante un tiempo. La vulgarización de esta idea en la Unión Soviética consistió en instar a los artistas para que representen sólo los aspectos positivos y heroicos de la vida, sin concesiones a la objetividad. En otras palabras se trataba de un idealismo más que un realismo, presentar el triunfo sin lucha, el logro sin equivocaciones, la teoría sin autocritica; todo ello es la antítesis del método dialéctico. (Goldman, 1989:15) El subrayado es nuestro.
- (3) "La abyección de un ser humano —señala Bataille— es incluso negativa en el sentido formal de la palabra, puesto que tiene como origen una ausencia: es simplemente la incapacidad de asumir con una fuerza suficiente el acto imperativo de la exclusión de las cosas abyectas (que constituye la base de la existencia colectiva)" (Bataille, 1970:326). La abyección es una de las manifestaciones del cuerpo grotesco y en ella *el cuerpo se manifiesta en las manchas del pecado, en la corrupción y la impureza*. "Igual que la interdicción del incesto —señala Kristeva— la abyección es un fenómeno universal. Se la puede hallar no bien se constituye la dimensión simbólica y/o social de lo humano, y a lo largo de las civilizaciones." (Kristeva, 1980:92) El subrayado es nuestro. Resulta oportuno señalar que, en determinado momento, Carlos, el hijo de la familia Sousa Costa de **Amar, verbo intransitivo**. Idilio, se siente estremecido ante la probabilidad de estar cometiendo el gran pecado del incesto, pues ve a Fräulein como una posible representante de la madre, abriendo una nueva posibilidad de abyección a su relación con ella. Pensamos que es pertinente la nota con respecto a la novela y a la pintura de Cícero Dias **O sonho da prostituta**.
- (4) Debe recordarse que para la época era muy importante participar en exposiciones de carácter nacional e internacional. El siglo XIX representó, el siglo del avance de la técnica, de la industria y del comercio, siglo de las ciencias naturales y de la invención, como también de los movimientos de obreros y de la iniciación del capitalismo imperialista. Los gobernantes, comerciantes y los personajes que ostentaban el poder en los países periféricos sentían la necesidad de exhibir periódicamente sus adelantos a través de las grandes exposiciones universales realizadas en las capitales más ostentosas; desde la primera que se

realizó en Londres en 1851, para la cual el ingeniero Joseph Paxton construyó el Palacio de Cristal, hasta la de París de 1889, que vio inaugurar la Torre Eiffel resultaron ocasiones felices para mostrar los productos que se producían. La Exposición de Milán en 1900 a la que se alude en la leyenda de Lugolina, es ejemplo claro del movimiento que generó la industrialización y la modernidad.

- (5) Véase al respecto Mary Doane (1991).

BIBLIOGRAFÍA.

ANDRADE, Mario

- 1980 **Amar, verbo intransitivo. Idilio.** Monte Avila Editores: Caracas.

AMARAL, Aracy.

- 1992 **Artes Plásticas na Semana de 22.** Editora Perspectiva: São Paulo.

BATAILLE, Georges.

- 1970 **Obras Escogidas. La Ayección y las Formas Miserables.** Barral: Barcelona.

DOANNE, Mary Ann.

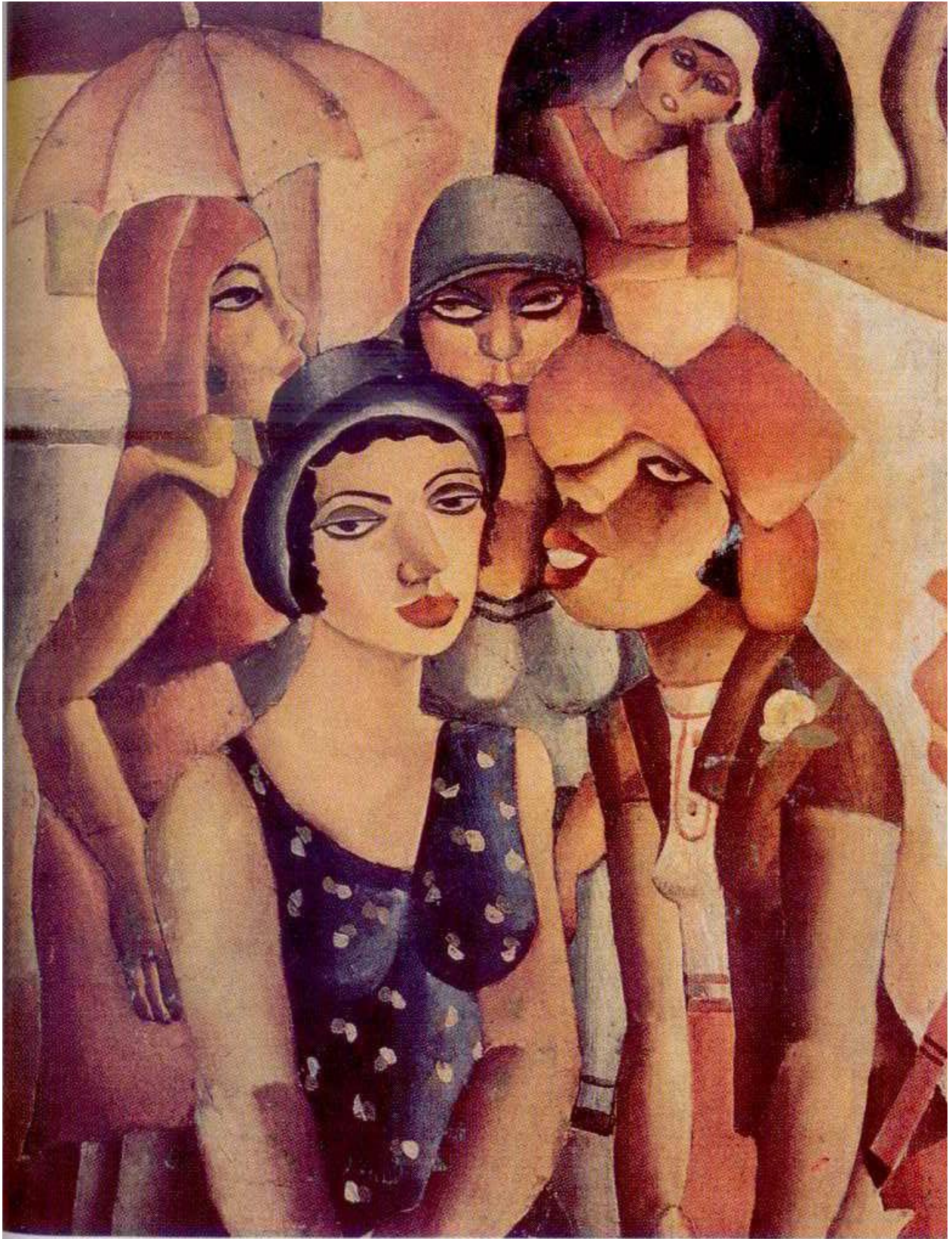
- 1991 **Femmes Fatals: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis.** Routledge Editorial: New York.

GOLDMAN, Shifra.

- 1989 **Pintura Contemporánea Mexicana en Tiempos de Cambio.** Editorial Done: México.

VENTURA, Roberto.

- 1987 "Estilo Tropical: A Natureza como Patria". En: **Ideologies & Literature.** Vol.II. N. 2. Minneapolis. University of Minnesota.

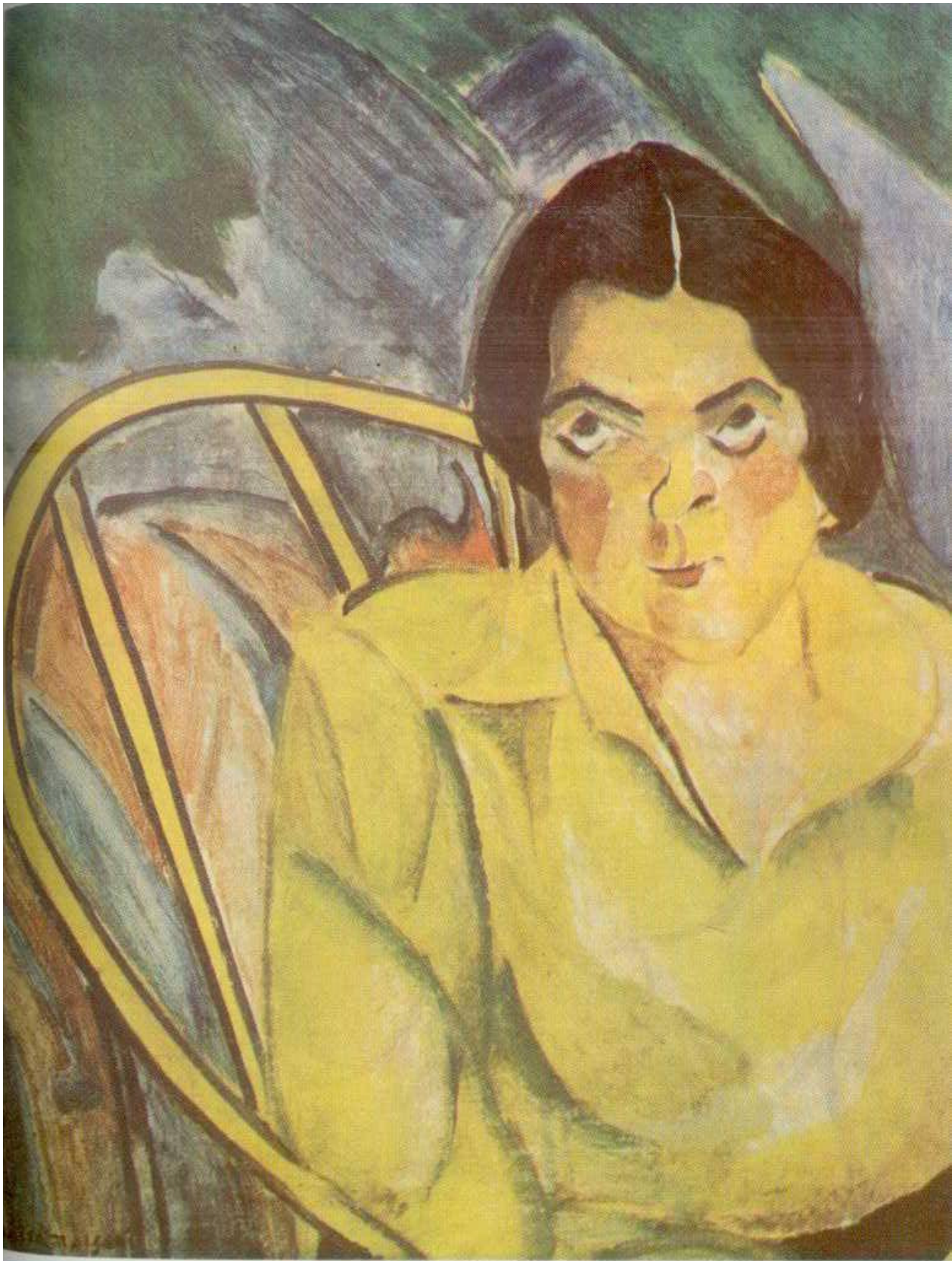


Emiliano Di Cavalcanti,
Cinco Moças de Guaratinguetá, 1930.



Anita Malfatti,
O Japones, 1915/1916.

Actual 232



Anita Malfatti,
A Boba, 1915/1916.

