

CALHOUN, CARMEN INEZ SOTOMAYOR, M.A. Música y revolución global: la *Tropicália* y la evolución del significado del año 1968 en Brasil. (2017)
Directed by Dr. Claudia Cabello-Hutt. 79 pp.

The purpose of this research is to explore and analyze how the *Tropicália* musical movement from late 1960s Brazil has been historicized and reinterpreted—using a variety of sources, including intellectual commentary, mass media portrayal, and autobiographical testimony—over two important temporal moments. Additionally, with the use of the theoretical frameworks of Theodor Adorno, Dick Hebdige, Jean Franco, and others, this research situates the *Tropicália* musical movement within a popular protest music trend that was transnational in scope and explores the tensions inherent to these global connections.

Particularly, during the time of the *Tropicália* movement (1967-1969) and right after the movement took place, both Brazilian intellectuals and media figures alike reacted to this controversial musical movement and offered either a response or an interpretation of it. Then in the 1990s, another resurgence of this movement's memory arose in Brazilian and international discussion when Caetano Veloso and Gilberto Gil's released their album *Tropicália 2* (1993), which led to their profile in the United States reaching its highest point in their musical careers, and when Veloso released his memoir *Verdade tropical* (1997). Therefore, a post-*Tropicália* remembrance period arose in the 1990s, in which intellectuals and the media celebrated the movement's 25th anniversary and offered a response to Veloso's book release.

Throughout my research, I propose that the historical memory of the *Tropicália* musical movement is intrinsically influenced by how it has been interpreted and historicized over these two particular time periods, through media figures and outlets, as well as by intellectuals. In order to establish this connection, I have supported this investigation with extensive research into the artistic influences, political atmosphere, and the theoretical frameworks or ideologies that influenced the commentary and/or artists involved. For example, I examine Brazilian poet Oswald de Andrade's concept of "cultural cannibalism" in order to understand the *tropicalistas'* ideological influence during the movement, versus intellectual Roberto Schwarz's interpretation of Veloso's reflection on the movement in his autobiography, written in the 1990s during the height of free-market capitalist politics.

In conclusion, the *Tropicália* movement created musical anthems for rebels and political dissidents in Brazil and was notorious for dismantling and deciphering the cultural and socio-political symbols and systems of the time, while promoting ideas of consciousness—political, social, racial, and otherwise. During the 1960s, promoting social consciousness through the arts, and particularly through popular music, had become one of the most engaging forms of social protest. This phenomenon, which had truly become a transnational trend throughout much of the industrialized world, was reflected in the *Tropicália* movement which I argue hacked the corporate musical industry of the late 1960s

and used it as a platform for social protest. As the saying goes, any form of publicity is good publicity.

Although the *Tropicália* movement was surely misrepresented in certain media outlets and by individuals over time, the *tropicalist* style, lyrics, and attitude on-stage (and sometimes off-stage)—which is what truly attracted their broad fan base and alarmed the Brazilian military dictatorship— that carried encoded meanings and was blatantly subversive. In particular, I also argue that the rise of television was one of the main factors that allowed for the *tropicalistas'* message to be visually identifiable, as well as remain preserved in an almost untouchable way, even in the face of varying interpretations and representations made over time.

MÚSICA Y REVOLUCIÓN GLOBAL: LA *TROPICÁLIA* Y LA EVOLUCIÓN DEL
SIGNIFICADO DEL AÑO 1968 EN BRASIL

by

Carmen Inez Sotomayor Calhoun

A Thesis Submitted to
the Faculty of The Graduate School at
The University of North Carolina at Greensboro
in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Master of Arts

Greensboro
2017

Approved by

Dr. Claudia Cabello-Hutt
Committee Chair

© 2017 Carmen Inez Sotomayor Calhoun

APPROVAL PAGE

This thesis written by CARMEN INEZ SOTOMAYOR CALHOUN has been approved by the following committee of the Faculty of the Graduate School at The University of North Carolina at Greensboro.

Committee Chair Dr. Claudia Cabello-Hutt

Committee Members Dr. Lorena Guillén

Dr. Ignacio López

11/21/17
Date of Acceptance by Committee

11/21/2017
Date of Final Oral Examination

TABLA DE CONTENIDO

CAPÍTULO	Página
I. INTRODUCCIÓN.....	1
A. El significado del año 1968 globalmente	2
B. El contexto sociopolítico estadounidense	5
C. El contexto sociopolítico latinoamericano	11
D. El contexto sociopolítico brasileño.....	19
II. CARACTERÍSTICAS Y DIMENSIÓN REVOLUCIONARIA <i>TROPICALISTA</i>	24
III. EL IMPACTO DE LA TELEVISACIÓN DE LOS FESTIVALES DE MÚSICA.....	36
IV. LA <i>TROPICÁLIA</i> Y LOS DEBATES CULTURALES	45
A. La <i>Tropicália</i> según los intelectuales brasileños 1967-1970	45
B. La historización <i>tropicalista</i> : de los años 1990 en adelante.....	50
V. LA REPRESENTACIÓN EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS: <i>TROPICÁLIA</i> EN LA REVISTA POPULAR <i>VEJA</i>	56
VI. CONCLUSIONES	71
BIBLIOGRAFÍA.....	76

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

El movimiento artístico *Tropicália* fue un movimiento polémico, innovador y subversivo de finales de los años 1960 en Brasil. Sin embargo, este movimiento ha sido interpretado y reinterpretado desde esa fecha por intelectuales, por los testimonios de los artistas del movimiento y mediado por los medios de comunicación de masas. Esta investigación analiza las diferentes interpretaciones, particularmente en dos momentos importantes para el legado de este movimiento, que han contribuido a construir la memoria histórica del movimiento *Tropicália*. Por lo tanto, en este estudio exploraré la evolución del legado revolucionario de los *tropicalistas* desde varios puntos de vista temporales y considerándolo como parte de un movimiento global de contracultura durante la segunda mitad de la década de los 1960.

Como veremos más adelante, la intersección entre la contracultura, la represión política, la expresión artística y la cultura de la juventud encarnada en el movimiento *Tropicália* tomó su rumbo distinguible a la del resto del continente latinoamericano y del mundo. Estos músicos populares reaccionaron a la situación sociopolítica de su país a través de su música controversial e incluso a veces de forma explícita por su participación en protestas. Hoy en día, podemos

apreciar cómo esta era contestataria dejó su marca en el legado cultural y artístico —particularmente en la música popular que adquiere una dimensión revolucionaria— de su época y también en la conciencia histórica brasileña en décadas posteriores hasta la actualidad.

Este estudio sitúa la manifestación *tropicalista* en la música popular, dentro de una tendencia transnacional de la música de protesta y explora las tensiones inherentes a estas conexiones globales. Este ensayo explora cómo el movimiento *Tropicália* ha sido representado de diversas maneras, a veces desacertadas, por estos distintos medios y también analiza los cambios que han configurado el legado de este movimiento. En este trabajo se deduce que la letra, la iniciativa revolucionaria y el estilo *tropicalista* han quedado grabados por la tecnología moderna. Particularmente, la televisión fue uno de los principales medios de transmisión, a través de la cual estos artistas pudieron llegar a ser visualmente subversivos y preservar su legado ideológico de forma inmutable.

A. El significado del año 1968 globalmente

El año 1968 ha adquirido un significado notable para gran parte del mundo occidental, ya que este se asocia con una intensificación masiva de conflictos sociales a nivel global; los cuales, en su mayoría, llegaron a caracterizarse como revoluciones populares en contra de sectores de la élite burocrática, económica o militar doméstica e internacionalmente. Un aspecto

básico de la revolución social de estos años fue el despertar de la conciencia, a través del arte y del activismo, a las injusticias políticas y sociales de la época. Este despertar fue el resultado de realidades hostiles que causaron que sectores de la izquierda se movilizaran y se opusieran a la clase dirigente.

Además, estas rebeliones, protestas populares y movimientos socialistas en masa surgieron mayoritariamente en el mundo occidental, como, por ejemplo, en los Estados Unidos, en la mayoría de los países de Europa e incluso, en varios países latinoamericanos. Sin embargo, estos movimientos revolucionarios y rebeliones tuvieron motivaciones y participantes variados dependiendo de la realidad social de cada país, aunque generalmente abarcaban una de las siguientes motivaciones: el protestar contra dictaduras, guerras, la colonización o la represión social o estatal. Pero lo que tenían todos estos movimientos en común, era una “misteriosa sintonía de inquietação e anseios, a juventude de todo o mundo parecia iniciar uma revolução planetária¹” (Ventura 46).

Usualmente, los actores principales en estos movimientos de resistencia y revolución de la década de los años 1960 fueron estudiantes universitarios, sindicatos, la clase media urbana, obreros y pobres. En resumen, globalmente estos manifestantes y revolucionarios pretendían sobre todo liberarse de un estado cada vez más represivo hacia ciertos sectores de la población y, por esta

¹ “misteriosa sintonía de inquietud y ansias, la juventud de todo el mundo parecía iniciar una revolución planetaria”. Todas las traducciones del portugués al español son mías.

razón, en la mayoría de los casos se acabaron uniendo varias causas sociales para formar una ofensiva unida y más efectiva. El año 1968 se destacó dentro de esta década por ser particularmente trascendental, ya que marcó "the tip of the iceberg of a decade or longer historical moment of antiauthoritarian upheaval" (Brown and Lison 2).

En varios países de occidente, y en el caso de Latinoamérica en particular, este descontento masivo y crítica social se comenzó a asociar con algunos artistas populares, los cuales llegaban a un público más amplio y diverso por su incorporación en los medios de masas. Por lo tanto, surgió un fenómeno que defino como una intersección entre la contracultura, el comentario político y la música popular a finales de los años 1960. En gran parte, gracias a este rico legado artístico, actualmente se recuerda el final de los años 1960 por su tendencia revolucionaria, su innovación artística, su transformación social y la movilización política.

A continuación, veremos cómo esta tendencia transnacional de la música revolucionaria y los movimientos estudiantiles característica de 1968, que típicamente se asocian con Estados Unidos o Francia, aparecen también en el caso de Brasil con los artistas de la rama musical del movimiento sincretista llamado *Tropicália*. A través de los medios de comunicación de masas, una letra políticamente cargada, una estética emblemática de la contracultura y del movimiento *hippie* y un papel públicamente revolucionario, los artistas asociados

con este movimiento en Brasil representaban la concientización política y social de la población, pero particularmente la de la juventud.

B. El contexto sociopolítico estadounidense

Inicialmente, me parece útil recordar la época a finales de los años 1960 en el contexto norteamericano, ya que los Estados Unidos, superpotencia mundial de la segunda mitad del siglo XX, estaba a la vanguardia, como explica Hannah Arendt del “defiance of established authority, religious and secular, social and political, as [part of] a world-wide phenomenon” (69), y en particular por parte de sectores estudiantiles y obreros los cuales formaban parte de un fenómeno global (Arendt 117).

Además, es preciso destacar que este fenómeno global de protesta logró difundirse en gran parte a causa de la transmisión mundial de los disturbios civiles en Estados Unidos y otros países en los medios de comunicación de masas. Los disturbios civiles estadounidenses que se estaban transmitiendo por el resto del mundo industrializado y en proceso de industrialización, oscilaban entre protestas por los derechos civiles (por la eliminación del racismo) y en oposición a la guerra principalmente (la Guerra de Vietnam concretamente) y incluía participación de grupos sindicalistas, del movimiento feminista y del movimiento ecológico.

Sin embargo, uno de los efectos más memorables de esta época de transformación social, fue la relación entre concientización social y política y artistas populares. Esta conexión es conocida en el caso de Estados Unidos, ya que empezaron a surgir canciones de protesta con mensajes anti-guerra, como “Masters of War” (1963) de Bob Dylan, que criticaba la Guerra Fría, o “Machine Gun” (1970) de Jimi Hendrix en respuesta a la Guerra de Vietnam. También, había artistas populares que se enfocaron más en despertar la conciencia sobre las desigualdades nacionales de los ciudadanos afroamericanos, como “Mississippi Goddam” (1964) de Nina Simone, durante el Movimiento por los derechos civiles de Estados Unidos a principios de los años 1960.

Además, muchos de estos artistas también hacían referencia a su posición política en actos públicos, como en los famosos festivales de música, en vez de exclusivamente a través de las letras de sus propias canciones. Por ejemplo, cuando Jimi Hendrix tocó su propia versión del himno nacional americano en Woodstock en 1969 (“Jimi Hendrix”),² lo cual se consideró un “unmistakable indictment of the Vietnam War” y un acto representativo del “counter-cultural protest with unmistakably elegiac, melancholic overtones” (Kraushaar 120-1).

Sin embargo, Estados Unidos no solo conlleva particular importancia por su innovación musical y música de protesta durante la época de los 1960, sino

² Su versión del himno nacional de Estados Unidos se puede ver [aquí](#).

también por los movimientos sociales que estaban ocurriendo en el país durante esos años. Por ejemplo, se empezaron a popularizar y extender ideologías revolucionarias, a veces con papeles importantes en las universidades estadounidenses, como fue el caso con el movimiento *Black Power* y el partido de los *Black Panthers*.

Según Arendt, los *Black Panthers* “regarded and organized themselves as an interest group, the representatives of the black community” (120).

Concretamente, la presencia de este partido ayudó a establecer grupos e instituciones operadas por afroamericanos exclusivamente y fomentó el que se estudiara la historia y la experiencia negra en la diáspora en las universidades estadounidenses. Adicionalmente, ayudó a establecer una renovada concientización negra, que perdura hoy en día, sobre las injusticias que sufrían los afroamericanos a mano del estado, de las normas e instituciones sociales y de las instituciones económicas prevalentes.

Además, las retóricas de estos movimientos sociales llegaron a influenciar las ideologías de los jóvenes en otros países del continente americano que compartían el legado de esclavitud africana, como fue el caso de Brasil. Por ejemplo, Gilberto Gil, uno de los principales artistas del movimiento *Tropicália*, incluso admitió en una entrevista con Christopher Dunn en mayo de 1995 que durante este movimiento se identificaba con:

The whole liberationist attitude of American, the New Left, American university life, new experimental literature and theater, the Black Power experience in the United States, drug experimentation ... with the iconoclastic attitude of internationalist youth. (*Brutality Garden* 131)

Con lo cual, la influencia de estas ideologías de liberación y concientización negra no solo llegaron a influenciar a la juventud afro-americana en Estados Unidos, sino también a aquella de otros países con poblaciones notables de descendencia africana. Por lo tanto, lo que resultó fue una campaña de concientización social sin fronteras, facilitada por la expansión de los medios de comunicación de masas. Sin embargo, Estados Unidos no solo conllevaba particular importancia durante la década de los años 1960 por la innovación y la concientización sociopolítica de su música a nivel internacional, sobre todo entre la juventud, sino también por la política externa de su gobierno durante esta misma época. Desde finales de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos estaba ejerciendo su estatus como superpotencia por el mundo en términos militares, políticos y económicos. En gran parte, el establecimiento del FMI³ tras la Segunda Guerra Mundial, marcó la institucionalización del “predominio financiero de Wall Street sobre el planeta entero [...] [y] el dólar inauguró su hegemonía como moneda internacional” (Galeano 287).

Concretamente, en la década de los 1960 los bancos estadounidenses adquirieron sucursales bancarias por todo el continente, según el “International

³ Fondo Monetario Internacional o IMF (International Monetary Fund).

Banking Survey, había setenta y ocho sucursales de bancos norteamericanos al sur del río Bravo en 1964, pero en 1976 ya eran 133” (Galeano 289). Por lo tanto, las inversiones de las empresas estadounidenses, y del sector financiero en particular, fueron una de las tácticas más clandestinas para derrotar la autonomía nacional de los países latinoamericanos. Ya que, las deudas “multiplicadas por las devaluaciones monetarias [...] obligan a las empresas locales a pagar más moneda nacional por sus compromisos en dólares” (Galeano 287), lo cual colocaba a estos países en una trampa sin una resolución fácilmente factible para recuperar la autonomía nacional.

Además, Brasil al ser el país más grande y más poblado de América en el hemisferio sur, era crucial para mantener la hegemonía sociopolítica sobre Latinoamérica. Con lo cual, este fenómeno de influencia externa en su economía se notó de forma clara hasta tal punto que Galeano describe una “desnacionalización industrial” (292) en Brasil entre 1965 y 1967. Esta desnacionalización era tan aparente que incluso en un periódico de Rio de Janeiro se destacó esta contradicción inherente para la soberanía económica brasileña: “La experiencia demuestra que el producto de la venta de una empresa nacional muchas veces ni llega a Brasil, y queda rindiendo intereses en el mercado financiero del país comprador” (qtd. in Galeano 287-8).⁴ Por lo tanto, este aumento en la privatización de industrias y las inversiones de empresas

⁴ Fernando Gasparian, en *Correio da Manhã*, 1 de mayo de 1968.

extranjeras en Brasil, sobre todo provenientes de Estados Unidos, resultaba públicamente problemático para ciertos sectores de la población brasileña. En particular, los que se identificaban como parte de la izquierda brasileña, veían este fenómeno como representativo del dominio de oligarcas con capital extranjero, lo cual interpretaban como una amenaza para la autonomía nacional.

Además, este aumento en la hegemonía global de Estados Unidos no solo se reflejaba en términos económicos, sino políticamente también con la renovada política externa de Estados Unidos en Latinoamérica a partir de mediados de la década de los 1960. Esta nueva política externa cogió fuerza porque el gobierno estadounidense empezó a retratar la situación política en Latinoamérica como una gran amenaza para los estadounidenses e incluso, “military, conservative and U.S. spokespeople in the late 1960s portrayed Cuban-inspired subversion as the principal threat to national security” (Gould 348).

Con lo cual, tras la muerte del presidente John F. Kennedy, el gobierno y las corporaciones multinacionales estadounidenses cambiaron su táctica en relación al continente latinoamericano. Y en particular, la subsecuente administración del presidente Lyndon B. Johnson empezó a mostrar una postura más maquiavélica que su antecesor en la polémica filtración del “Mann Doctrine” en marzo de 1964. Esta filtración reveló que el gobierno estadounidense pretendía priorizar los intereses económicos y geopolíticos de Estados Unidos

en Latinoamérica más que enfocarse en asuntos políticos que no amenazaban estos intereses, por tanto, debilitando la *Alianza para el Progreso* del anterior presidente.

Aunque se puede debatir hasta qué punto esta doctrina filtrada significó un cambio palpable, sin duda supuso un impacto simbólico importante. Hasta tal punto, que a los dos días de publicarse el “Mann Doctrine” en el *New York Times*, “*O Estado de São Paulo* reported that Thomas Mann had informed U.S. Latin American ambassadors of a new policy according to which ‘military and right-wing dictatorships will no longer be punished by non-recognition when they overthrow democratic regimes’” (Parker 128). En Brasil, esta noticia se consideró significativa y dio la impresión de que al gobierno estadounidense solo le importaba proteger sus intereses económicos y que si decidían intervenir políticamente en algún país latinoamericano sería exclusivamente para proteger estos intereses de la amenaza del comunismo. En conclusión, Estados Unidos, tanto como cultura y como estado, estaba ejerciendo un impacto hegemónico, el cual afectó a Brasil enormemente durante esta década.

C. El contexto sociopolítico latinoamericano

Por lo general, las décadas de los 1950 y los 1960 en Latinoamérica, se recuerdan por la industrialización y la liberalización económica, el crecimiento de las ciudades y un gran aumento en la participación universitaria de la nueva

clase media. Concretamente, entre 1955 y 1965 en Latinoamérica “university education and secondary school enrollment had increased by [...] by 100 percent [...] without a corresponding in the faculty or the infrastructure” (Gould 353).

Además, la industrialización y el subsiguiente ascenso de la clase media durante los años 1950 y 1960, solo agravó la tensión política entre estos gobiernos y la juventud, ya que esta nueva clase media con cierto poder adquisitivo empezó a matricularse en las universidades públicas, no dotadas de la infraestructura suficiente para acoger el aumento de estudiantes. Y esta situación, llevó a que surgiera una presencia importante de estudiantes y gente joven “at readings, in conferences and even mass meetings at which writers pronounced on politics, revolution, and literature—as a result of a growing upwardly mobile university population—brought into visibility social actors, many of them recent immigrants into the city, and a young generation of readers impatient for change” (*The Decline & Fall* 5). La presencia física de estos nuevos grupos en estos espacios intelectuales “heightened the rhetoric of polarized Cold War politics” y reafirmaba la noción de que “the development of a critical consciousness was a political task” (*The Decline & Fall* 5) que se esperaba de una juventud preocupada por el estado sociopolítico de su sociedad.

Además, este cambio en el panorama cultural de Latinoamérica no solo se reflejaba en los medios y productos culturales que circulaban, sino también a nivel político. Varios países del continente latinoamericano estaban bajo

dictaduras represivas, las cuales contaban con el apoyo de Estados Unidos bajo dos condiciones: que protegerían los intereses comerciales de las empresas estadounidenses y que bajo ninguna circunstancia se asociaran con la ideología marxista. Esta tensión sociopolítica que existió a finales de los años 1960 globalmente, estaba dejando una huella profunda también en la sociedad latinoamericana, sobre todo en su relación con Estados Unidos.

Especialmente en el Cono Sur, donde hubo una ola de dictaduras militares apoyadas e incluso financiadas por el gobierno americano y la CIA como parte de su estrategia encubierta durante la Guerra Fría, se produjo un sentimiento nacionalista y anti-imperialista que eventualmente se manifestó en inestabilidad política. Por lo tanto, el final de los años 1960 fue una época muy politizada en varios países latinoamericanos, en la cual la protesta y el activismo político de la juventud, fenómenos característicos de los años 1960 a nivel global, se revelaron de forma notable. Hasta tal punto se reflejó este fenómeno en el contexto latinoamericano que “only the Wars of Independence and the strike wave of 1919 rival the dimensions and simultaneity of the 1968 protests” (Gould 348).

Mientras que algunos jóvenes participaron más explícitamente en protestas o grupos paramilitares o de movilización política, otros lo hicieron de forma más implícita a través de una producción artística políticamente cargada. Por ejemplo, como reacción a estos grandes cambios sociopolíticos durante esta

década, surgieron varios movimientos de canción de protesta por el continente latinoamericano, a partir de los años 1950 y hasta entrados los años 1980. Como, por ejemplo, el movimiento de “nueva canción” que cogió fuerza como movimiento social y musical panamericano y propulsó una ideología de izquierda populista, principalmente en Argentina, Chile, Cuba y Uruguay. Algunos de los músicos principales de este periodo, fueron Mercedes Sosa (Argentina), Víctor Jara (Chile), Violeta Parra (Chile), Silvio Rodríguez (Cuba) y Pablo Milanés (Cuba), entre otros conocidos artistas latinoamericanos.

Como reacción a estas tendencias revolucionarias explícitas e implícitas, algunos gobiernos opresivos latinoamericanos respondieron de forma parecida: incrementando la intimidación policial, la persecución política, la tortura, el asesinato estatal, la censura y el exilio. Este tipo de violencia y opresión estatal ocurrió en varios países, pero entre los casos que más destacan se encuentran los de Argentina⁵, Brasil⁶ y México⁷, pero “the largest and most prolonged protest movements took place in Uruguay, Brazil, and Mexico” (Gould 348).

Por lo tanto, esta década, considerada controvertida mundialmente, también se recuerda en varios países de Latinoamérica como una época en la que la juventud se radicalizó y se involucró en la política en masa. Y hasta tal

⁵ Dictadura de Juan C. Onganía y sus sucesores de 1966-1973.

⁶ Dictadura militar del General Humberto de Alencar Castelo Branco y sus sucesores de 1964-1985.

⁷ Gustavo Díaz Ordaz Bolaños, presidente de 1964-1970.

punto llegó esta presencia juvenil y estudiantil en la protesta política que, durante estos años, el poder establecido acabó considerando esta una amenaza a su hegemonía. Esta relación tensa entre el poder y los jóvenes politizados se intensificó y llegaron a suceder enfrentamientos violentos, como la conocida Matanza en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco en México⁸ dónde irónicamente los jóvenes y estudiantes “were massacred to make the country peaceful for the multinational sport of the Olympic games [although] [...] it was these young people who sat in the Vips, drank Coke, and promoted the international style” (“From Modernization” 296).

Además, otro cambio importante durante esta época fue la alta presencia de la cultura de masas internacional en forma de libros, televisión, radio, revistas y periódicos. En particular, con la llegada de la televisión empezaron a entrar influencias provenientes de la industria cultural de Estados Unidos, lo cual influyó fuertemente en las tendencias ideológicas, artísticas y culturales de la juventud urbana latinoamericana, en particular para aquella de clase media. Sin embargo, es importante notar que, aunque la mayoría de estos cambios culturales afectaron a la clase media, en el caso de Latinoamérica “the term ‘middle class’ was geographically and sociologically elastic, including children of low-level government employees, white-collar workers, and shopkeepers” (Gould 350).

⁸ Ciudad de México, el 2 de octubre de 1968.

En particular, lo que hizo posible el impacto que tuvieron los artistas populares para la juventud latinoamericana fue la novedad de la televisión, cuya presencia aumentó de forma exponencial en los hogares de la recientemente establecida clase media hasta el punto de convertirse en la principal tecnología (además de la radio) para diseminar los acontecimientos políticos y musicales de esta época. Concretamente, en Argentina en 1964 ya había "68 [television] sets per 1,000 inhabitants, while in France there were 53, in Mexico, 33, and in Brazil, 29" (qtd. in Manzano 79).⁹

El ascenso de esta nueva tecnología y de los medios de comunicación de masas permitieron que ciertos artistas musicales de la izquierda se convirtieran en actores centrales en el proceso de articular y diseminar los problemas sociales y políticos. Gracias a la televisión, estos artistas —con su música y a veces su participación activa en la política— consiguieron divulgar de forma masiva su trabajo artístico, el cual en muchos casos tenía una clara connotación política o de crítica social. Además, esta relación entre artista popular y comentario político de finales de la década de los 1960, dependía intrínsecamente de la capacidad de *shock* visual que permitía la televisión. Por lo tanto, el artista popular no solo se consideraba a la vanguardia ideológica, sino también estética, entre los jóvenes politizados que criticaban el estado sociopolítico de su país.

⁹ UNESCO, *Statistical Yearbook*, 1966, pp. 489-90.

En gran parte, este fenómeno de la televisión y del aumento de los medios de masas en general, llevan a que la sociedad latinoamericana desarrolle un nuevo orden jerárquico en la producción cultural y artística nacional. En este, los artistas populares y los escritores “were more important arbiters of taste, especially among the younger generation, than critics or academics and more important monitors of political correctness than politicians” (*The Decline & Fall* 5). Pero, a pesar de las abundantes diferencias entre la producción cultural entre escritores, artistas y músicos latinoamericanos durante esta época, casi todos compartían “the assumption that a revolutionary poetics must involve a revolutionary change of form and language” (“From Modernization” 286).

Además de la presencia de esta nueva ideología revolucionaria en el arte, en este también se reflejaba la globalización a través de la difusión de ideas provenientes de diferentes partes del mundo. Walter Benjamin por ejemplo, fue quien primero sugirió “a relationship between shock devices and the urban experience and described [...] the social significance of art in the age of mechanical reproduction” (“From Modernization” 286).¹⁰ También surgieron nuevas tendencias artísticas, frutos del diálogo panamericano, que afectaron la cultura y la política de la vanguardia artística de los años 1960 en Latinoamérica.

¹⁰ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” in *Illuminations* (London: Jonathan Cape, 1970), 219-53.

Entre ellas, destacan las relacionadas con el líder ideológico de la Revolución cubana, Che Guevara. Este era muy consciente del potencial trasformativo de las artes e incluso afirmó que “the Cuban revolution must affect the forms of art and not merely introduce new themes” (qtd. in “From Modernization” 290).¹¹

Pero, sobre todo tras la muerte de Che en octubre de 1967, se transformó su memoria en un “revolutionary myth that immediately gathered force” por toda Latinoamérica y finalmente por el mundo.

Este punto es importante de matizar, ya que los estudiantes latinoamericanos “scoffed at the notion that they were imitating Europeans” (Gould 352). Por ejemplo, durante una entrevista entre un periodista y un estudiante uruguayo, este último enfatiza que “The French students were inspired by Che Guevara and I don’t know if you are aware that Che was a Latin American” (qtd. in Gould 352).¹² Hasta Veloso alude al Che en su canción *Soy loco por ti, América* (1968), refiriéndose a él como el hombre muerto¹³ y transmitiendo “redemptive hope that Guevara’s visión might be consummated ‘before the definitive night falls over Latin America’” (*Brutality Garden* 119). Pero para esta juventud de la nueva clase media en particular, la imagen de Che se convirtió en un símbolo masculino de la revolución en contra de la dominación

¹¹ Ernesto Guevara, *El socialismo y el hombre en Cuba* (Havana: Ediciones de la Revolución, 1965).

¹² *Marcha*, June 14, 1968.

¹³ La dictadura brasileña había prohibido que se dijera el nombre de Che Guevara en los medios de comunicación de masas (*Brutality Garden* 119).

imperialista, o “an open signifier, albeit within certain broad discursive parameters: [of] an uncompromising opposition to U.S. imperialism and support for Latin American unity” (Gould 352).

Sin embargo, aunque la llegada de la tecnología moderna y de la cultura de masas internacional a Brasil tuviera un gran impacto cultural en la sociedad brasileña, esta intensificada interconexión cultural no fue el factor decisivo en provocar una reacción nacionalista en Latinoamérica como equivocadamente había concluído *The Rockefeller Report on Latin America*¹⁴: más bien, “the blatant intention of incorporating masses of Third World workers into a cheap labor pool accounts for the ferocity with which the guerrilla [and nationalist] movements had to be suppressed” (“From Modernization” 297). Con lo cual, lo que más se corresponde con las tensiones o revoluciones de esta época en Latinoamérica fue el nivel de intensidad con el que cada país se integró, de forma asimétrica, al mercado global.

D. El contexto sociopolítico brasileño

Tras el mandato del presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961) a finales de la década de los 1950, se había dejado a la población brasileña ilusionada por grandes cambios sociales y económicos. Su presidencia se asocia con un alto nivel de desenvolvimiento económico (y apertura al capital

¹⁴ Rockefeller Report, *Rockefeller Report on the Americas* (New York: Quadrangle Books, 1969).

extranjero) en Brasil, el cual se manifiesta en grandes proyectos de infraestructura e industrialización. La presidencia de Kubitschek se resume con su famosa frase “Cincuenta años de progreso en cinco” y fueron años en los cuales se construyeron muchas carreteras y la nueva capital de Brasíla, entre otros grandes proyectos.

Además, su presidencia coincide con una de las olas de emigración en masa de migrantes del noreste de Brasil llamados para trabajar como obreros en estos grandes proyectos de infraestructura, mayoritariamente en el sur de Brasil.¹⁵ Este crecimiento e integración económica de Brasil, no solo se manifestaba a través de estas migraciones masivas y en el crecimiento de la clase media y su poder adquisitivo —ambas representativas de la integración de nuevos sectores a la economía capitalista— sino también porque “the dominant ideology took the form not only of the overt promotion of development but also of the subliminal messages which inculcated the desirability of modernization through media representation and lifestyles” (“From Modernization” 294).

A la presidencia de Kubitschek, le siguen las breves presidencias de pocos meses de Jânio Quadros y Ranieri Mazzilli, hasta llegar a la elección de João Goulart (1961-1964). La presidencia de Goulart preocupaba a la derecha brasileña por “the growing power of unions and their ability to mobilize and

¹⁵ Dunn recuerda al lector de *Brutality Garden* que “several tropicalist songs dramatized the experience of northeastern migrants who were forced to leave the impoverished rural Northeast to try to make a living in the large industrial capitals of center-south Brazil” (102).

empower workers, to Goulart's communist sympathies and criticism of corporate multinationalism and U.S. imperialism, to ongoing economic concerns" (Stover 448-9).

Finalmente, la influencia de la política externa norteamericana se ejemplifica de forma impactante con el golpe de estado en 1964 que saca del poder al presidente socialista Goulart, que había sido votado democráticamente. Después de este evento, aumentó de forma exponencial el sentimiento anti-imperialista hacia Estados Unidos entre la izquierda brasileña y entró en el poder el régimen del Mariscal Castelo Branco. Y, como explica Deborah Pacini Hernández, después del golpe de estado contra Goulart fue cuando "feelings of national identity infused with 'revolutionary' sentiment reoriented the political activities and artistic productions of groups on the Left, which eventually influenced popular music" (Tupinambá de Ulhôa 203).

El régimen de Castelo Branco marcó la vuelta a una política conservadora y aliada a los intereses del capital extranjero. Este estaba dedicado a la modernización capitalista "under the guidance of technocrats" y además "encouraged private sector development of the communications industry [...] especially radio and television [...] to achieve [...] ideological control over civil society, a strategy codified in the 1967 Law of National Security" (*Brutality Garden* 44). Y, además, coincidió con la inauguración de la TV Globo en 1965, la cual era "the largest television in Brazil" (*Brutality Garden* 44).

Sin embargo, el sentimiento revolucionario de la izquierda no llegó a su auge hasta 1967, cuando tomó el mando el General Artur da Costa e Silva. El mando de Costa e Silva conllevó un aumento de la brutalidad policial, de los disturbios civiles y de la represión y tortura de disidentes políticos. Esta represión de disidentes se dirigió indiscriminadamente a “politicians, students, artists, and intellectuals [who] were arrested and tortured” e incluso, “many dissidents ‘disappeared’ and were never found; hundreds or even thousands of citizens were killed...” (McGowan and Pessanha 76). Frente a esta realidad, los años 1967-1969 se convierten en un momento decisivo para protestar esta dictadura altamente represiva. Dentro de este periodo, el año 1968, conocido como un año de revoluciones para varios países occidentales y mayoritariamente capitalistas, fue particularmente turbulento para la sociedad brasileña también.

Como reacción a este ambiente de alta represión estatal, surgió un interés activo entre los jóvenes, y en particular entre los universitarios, por la política. Este fue un fenómeno sin precedentes en la sociedad brasileña, ya que anteriormente una educación universitaria era, por lo general, el privilegio de una juventud apolítica que pertenecía a una clase social acomodada. Sin embargo, durante los años 1960 esta realidad empezó a cambiar mucho, lo cual afectó de forma importante el discurso político que circulaba en las universidades públicas. En concreto, el número de inscritos en la universidad en 1960 era de 93.202 y

en 1968, solo 8 años después, esta había casi triplicado hasta llegar a 278.295¹⁶ estudiantes matriculados en las universidades brasileñas (qtd. in Langland 72) y, además, muchos de ellos "as the first members of their families to do so" (Langland 72).

¹⁶ Graham, "The Growth, Change and Reform of Higher Education in Brazil," 281.

CAPÍTULO II

CARACTERÍSTICAS Y DIMENSIÓN REVOLUCIONARIA *TROPICALISTA*

Este estudio sobre la evolución de la representación del movimiento artístico *Tropicália*, se centra en la manifestación de este movimiento en la música popular, por la cual se le reconoce principalmente. El movimiento *Tropicália* se manifestó en diversas áreas de expresión artística: en el cine de Glauber Rocha, en el teatro de José Celso Martinez-Corrêa y en las artes plásticas de Hélio Oiticica, entre otros. Como movimiento musical, duró aproximadamente entre 1967 y 1969, fecha en la que los dos líderes más públicos del movimiento —Caetano Veloso y Gilberto Gil— fueron exiliados de Brasil. Además de Veloso y Gil, los participantes principales del movimiento fueron el artista Tom Zé, la artista Maria Bethânia (hermana de Veloso), la vocalista Gal Costa, el poeta y letrista Torquato Neto, el compositor y arreglista Rogério Duprat y el grupo musical Os Mutantes (Stover 455).

Además de la participación explícita de algunos de los *tropicalistas* en el diálogo político de su época sobre el cual se comentará a continuación, las características de la *Tropicália* representan un sentimiento revolucionario por su fusión de ritmos nacionales como la Bossa Nova, la música e instrumentos indígenas y afrobrasileños (sobre todo asociados con los estados norestes de

Bahia y Pernambuco) y los géneros musicales extranjeros como el pop, el rock n' roll y la psicodelia, géneros característicos de los años 1960 en Estados Unidos y Gran Bretaña. Esta combinación multicultural, conllevaba su propia connotación política, si uno considera que la inclusión de ritmos e instrumentos de Bahia, región de la cual provenían la mayoría de los *tropicalistas*, constituye “the most impoverished area of the most unequal nation in Latin America” (Langland 64).



Figura 1. Gilberto Gil (sentado en el suelo), Rogério Duprat (a la izquierda con una taza), Gal Costa (con el vestido amarillo) y a su derecha, Torquato Neto. También, Caetano Veloso (con el cuadro de Nara Leão) y detrás de él, Tom Zé (de pie a la derecha) y Os Mutantes (de izquierda a derecha: Arnaldo Baptista, Rita Lee y Sérgio Dias)¹⁷.

¹⁷ La portada del disco *Tropicália, ou panis et circencis*, lanzado en julio de 1968 y considerado el manifiesto del movimiento.

Esta rica fusión de influencias musicales se puede resumir como un “[brilliant blend of] popular rock, the rural northeastern baião, capoeira rhythms, film music [...] [resulting in] a fascinating postmodern pastiche that framed [...] a familiar story but that also hinted at an unspoken social unrest” (Stover 451). En el documental *Tropicália* (2012) de Marcelo Machado se resume, desde una radioemisora francesa, el carácter ecléctico e innovador de este movimiento musical:

It's about a tropical current of reclaimed lyrics and an aggressive sonority [which] symbolize[s] the meeting place of a kind of South America's folklore and the electric guitars and rhythm of North American rock. They're an image of the young Brazil. They discover, with fascination, a sonorous universe which they start exploring with the delirium of wah-wah guitars and tambourines. (01:06:37)

En el contexto de una era transnacional, sintomática de la globalización y la hegemonía económica y política de Estados Unidos, los *tropicalistas* fueron polémicos al combinar estas diferentes influencias musicales, y fueron criticados tanto por la derecha como por la izquierda brasileña, ya que su proyecto suponía una ruptura de las convenciones entre la producción cultural nacional y la producción cultural internacional. Lo que pretendían hacer sectores de la sociedad tradicional de la derecha y la izquierda brasileña era concebir y mantener una dicotomía entre la producción artística brasileña y todo lo que fuera de influencia extranjera. Pero la música *tropicalista*, captó un periodo histórico en el cual el binarismo entre lo “nacional” y lo “global” se estaba

volviendo cada vez más nebuloso, aunque ocurriera en un país que ya tenía tantas influencias diversas debido a varios factores históricos. Esta realidad invitaba a una re-conceptualización de estas dimensiones, ya que la influencia de la cultura popular extranjera, y en particular la de Estados Unidos, formaba parte de la realidad cotidiana y del repertorio cultural de esta juventud brasileña universitaria y urbana.

Los *tropicalistas* emplearon el concepto de *antropofagia* o canibalismo cultural en su creación musical como un mecanismo que les permitía re-conceptualizar la identidad brasileña en su creación musical. Este concepto provenía del influyente ensayo "El Manifiesto Antropófago" (1928) del poeta modernista brasileño Oswald de Andrade y proponía que las culturas no-blancas deberían 'consumir' o apropiarse de la influencia cultural colonialista occidental para convertirla en algo artísticamente subversivo de acuerdo con los intereses de las civilizaciones de descendencia no-europea. El artista visual *tropicalista* Hélio Oiticica, que influyó en la estética del movimiento musical principalmente por su instalación artística *Tropicália* (figura 2) y su bandera popular (figura 2.1), incorpora el concepto de *antropofagia* en su arte. Dunn interpreta este concepto como "an insurgent, anticolonialist gesture by subjugated, subaltern, or otherwise marginalized peoples" ("Mapping Tropicália" 33).

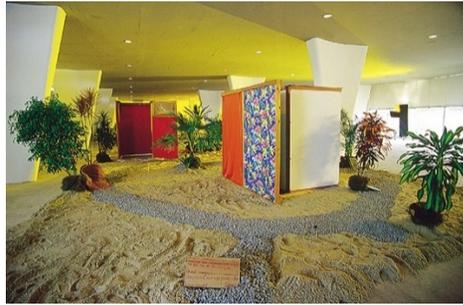


Figura 2. *Tropicália* (1967), Hélio Oiticica



Figura 2.1. "Sea marginal, sea héroe" (1968), Hélio Oiticica

Oswald de Andrade pretendía utilizar "a model of Brazilian racial identity that would sublimate African, European, and Indigenous racial roles, practices, and histories into a New World, postcolonial, syncretic, and in this case anthropophagic, model" (Stover 454). Esta apropiación de la teoría del canibalismo cultural oswaldiano cumplía perfectamente con el propósito que tenían los *tropicalistas*: escandalizar y criticar tanto a la derecha como a la izquierda tradicional de Brasil por su visión dicotómica y obsoleta de la producción cultural brasileña versus la extranjera. De hecho, Caetano Veloso era consciente de esta apropiación conceptual, y admite en su libro autobiográfico *Verdade tropical* (1997) que, "the idea of cultural cannibalism fit us [...] like a glove. We were 'eating' The Beatles and Jimi Hendrix. Our arguments against the defensive attitude of the nationalists found here a succinct and exhaustive formulation" (247).

Esta apropiación o subyugación de la influencia extranjera en la *Tropicália* se refleja por ejemplo claramente en la canción *Bat macumba* de Os Mutantes

por su repetición del personaje Batman en yuxtaposición con referencias a la religión sincretista brasileña de procedencia africana, sobre todo común en el estado de Bahia, la Macumba. En combinación, la letra, la instrumentación y la estética de la música *tropicalista* "formed a multitemporal palimpsest of historical references, genres, and styles", las cuales servían como estrategia para exponer "the stark contradictions of Brazilian society, exacerbated by authoritarian rule, and revealed the intimate connections between underdevelopment and modernization" ("Mapping Tropicália" 41). Es decir, lo que distinguió a los *tropicalistas* eran sus referencias fragmentadas que yuxtaponían la cultura de masas con la cultura brasileña pre-capitalista, lo cual resultaba en la producción de imágenes y melodías anárquicas, pero aun así reconocibles, que causaban un "temporary blockage in the system of representation" (Hebdige 90).

Los *tropicalistas* causaban polémica en ambos lados del espectro político ya que la izquierda tradicional, al igual que la derecha tradicional, tenía una idea preconcebida sobre el nacionalismo brasileño y, la izquierda particularmente, tendía a equiparar esta con el anti-imperialismo. Conceptualmente, la izquierda tradicional consideraba la influencia extranjera reflejada en el experimentalismo de los *tropicalistas* una aberración que amenazaba la 'pureza' de la música popular brasileña. Este recuerdo sobre la dinámica tensa entre los *tropicalistas* y sectores de la izquierda perdura hasta principios del siglo XXI, cuando Veloso

recuerda en una entrevista para el documental *Brazil: The Tropicalist Revolution* (2001):

We were against nationalism. The Left-wing was nationalist, so we were against the nationalism of the Left-wing which was against us. It was in favor of a nationalist aestheticism and a return to our roots to create typical Brazilian music against the imperialism of the Yankees. Its nationalism was anti-imperialist. We thought this attitude was very unhealthy. We had a different stand. We thought there was no reason to fear the inevitable but not necessarily harmful influence of international mass culture. (00:29:16)

Fundamentalmente, la *Tropicália* se volvió “exemplary of cultural hybridity that dismantled binaries that maintained neat distinctions between high and low [culture], traditional and modern, national and international cultural production” (*Brutality Garden* 3) y esta ruptura con lo convencional y mezcla de referencias supuestamente no relacionadas para la sociedad tradicional brasileña suponía una expresión de contenidos prohibidos en formas prohibidas en un foro público (Hebdige 91). Esta representación de referencias fragmentadas creaba un efecto desorientador, el cual provocaba y perturbaba a la corriente prevaleciente, que, según Hebdige, representa una de las peculiaridades que comparten todas las subculturas musicales: el producir algún tipo de desafío simbólico para el orden simbólico (92).

Sin embargo, la *Tropicália* no solo fue revolucionaria por su experimentalismo, por fusionar referencias nacionales e internacionales en un contexto de alta inestabilidad sociopolítica en su país. Otro aspecto

característico de este movimiento, fue el parodiar la representación caricaturesca de Brasil que circulaba en el extranjero o la que perpetuaba el gobierno brasileño ya desde finales de los años 1950. La dictadura militar, que simpatizaba con la agenda neoliberal de Estados Unidos, admitió la llegada de la industria cultural extranjera, sobre todo la televisión y el cine producido en Estados Unidos. Los *tropicalistas* emplearon su música para responder sarcásticamente a esta nueva realidad, sintomática de la apertura económica de Brasil.

Este otro aspecto desafiante de la *Tropicália* se refleja, por ejemplo, en la referencia a Carmen Miranda al lado de referencias sobre la miseria social en Brasil, como: “A entrada é uma rua antiga/ Estreita e torta/ E no joelho uma criança/ Sorridente, feia e morta/ Estende a mão”¹⁸ en la canción *Tropicália*. O también, en la caracterización romantizada y exótica de Latinoamérica que se asociaría con el turismo extranjero en yuxtaposición con una referencia a José Martí en *Soy loco por ti, América*, ambas canciones de Veloso. Esta yuxtaposición perturbadora de referencias diversas hasta podían contener un tono sarcástico, como se refleja en *Parque industrial* de Tom Zé con su estribillo en inglés: “Made in Brazil”. Además, Stover señala que en esta canción el “quote [of] the Brazilian national anthem [and] an advertising jingle for Melhoral, a well-

¹⁸ “La entrada es una calle antigua/ estrecha y torcida/ y de rodillas un niño/ sonriente, feo y muerto/ extiende la mano”.

known painkiller [satirizes] the rapid industrial growth of Brazil, and especially the nationalistic pride that such growth engendered, [...] playfully yet pointedly critiques the blind nationalism of the hegemonic right” (456-7). Con lo cual, Tom Zé emplea ambas, la lengua del imperialista y objetos cotidianos, para hacer una crítica satírica del proyecto de nación que apoyaba la derecha nacionalista.

Sin embargo, es necesario recordar que, aunque la música del movimiento *Tropicália* no se considere propiamente como parte de la música de protesta, sus letras complejas y repletas de crítica social, permite que se pueda asociar hasta cierto punto como una variación de la canción de protesta de finales de los años 1960 en Brasil. Pero, típicamente se hace una distinción entre la canción de protesta más convencional, como la de Geraldo Vandré y su canción “Pra não dizer que não falei das flores”, el MPB¹⁹ clásico de Chico Buarque o Edu Lobo por ejemplo, y la música *tropicalista*.

Es sobre todo importante notar la distinción entre estas diferentes ramas musicales que ocurren simultáneamente en Brasil ya que, “[in order] to fully appreciate the controversy generated by *Tropicália*, it is necessary to remember that many MPB artists, particularly the protest singers, maintained an ambivalent, if not antagonistic, relationship with the mass media” (*Brutality Garden* 122). Al mismo tiempo, entre artistas se podía reservar algún tipo de resentimiento, sin ser necesariamente explícito, hacia artistas de otros estilos musicales como

¹⁹ La sigla para “Música Popular Brasileira”.

parecen reflejar los fundados rumores de enemistad entre algunos de los *tropicalistas* y Chico Buarque.²⁰ El siguiente comentario de Veloso sobre Chico Buarque refleja la tensión ideológica entre ellos: “while he speaks of super-nostalgia, I speak of super-reality” (qtd. in *Brutality Garden* 138).²¹

Otro ejemplo del impacto revolucionario de los *tropicalistas* fue su presencia en espacios públicos de resistencia y protesta civil, como fueron las manifestaciones populares, entre ellas la famosa Marcha de los Cien Mil (Figura 3 y 3.1) en Rio de Janeiro. Esta manifestación masiva, organizada tras el verano de 1968 (enero-marzo) cuando “Tropicália had become something of a fashion in Rio de Janeiro and São Paulo” (*Brutality Garden* 124), fue una protesta en contra del régimen militar y de la brutalidad policial, ya que la violencia estatal era cada vez mayor.



Figura 3. La marcha de los Cien Mil, Rio de Janeiro, 26 de junio de 1968



Figura 3.1. Caetano Veloso y Gilberto Gil en La marcha de los Cien Mil

²⁰ Véase las páginas 138 y 162-3 en *Brutality Garden*.

²¹ “Caetano quer a música útil,” *Correio da Manhã*, Sept. 27, 1968.

En particular, esta manifestación se organizó en torno a un caso de brutalidad policial que había acabado con la vida de un estudiante de colegio durante una manifestación pacífica en contra de los precios altos de la comida para estudiantes de bajos ingresos. Este trágico evento, ocurrido en Rio unos meses antes, provocó mucha polémica. A causa del aumento de los disturbios civiles de ese año, el 13 de diciembre el régimen aprobó la ley AI-5 que suspendió el hábeas corpus, disolvió el congreso e impuso una censura oficial, lo cual marcó el principio de la época más represiva de la dictadura militar en Brasil.

Además de la participación de los *tropicalistas* en protestas como esta, otro elemento revolucionario del movimiento fue su estética. Como es característico de las subculturas, estos artistas también “[would] challenge dominant ideology, hegemony, and social normalization through symbolic forms of resistance” (Hebdige 116) en su forma de vestir y la estética de sus álbumes. La estética en las portadas de estos álbumes contiene elementos surrealistas y una gran influencia del pop art y de la estética psicodélica y surrealista de los álbumes de Jimi Hendrix y Los Beatles, por ejemplo. Además, su forma de vestir y cortes de pelo representan un “collage aesthetic,” que según Hebdige es otra característica común de las subculturas, que reflejan influencias de la moda internacional, del movimiento *hippie* y elementos autóctonos de culturas pre-capitalistas y no-europeas. En este aspecto, la *Tropicália* se puede considerar

un movimiento estéticamente revolucionario y como parte de una tendencia estética similar a nivel global en corrientes musicales paralelas, sobre todo del mundo anglosajón.

CAPÍTULO III

EL IMPACTO DE LA TELEVISACIÓN DE LOS FESTIVALES DE MÚSICA

Además de la radio, la televisión tuvo una influencia enorme en la formación de la identidad política de una generación joven en Brasil y en varias partes de Latinoamérica. A finales de los 1960, la juventud recibía gran parte de su información sobre los acontecimientos políticos a través de este medio. Por ejemplo, el IBGE²² calcula que en los años 1960 la televisión tenía una presencia más extendida que cualquier otra tecnología. Según este, el número de emisoras de radio aumentó un 225 por ciento en los 1950, mientras que en los años 1960 solo había aumentado un mero 37 por ciento y en esa misma época el número de televisores aumentó un 250 por ciento (*Brutality Garden* 45).

La televisión, además de los libros, llegó a formar una parte tan esencial de la visión política de algunos de estos jóvenes a finales de los años 1960 que incluso luego se utilizó para transmitir el propio mensaje político de los mismos. Este fue el caso, por ejemplo, con la lista de demandas del grupo de jóvenes guerrilleros urbanos, MR-8²³ —que transmitieron su manifiesto por televisión—

²² Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (Instituto Brasileño de Geografía y Estadística).

²³ *Movimento Revolucionário 8 de Outubro*; grupo guerrillero urbano de la izquierda brasileña activo en esos años.

tras el secuestro de 78 horas del diplomático americano Charles Burke Elbrick, ocurrido en Rio de Janeiro el 4 de septiembre de 1969.

Una de las grandes repercusiones políticas que surge de la ascendencia de la televisión, fueron los festivales de música televisados. Estos festivales eran espacios de cultural popular donde todavía se podía difundir nuevas ideas culturales y políticas de forma indirecta a pesar del nivel de censura y represión, cada vez más altas. Estos festivales de música, que empezaron en 1965, representaban “the principal terrain upon which government censorship met popular music [and] was a series of annual televised festivals sponsored by the top television networks in Brazil” (Stover 450), entre los que se encontraban TV Excelsior, TV Record, TV Rio y TV Globo. Sin embargo, los *tropicalistas*, Caetano Veloso, Tom Zé, Gilberto Gil, Gal Costa y Os Mutantes, no llegarían a esta escena musical hasta 1967 para exhibir la música *Tropicália*.

En estos festivales, los artistas populares del momento podían competir por la admiración del público, premios monetarios y para “promote their music and, in some cases, to register some form of protest” (*Brutality Garden* 61). Además, el público siempre participaba de forma muy activa y animada y “responded to songs according to both musical merit and how they related to issues of Brazilian nationalism and politics” (McGowan and Pessanha 77). Llegó un momento en que estos festivales televisados se considerarían “a national craze” y que las calles de Brasil “would be deserted on festival nights because

everybody would be at home watching them on television” (McGowan and Pessanha 83).

La audiencia masiva de estos festivales era tan significativa que permitía que estos artistas pudieran emplear su presencia física y su música controvertida en un espacio público de tamaño importante para hacer una crítica o protesta velada en relación a la situación política y socialmente injusta de su país. Fue en estos festivales de música televisados donde se podían cuestionar los valores hegemónicos con una música que funcionaba como contra-ideología. En particular, estos festivales fueron muy importantes para establecer a los *tropicalistas* como ídolo-profetas entre la juventud de clase media y para divulgar la estética, y hasta cierto punto la ideología, de este movimiento por televisión.

Aunque no siempre hubiera una admiración absoluta por la innovación musical *tropicalista* en estos eventos, los festivales de música mínimamente servían de espacio *físico* donde se podían cuestionar valores culturales y sociales hegemónicos y, dentro de ciertos límites de censura, ofrecer una visión cultural alternativa a través de los medios de comunicación de masas. Por ejemplo, una de las maneras más evidentes en que esta visión cultural alternativa de los *tropicalistas* se infiltraba implícitamente en los festivales fue en la vestimenta de estos artistas, que según Hebdige “it is the subculture’s stylistic innovations which first attract the media’s attention” (93).

Este es el caso de Gilberto Gil, que a finales del movimiento en 1968-69, “played a key role in introducing international black musical and sartorial styles into tropicalist performance” (*Brutality Garden* 159). Por ejemplo, Gil se vestía con “brightly colored tunic and Black Panther-style leather jackets [...] with stereotypically ‘primitive’ necklaces made with alligator teeth” (*Brutality Garden* 133). Sin embargo, Gil no era el único que hacía esto, ya que los demás también empleaban su vestimenta en estos festivales como emblema de su ideología sincretista de la cultura. Por ejemplo, Tom Zé y Gal Costa usaban ropa que era “reminiscent of San Francisco hippies” (*Brutality Garden* 133), ofreciendo una posible resolución al dilema de cómo negociar con los “global cultural symbols” (“Globalization and the Crisis” 209) frutos de la circulación libre del capital que permitían una experiencia cultural globalizada. Como Jean Franco matiza, “cultural repertoire is no longer limited by place, tradition, and actual cultural contact” (“Globalization and the Crisis” 210), lo cual resulta en artistas que necesitan tomar una decisión activa. Los artistas populares o bien incorporaban esta realidad inminente en su arte o intentaban rechazarla, por lo que en el caso de los *tropicalistas*, vemos la aparición de “hybridity [which] is now seen as creative and enriching” (“Globalization and the Crisis” 210).

En estos festivales de música también se provocaban momentos de tensión entre los *tropicalistas* y algunos jóvenes más puristas o tradicionales de la izquierda “[who] were critical of the tropicalists’ flirtation with commercialism

and mass culture” (*Brutality Garden* 158). Incluso, Rogério Duarte, un mentor intelectual de los *tropicalistas*, recuerda que esta postura de la izquierda tradicional “was an elitist vision that embraced a purist pseudonationalism tied to the notion of ‘our good negroes, our authentic samba,’ as if everything was stagnate and not subject to transformation” (qtd. in *Brutality Garden* 155).²⁴ Además, esta ‘pureza’ artística que la izquierda tradicional defendía arduamente preocupaba no solo a los *tropicalistas*, ya que en varias partes de Latinoamérica existía esta tensión entre artista revolucionario e izquierda tradicional. Por ejemplo, lo que más preocupaba al escritor mexicano José Revueltas en sus obras era “how humanity can reach a higher stage of consciousness and how the rigid dogmatism of the revolutionary vanguard can [instead] be replaced by creative and liberating attitudes” (qtd. in “From Modernization” 289).

Esta tensión que existía entre estas dos facciones de ideologías artísticas opuestas quedó grabada cuando Veloso, mientras intentaba cantar su famosa canción *É proibido proibir*²⁵ en la tercera edición del “Festival Internacional da Canção” de la TV Globo a finales de septiembre del 1968, se agita, llama al jurado incompetente y grita su famoso discurso²⁶ al público. En resumen, el público se empezó a alterar con la presencia de un americano, supuestamente

²⁴ Duarte, “Momentos do movimento,” in *Tropicália: 20 anos*, 47.

²⁵ El título de esta canción está inspirado en la famosa frase “Il est interdit d’interdire” de las protestas en Francia durante esta misma época.

²⁶ La transcripción y el audio del discurso de Veloso se pueden leer o escuchar [aquí](#).

excéntrico, y “primeiro, foram os apupos e os xingamentos, em seguida as bolinhas de papel e, logo depois, os ovos e tomates”²⁷ (Ventura 179). Este alboroto llevó a que Veloso provocara “um dois mais escandalosos *happenings* daqueles tempos²⁸” (Ventura 179), cuando gritó a su público:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? [...] O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira. [...] E vocês? Se vocês forem ... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos!²⁹

Este momento en particular, representa un instante en que la televisión capta la tensión ideológica entre la izquierda tradicional, con su ortodoxia que exigía una ‘pureza’ nacionalista en la música brasileña que rechazara cualquier influencia artística extranjera, y los *tropicalistas*, los cuales pretendían romper con todos los límites establecidos de temática y estética de la música popular brasileña hasta entonces. El hecho de que este momento tenso en la televisión pública quede grabado significa una inmortalización del testimonio *tropicalista* que fija en la historia colectiva la memoria inmutable de la ideología artística de Veloso en esa época y, simultáneamente, de la tensión que esta provocaba.

²⁷ “Primero, fueron los abucheos y los insultos, en seguida las bolitas de papel y, justo después, los huevos y los tomates”.

²⁸ “uno de los más escandalosos *happenings* de aquellos tiempos”.

²⁹ “¿Pero es eso que es la juventud que dice que quiere tomar el poder? [...] El problema es el siguiente: ustedes están queriendo vigilar la música brasileña [...] ¿Y ustedes? Como ustedes sean... si ustedes, en política, son como son en estética, ¡estamos listos!”

Esta tensión ideológica que provocaba la inclusión de influencias musicales y estilísticas del extranjero no solo aparece en el caso de Brasil. Por ejemplo, con la llegada de los primeros rockeros chilenos a finales de los años 1960, grupos como Kissing Spell fueron recibidos con pancartas que rezaban “Yankees, go home” (García 77). Como explica esta crítica, “la música joven debía ser encantadoramente frívola o fieramente comprometida si no quería arriesgar acusaciones de lado [la derecha] y lado [la izquierda] en torno a su ‘nefasta influencia [extranjera]’” (77). Para la generación joven de la izquierda chilena en esta época, la música que tachaban de “extranjerizante” les provocaba sentimientos como: “Me hierve la mierda, perdonando la expresión, de ver a todos estos cabros con imitaciones a los hippies norteamericanos y los hippies europeos” (qtd. in García 77).³⁰ Este tipo de confrontación ideológica aparecía en la esfera pública de los festivales y conciertos de música entre los jóvenes en distintos contextos latinoamericanos.

En el caso de Brasil, ya para principios de los 1970, los festivales empezaron a perder su potencia hasta finalmente terminar por completo. El final de la era de los festivales de música televisados nacionalmente se debe a varios motivos y, entre ellos, está el hecho de que para esta época muchos de los artistas que participaban estaban exiliados de Brasil y también que la censura había empeorado (gracias a la ley AI-5 de la cual se comentará más adelante)

³⁰ Palabras de un entrevistado en el documental *Descomedidos y chascones* (1977).

hasta tal punto que los censores del gobierno no dejaban que la mayoría de los finalistas tocaran su música, de facto acabando con los festivales.

Sin embargo, la televisión no era la única influencia para esta juventud políticamente activa y como comenta el periodista brasileño Zuenir Ventura en su libro *1968- o ano que não terminou*³¹, la televisión “entraba como mero vehículo de cobertura³²” y “a não ser em momentos excepcionais, quando transmitia eventos como estes [os festivais de música], a TV não concorria culturalmente nem com o cinema, nem com o teatro — nem tinha prestígio intelectual para, como mídia, exercer alguma influencia nos rebeldes jovens de 68 (53).³³ Sin embargo, no se debe subestimar el importante papel de la televisión como método tecnológico para archivar la estética, el discurso público y la subsiguiente reacción del público a este movimiento durante sus espectáculos en los festivales de música. El récord audiovisual permite confirmar las actitudes más improvisadas de estos artistas durante la duración de este movimiento.

Además, este testimonio televisivo ayuda a que el espectador contemporáneo entienda las tensiones ideológicas entre los *tropicalistas*, la juventud y los otros músicos de izquierda que no tenían una relación tan cercana

³¹ publicado originalmente en 1989, luego relanzado en 2006 y finalmente reeditado en 2008.

³² “entraba como mero vehículo de cobertura”.

³³ “a no ser em momentos excepcionais, quando transmitia eventos como estes [los festivales de música], la televisión no competía culturalmente ni con el cine, ni con el teatro — ni tenía el prestigio intelectual para, como los medios, ejercer alguna influencia en los rebeldes jóvenes del 68”.

a los medios de masas. Sin embargo, los *tropicalistas* eran muy conscientes del riesgo que suponía para su credibilidad el ir en contra de la ortodoxia de la izquierda brasileña, la cual concordaba con la Escuela de Fráncfort en el “typically modernist position that art is essentially autonomous (‘free and dynamic by nature’) and only ‘stagnates’ when co-opted by the media” (*Brutality Garden* 123).

Por ejemplo, esta concientización del riesgo que suponía incorporarse a los medios de comunicación de masas se demuestra cuando el arreglista *tropicalista* Rogério Duprat les dice a los *tropicalistas* en el guion falso de la parte trasera del álbum *Tropicália, ou panis et circencis: How will you react to the news that an álbum is made to sell? ... Do you understand the risk you’re taking? Do you know you can make a lot of money with this?*” (*Brutality Garden* 123).

Por lo tanto, la participación y negociación de los *tropicalistas* con los medios de comunicación de masas demuestra una concientización activa de que en una sociedad capitalista, los medios son los responsables “for classifying out the social world [...] [and] that experience is organized, interpreted, and made to *cohere in contradiction*” (Hebdige 85). En conclusión, los *tropicalistas* explotaban la televisión para atraer a su público y en estos festivales de música, transmitían su ideología mediante el uso de “youth cultural styles as symbolic forms of resistance” (Hebdige 80).

CAPÍTULO IV

LA TROPICÁLIA Y LOS DEBATES CULTURALES

A. La *Tropicália* según los intelectuales brasileños, 1967-1970

Para entender el movimiento *Tropicália* es fundamental recordar la reacción que tuvieron los intelectuales brasileños durante la época del movimiento e inmediatamente después. Esto es necesario para discernir la función que tenían los *tropicalistas* como fenómeno contracultural y también para establecer el diálogo teórico que les seguiría durante el resto de sus carreras artísticas.

Por ejemplo, el crítico literario e intelectual brasileño, Roberto Schwarz, a pesar de sus "significant reservations about the political efficacy of *Tropicália*" ("Mapping *Tropicália*" 30), fue el primer intelectual en comentar sobre las características alegóricas y sociopolíticamente subversivas de la música *tropicalista* en su ensayo publicado en 1970 y titulado "Culture and Politics in Brazil, 1964-1969". Este ensayo fue fundamental, ya que marcó el comienzo de una discusión explícita en el foro intelectual brasileño sobre cómo los *tropicalistas* empleaban su música y su estética para forjar una alegoría del Brasil contemporáneo "by exposing glaring contradictions between modernization and archaic social relations" ("Mapping *Tropicália*" 30). Por lo

tanto, ofreciendo un comentario mordaz sobre la experiencia como joven durante estos años, incomodaban tanto a los simpatizantes de la dictadura militar como a la izquierda tradicional con su visión preconcebida y problemática sobre una producción cultural nacional “pura”.

Según Schwarz, los *tropicalistas* surgieron durante un clima político inestable y transitorio en Brasil, en el cual el progreso social que tanto prometía antes del golpe se había detenido. Schwarz explica que la breve presidencia de João Goulart (1961-1964) antes del golpe había marcado la entrada de la ideología marxista en la corriente principal de la esfera política de Brasil y que, por primera vez, sectores marxistas de la sociedad veían la posibilidad de una conciliación entre facciones nacionalistas y otros grupos de una izquierda más radical. Además, Goulart tomó pasos para establecer relaciones con líderes comunistas del mundo, como con Mao en China y Fidel Castro en Cuba con lo cual, según Schwarz, la normalización del marxismo que se había hecho dentro del gobierno de Goulart acabó preocupando a los sectores conservadores o con lazos económicos importantes.

Sin embargo, Schwarz matiza que el marxismo del gobierno de Goulart no era anti-capitalista necesariamente y que en realidad "the socialism that had spread throughout Brazil [prior to 1964] was strong in its anti-imperialism but weak in the propaganda and organization of the class struggle" ("Culture and Politics" 128). Esto pudo indicar que tal vez Goulart ni pretendía colocar el

marxismo como ideología política principal del estado ni actuar con el mismo autoritarismo de otros líderes. En opinión de Schwarz, Goulart pretendía más bien adoptar una postura nacionalista que abogara por los intereses internos de la mayoría de los brasileños y, a su vez, encontrar la forma de incorporar el país al mercado extranjero. Como resultado, Schwarz pensaba que el partido comunista fue “far more anti-imperialist than it was anti-capitalist” y que “within the ruling classes, distinguished between a retrograde, pro-American agrarian sector and a national and progressive industrial sector, allying itself with the latter against the former”. La alianza entre el partido comunista y la izquierda de Goulart supuestamente sirvió para delinear el diálogo político hacia un frente que creía en "the struggle against foreign capital, for foreign policy, and agrarian reform" (“Culture and Politics” 130-31).

Por lo tanto, este marxismo 'oficial' del gobierno reflejaba mayoritariamente una postura nacionalista y populista, sobre todo hacia la economía brasileña, pero la percepción para este intelectual de la izquierda durante esta época era que el golpe había sido un intento de proteger el capital nacional y extranjero de la ola socialista que estaba impactando el continente latinoamericano. El gobierno de Goulart pretendía más bien “the expansion of the internal market by means of agrarian reform, within the framework of an independent foreign policy” (“Culture and Politics” 131), que reflejaba por supuesto una política anti-imperialista hacia Estados Unidos.

Por lo tanto, según Schwarz el arte, pero sobre todo el del movimiento *Tropicália*, que se produjo tras el golpe de estado representaban "on the one hand sold indulgences of political emotion to the middle class, but on the other hand, consolidated the ideological atmosphere [...] [that had] established the conviction that what is poetic and alive, today, is the struggle against capitalism and imperialism" ("Culture and Politics" 145-6). Con lo cual, para Schwarz en 1970, el movimiento musical de *Tropicália* había representado una manifestación artística en la que se reflejaban los sentimientos de melancolía y desesperación provocados por la derrota de la izquierda con el golpe de estado de 1964 y la sucesiva pérdida de derechos civiles. Simultáneamente, opinó que el movimiento captaba la tendencia de la música de protesta entre artistas de la izquierda brasileña, que se oponían vehementemente a esta dictadura militar, cada vez más represiva y que había dificultado una conciliación con las clases oprimidas.

Los *tropicalistas* crearon una tendencia musical que, por medio de la ironía y la yuxtaposición, lograba transmitir una crítica social innovadora y distinguible de la de otros artistas contemporáneos. Schwarz interpretó que esta coexistencia de la imaginería "of the old and new" que empleaban los *tropicalistas* en su música "is a general (and always suggestive) feature of all capitalist societies" ("Culture and Politics" 143) y sugiere la concientización entre estos artistas sobre la evolución económica y política de su país. Esta imaginería

conlleva una connotación particularmente subversiva en el contexto de Brasil porque, según Schwarz, Latinoamérica ahora formaba parte de los países “which were colonized and have now become underdeveloped, [this symbolism] is central, and carries the power of an emblem” (“Culture and Politics” 143). Este simbolismo yuxtapuesto resaltaba el estado subdesarrollado de Brasil como parte de los países “[which] were incorporated into the world market—to the modern world—in an economically and socially backward role, that of suppliers of raw materials and cheap labour” (“Culture and Politics” 143). Por ejemplo, para el intelectual y autor de poesía concreta Augusto de Campos, la canción *Soy loco por ti, América* representaba un “‘anti-Monroe Tropicalismo’, since it implicitly denounced North American dominance in the hemisphere as sanctioned by the Monroe Doctrine” (qtd. in *Brutality Garden* 119).³⁴

Esta contradicción simbólica (global vs. nacional, vanguardia vs. arcaísmo y moderno vs. antiguo), respaldaba la ironía *tropicalista* y transportó el movimiento *Tropicália* a un territorio peligroso en que el “impulse of this aesthetic is revolutionary” (“Culture and Politics” 142). Este impulso hacia una estética revolucionaria le concede una función social a la música *tropicalista*, que era problemática para el establecimiento político y las instituciones sociales, ya que según Hebdige, “any elision, truncation or convergence of prevailing [...]

³⁴ Augusto de Campos, *Balanço da bossa e outras bossas* (1974), 170. La primera edición se publicó originalmente en 1968.

ideological categories can have profoundly disorienting effects” (91). Aunque estas yuxtaposiciones simbólicas desorientaran al oyente, no se traducían a un cambio revolucionario necesariamente, aunque no se puede negar que esta táctica potencializaba el que se pudiera “briefly expose the arbitrary nature of the[se] codes [which has] considerable power to provoke and disturb” (Hebdige 91).

B. La historización *tropicalista*: de los años 1990 en adelante

A partir de los años 1990, se hicieron varias relecturas para el 25° aniversario del movimiento *Tropicália* en la prensa y por los intelectuales. La mayoría de ellas comparten una reflexión sobre “globalization and its impact on Brazilian culture, economy, and politics” (*Brutality Garden* 211). En esta época, Caetano Veloso publicó su autobiografía, *Verdade tropical* (1997), la cual provocó respuestas diversas. También, se lanzó el álbum *Tropicália 2* (1993) de Caetano Veloso y Gilberto Gil, que además coincide con el momento más prominente de las carreras artísticas de estos en Estados Unidos. Curiosamente, en 1991, Caetano Veloso publica un artículo para el *New York Times* sobre Carmen Miranda y su significado para los *tropicalistas*, el cual fue lo que “prompted one New York-based publisher to encourage Veloso to write his tropicalist memoir, *Verdade tropical*” (*Brutality Garden* 203).³⁵

³⁵ El artículo se titula “Caricature and Conqueror, Pride and Shame” (Oct 20, 1991).

Quizás uno de los factores más subestimados para explicar este resurgimiento de los artistas del movimiento *tropicalista* y para las nuevas reinterpretaciones que se han hecho sobre él varias décadas más tarde, ha sido “the development of the ‘world music’ phenomenon [...] as a marketing category” (*Brutality Garden* 202). En parte por esta nueva categorización de “world music” característica de los años 1990, se marca un cambio definitivo para el legado *tropicalista*. Por primera vez, surge un nicho de mercado para la música del movimiento *Tropicália* del cual nunca había gozado previamente fuera de Brasil. Incluso desde los años 1990, han ido surgiendo nuevos artistas como Devendra Banhart, Nelly Furtado y Beck que han indicado que el movimiento *Tropicália* ha tenido “an enduring impact on their life and work” (“The Brazilian movement”). Beck incluye una canción titulada “*Tropicália*” en su álbum *Mutations* (1998), inspirado en el nombre del grupo Os Mutantes.

De nuevo, Roberto Schwarz escribe una crítica sobre la música *tropicalista* donde describe la época de finales de los años 1960 como un período muy particular en la historia brasileña porque “political radicalization [was] verging on pre-revolution, [and] experimentalism became a part of, and metaphor for, imminent social transformation” (“Political Iridescence” 91). Por lo tanto, Schwarz opinó que la radicalización política que surge del golpe del 1964 cogió fuerza hasta manifestarse en las artes, lo cual ocurrió sin precedentes a escala nacional. El experimentalismo *tropicalista* fue una de las manifestaciones

más llamativas y populares de este fenómeno. Según este crítico, en este momento tan peculiar en la historia de su país, “the intolerable world order, inequalities in Brazil and questions of art were interlinked, establishing a dialectic basis for reflection (“Political Iridescence” 96). El descontento entre los artistas brasileños sobre la situación sociopolítica a nivel global y la dictadura militar estaba altamente relacionado con su expresión artística, la cual empleaban para hacer una reflexión velada de estas situaciones.

Además, el ensayo de Schwarz destaca varios aspectos importantes sobre *Verdade tropical*, que sirven para mejor entender el contexto y la perspectiva distanciada de Veloso cuando escribe su autobiografía. Por ejemplo, esta autobiografía la escribió aproximadamente 30 años después de que acabaran el movimiento *Tropicália* y la turbulencia política en Brasil y en otras partes del mundo, entorno al año 1968. Según Schwarz, es necesario recordar esta distancia temporal porque “the book reflects the moment of its composition in the late 1990s, when global capitalist ‘normalization’ was in full swing” (“Political Iridescence” 91). Veloso refleja sobre su participación en un movimiento ya canonizado, y durante una época en la que el diálogo político nacional se había desplazado hacia la derecha y exigía como prerrequisito una ortodoxia a la ideología de la economía del mercado libre.

En este sentido, la autobiografía de Veloso tiene un tono curiosamente conciliatorio con la derecha brasileña que, desde el golpe de estado de 1964,

marcó el comienzo de la realidad económica neoliberal que dominaría el país en las próximas décadas. Sin embargo, otros teóricos brasileños muestran una actitud más crítica hacia la función e intenciones de Veloso, como es el caso del sociólogo y profesor Gilberto Vasconcellos, que comenta que “After the owner of the TV Globo network and the president of the Republic, perhaps the tropicalist singer has been the greatest beneficiary of the coup of ‘64” (qtd. in *Brutality Garden* 211-2).³⁶

A pesar de este nuevo tono conciliador de Veloso, todavía muestra su capacidad para recordar las principales influencias artísticas que le ayudaron a formar el repertorio ideológico y estético *tropicalista*. Veloso incluso llega a recordar y a describir sus provocaciones, las cuales escandalizaban a la izquierda y derecha tradicional, como “behavioral anarchy”. Según Schwarz, en estas partes de la autobiografía, existe un tono más mistificador e idealizado sobre la innovación artística de los *tropicalistas*, que reflejaba la revolución cultural y política de su época.

Por ejemplo, Veloso comenta sobre la influencia que ejerció la película *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha sobre la música del movimiento *Tropicália*, la cual trataba sobre el papel del intelectual durante un golpe de estado. En esta película, Veloso recuerda que se inspira en la burla explícita dirigida a las masas pasivas enfrentadas con una cruel realidad dictatorial. El

³⁶ Gilberto Vasconcellos, “Sem mentira não se vive,” *Folha de São Paulo-Mais!*, Nov 2, 1997.

protagonista de la película famosamente exclama: 'Do you see what the people is? Illiterate, imbecilic, apolitical!' ("Political Iridescence" 100). Para Caetano, el recordar estas influencias en su autobiografía parece un momento casi catártico, ya que representa una recopilación de las influencias artísticas que le sirvieron para lidiar con el trauma del golpe militar de 1964, "which united Brazil's pro-American armed forces, capital and the country's immense reserves of conservatism, with Washington's backing," ("Political Iridescence" 100). Para Veloso y la izquierda en general, este golpe supuso la derrota de un populismo e ideología anticapitalista en la nueva izquierda que ya no tendría un camino viable hacia una política socialista en el país.

Schwarz también comentó en este ensayo sobre las ambiciones estéticas que nacieron del movimiento *Tropicália*, concluyendo que una de las características principales del movimiento fue la yuxtaposición de "ultra-fashionable elements with aspects of the country's underdevelopment" ("Political Iridescence" 109). Aunque la estética *tropicalista* se suele asociar con la del movimiento Dada y la del surrealismo europeo, Schwarz afirma que también existía un vínculo entre la estética de los *tropicalistas* y el género latinoamericano del realismo mágico.

Finalmente, Schwarz concluye en su análisis de *Verdade tropical* que "the vivid sense of the conflicts at stake [is what gives] the book its exceptional scope and depth" ("Political Iridescence" 91). Para este crítico, lo que aparece en

Verdade tropical es una coexistencia entre la conciliación y una “complacen[cy], even mystifying, perspective”, lo cual resulta en contradicciones internas (“Political Iridescence” 91). De las conclusiones de Schwarz, se puede inferir que varias décadas de cambios sociales y políticos en Brasil han afectado la visión de Caetano Veloso sobre su participación en la escena musical brasileña.

CAPÍTULO V

LA REPRESENTACIÓN EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS:

TROPICÁLIA EN LA REVISTA POPULAR VEJA

During the lifetime of great revolutionaries, the oppressing classes constantly hounded them, received their theories with the most savage malice, the most furious hatred and the most unscrupulous campaigns of lies and slander [...] attempts are made to convert them into harmless icons, to canonize them, so to say, and to hallow their names to a certain extent for the “consolation” of the oppressed classes and with the object of duping the latter, while at the same time robbing the revolutionary theory of its substance, blunting its revolutionary edge and vulgarizing it.

-Vladimir Lenin, “The State and Revolution”

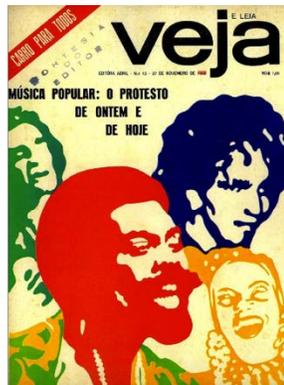


Figura 4. *Veja*, 12 edición, 27 de noviembre de 1968

El movimiento *Tropicália* “by the summer of 1968 (January-March) [...] had become something of a fashion in Rio de Janeiro and São Paulo” (*Brutality Garden* 124). Como es de esperar, la popularidad masiva de los *tropicalistas*, los cuales se empezaron a considerar una variación vanguardista de la música de

protesta, se reflejó claramente en la prensa de la época. Como explica Hebdige, lo que ocurre tras la popularización de una subcultura musical es “a wave of hysteria in the press [which] fluctuates between dread and fascination, outrage and amusement (92-3). Por ejemplo, entre periodistas jóvenes como Ruy Castro y Luiz Carlos Maciel of *Correio da Manhã* y Nelson Motta de *Última Hora*, se publicaron “a continuous stream of articles and reviews in support of the *tropicalists*” que se enfocaban sobre todo en “their tongue-in-cheek recycling of hackneyed stereotypes of life in the Brazilian tropics (*Brutality Garden* 124-5).

Sin embargo, el apogeo de los *tropicalistas* a finales de la década de los 1960 cuenta con la ayuda y la manipulación simultánea de la prensa popular. Ya que, aunque estas nuevas redes de información facilitaran el que estos artistas populares pudieran llegar a un público más extenso y diverso, también su incorporación en estos medios suponía una representación problemática e incluso degradante del movimiento *Tropicália*, la contracultura y la resistencia política de la izquierda intrínsecamente relacionados en el contexto de Brasil.

En particular, me centro en la forma en que este movimiento se representó en un reportaje extenso dedicado a la historia de la música de protesta brasileña en la duodécima edición³⁷ de la revista popular brasileña *Veja*. Esta revista fue fundada en 1968 y todavía se publica semanalmente. También es la principal publicación de la Editorial Abril, que publica más de 200 revistas y

³⁷ Publicado el 27 de noviembre de 1968.

es una de las firmas editoriales más importantes de Latinoamérica (“MEDIA; A News Magazine War”). Este reportaje, titulado “Música popular: o protesto de ontem e de hoje”³⁸, se enfoca principalmente en los artistas del movimiento *Tropicália*. Este reportaje es un testimonio valioso y poco estudiado de la representación de este movimiento en un medio de alta influencia entre el público lector brasileño de la época.³⁹ En este reportaje, se refleja un lenguaje que ayudaba a perpetuar los estereotipos negativos que se asociaban con estos artistas, en una de las revistas más popular e importante de Brasil.

En el caso de Brasil, los *tropicalistas* fueron actores participantes en este movimiento de protesta musical, resultado de una tendencia tanto nacional como global. Además, dentro de esta tendencia global asociada con grandes cambios políticos y sociales en esta época, la juventud, y en particular la universitaria, se involucró tanto en protestar la represión política como en identificarse con la innovación musical asociada con la *Tropicália*. Por lo tanto, en el contexto brasileño no solo analizo la representación de algunos cantantes populares a los cuales se les asocia con canciones de protesta, sino también a la representación de sus *fans*. Esto es importante de matizar, ya que la representación de estos artistas populares en los medios de comunicación de masas se construye a

³⁸ “Música popular: la protesta de ayer y de hoy”.

³⁹ No ha considerado este reportaje en ninguna de las fuentes que he consultado para esta tesis.

menudo dentro del contexto de sus espectadores y oyentes, lo cual hace necesario analizarlos juntos.

Theodor Adorno analiza la función de los medios de comunicación de masas como una rama de la industria cultural en la que el papel del artista popular intelectual se vuelve problemático, ya que “the power of the cultural industry’s ideology is such that conformity has replaced consciousness” (104), lo cual contradice el ethos central de este movimiento. La meta de crear conciencia social y política de los *tropicalistas* se subvierte y pervierte al entrar en contacto con los medios de masas, y en este caso con la revista *Veja*, resultando en lo que describe Adorno como el fenómeno en que “consciousness is further developed retrogressively” (105).

El objetivo principal de estos medios de comunicación de masas era promocionar la conformidad y el comercialismo para después asignar estos valores que predica y fomenta a los *tropicalistas* y a su público de forma despreciativa, con el fin de poner en duda la credibilidad y exaltar la hipocresía de esta subcultura. Los *tropicalistas* y sus fans adquirieron una nueva representación en los medios que, en realidad, revelan, según Adorno “popular hate campaigns against intellectuals by portraying them with the usual stereotypes” (106), marcándolos como propagadores de los valores comerciales y posicionándolos como chivos expiatorios y cómplices de la turbulencia política de la época.

Según Adorno, este fenómeno solo es posible en un sistema de “exploitation of the ego-weakness to which the powerless members of contemporary society, with its concentration of power, are condemned” (105). Por lo tanto, la postura de la revista *Veja* y de la industria cultural en general, es una de “anti-enlightenment”, ya que se crea un “mass deception and is turned into a means for fettering consciousness” (Adorno 106) y para de alguna forma intentar contener el potencial subversivo de este movimiento como indica Dick Hebdige, cuando estos músicos llegaron a suponer un cierto nivel de amenaza al régimen militar y al estatus quo de la sociedad brasileña.

En la portada de esta edición de *Veja* en la que enfoco mi análisis, aparecen Gilberto Gil, Caetano Veloso, Geraldo Vandré y Carmen Miranda y tiene una estética particularmente problemática. La imagen de la portada propone, por medio de la composición que une a estas cuatro figuras como un 'grupo', que estos artistas son comparables, revelando una intención calculada por parte de *Veja*. Esta unidad visual entre las figuras puede interpretarse como la equiparación del papel social de Miranda con el de estos artistas revolucionarios.



Figura 5. Carmen Miranda

La composición de la portada, cuyo título e imagen de Miranda sugieren que ella formaba parte de la música de protesta, impulsa la idea errónea de que la cantante fue una predecesora de la música de protesta cuando en realidad era una mera “samba stylist and international emissary of Brazilian popular culture” (*Brutality Garden* 92). Como el diseño de la portada crea la asociación estética e ideológica entre Miranda y los demás, se subvierte irónicamente uno de los rasgos principales del movimiento *Tropicália*, que era precisamente yuxtaponer imágenes estereotipadas de Brasil con el fin de hacer una sátira y crítica de la cultura prevaleciente.

Es más, Miranda fue una de las figuras estereotipadas de las que Caetano Veloso se burla explícitamente en su ‘canción-manifiesto’ (Perrone and Dunn 41) titulada *Tropicália* de su álbum homónimo *Caetano Veloso* que salió unos meses antes ese mismo año de 1968. Además, Veloso comenta sobre su referencia a Miranda en su canción *Tropicália* en su libro como una figura

caricaturesca, personaje que los otros *tropicalistas* jamás se hubieran atrevido a incorporar ya que su papel como artista estaba altamente mediado por la industria cultural norteamericana y considerado por los *tropicalistas* “the opposite for our craving for good taste and national identity” (Perrone and Dunn 39).

Es decir, la decisión de Veloso de insertar a Miranda en esta canción cumplía precisamente con una de las metas principales de los *tropicalistas*: evocar intencionadamente “stereotypical images of Brazil as a tropical paradise only to subvert them with pointed references to political violence and social misery” (*Brutality Garden* 3). Sin embargo, para Veloso esta referencia suponía una “aceitação desafiadora tanto da cultura de massas americana (portanto da Hollywood onde a Carmen brilhara) quanto da imagem estereotipada de um Brasil sexualmente exposto, hipercolorido e frutal” (Veloso 268).⁴⁰

Para esta generación, que era adolescente a finales de los años 50 y llegó a la edad adulta bajo este periodo, el más represivo del régimen militar, la figura de Miranda según Veloso “was first a cause of pride and shame and later a symbol of the intellectual violence with which we wanted to face our reality”, dado el hecho que ella era “both our caricature and our x ray” (qtd. in Perrone and Dunn 39). Es decir, Miranda “conquered ‘white’ America” con su estética vulgarizada de la “international *falsa bahiana*”, al apropiarse la vestimenta que

⁴⁰ “aceptación desafiadora tanto de la cultura de masas americana (por lo tanto de Hollywood donde Carmen brillaba) como la de la imagen estereotipada de un Brasil sexualmente expuesto, hiper-colorido y frutal”.

típicamente se asocia con la descendencia afrobrasileña y nordestina. Su éxito internacional en gran parte fue construido por su estética caricaturesca y por su “self-parody [which later] became her inescapable prison” (Perrone and Dunn 41-2) por sus intensas depresiones más tarde en su carrera. Por lo tanto, el colocar a Miranda —una figura ciertamente polémica entre la generación de Veloso— en esta portada de *Veja* en unión a estos artistas populares asociados con la protesta universitaria, demuestra una estética calculada y provocadora por parte de *Veja*.

Con este detalle, la revista popular se coloca como representante del discurso y la perspectiva socialmente aceptada por el régimen militar, la élite nacional y los intereses transnacionales, para los cuales se podría deducir que el retratar a Gil y a Veloso con Miranda les proporcionaba un fin político importante: el trivializar el trasfondo revolucionario de la música de los *tropicalistas* que se asociaban tan próximamente a las protestas y movimientos sociales de finales de los años 60. La portada de *Veja* no yuxtapone símbolos sintomáticos de los problemas sociopolíticos de ese momento, sino que se centra en poner en un mismo plano a figuras radicalmente diferentes en el imaginario cultural brasileño. Esta composición refleja la constante batalla entre el artista popular y los medios de comunicación de masas sobre cómo mercadear y por lo tanto reorientar y sacrificar partes del movimiento *Tropicália*. Esta concesión es necesaria para poder difundir su mensaje a través de los medios de masas, los cuales

posicionaban al movimiento dentro del paradigma de lo que se consideraba socialmente aceptable y políticamente no amenazante.

El reportaje, que ocupa cuatro páginas (pp. 64-67), consiste en un repaso de la música de protesta en la historia brasileña del siglo XIX y XX y empieza con la hipótesis de que toda la música es de protesta, por lo tanto, minimizando el impacto de este movimiento que “was short-lived but had a high-impact cultural movement that coalesced in 1968” (*Brutality Garden 1*), el mismo año en que “broad sectors of civil society coalesced in opposition to the regime” (*Brutality Garden 2*). En el subtítulo del reportaje se revela un intento de mercaderar al artista popular como meramente una moda con la frase: “Mas o protesto é belo, vale dinheiro e quem está contra acaba passando ao outro lado⁴¹”. En otras palabras, el rasgo revolucionario de estos artistas populares se estaba redefiniendo dentro de una plataforma contrarrevolucionaria, la cual contradecía el ethos contracultural de estos artistas populares, que prefería enfatizar el potencial monetario que tenía esta tendencia musical para perpetuar sumisión a la ideología dominante (Hebdige 132) y crear “new commodities, new industries or rejuvenating old ones” (Hebdige 96). Además, como también indica este subtítulo, la integración del movimiento *Tropicália* en *Veja* suponía que se asociara este movimiento con la premisa de que “all the anxieties and complaints

⁴¹ “Pero la protesta es bella, vale dinero y quien esté en contra acaba pasando al otro lado”.

about social conformity, oppression, and alienation in modern industrial society could be remedied through lifestyle consumption” (*Contracultura 7*).

Sin embargo, esta suposición no tomaba en cuenta que el asociar a los *tropicalistas* con esta premisa suponía una inherente contradicción al repertorio artístico de estos artistas, como por ejemplo en el álbum emblemático de este movimiento *Tropicália, ou panis et circencis* (1968). El título de éste hacía referencia a la política romana de “pan y circo” para mantener a las masas distraídas (con el circo) y superficialmente satisfechas (con pan) para que ignoraran la opresión violenta que se les imponía, con lo cual los *tropicalistas* en este álbum pretendían usar esta referencia como metáfora de la situación de la sociedad brasileña de la época. Este mensaje velado del título de este álbum era de concientización y acción política y de no dejarse engañar por la ‘satisfacción’ superficial asociada con la prosperidad económica y los medios, como *Veja*, que impulsaban un falso sentido de bienestar universal entre los sectores políticamente pasivos en esta época. Esto también demuestra otra contradicción, que es que los medios de masas se dejaban llevar por la demanda del mercado, aunque indirectamente lo que más dinero les produjera supusiera una cierta promoción y difusión de la estética de la contracultura y del mensaje de crítica social y política que disfrazaba esta música.

Una de las estrategias principales que se emplearon en este reportaje fue el representar implícita y explícitamente a los artistas del movimiento *Tropicália*

como imanes de jóvenes violentos o hipócritas. Por ejemplo, el reportaje destaca una parte de una canción de Veloso, *É proibido proibir*, por sus letras que incitan destrucción: “Derrubar as pratelarias/ As estatuas/ As estantes/ Louças, livros, sim⁴²”, por lo tanto, haciendo una asociación entre los *tropicalistas* y la destrucción intencionada de objetos, tanto cotidianos como públicos.

También se menciona como Luis Carlos Maciel, figura artística y periodista con credibilidad entre la izquierda brasileña, supuestamente comenta que la música desde la época griega sirve como “uma experiênciã da catarse⁴³”, ya que “o ódio reprimido⁴⁴” se acumula y “acaba por explodir em violênciã cega⁴⁵”. Este tipo de comentario insinúa que estos jóvenes tendían a ser violentos por causa de su odio ciego hacia el mundo y que los *tropicalistas* actúan como cómplices, o mínimamente les incitan, a que realicen estos actos violentos. Este tipo de asociación era peligrosa porque desmeritaba la credibilidad y el propósito de las protestas masivas de ese año en particular.

Adicionalmente, se critica a este movimiento por la hipocresía de su público. Por ejemplo, Juca Chaves, otra figura con credibilidad entre la izquierda por su sátira del régimen militar, interpreta en este reportaje que “o que esta garotada faz é explorar nordestino e guerra do Vietnam. Ficam reclamando

⁴² “Derrubar los anaqueles/ las estatuas/ los estantes/ lozas, libros, sí”.

⁴³ “una experiencia de la catarsis”.

⁴⁴ “el odio reprimido”.

⁴⁵ “acaba explotando en violencia ciega”.

contra uma sociedade na qual estão integrados⁴⁶. Esta trivialización de la subversión de los *fans* de los *tropicalistas* es un ejemplo de lo que describe Hebdige como “otherness reduced to sameness [which consignes them] to a place beyond analysis” (97). Sin embargo, este comentario es curioso no solo por su lenguaje despectivo hacia los *fans* de la *Tropicália*, sino también por su mención de la Guerra de Vietnam la cual “calls attention to the international circulation of discourses and cultural artifacts relating to the youth counterculture of the United States” (*Contracultura* 14).

Esta mención de la influencia del discurso de la juventud estadounidense, con su mensaje anti-violencia, anti-guerra y anti-Vietnam, demuestra que este mensaje también circularía entre la juventud brasileña, la cual se oponía a los abusos y torturas del gobierno militar en su propio país, y que el lector de *Veja* sería altamente consciente de esta asociación. El tono condescendiente hacia estos jóvenes fans y el uso de palabras como *explotar* la Guerra de Vietnam, además tocaba en la ansiedad de la izquierda tradicional brasileña sobre el imperialismo cultural norteamericano y de la sangrienta intervención militar de este imperio en Vietnam, ambas posibilidades consideradas peligros legítimos.

Pero además de evocar la ansiedad de influencia cultural estadounidense y de la intervención militar norteamericana ya presente en la memoria reciente

⁴⁶ “lo que esta muchachada hace es explotar el nordestino y la guerra de Vietnam. Se quejan de una sociedad en la que están integrados”.

brasileña por el golpe de estado de 1964, con este comentario sobre “explotar al nordestino” Juca trivializa la concientización negra en Brasil que se apoyó fuertemente en las representaciones musicales de Gilberto Gil y Jorge Ben Jor en el caso del movimiento *Tropicália* por su uso de ritmos y referencias a la cultura nordestina (región asociada con la población afro-descendiente). También resulta problemático el uso de la palabra “explotar” para referirse al nordestino, ya que es reminiscente de la explotación laboral de personas nordestinas que emigraron sobre todo a las ciudades de São Paulo y Rio de Janeiro. Por lo tanto, este comentario conlleva el trasfondo histórico de la migración masiva del nordeste a causa de su carencia económica y por las constantes sequías que devastan esta región. Este fenómeno se dio sobre todo entre las décadas de los 1950 y 1960, durante la industrialización de Brasil que sirvió de reclamo a esta población que se trasladó a regiones más prósperas del país.

Además, esta declaración confirma la aseveración del teórico Dick Hebdige, cuando explica que es común que las subculturas supongan un “catalyst for moral panic and hysteria” (93) y que esto se manifieste primero en su representación en los medios de comunicación de masas. En este reportaje, esta representación de pánico se consolida en una paradoja que representa a estos *fans* como “both [as] dangerous aliens and boisterous kids” (Hebdige 97) que no ameritan un análisis serio. En resumen, este reportaje emplea ciertas

voces de la izquierda para legitimar la falsa dicotomía de que los jóvenes, entendidos según Simon Frith como “a category of age and ideology” (Tupinambá de Ulhôa 218), los *fans* de la música *tropicalista*, o bien eran banales o eran violentos.

En conclusión, la representación distorsionada del movimiento *Tropicália* mediada por *Veja* revela los intereses corporativos de esta multinacional que perseguía el efecto de reducir a estos artistas a productos comerciales para explotarlos dentro del paradigma capitalista, desestimando el trasfondo revolucionario y político de los mismos. Esta representación problemática revela una fórmula para difundir ciertos estereotipos sobre este movimiento musical, particularmente para el consumo de sectores de la sociedad que mayoritariamente no se involucraban de forma directa o activa en la resistencia política.

Sin embargo, los *tropicalistas* sirvieron de músico-articuladores de la causa revolucionaria y la incorporación de los mismos en el reportaje de *Veja* marca el encuentro entre las instituciones de poder (el interés económico de la Editora Abril y del gobierno que censuraba los medios) y la demanda económica que impulsaba a *Veja* a escribir sobre estos artistas disidentes. Por un lado, el reportaje refuerza la idea de que los *tropicalistas* eran novedosos y estaban de moda, lo cual es positivo de cierto modo. Pero también dada esta realidad, se puede interpretar la táctica de *Veja* como una de representar a los *tropicalistas*

de forma restrictiva y estratégica, enfatizando la hipocresía de estos artistas que llegan a ser famosos entre un público amplio y describiendo a sus *fans* de forma negativa, con el fin de proteger a estas instituciones de poder.

CAPÍTULO VI

CONCLUSIONES

Los *tropicalistas* se tomaron la libertad de crear, reciclar y formular una ideología y estética singular que los otorgó el ser una variante única entre los articuladores poéticos de las causas revolucionarias de su época y a su vez lograron expresarlas en un foro público, como eran los festivales de música. La participación de los *tropicalistas* en estos festivales televisados permitió el que se llegaran a conocer entre un público amplio y diverso, lo cual les permitió tener un potencial aún más subversivo. Esta relación armoniosa entre artista popular y la tecnología moderna (sobre todo la televisión) fue uno de los elementos imprescindibles para considerarse parte de este fenómeno transnacional de la música popular de protesta del que los *tropicalistas* formaban parte.

Este fenómeno lo describo como un momento en la historia en que los músicos populares tuvieron un papel fundamental en expresar las tensiones culturales y sociopolíticas a nivel global y nacional simultáneamente, sobre todo aquellas tensiones relacionadas a la ambigüedad de estas categorías ideológicas arbitrarias. En el caso de Brasil, esta tensión transnacional se expresó a través del movimiento *Tropicália*; estos cantantes expresaban el “fundamental tension between those in power and those condemned to

subordinate positions and second-class lives” (Hebdige 132), en este caso desde la perspectiva de los jóvenes.

Esta expresión ideológica infiltrada en la música *tropicalista* causaba adoración y rechazo paralelamente entre la población brasileña. Incluso, se rechazó, desde sectores de una juventud altamente ideológica de izquierda, la innovación *tropicalista* porque suponía la incorporación de elementos de la cultura de masas internacional. Este tipo de rechazo es de esperar, ya que en un movimiento contracultural:

the devices of shock, simultaneity, the juxtaposition of disparate elements, all of which activate perception, may not always or necessarily be “revolutionary” but may indeed be methods for breaking down deep-rooted attitudes which stand in the way of full acceptance of consumer society. (“From Modernization” 286)

Por lo tanto, considero el movimiento *Tropicália* una alegoría del cambio drástico que surge bajo el régimen de la dictadura militar, el cual supone entre otras cosas, una aproximación económica a Estados Unidos y una incorporación al libre mercado como parte del proyecto de nación de Brasil durante esos años. Estas nuevas realidades polémicas y transformativas para la sociedad brasileña no se presentaban bajo ningún tipo de juicio explícito en la música *Tropicália*, sino en yuxtaposición con elementos supuestamente primitivos y arcaicos que incitaban a ser interpretados o analizados libremente.

Los *tropicalistas* formaron un grupo de artistas revolucionarios que “reclaimed native Brazilian culture in all its multitudes, simultaneously sticking a middle finger up to the Americanisms and ‘nice boy’ tropes popularised during the 60s” (“The Brazilian movement”). Fueron estos elementos satíricos y las referencias multifacéticas y fragmentadas (en parte por ser tanto globales como nacionales) los que simbolizaban un diálogo transnacional que oscilaba entre varios temas considerados subversivos para la dictadura, la sociedad tradicional brasileña y para la sociedad global. Entre ellos, destacaba una concientización de los cambios económicos y políticos a los cuales estaban expuestos los brasileños bajo la dictadura y cuestiones en relación a la estética y moral valorada y aceptada por la sociedad brasileña.

En conclusión, el tema de esta tesis es importante de considerar hoy en día por varios motivos. Entre ellos, existe una necesidad universal más que nunca, de analizar cómo ciertos artistas se incorporan en el diálogo popular para articular los cambios en la identidad nacional que surgen por la globalización. La música popular en particular, ofrece una interpretación atrayente para analizar la experiencia de ciertos grupos marginados, que en este caso es la de una juventud que vivió bajo una dictadura, una sociedad opresora y rodeados de influencias culturales extranjeras.

También, el tema de esta tesis es importante porque es imprescindible analizar como las grandes corporaciones y multinacionales, en este caso

aquellas vinculadas a los medios de comunicación de masas, pueden utilizar el entretenimiento como herramienta de control social, en el sentido que posean el poder de moldear gustos, crear deseos y delinear normas sociales, sobre todo con el respaldo de un gobierno totalitario, para contener el potencial subversivo de su contenido. Por lo tanto, esta tesis afirma la importancia de mantener un ojo crítico hacia la representación de ciertos grupos en los medios de comunicación de masas y no descarta la necesidad de examinar como ciertos factores, entre ellos económicos, afectan su cobertura y representación.

Además, este trabajo impulsa al lector a considerar cómo el capitalismo afecta la cultura producida en masa y a los artistas que deciden incorporarse al mercado. También plantea varias preguntas que en un futuro se podrían explorar. Por ejemplo, sería interesante analizar más fuentes de prensa en archivos y recopilar testimonios en Brasil, en relación al clima político de estos años y al movimiento *Tropicália*. Adicionalmente, podría ser interesante analizar cómo el legado del movimiento artístico *Tropicália* influye en los artistas contemporáneos brasileños o de otros países. También se podría estudiar la participación de los *tropicalistas* en la vida pública brasileña hoy en día, ya que contamos con el caso de Gilberto Gil, que ha sido Ministro de Cultura durante la presidencia de Lula da Silva.

En conclusión, esta tesis analiza el lazo existente entre la historia mundial y nacional (cultural y políticamente) en el contexto de la música *tropicalista*. Se

ofrece una reflexión sobre el contenido simbólicamente revolucionario que poseyó el unir una estética reminiscente de la juventud mundial y la contracultura al movimiento *Tropicália*, entre otros rasgos. En términos generales, la *Tropicália* fue un movimiento artístico que manifestaba la sociedad global de la cual sus creadores formaban parte. Hoy en día más que nunca, para entender el arte popular, sobre todo aquel ligado a una subcultura, es imprescindible analizarlo dentro de su contexto sociopolítico y tener en cuenta las dinámicas de poder que indudablemente influyen en la documentación e historización del mismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture by Theodor Adorno*, edited by Jay M. Bernstein. Routledge, 1991.
- Arendt, Hannah. *Crises of the Republic*. Harcourt Brace & Company, 1972.
- Belinky, Biju. *Dazed. The Brazilian movement that redefined 70s counterculture*. 17 Feb 2016. <http://www.dazeddigital.com/music/article/29849/1/the-brazilian-movement-that-redefined-70s-counterculture>. Accessed 20 Oct. 2017.
- Brazil: The Tropicalist Revolution*. Directed by Yves Billion and Dominique Dreyfus, TV Cultura, 2001.
- Brown, Timothy Scott and Andrew Lison. "Introduction. The Global Sixties in Sound and Vision: Media Counterculture, Revolt." *The Global Sixties in Sound and Vision: Media Counterculture, Revolt*, edited by Brown and Andrew Lison. Palgrave MacMillan, 2014, pp. 1-13.
- Dunn, Christopher. *Brutality Garden. Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. U of North Carolina P, 2001.
- . *Contracultura. Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil*. U of North Carolina P, 2016.

- . "Mapping Tropicália." *The Global Sixties in Sound and Vision: Media Counterculture, Revolt*, edited by Brown and Andrew Lison. Palgrave MacMillan, 2014, pp. 29-42.
- Franco, Jean. *The Decline & Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Harvard UP, 2002.
- . "Globalization and the Crisis of the Popular." *Critical Passions. Selected Essays*. Duke UP, 1999.
- . "From Modernization to Resistance." *Critical Passions. Selected Essays*. Duke UP, 1999.
- Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo XXI, 2010.
- García, Marisol. Canción valiente. 1960-1989. *Tres décadas de canto social y político en Chile*. Ediciones B Chile, 2013.
- Gould, Jeffrey L. "Solidarity under Siege: The Latin American Left, 1968." *The American Historical Review*, vol. 114, no. 2, April 2009, pp. 348-375.
- Hebdige, Dick. *Subculture. the Meaning of Style*. Routledge, 1998.
- Jimi Hendrix - National Anthem U.S.A (Woodstock 1969)*. 26 Jul 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=Mwlymq0iTsw>. Accessed 8 Nov 2017.
- Kraushaar, Wolfgang. "Guitar Smashing: Gustav Metzger, the Idea of Auto-destructive Works of Art, and Its Influence on Rock Music." *The Global Sixties in Sound and Vision: Media Counterculture, Revolt*, edited by Brown and Andrew Lison. Palgrave MacMillan, 2014, pp. 119-34.

- Langland, Victoria. *Speaking of Flowers. Student Movements and the Making and Remembering of 1968 in Military Brazil*. Duke UP, 2013.
- Manzano, Valeria. *The Age of Youth in Argentina. Culture, Politics, & Sexuality from Perón to Videla*. U of North Carolina P, 2014.
- McGowan, Chris and Ricardo Pessanha. *The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova, and the Popular Music of Brazil*. Temple UP, 1998.
- Tropicália*. Directed by Marcelo Machado, Bossa Nova Films, 2012.
- Tupinambá de Ulhôa, Martha. "Let Me Sing My BRock: Learning to Listen to Brazilian Rock." *Rockin' Las Américas. The Global Politics of Rock in Latin/o America*, edited by Pacini Hernandez, Fernández L'Hoeste, and Eric Zolov. U of Pittsburgh P, 2004, pp. 200-19.
- Parker, Phyllis R. *Brazil and the Quiet Intervention, 1964*. U of Texas P, 2014.
- Perrone, Charles A. and Christopher Dunn. *Brazilian Popular Music and Globalization*. U of Florida P, 2001.
- Rohter, Larry. *The New York Times. MEDIA; A News Magazine War in Brazil*. 30 Aug 1999. <http://www.nytimes.com/1999/08/30/business/media-a-news-magazine-war-in-brazil.html>. Accessed 12 Aug 2017.
- Schwarz, Roberto. "Culture and Politics in Brazil, 1964-1969." *Misplaced Ideas. Essays on Brazilian Culture*, edited by John Gledson. Verso, 1992, pp. 126-59.

---. "Political Iridescence. The Changing Hues of Caetano Veloso." *New Left Review*, vol. 75, May-June 2012, pp. 89-117.

Stover, Chris. "Reading and Sounding Protest: Musical and Lyrical Markers in Brazilian *Tropicália* and *Canção Engajada*." *Sounds of Resistance. The Role of Music in Multicultural Activism. Vol. 2: International Activism*, edited by Rojas and Lindsay Michie. Praeger, 2013, pp. 447-471.

Veloso, Caetano. *Verdade tropical*. Companhia Das Letras, 1997.

Ventura, Zuenir. *1968 - o ano que não terminou*. Planeta do Brasil, 2008.