▌이베로아메리카 제15권 1호[2013. 6] : 25~46

1960년대의 브라질 열대주의(Tropicalismo)와 대중문화*

(Tropicalism and Popular Culture of Brazil in 1960s)

김 영 철
(Kim, Young-Chul)

<Abstract>

The object of this article is to analyse the Tropicalism or Tropicália of Brazil in 1960s. Tropicalism is a Brazilian music movement that arose in the late 1960s and included theatre, poetry and music and film. I define this movement as counterculture movement because influence of avan-garde artistic trends and pop culture and foreign culture(especially American Hippy). And this movement expressed protest to military regime and cultural conservatism. The trend of Tropicalism can be found in Cinema Novo like 'Macunaíma and Música Popular Brasileira like Baiano. The film expressed Brazilian Culture through kitsch, color, black power. Pop music was core of tropicalism to aesthetic innovation and everyday life.

[Key Words: Brazil/ Popular Culture/ Tropicalism/ Conterculture/ Carnibalism]
[주제어: 브라질/ 대중문화/ 열대주의/ 저항문화/ 식인주의]

* 이 논문(저서)은 2008년도 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2008-362-A00003)

Ⅰ. 서론

1960년대 브라질 문화는 군부정권이 정치적 안정과 경제발전을 위해 통제하고 억압한 상황을 살아가는 대중들이 저항하는 과정에서 형성되었다. 군부정권은 다시 한 번 진보를 위해 권력의 층위에 따라 국민들을 서열화했는데, 그 과정은 짧은 기간 대중들에게 수용되는 것처럼 보였다. 억압적인 정치권력이 강제한 문화는 발전주의 이데올로기에 따라 브라질 문화가 지니고 있는 다양성을 무시하고 획일화 혹은 통일성만을 강조했다. 정치경제적인 측면에서는 군부정권의 정책들이 순조롭게 수행되어 표면적으로 정치적 안정과 경제발전의 성과들이 나타났다.

그러나 '줄서기'를 거부하는 많은 지식인들을 비롯한 대중들은 끊임없이 억압적인 사회 분위기 속에서 자신들을 표현할 수 있는 방법을 찾고 구체적인 행동으로 나타내기도 했다. 문화적 서열화와 획일성 강조는 역으로 다양성과 주체성에 대안 논의를 촉발시켰다. 그 출발점은 미국 문화의 전파로 위축되고 있고, 브라질 다움을 잃고 있는 영역이었다. 텔레비전 보급과 미국 대중음악의 유입으로 변화에 직면하고 있던 브라질의 대중음악이 변혁의 중심에 섰다. 대중음악에서 시작된 저항적 표현들은 다양한 문화 영역으로 확대되어 하나의 독립된 문화운동으로 발전했다. 사회 환경의 변화에 따라 자유롭게 성장했던 대중문화의 각 장르에서 새로운 경향들이 나타났다. 세계적인 문화현상과 긴밀한 관계를 지니고 있던 구체시 운동(Concretismo), 영화의 시네마 노부(Cinema Novo), 대중음악의 보사노바(Bossa Nova) 등이 등장했다. 브라질이 더 이상 문화 중심지와 괴리되지 않고 상호작용하며 변화하고 있다는 주체적인 수용을 의미하는 변화들이었다. 열대주의는 주체적인 수용과 체화라고 하는 식인주의에 바탕을 두고 있다는 측면에서 문화적 뿌리의 건전성을 추구했

던 것이다. 이와 같이 열대주의는 두 가지 방향으로 진행되었다. 하나는 기존의 변화들을 수용할 수 있는 근원적 논쟁으로서의 정체성을 이야기하고, 다른 하나는 수용된 문화의 체화과정을 정의하고자 했다. 때문에 짧은 기간이었음에도 브라질 문화에 변혁적인 현상들을 정의하고 형식을 파괴하고 재정의하는 과정이었기 때문에 대중문화에 큰 충격을 주었다.

본고에서는 열대주의의 두 가지 측면을 분석하고자 한다. 하나는 세계문화와의 접점에서 만나는 저항문화로서의 열대주의 문화를 분석하고, 다른 하나는 문화 경계에서 새롭게 구성되는 문화로서의 열대주의 문화를 분석하여 열대주의 문화가 지니고 있는 특성을 밝혀보고자 한다. 이를 위해 열대주의 운동에 중심에 있었던 대중음악과 신영화운동(Cinema Novo)을 분석할 것이다.

2. 반문화와 문화정체성

1) 반문화로서의 열대주의

열대주의 운동은 1967년에서 1968년까지 약 14개월의 문화운동으로, 당시에 세계적으로 확대되었던 반문화운동 혹은 저항문화(Conterculture)의 브라질 버전이라는 평가를 받고 있다(Napolitno 2005, 505; Fernandes 2011, 522). 반문화운동 혹은 대항문화는 그 시대의 지배적인 문화에 반대하고 적극적으로 도전하는 것을 특징으로 하는데, 지배문화를 비판하면서 이에 반대되는 일련의 의미체계와 가치질서를 통해 문화적 청사진을 제고한다는 점에서 대안문화(Alternative Culture)로 정의되기도 한다.

브라질의 반문화운동이 열대주의라면 그 자체가 자신들의 이념적인

틀을 구성하고 있는 문화 식인주의를 그대로 차용하고 있는 것이라 할 수 있다. 열대주의 문화운동은 히피문화, 대학 문화와 락문화가 반영된 것이면서 동시에 당시의 브라질 사회를 담고 있다. 히피와 락문화가 미국에서 저항문화로 성장했다면, 브라질에서는 이런 저항문화를 수용하고, 국내의 정치 경제적 상황에 대한 재해석을 포함하고 있다는 측면에서 다르게 정의할 필요가 있다(Fernandes 2011, 548). 이런 측면에서 지배문화와 사회질서를 거부하고 독자적인 문화 형성을 시도했다는 점에서 열대주의는 반문화 운동이라 할 수 있다.

브라질 모더니즘은 서구 중심주의로부터 벗어나 브라질이라는 토양에서 성장한 독창적인 문화 정체성을 구축하는 것이었고, 그 과정은 식인주의의 과정을 통해 이루어진다. 열대주의가 미국의 저항문화를 받아들이는 과정은 모더니즘내의 모더니즘 운동이었던 식인주의의 논리와 일치한다.[1] 식인주의가 예술인과 지식인층에 확산되면서 유럽문화의 테크닉과 아이디어를 통째로 먹어 삼켜 브라질의 독자적인 문화를 형성하자는 것이었는데, 안드라지는 “식인주의만이 우리를 결속시킨다(Só a antropofagia nos une, Socialmente. Economicamente. Filosoficamente)”라는 모토로 <Revista de Antropofagia>에서 표방했던 사상이다(이성형 2010, 293). 이러한 식인주의 이데올로기가 열대주의 운동의 시작이었다.

식인주의 이데올로기를 적극적으로 수용한 열대주의는 예술적 표현들이 민족주의만을 강조하거나 무비판적으로 외국 문화를 수용하는 문화소비 태도에 대한 비판에서 출발했다. 또한 민족문화와 이민족문화라는 이분적으로 구분되는 단순성에서 탈피해 구분을 붕괴시키거나 융합시키면서 새로운 형태의 예술적 표현을 추구하고자 했다. 이런 측면에서 열

1) 브라질의 모더니즘은 유럽의 미래주의, 큐비즘, 초현실주의, 다다이즘의 전위적인 실천과 기술을 활용했다. 동시에 메트로폴리탄적 형식의 무비판적 모방과 포르투갈식 포르투갈어를 사용하는 것을 비난했다(Dunn 2005, 13).

대주의는 시대적인 상황을 극복하고 새로운 표현방식을 차용하는 미학적 혁신이라 할 수 있다(Quaresma 2011, 3).

1960년대 말 브라질인들은 두 가지 문제에 마주쳤다. 첫째는 군부집권의 정치, 소비사회의 명령과 저항음악의 근본주의를 강조하는 권위주의에 어떻게 대응해야 할 것인가 하는 문제였다. 일차적으로 억압적인 정치·사회적 환경에서 문화(대중문화)가 좌파의 정치적 목적을 달성하기 위한 도구로 전락하는 것을 거부하는 반문화 운동이 나타났다.[2] 그리고 구습을 타파하기 위해 '저속한 작품(Kitsch)'[3], '흑인 파워(Black Power)'와 '양성성(Androgyny)'[4]으로 구분되는 이분법적인 것으로부터 탈피하면서 정체성 자체에 대한 무정부주의적인 접근을 시도했다. 둘째는 민족정체성을 형성하는 과정에서 사회·경제적으로나 종족적으로 배제된 타자를 어떻게 포용하고, 외국에서 유입되는 타자의 영향을 어떻게 할 것 인가 하는 문제였다. 여기에 대해 열대주의는 브라질인의 창의력으로 모든 음악에서 복잡하고 문명화되지 않은 대중의 취향을 과시하면서 지배적인 외국의 타자성을 앞지르고자 했던 오스바우지 지 안드라지의 식인주의를 적극적으로 수용하고 활용했다(Sovik 1998, 1-2).

열대주의라는 말은 엘리우 오이찌씨까(Hélio Oiticica)의 'Tropicália'에서 시작되었다.[5] 열대주의가 대중음악 분야에서만 회자되고 반복되었기 때

2) CPC(Centro Popular de Cultura)가 1960년 굴라르정권 기간에 만들어져 대중문화 운동을 주도했다. 이들은 대중문화를 자의식을 깨우치고, 문화 제국주의의 영향을 단절하기 위한 수단으로 보았다. 당시의 대중문화가 정치적이며 동시에 좌파적 동원화 도구로 활용되었다는 것을 보여준다.

3) '저속한 작품'이라는 뜻으로 '싸게 만들다'라는 뜻을 가진 독일어 동사 'verkitschen'에서 유래된 말인데 '천박하며 저속한 모조품 또는 대량 생산된 싸구려 상품 등이 마치 훌륭한 진품인 것처럼 스스로를 기만하는 현상'을 나타내는 용어이다.

4) 양성성(androgyny)이란 남성을 일컫는 ando와 여성을 일컫는 gyn의 합성된 용어로서 여성성과 남성성을 공유한 사람 즉 사회의 성역할 고정관념을 이루는 내용 중 이른바 여성적 특성과 남성적 특성 중 바람직한 것만이 결합하여 공존하는 것을 의미한다.

문에 대부분의 연구들은 그가 열대주의 운동과 직접적인 관련이 없다고 평가한다. 이광윤은 아우구스뚜 지 깜뿌스의 문화운동으로서의 열대주의의 정의를 수용하면서도 대중음악을 중심으로 한 열대주의(Tropicalismo)와 오이찌씨까의 작품명인 열대주의(Tropicália)를 구분하고 있다.[6] 그러나 신시아 카네조(Cynthia Canejo)는 오이찌씨까가 열대주의 운동의 창시자일 뿐만 아니라 성장에 결정적인 영향을 미쳤다고 주장한다(Canejo, 61). 사실 용어적인 측면에서 뿐만 아니라 개념적인 부분에서도 오이찌씨까와 열대주의자들은 깊은 관련성을 지니고 있다고 보는 것이 좀 더 적절하다고 할 수 있다.

그것은 열대주의의 식인주의 이데올로기가 1928년 오스바우지 안드라지가 발표한 "식인주의 선언(Manifesto Antropófago)"에서 출발하고 있기 때문이다. 식인주의는 뚜삐낭바 원주민들이 스스로를 더욱 강하게 만들기 위해 적을 잡아먹고 소화시키는 것에서 문화 혼종성의 방법을 도입하여 독창적인 브라질 문화를 만들어야 한다고 강조한다(Canej abd Cythia 2004, 61-62). 오이찌씨까는 안드라지의 이론에 근거해 국제적인 컨템퍼러리와 현대 예술 형태를 체화할 것을 제안했다. 동시에 이미지를 통해 외생적인 브라질을 재생산하는 식민자의 권력을 흡수하려고 했다. 브라질 문화의 많은 부분에서 식인주의적인 혼종 현상을 찾을 수 있는데, 1950년대에 등장한 보사노바(Bossa Nova)[7]나 구체시(Poesia Concrete)[8]

---

5) Tropicália는 1967년 히우지자네이루에 개최한 '새로운 브라질의 객관적 실재성(Nova Objectividade Brasileira)'에 전시된 환경 프로젝트를 표현하는 이름이었다(Quaresma 2011, 4).

6) 열대주의에 대한 두 가지 논쟁을 소개하면서 1960년대가 MPB의 운명과 예술가들의 정치, 사회적 역할에 대한 논쟁이었다면, 1970년대 논쟁은 브라질 문화를 혁신하는데 있어서 열대주의의 기여에 대해 분석하는 것으로 보고 있다(Lee 2003, 136-137).

7) 브라질 뮤지션들이 미국의 재즈와 브라질 삼바 깡서웅을 주체적으로 접목해서 만든 음악 장르로 브라질만의 색채를 가장 잘 살린 대중음악 장르로 평가받고 있다.

가 여기에 해당한다. 결국 열대주의는 1960년대 후반에 갑자기 등장하는 것이 아니라 브라질 문화에 내재되어 있었으며 그 폭발적인 힘이 열대주의로 새롭게 등장한 것이었다.

또 하나의 열대주의 운동의 특징은 지배 엘리트에 집중되어 있던 문화 생산과 소비가 대중 중심으로 전환되는 계기였다. 물론 지배 문화가 누리고 있는 특권적 지위를 파괴하는 혁명적 운동은 아니었다. 하지만 대중문화 운동을 통해 문화 주체로 대중을 상정하고 있다. 이는 열대주의가 대부분이 일반 대중을 대상으로 하는 TV프로그램을 중심으로 확대되었다는 것에서도 알 수 있으며, 혁명적 혹은 역전적 담론에서 주장하던 사회 불평등을 해소하는 재분배와 같은 사회개혁적인 주장이나 논리를 펼치지도 않았다는 것에서 잘 드러난다. 브라질 사회 상황에 대해서는 이미 시네마 노부를 통해 국내외를 막론하고 인식하고 있는 단계였기 때문에 필요성을 느끼지 못했을 수도 있지만, 열대주의 자체가 대학문화와 긴밀한 유대관계를 맺고 있다는 측면에서 지배문화의 자기 혁신이라고 할 수 있다. 당시 군부집권으로 인해 대부분의 문화운동들은 사회변혁운동과 연계되어 정권이나 혹은 소유구조의 변혁을 주장했는데, 열대주의는 이런 상황에 대한 역전적인 은유와 희화화를 통해 극복하려고 했다.

---

8) 네덜란드 화가인 반 되스부르크(Theo van Doesburg, 1883~1931)가 주장한 것으로, 구체미술은 자연에 뿌리를 두지 않은 대신에 미술 자체의 형식적 속성과 기하학에 바탕을 둔 미술을 의미한다. 구체미술은 1950년대 이후 더 이상 관심의 대상이 되지 못했으나, 미술작품이 사회적 문제나 개인의 감정을 표현하지 않더라도 미술작품 자체로서의 독립된 가치를 지닌다는 기본 입장은 미술계에 커다란 영향을 끼쳤다. 브라질에서는 1950년대 상파울루 구체 예술가들이 식인주의를 반영한 작품 활동을 했으나, 1970년대에 들어서면서 작품의 경향이 사라졌다(Canejo and Cythia).

2) 문화 정체성의 도구 열대주의

오스바우지 지 안드라지는 1928년 “Manifesto Antropófago”를 발표하기 전에 이미 “Clube de Antropofagia”와 “Revista de Antropofagia”를 통해 문화적 식인주의에 대한 아이디어를 제언했다.[9] 식인주의는 기존의 서구적 전통의 파괴와 혁신 도구로서 식인주의의 창조적 활용에 기초하여 브라질 문화를 비판적으로 재해석하고자 하는 것이었다(Diniz). 식인주의는 도시화와 산업화 경제를 통해 빠르게 변하는 환경에서 은유적인 동족식인을 통해 브라질의 정체성을 다루고자 하는 것이었다. 또한 당시에 형성되어 있던 문화생산 영역의 상투적인 행위들을 단절하려고 했다. 이런 과정에서 새로운 예술적 표현을 만들어 냈다. 여기에는 비주얼 아트뿐 아니라 ‘Klaxon’, ‘Terra Roxa’와 같은 많은 잡지들이 일조하기도 했다. 식인주의는 초기에는 예술적인 작품을 설명할 때 사용했으나 점차 구체제 권력구조의 현상유지를 전복시키는 토대가 되었다.

열대주의 운동의 리더라 할 수 있는 까에따누 벨로주는 자신의 책에서 열대주의가 식인주의를 통해 오스바우지 안드라지의 사상과 연결되어 있다고 밝혔을 뿐만 아니라 1968년 구체시인인 아우구스뚜 지 깜뿌스(Augusto de Campos)는 인터뷰에서 “열대주의가 네오 식인주의(neo-antropofagismo)’라고 밝힌 바 있다(Napolitno 2005, 505). 개념적인 측면에서 보면, 식인주의는 브라질의 사회문화적 현실에 대한 저항과 역전, 민족문화와 외국문화를 비판적인 재생산과 소비를 통해 진정한 브라질 문화를 형성하는 것이다(Guedes 2011b, 60). 여기에는 브라질의 사회문화적 현상을 서구중심적인 세계주의로 확장시키고자 하는 의도도 포함되어 있다.

---

9) 식인주의는 프로이드의 Totem e Tabu, Francis Picábia의 Manifesto Cannibale, Alfred Métraux의 L’Anthropophagie des Tupinambás와 같은 유럽 선구자들에게 차용되고 있던 개념이었다.

또 하나는 식인주의와 같이 열대주의도 상파울루를 중심으로 전개되었다는 것이다. 물론 열대주의를 주도했던 대부분의 예술가들과 노래 가사들이 바이아와 히우지자네이루에 대한 것들을 담고 있었지만, 상파울루라는 이중적이고 모순적인 관계를 잘 드러내는 공간에서 이루어졌다는 것이 모더니즘 운동에서 나타나는 파격적인 문화 활동과 연결 고리를 지니고 있다. 크리스토퍼 던은 상파울루의 도시적 경험이 자본주의 대도시의 사회관계내의 효율성과 공간적 개념과 더불어 불균형적인 근대화, 기술과 수공예간의 대립과 같은 문제들을 인식하게 했다고 주장한다. 사실 상파울루는 역사적으로 구습을 타파하고 새로운 것을 만드는 열린 공간으로 인식되어 왔고, 이런 경험들이 열대주의자들이 활동할 수 있는 사회지리적 환경을 마련한 것이라 할 수 있다.

세우수 파바레뚜(Celso Favaretto), 지우베르뚜 바스꼰셀류스(Gilberto Vasconcellos), 시우비아누 산찌아구(Silviano Santiago) 등은 열대주의가 브라질 사상의 자율성을 확보하는데 이바지 했다고 본다. 특히, 세우수 파바레뚜는 열대주의를 다양한 예술영역에서 브라질 사회를 분석하는 이데올로기적인 분절이었다고 정의한다.[10] 또한 열대주의의 작동원리가 오스바우지의 논리에 따라 양립할 수 없는 모순적인 요소들을 통합시키고 새로운 문화 형태를 형성하고 있다고 설명한다. 이러한 평가에서 알 수 있듯이 열대주의는 전통과 현대(arcaico-moderno), 대도시와 지방(cosmopolita-provinciano), 산업화와 저발전(industrializado-subdesenvolvido)이라는 이분법적인 구조에 대해 적극적으로 대응하고 있다는 점에서도, 초기 식인주의가 주장하던 것과 동일선상에 있다고 할 수 있다. 마리우지 안드라지의 마꾸나이마(Macunaíma)가 시네마 노부 영화 작가들에 의해 재해석되어 열대주의 영화로 나타나는 것이나, 열대주의 음악인들이

10) "Tropicália: Alegria, Alegria"에서 열대주의의 재평가를 가져온 1960년대 말의 예술가들의 활동과 문화 프로젝트들을 통해 분석한다.

북동부의 저발전 지역에 대해 상파울루라는 산업화되어 있는 대도시에서 자신들의 미학적 표현들을 만들어내는 것들이 이분법적인 틀이라 할 수 있다. 이런 측면에서 열대주의를 분석하는데 주요 대상으로서 마꾸나이마와 바이아웅이 가지는 의미가 매우 크다.

이와 같이 열대주의는 1920년대 모더니즘의 전통을 잇고 있다. 브라질 모더니즘은 이질적인 문학과 문화운동을 통해 진행되었는데, 미학적 혁신을 경험하기도 하지만 '수출을 위한 시'를 창작함으로써 브라질의 국제적 위상을 변화시키고자 했다. 즉 대중문화에 뿌리를 둔 '원류(Original)'와 국제무대에서 영향을 받은 엘리트 중심의 '현대(Morden)'가 접합을 시도한 것인데, 토착적 창작력과 코스모폴리탄의 기술로 서구 세계로 역전적인 문화수출을 함으로써 단순히 서구문화를 수입하고 소비하는 수준을 넘어 국제적인 수준의 문화를 형성할 수 있다는 것을 보여주었다(Dunn 2000, 12). 모더니즘의 사상들을 차용하고 있던 1960년대 말 나타난 열대주의 음악도 모더니즘 운동이 지니고 있는 세계주의 작품의 출현을 의도하고 있다고 할 수 있다.

3. 대중문화에 나타난 열대주의 경향들

1) 열대주의로 재해석된 '마꾸나이마(Macunaíma)'

시네마 노부는 높은 경제 발전으로 브라질 사회의 어두운 면들이 가려지면서 형성되는 이미지로부터의 탈피, 사회적 부조리에 대한 고발, 양극화되어 있는 사회구조에 대한 비판적 사고에서 출발했다. 새로운 영화운동은 작가들이 영화를 제작하는 과정에서도 그대로 반영되었다. 마치 배고픔의 현실이 영화적 객체에만 존재하는 것이 아니라 주체인 감

독들에게도 해당되는 듯 '영화적 상상'인 아이디어와 '영화적 현실'인 1대의 카메라로 브라질 현실을 담고자 했다. 시네마 노부는 글라우베르 호샤(Glauber Rocha)가 주도한 것으로 국제적인 상황보다는 브라질 내부의 문제를 주체적으로 파악하고 브라질 사회의 허구적 현실을 고발하고자 하는 것이 영화의 핵심적 키워드였다.[11]

시네마 노부는 1960년대 초에 시작되어 여러 단계를 거치면서 발전했다. 1단계는 1960년에서 1964년까지인데 정치적·미학적인 측면에서 시네마 노부가 형성되는 단계였다. 2단계는 1964년에서 1968년까지로 국민(People)의 시선을 끌려고 하는 측면에서 대중(Popular)이었다고 할 수 있지만, 대중적인 관객을 모은다는 측면에서는 대중적이지 못했다. 시네마 노부가 추구하고 있었던 저예산 독립영화 전략이 건전해 보였지만 역시 미국 영화와 같은 관객을 확보할 수 없었다. 문제해결을 위해 첫째는 제작자 루이스 까를루스 바헤뚜와 함께 상업적인 성공을 목적으로 배급조합을 설립하고자 했다. 둘째는 대중에게 더 어필할 수 있는 영화를 만들자고 했다. 이런 전략에 따라 첫 작품으로 레온 히르스만의 'Garota de Ipanema'가 컬러 영화로 제작되었다(Stam 1979, 15). 전략적 선택임에도 불구하고 대중적인 성공을 거두지 못했는데, 시네마 노부 영화가 브라질 대중들이 소비하는 문화로 성장하기에는 한계성을 지니고 있었기 때문이다.[12] 식인주의적 열대주의(cannibal-tropicalist) 단계인 3단계가 1968년부터 1971년까지로 제도 법령 5호가 발효되어 정치적 억압이 상대적으로 가장 강력했던 시기였다. 사실 시네마 노부가 열대주의와 만나는 지점은

11) 시네마 노부를 이끌었던 주요 감독들 Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Rui Guerra, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, and Leon Hirszman 등이다.

12) 시네마 노부는 관객과의 소통에 실패했고, 사회운동으로서의 가치 상실, 내부의 급진적 엘리트주의에 의해 한계성을 지니고 있었다. 초기에는 브라질 내부의 부조리들을 보여줌으로써 사회운동의 성격이 강했는데, 이 지점이 관객과 소통할 수 있는 부분이었다.

1967년 글라우베르의 ‘Terra em Trânsito’ 이후라 할 수 있다. 이 영화가 칸느영화제에서 국제비평가상을 받으면서 시네마 노부는 자체적인 비판을 거쳐 다음 단계로 발전하게 되었고, 열대주의 영화로 이어지는 전환점을 마련했다(Guedes 2005b, 65). 또한 혁명적인 미학에 대한 논의들을 확대시키면서 정치영화의 가능성을 열었다.

열대주의 영화가 성공하면서 1937년 오스바우지 지 안드라지가 발표한 ‘Rei da Vela’ 단막극에 관심을 보였다. 1929년 경제위기로 성장한 ‘Rei da Vela’가 사회적 신분 상승을 위해 귀족의 딸인 ‘엘로이자 지 레스보스(Heloísa de Lesbos)’와 결혼하려고 하는 내용인데, 외국자본에 지나치게 종속된 경제 상황을 신랄하게 비판한다. 이 작품은 식인주의 운동이후 그 인식적인 바탕에서 완성된 작품으로서 브라질 모더니즘의 한 측면을 나타내 준다.

소설 ‘Macunaíma’는 포르투갈어와 원주민 언어를 조합으로 만들었으나, 결국에는 공식 언어인 포르투갈어로 쓰여졌다. 마꾸나이마는 “Ai, que preguiça”를 슬로건으로 내걸었는데, ‘Aique’는 투피(Tupi) 원주민 말로 게으름 혹은 귀찮음을 나타내고, 포르투갈어의 ‘preguiça’도 나태함이나 게으름을 나타내는 말이다. ‘거기! 게으름뱅이’라고 포르투갈어로 말하지만 실제로는 게으르고 게으르다는 이중적인 강조의 의미를 나타낸다. 이것은 언어적 사용에서 브라질 문화의 혼종성과 인종적 혼혈성을 나타내는 것이라 할 수 있다.

사실 이 소설이 담고 있는 민속적인 이야기들은 원주민들의 이야기에서 따온 것들인데, 안드라지는 소설에 자주 테오도르 코흐-그륀베르그(Theodor Koch-Grünberg)가 수집한 페몬(Pemon) 부족의 이야기를 다루었다. 마꾸나이마가 페몬 부족의 사기꾼 영웅을 지칭하는 것에서도 알 수 있다. 주인공인 마꾸나이마는 따빠뉴마스(Tapanhumas) 부족의 반영웅적

인 모습으로 태어나 쾌락주의적이고, 자기중심적이며 매우 게으른 사람으로 그려진다. 어머니인 따빠뉴마스를 죽이고 지게(Jiguê)와 마아나삐(Maanape)형제들을 따라 여행을 떠난다. 그러는 중에 씨(Ci)를 만나 아이를 낳았으나, 병으로 아이가 죽게 되고, 씨는 죽기 전에 마꾸나이마에게 부적을 준다. 마꾸나이마는 우연히 우이라뿌루(Uirapuru)에게 자신의 잃어버린 부적을 거인 괴물 삐아이망(Piaimã)이 가지고 있다는 사실을 듣게 되어 밀림을 떠나 상파울루로 향하게 된다. 그리고 거인과의 결투 끝에 부적을 되찾게 된다. 하지만 자신의 욕망을 못 이겨 다시 부적도 잃고, 형제들에게서도 버림받고, 태양신 베이(Vei)에게서 선물로 받은 불을 만드는 부싯돌 바또(Vató)도 잃게 되었다.

1969년 리오 출신의 영화작가인 조아낑 뻬드루 지 안아드라지(Joaquim Pedro de Andrade)가 발표한 '마꾸나이마(Macunaíma)'가 각종 영화제에서 작품성을 인정받으면서 대중적인 인기를 한 몸에 받았다.[13] 마꾸나이마는 오스바우지 지 안드라지와 함께 모더니즘의 선구자였던 마리우 지 안드라지(Mario de Andrade)가 1928년에 발표한 작품인데, 영화는 1960년대 시대 상황에 맞게 각색하여 제작한 것으로 내용이나 형식이 열대주의 운동과 유사한 패턴과 이론적 토대를 지니고 있었다. 특히, 이들이 1960년대 브라질 사회를 문화 식인주의 관점에서 접근하여 외부적인 문화를 수용하는 자세를 언급하고 있다. 또한 문화 주체로서의 원주민의 문화적 가치에 대해 재평가함으로써 주체적인 문화 소비와 재생산의 과정이 곧 브라질성(Brasilidade)을 나타내는 한 측면이라는 것을 보여준다. 조아낑 뻬드루가 마리우 지 안드라지의 마꾸나이마를 재해석한 것은 까에따누 벨로주가 열대주의를 주장하면서 문화 식인주의를 재현했기 때

13) 1969년 브라질 영화제, 상파울루 마릴리아(Marília)영화제, 제1회 마나우스 영화제, 아르헨티나에서 개최된 마르델플라타(Mar del Plata) 영화제 등에서 최우수 연기상, 촬영상 등 많은 영역에서 수상했다(Guedes 2011, 7).

문이다. 이 영화는 식인주의적 열대주의라 부를 수 있는 대표적인 영화이다. 그것은 1960년대 영화들이 엄격한 검열 때문에 정치적으로 간접적인 방법을 통해 작업하는 경우가 많았다. 마꾸마이나는 직접적인 표현을 통해 열대주의가 수용하고 있는 식인주의적인 문화 흡수를 표현했다.

이와 같이 내용적인 면에서 소설과 영화의 차이를 살펴보면, 소설은 1920년대 브라질 사회를 반추하고 있고 영화는 1960년대 군부집권으로 인한 브라질 사회를 반영하고 있다. 이런 점에서 소설의 배경 도시가 상파울루가 선택되어진 것이고 영화에서는 히우가 배경으로 선택되어진 것이다. 또한 소설에서도 신화에 등장하는 뱀을 통해 마술적인 측면을 강조하고 있다면 영화에서는 군부정권에 맞서는 게릴라를 통해 마술적인 현실을 담고 싶어 했다.

열대주의 영향의 특징은 영화의 스토리텔링뿐만 아니라 영화 방식에서 찾을 수 있다. 열대주의가 표현하는 문화 방식에는 그로테스크한 것, 번쩍거리는 것, 악취미(bad taste)와 키치가 있다. 헐리우드에서 성공한 까르멩 미란다(Carmen Miranda)의 지나친 과장과 투티-푸티(tutti-fruti) 모자로 특징지어지는 열대 천국이라는 개념으로 신화화 한다.[14] 1950년대와 1960년대 브라질 영화들이 시네마 노부를 통해 현실사회를 직설적인 화법으로 표현하여 브라질 사회의 이중성과 불편한 진실들을 강조했다면 열대주의는 시대 상황들을 오히려 희화화하고 은유적이면서 유치한 문화 표현 방식으로 접근하여 브라질 사회에 대한 비판을 가하고 있는 것이라 할 수 있다. 또 한편으로 열대주의라는 문화소비에서도 브라질이 지니고 있는 혼종성을 드러내고자 했다고 할 수 있다.

---

14) 로버트 스와즈는 이러한 현상이 브라질 경제의 표면적인 근대화와 낡고, 식민화되고 제국주의의 지배를 받고 있는 중심의 긴장에서 비롯되었다고 비판했다.

2) 열대주의를 대표하는 바이아누(Baiano)

역시 열대주의에서 가장 중요한 대중문화 분야는 대중음악이다. 특히 브라질 대중음악의 흐름을 바꿔 놓았다는 점에서 큰 의의가 있다. 보사노바 이후 브라질 음악들은 전통이나 좌파운동과 연결된 민족주의로 점점 빠져들고 있었다. 이런 경향에 반하여 바이아 음악인들은 록, 전자기타와 같은 전세계적으로 유행하는 젊은 문화적 요소를 결합하여 브라질 대중음악의 표현을 세계화하려고 했다(Quaresma 2011, 12).

1967년 10월에 TV Record 방송국이 주관하는 제3회 대중음악 축제(Festival de Música Popular)의 '전자 기타 여행(Passeata contra as Guitarras Elétricas)'이라는 프로그램에서 지우베르뚜 지우가 '공원의 일요일(Domingo no Parque)'을 밴드그룹 무딴찌스(Mutantes)의 전자기타, 까뽀에이라의 베링바우를 도입해 연주했고, 까에따누 벨로주가 *Alegria, Alegria*를 연주했는데, 당시 아르헨티나 출신으로 인기를 얻고 있던 'Beat Boys'와 클래식 분야에서 새로운 음악 운동을 전개하고 있던 호제리우 두삐라찌(Rogério Duprat)가 지휘하는 오케스트라와 협연했다. 이 두 가수의 공연은 정형화되고, 선동적 도구였던 브라질 대중음악의 형태를 변화시킨 일대 사건이었다. 이 공연으로 열대주의가 탄생했다(Duarte 2006, 47). 그러나 열대주의 음악은 새로운 스타일이나 장르를 추구하는 것이 아니라 옛 것과 새로운 것, 국내적인 것과 국제적인 것을 포함하는 다양한 스타일의 음악을 혼성곡으로 통합하는 것이었다. 다른 측면에서는 국제적인 팝(Pop) 음악과 전위적이고 실험적인 음악의 측면에서 브라질 대중 노래의 전통을 다시 읽기 한 것으로 이해되기도 한다.

열대주의를 이끌었던 바이아 음악인들은 까에따누 벨로주, 지우베르뚜 지우[15], 가우 꼬스따(Gal Costa), 똥 제(Tom Zé), 무딴찌스(Mutantes), 호제리우 두삐라찌(Rogéri Duprat), 나라 레앙(Nara Leão), 주제 까를루스 까

삐낭(José Carlos Capinan), 또르꽈뚜 네뚜(Torquato Neto) 등이다. 지역적으로는 아프로-브라질 표현을 하는 바이아 출신들(Baianos)과 가장 산업화된 상파울루 출신들이 연합한 형태를 이루고 있다. 이런 특성 때문에 주요 활동 무대였던 상파울루가 지니는 의미는 크다고 할 수 있다.

열대주의 음악가들은 '열대주의 혹은 빵과 유희(Tropicália ou Panis et Circensis)'을 통해 자신들의 음악적 동기와 미학적인 원칙들을 구현했다. 언어적인 혼성인 타이틀은 음식과 유희 이상의 것은 없다고 하는 고대 로마시민을 풍자했던 유베날리스(Juvenalis)의 표현을 빌려 왔다. 이 앨범 중에 몇 곡은 사회적 이슈를 다루고 있는데, 시골의 궁핍이나 불공평함을 비난하기 보다는 집단적인 질타로 발전에 대한 열광에 즐거워하고 브라질 사회 내에서 발생하는 개인적인 소외와 같은 것에 관심을 가지고 있었다. Tom Zé는 '산업단지(Parque Industrial)'이라는 곡에서 산업화와 수출경제의 시행이 브라질의 문제를 해결해 줄 수 있을 것이라는 맹신을 신랄하게 비판한다. 이 노래는 또한 광고가 정형화되는 것을 비판하고 당시의 친발전주의 주장들에도 도전했다.

또한 음악인들이 주로 반문화 운동을 주도했기 때문에 열대주의 음악의 작곡은 통찰력 있고, 유머러스하고 가끔은 역설적으로 혼합되어 있었다. 내용을 보면 문화 전통에서 평가가 엇갈리는 것이나 사회의 부조화스러운 것에 초점을 맞추고 있다. 외형적으로는 사이키 텔리조의 의상과 장발을 하고, 문화 게릴라전의 수단으로 전자기타를 사용했다.

---

15) 열대주의 음악으로 전환하기 전에는 바이아에서 저항음악과 북동부 민속전통음악을 주로 연주했는데, 1940년대와 1950년대 바이아웅(Baião)으로 유명한 싱어송라이터인 루이스 곤자가(Luiz Gonzaga)로부터 음악적 영향을 받았다. 대부분의 열대주의 음악가들이 북동부 지역의 음악을 했던 사람들이다.

알레그리아, 알레그리아(Alegria, Alegria)

바람을 맞으며 걷고 있네
손수건도 없이, 신분증도 없이
거의 12월의 태양 아래를
나는 가네.

햇볕은 날카롭게 나뉘고
우주선, 게릴라
그리고 아름다운 사방
나는 할 것이네.

대통령들의 얼굴에
사랑의 입맞춤을
이에, 다리에, 깃발에
폭탄과 브리짓 바르도

햇빛은 신문가판대를 비추고
즐거움과 나른함으로 가득하네.
누가 이 많은 뉴스를 읽을까?
나는 가네.

많은 사진과 이름들 사이
다양한 색으로 가득한 내 눈
그리고 사랑의 고통으로 가득한 내 마음
나는 가네.
왜 아니겠니? 왜 아니겠니?

그녀는 결혼을 생각하네.
그리고 나는 학교를 더 이상 가지 않네
손수건도 없이, 신분증도 없이
나는 가네.

나는 코카콜라를 마시네
그녀는 결혼을 생각하네
그리고 노래가 날 위로 하네
나는 가네.

많은 사진과 이름 사이로
책도 없이, 총도 없이
배고픔도 없이, 전화도 없이
브라질 내부로 가네

그녀는 내가 생각하는 것을 알지 못하네
텔레비전에서 노래가 나오고
태양은 너무 아름답네
나는 가네.

손수건도 없이, 신분증도 없이
주머니와 손에도 아무것도 없이
나는 함께 살고 싶네, 내사랑
나는 가네.

왜 아니겠니? 왜 아니겠니?
왜 아니겠니? 왜 아니겠니?
왜 아니겠니? 왜 아니겠니?
왜 아니겠니? 왜 아니겠니?

1968년 하반기에 음악적인 열대주의는 최고의 순간을 맞게 되는데, 6

월에 상파울루 대학교의 건축과 도시 대학에서 'Chico의 경향과 Caetano의 경향'이라는 경연을 펼쳤고, 8월에는 "Som de Cristal" 클럽에서 젊은 열대주의자들과 MPB의 취미를 추구하는 기존의 음악가들 간의 만남을 주선하기 위해 '삶, 열정, 바나나와 열대주의(Vida, Paixão e banana da Tropicália)라는 쇼를 개최했다. 이 공연은 음악적 열대주의의 대표적인 음반인 '빵과 유희(Panis et Circensis)'로 발매되었다. 9월에는 까에따누 벨로주가 상파울루 가톨릭대학교 극장에서 '반감시(anti-patrulhas)'를 발표했고, 무딴찌스는 객석으로 뛰어들고, 미국의 히피문화에 젖은 사람들은 심지어 무대에서 육체적인 퍼포먼스를 했다(Napolitano 2005, 510). 일련의 공연들은 음악적인 열대주의가 사회와 어떻게 소통하고 있는가를 보여주는 것으로 키치가 브라질 대중문화로 발전한 것이라 할 수 있다. 열대주의 음악은 엘리트들이 즐기는 고급음악과 대중이 즐기는 대중음악 간의 장벽을 허물었다는 점에서 그 의의가 매우 높다고 할 수 있다. 또한 고급과 저급, 전통과 모던, 국내와 국제 문화 상품 간의 이분법적인 경계를 허물면서 문화 혼종성의 특성을 가장 잘 보여주었다. 다른 한편으로 열대주의 음악은 브라질 문화의 지배적인 구조에 도전하는 비판적 관점을 지니고 있었다. 혁명적인 변혁의 주체로서 민중(Povo)을 내세우는 대신에, 노래 내용은 도시에 살고 있는 '세인들(everyday people)'의 욕구불만과 일상적인 욕망에 초점을 두고 있다. 마지막으로 열대주의 음악은 반문화적인 태도, 스타일, 인종적 논쟁, 성, 섹슈얼리티, 개인적 자유에 많은 영향을 미쳤다(Dunn 2000, 3).

4. 결론

본고에서는 1960년대 후반에 등장하여 브라질 대중문화 발전에 큰 영

향을 미친 열대주의 운동을 대중음악과 신영화 운동을 통해 분석했다. 1960년대를 뒤흔들었던 열대주의 문화열풍은 1960년대 전세계를 뒤흔들었던 반문화 운동의 연장선상에 있던 브라질식 반문화운동이라 할 수 있다. 그러나 세계적인 흐름과 차이가 있는 부분은 역시 국내와 국제를 포함한다는 측면이다. 이 과정을 통해 브라질의 문화 식인주의가 어떤 과정을 통해 통합 문화를 이루고 있는가를 잘 설명해 준다.

열대주의는 브라질 문화 정체성을 재고할 수 있는 기회를 주었다고 할 수 있다. 권위주의적인 군부정권의 등장, 성장 중심의 경제, 저항문화로 구획되어 있던 문화 생산으로 이어지고, 높은 산업화를 통해 서구 중심적 문화 소비가 주류를 이루고 있던 시점에 나타난 열대주의는 문화 보수주의에 대한 저항이었고, 정치적 자유와 표현의 자유를 갈망하는 문화 운동이었다. 브라질 문화가 혼종성을 기반으로 다양성이 공존하는 구조인데 열대주의는 이런 구조로의 회귀를 의미하는 것이었다.

열대주의는 대중문화에서 신영화 운동과 대중음악을 통해 그 영향력이 확대되었다. 신영화 운동은 이미 브라질이 산업화 과정에서 겪게 되었던 사회적인 부조리와 불평등에 관한 이야기들을 직설화법을 통해 고발하는데 초점을 두었다면, 열대주의를 품은 신영화 운동은 은유적인 표현을 통해 브라질 사회의 문제를 지적하고 해결하는 방식을 식인주의가 될 수 있음을 은연중에 드러내고 있다. 이 때문에 열대주의 신영화는 자칫 사회성보다는 희화적인 측면들이 지나치게 강조되었다는 평가를 받기도 한다. 이런 평가에도 불구하고 열대주의 신영화는 브라질 문화가 지니고 있는 일상성과 유희성을 적절하게 표현하고 있다고 할 수 있다. 반면 대중음악은 열대주의를 표현하는 가장 훌륭한 문화상품이었다. 대중음악을 통해 기존의 브라질 음악과 국제적인 음악 경향들을 접목하여 새로운 음악적 경향을 만들었다고 할 수 있다. 그렇기 때문에 대중음악

에서 열대주의는 음악가들의 문화소비 패턴을 제시 했다고 할 수 있다. 본고에서는 언급하고 있지 않지만 이후의 브라질 대중음악은 열대주의 이전과 이후로 구분되기도 한다.

열대주의는 어떤 특정한 영역에서만 진행된 것이 아니라 당시 브라질에서 서서히 모습을 드러내고 있던 대중문화 전반에 나타나는 하나의 경향이었다. 또한 대중문화가 경직된 구조에서 생산되고 소비되는 경향을 전환시키고자 했던 것이었다. 마지막으로 열대주의는 본문에서 살펴본 바와 같이 1960년대 브라질인들이 무비판적·무의식적으로 수용하고 있던 민족주의 경향의 문화와 무분별하게 수용되고 있던 외국문화에 대한 거부이며 동시에 미학적 혁신을 통해 새로운 문화형식을 갖추고자 했던 문화운동이었다고 할 수 있다.

참고문헌

Lee, Sung hyung 이성형(2010), *Brasil: History, Politics, Culture*『브라질: 역사, 정치, 문화』, Seoul 서울, kkachi 까치.

Antonio Cícero, Tropicalism and MPB(Brazilian Popular Music), http://tropicalia.com.br/en/eubioticamente-atraidos/visoes-brasileiras/o-tropicalismo-e-a-mpb

Basualdo, Carlos(2007), *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*, Cosac Naify.

Canejo, Cythia(2004), "The Resurgence of Anthropophagy: Tropicália, Tropicalismo and Hélio Oiticica", *Third Text*, Vol.18, Issue 1, pp.61-68.

Diniz, Júlio, "Antropofagia e Tropicália-devoração/devoção",

http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/NELIM/ensaios_artigos/julio_antropoafiaetropicalia.pdf(2012.04.09.)

Draper, Jack,(2003), "Brazilian Popular Culture as Process and Product: Politicizing the Popular in Música Popular Brasileira, 1950-2003"

Duarte, Geni Rosa(2006), "Acordes Precisos e Discursos Dissonantes: Debates Estéticos e Políticos em Torno da Tropicália", *Temas & Matizes,* No.10.

Dunn, Christopher(2000), *Brutality Garden: tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture,* North Carolina, The University of North Carolina Preass.

Favaretto, Celso(2012), *Tropicália, alegoria, alegria,* Ão Paulo, IModeracao.

Fernandes, Fernanda Ferreira(2011), Selonk Marcus José Takahashi, "O Tropicalismo como Refelexo da Contracultura no Brasil: Origens", *XI Congresso de Educação do Norte Pioneiro,* Anais.

Guedes(2011a), Wallace Andrioli., "Antropofagia e Tropicalismo no Cinema Brasilerio: Reflexões Propostas a Partir do Filme Macunaíma", *Anais do XXVI Simpósio Nacional de Hitória.*

_____(2011b), *Brasil Canibal: Antropofagia e Tropicalismo no Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade,* Universidade Federal Fluminen.

Lee, Kwang-Yoon(2003), "Tropicalismo : Um Moviemtno em Debate", 이베로아메리카, 제5집 *Iberoamerica*, No.5.

Napolitano, Marcos(2005), O olhar Tropicalista sobre a Cidade de São Paulo, *Varia Historia*, Vol.21, No.34, pp.504-520.

Quaresma, Jacqueline., Silva Rubens A., Alencar, Valkiria., Gon, Vivian., Gon, Viviane(2011), *A Tropicália,* São Paulo.

Sá, Lúcia, Part iI: “Macunaíma and the Native Trickster”, http://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/brazil.amazonlit.sa.pdf

Sovik, Liv(1998), “Tropical Truth: a Reading of Contemporary Debate on Tropicália”, at the 1998 meeting of Latin America Studies Association.

Stam, Robert and Johnson, Randal(1979), “Brazil renaissance, introduction Beyond Cinema Novo”, *Jump Cut,* No.21, pp.13-18.

▌부산외대 중남미지역원 HK교수
E-mail: latin@bufs.ac.kr

▌논문투고일자: 2013년 5월 13일
▌심사완료일자: 2013년 6월 10일
▌게재확정일자: 2013년 6월 17일