

MÚSICA TROPICÁLIA

ARTE Y POLÍTICA EN BRASIL DURANTE LA DICTADURA

Daniel Martín Duarte Loza
dduarteloza@gmail.com

“No hay arte revolucionario sin forma revolucionaria.”
Maiakovski en De Campos, 2006

La última dictadura militar en Brasil rigió los destinos del país por más de veinte años. En 1967 irrumpió –con ánimos de cambiar el curso de los acontecimientos– un movimiento proveniente del campo del arte llamado “Tropicália” que estaba integrado por las más variadas disciplinas. Impregnado de las ideas de la época y con el objetivo de desarrollar el concepto de *antropofagia cultural*, este movimiento generó un viraje en términos artísticos y políticos.

La propuesta de la *Tropicália* evidenció –a fines de los años sesenta del siglo xx– las contradicciones y las injusticias existentes en las estructuras reinantes de la sociedad, de la política y del mundo del arte en Brasil durante la última dictadura militar. La cara más popular de este movimiento artístico fue la música, que se manifestó a través de sus principales compositores, letristas e intérpretes de origen *baiano*, como Caetano Veloso, Gilberto Gil y Tom Zé.

Además, formaron parte los siguientes intérpretes: Os Mutantes (un trío de rock integrado por los jovencísimos músicos paulistas Rita Lee, Sergio Dias y Arnaldo Baptista); Gal Costa (que era, en ese momento, una joven cantante *baiana*); Nara Leão (que era la figura clave de la segunda etapa de la bossa nova, llamada “participante” o “nacionalista”), y los Beat Boys (una banda de rock argentina, residente en São Paulo, que luego fue conocida como Os Bichos). Este último grupo participó en la primera etapa del movimiento.

Menos visibles, pero con gran importancia en la factura final de las aventuras musicales tropicalistas, fueron los compositores provenientes del ámbito de la música erudita, como Rogério Duprat, Julio Medaglia y Damiano Cozzella. Tanto Medaglia como Cozzella se formaron con

Hans-Joachim Koellreutter, un compositor y educador de origen alemán que fue el introductor de la *técnica dodecafónica* en Brasil. Además, fue el artífice del grupo Música Nova y de su manifiesto. Koellreutter fue, también, director de la Escuela de Música de la Universidad Federal de Bahía (UFBA) de la que egresó Tom Zé. Caetano Veloso y su hermana menor, Maria Bethânia asistieron a los conciertos que se daban en la Escuela de Música de la UFBA.

Algunos de los letristas de la *Tropicália* fueron los poetas José Carlos Capinam (Capinan) y Torquato Neto. En el campo de la imagen estuvieron involucrados: Rogério Duarte (artista y diseñador gráfico de algunas realizaciones) y Guilherme Araújo (mánager del área musical del movimiento), quien impulsó importantes cambios en la vestimenta y en la imagen de los músicos. Otra personalidad clave de este movimiento fue el director cinematográfico Glauber Rocha, creador del Cinema Novo brasileño. Particularmente, su película *Terra em Transe* (*Tierra en tránsito/transe*) (1967)¹ fue considerada el puntapié inicial para los tropicalistas. También fue influyente su película *Deus e o Diabo na terra do sol* (*Dios y el Diablo en la tierra del sol*) (1964).

Como figura trascendental de la *Tropicália* merece un apartado especial el artista Hélio Oiticica, cuyo desarrollo en el campo de las artes plásticas fue de una intensidad y de una proyección admirables. Sin embargo, debemos decir que hace muy poco tiempo empezó a ser reconocido como el gran artista que fue. Sus “Parangolés”, “Bólidos”, “Núcleos” y “Penetrables” integraron la obra de la que este movimiento tomó su nombre: *Tropicália*.²

Otro artista plástico que se vincula con el Tropicalismo es Rubens Gerchman. Su obra *A Bela Lindonéia* (*A Gioconda do Subúrbio*) (*La Bella Lindoneia* [*La Gioconda del Suburbio*]) (1966)³ fue propuesta por Nara Leão a Caetano Veloso y a Gilberto Gil como fuente de inspiración para una canción. Gerchman fue, además, el realizador de la tapa del disco-manifiesto *Tropicália ou Panis et Circensis* (sic)⁴ (*Tropicalia o Pan y Circo*) (1968), del cual forma parte la canción “Lindonéia”.

Es importante destacar, en este contexto de relevamiento sobre la presencia de diversas artes bajo el manto Tropicalista, la representación contemporánea de la pieza *O rei da vela* (*El rey de la vela*) (1967), del poeta Oswald de Andrade, que fue dirigida por José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso).⁵ Esta pieza le otorgó más vitalidad y más actualidad a las ideas de Oswald de Andrade que, hasta el momento, eran apuntaladas por los *poetas concretos* en sus propios escritos y en los libros que editaron sobre

el pionero escritor y pensador modernista.

Otro costado del ámbito teatral-musical que contribuyó al desarrollo del movimiento de la *Tropicália* fue el show *Opinião* –protagonizado primero por Nara Leão y luego por Maria Bethânia– y la escena del Teatro Arena, ambos dirigidos por el fundador del Teatro del Oprimido, Augusto Boal. Bethânia colaboró, a su vez, con el desenvolvimiento de los tropicalistas. Fue una especie de musa inspiradora tanto por sus agudas observaciones sobre la música brasileña como por su desempeño actoral y por sus ideas para la elaboración de canciones. Sin embargo, finalmente, decidió mantener su lugar como figura independiente y no enrolarse como protagonista de la escena tropicalista.

También significó un aporte a la *Tropicália* la aparición de José Agrippino de Paula (Zé Agrippino) como interlocutor de los tropicalistas en largas conversaciones sobre Arte Pop (junto con Rogério Duarte, su amigo) y la publicación de su novela *PanAmérica* (1967), un relato Pop en el que el protagonista discurre entre las estrellas de Hollywood, pero con una fuerte carga revulsiva y crítica.

Un lugar destacadísimo en este movimiento lo ocupa el poeta Augusto de Campos, quien con sus ensayos periodísticos⁶ fue un claro incentivador del movimiento y se convirtió en un gran irradiador de ideas oswaldianas y augustianas en el corazón del grupo. Augusto de Campos y Rogério Duarte fueron mentores fundamentales del movimiento tropicalista y aportaron ideas para el debate sobre la cultura, la política y el arte en el Brasil (Velo, 1997).

MOVIMIENTO DE MOVIMIENTOS

“Yo organizo el movimiento, oriento el carnaval.”

Velo, 1967

A medida que detallamos las variadas y las diferentes facetas del tropicalismo se hace más perceptible la idea de que la *Tropicália* se convirtió en un movimiento aglutinador de movimientos, que no necesariamente actuaban de manera mancomunada. Esta corriente retoma las consignas heredadas del modernismo a través del concepto de *antropofagia*. La antropofagia cultural, según la definición de Oswald de Andrade (1928), es la capacidad de asimilación y de deglución de productos culturales procedentes de otros lugares del mundo, que luego son reelaborados

con autonomía y con capacidad crítica para convertirlos en productos de exportación.

Según este enfoque, podemos constatar que en la propuesta de la *Tropicália* se encuentran los siguientes movimientos: el de poesía concreta (Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari); el de los artistas que en algún momento representaron el movimiento Neo-Concreto, el de la Nueva Objetividad y el *Suprasensorial* o de Arte Ambiental (Hélio Oiticica y Rubens Gerchman); el de Arte Pop brasileño (Rogério Duarte y Gerchman); el Neo-hippie-rock (Os Mutantes, los Beat Boys, la RC-7, Roberto Carlos, Erasmo Carlos y las constatables influencias en los tropicalistas de Los Beatles y, luego, de Jimi Hendrix); el de la música de vanguardia experimental (Duprat, Medaglia, Cozzella), el movimiento del Cinema Novo (Glauber Rocha); el de la Bossa Nova (Nara Leão, el programa *O Fino da Bossa* conducido por Elis Regina y el modelo de intérprete musical a seguir, encarnado en la figura de João Gilberto), y el de vanguardia teatral del Teatro Oficina (Zé Celso).

Estos movimientos artísticos dialogaron, siempre, con los movimientos políticos y sociales. Todos ellos se condensaron, en mayor o menor medida, en la *Tropicália*. Aquí podemos ver cómo la *antropofagia cultural*, que fagocita las influencias externas, también aglutina las afluencias internas y las canaliza a través del movimiento Tropicalista.

CONTEXTO HISTÓRICO

“Es la hora de los hornos y no se ha de ver más que la luz.”

Martí, 1891⁷

La última dictadura militar ocupó el poder en Brasil en 1964 y estuvo por más de veinte años, hasta 1985. Ernesto Guevara de la Serna, el “Che”, fue asesinado en La Higuera, Bolivia, en octubre de 1967. Eran tiempos de revoluciones y de contrarrevoluciones. Fue la época de la Guerra Fría, en la que el mundo estaba dividido, fundamentalmente, en dos ejes: el occidental del capitalismo, que comandaban los Estados Unidos, y el oriental del comunismo, que sostenía la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

La Revolución Cubana triunfó, finalmente, en 1959 e irradiaba la fuerza política de su gesta hacia el resto de América Latina, lo que permitía pensar en expandir el socialismo al resto de los países latinoamericanos

(en contraposición a la voluntad hegemónica estadounidense de sostener un eje capitalista occidental). A su vez, Estados Unidos intentaba desestabilizar al eje comunista oriental y alentaba las dictaduras en occidente, que comenzaban a contrarrestar los avances revolucionarios en América Latina.

En el plano artístico musical nos encontramos, por un lado, con el auge del rock (o del neo-rock, como le dice Caetano Veloso) difundido desde los centros de la industria cultural-musical de occidente, fundamentalmente, desde Estados Unidos e Inglaterra. Por otro lado, en los países latinoamericanos irrumpe el movimiento de la Nueva Canción, que impulsaba una canción más cargada de ideología y de vinculación con las causas políticas y sociales de nuestra región, ligada, en principio, a músicas de procedencia folclórica. Este último movimiento –que en cada país recibió denominaciones más o menos cercanas– se armó en torno a las figuras señeras de Atahualpa Yupanqui y de Violeta Parra.

En los años sesenta las juventudes clamaron por ser protagonistas de la historia y en América Latina el compromiso con la acción social y con la política fue en la dirección de las luchas para recuperar el poder y para conseguir un cambio hacia el socialismo. Todo esto tuvo lugar a pesar de los regímenes militares predominantes en la región. Así de valiente, así de heroico. Ésta fue la época en la que la *Tropicália* surgió e irradió su propuesta hacia el mundo. Algunos meses después de su irrupción en escena, estalló el Mayo Francés.

DENOMINACIÓN Y DEFINICIONES

“No hay otra salida para Brasil que no sea la de sus propios caminos.”

Duarte, 1987

‘*Tropicália*’ no se expresa como una voz estereotipadamente nacionalista. A pesar de que una primera lectura podría dar a entender que el nombre sólo refiere a la procedencia geográfica de sus integrantes (habitantes de los trópicos) y a la fácil asociación de Brasil con el clima tropical, hay una serie de manipulaciones simbólicas en la utilización de este vocablo.

‘*Tropicália*’ no es una palabra presente en el diccionario portugués. La terminación ‘*ália*’ proviene del latín y puede indicar tanto un singular

femenino como el plural de un neutro. Su utilización en el portugués aparece asociada a la declinación de un sustantivo singular femenino. Encontramos esta terminación en el uso del portugués brasileño, por ejemplo, en la palabra `genitália`, para denominar al conjunto de órganos reproductores. Según esta definición, podríamos entender que la voz `Tropicália` identifica al conjunto de cosas que conforman la idea de lo tropical. Es muy posible, también, que Hélio Oiticica –con su capacidad inventiva para acuñar nuevos términos– haya pensado en esta definición derivada del latín como una forma de darle una Nueva Objetividad a la propuesta de su obra. Como los nombres científicos que se le dan a las plantas o a los animales, `Tropicália` le otorga un nuevo nombre a una obra artística originada en Brasil para el mundo: la definición de una nueva especie.

En definitiva, parece tratarse de una vuelta de tuerca sobre el concepto de *antropofagia* planteado por Oswald de Andrade. Además, este término se constituye en un nombre propio que puede ser leído en todo el mundo según el estándar de denominaciones científicas que sirven para conectar con un fenómeno artístico propio de Brasil. Hay que recordar que como el latín no utiliza tildes, `Tropicália`, escrito con tilde, sería la adaptación al portugués de una declinación latina. El enfoque antropofágico se pone, nuevamente, en evidencia.

Tenemos, entonces, que una obra (*Tropicália*) compuesta por varios tipos de obras (“Parangolés”, “Bólidos”, “Penetrables”) de Hélio Oiticica se transforma en el nombre de una canción de Caetano Veloso (“Tropicália”).⁸ Luego, es usada en el nombre de un disco (*Tropicália ou Panis et Circensis*)⁹ y finalmente, en el nombre del movimiento, es decir, el movimiento de la *Tropicália*, más conocido como Tropicalismo. En definitiva, la *Tropicália* es una gran estructura de producción antropofágica; un sistema exponencial de múltiples asimilaciones, degluciones y devoluciones; y una manera de entender el mundo del arte, pero, también, una forma de operar simbólicamente con él.

Algunos de sus exponentes proponen algunas definiciones con respecto a la *Tropicália*. Con relación a su concepto, Torquato Neto explica:

Asumir completamente todo lo que la vida de los trópicos puede dar, sin preconceptos de orden estético, sin pensar en lo ridículo o en el mal gusto, apenas viviendo la tropicalidad y el nuevo universo que ella encierra, todavía desconocido. Hete aquí lo que es (Neto, 1982).

Asimismo, Glauber Rocha sostiene:

“Tropicalismo” es un nombre que no significa nada, como Cinema Novo. Lo que es significativo es el *apporto* de los artistas en esta dirección. [...] El Tropicalismo, la antropofagia y su desarrollo, son la cosa más importante, hoy, en la cultura brasileña (Rocha, 1981).

Ante las preguntas de Augusto de Campos sobre ¿qué es el Tropicalismo?, ¿un movimiento musical o un comportamiento vital, o ambos? Caetano Veloso contesta:

Ambos. Y todavía más: una moda. Me parece *copado* definir eso que estamos queriendo hacer como Tropicalismo. Encontrarnos con ese nombre y andar un poco con él. Me parece *copado*. El Tropicalismo es un neo-Antropofagismo (De Campos, 2003).

Las definiciones expuestas por sus protagonistas se presentan de manera amplia. Tropicália es la asunción de cierto estereotipo asociado a lo brasileño. Es decir, supone la asunción de las características propias de lo brasileño sin descalificar aquellos rasgos que, aunque representativos, son menospreciados por parecer exóticos, por ser tildados de deformantes o por ser considerados kitsch o brega.¹⁰ A modo de ejemplo, podríamos tomar el caso de la puesta en valor que realizan los tropicalistas de la figura de Carmen Miranda. En la letra de “Tropicália”, de Caetano Veloso, encontramos la siguiente exaltación: “Viva A Banda-da-da / Carmen Miranda-da-da-da-da” (Viva “La Banda”-da-da / Carmen Miranda-da-da-da-da).

Por lo general, la primera asociación que se le ocurre a quien escucha el nombre de Carmen Miranda es la de la mujer del sombrero cargado con frutas tropicales, que la artista solía llevar en sus apariciones cinematográficas.

Esta asociación directa que, para muchos críticos, da elementos incontestables para cuestionar vehementemente a la figura de Carmen Miranda –bajo la consigna de que la artista latinoamericana sólo vendía exotismo– es, en cambio, una de las pruebas de su originalidad. Cuando se indaga más profundamente acerca de la labor de esta artista y se comprende mejor la gestación de sus prácticas, se evidencia lo sesgado que resulta este cuestionamiento. La fuerte presencia física de Carmen

–tan identificada con esa apariencia colorística y frutal–, consiste, precisamente, en el resultado de una invención, de una creación, del alumbramiento de un personaje fresco en los primeros planos de la escena artística internacional. Carmen Miranda era toda una artista-performer (anticipándose a la definición misma del *performance art*) a lo que sumaba, además, su creatividad como diseñadora de indumentaria. No se disfrazaba de nada, ni tampoco su vestimenta iba acompañada de la pancarta “todas las latinoamericanas se visten así”; más bien, desplegó su ingenio, propagó una invención y creó un personaje nuevo (inspirado, sí, en la vestimenta de las *baianas* pero con elementos propios y combinaciones de colores insospechadas). Arriesgó al componer su propio vestuario y fueron tanto su originalidad como su singularidad las que puso en juego al darse a conocer al mundo (Duarte Loza, 2013).

En el Tropicalismo se evidencia la presencia de lo esencialmente brasileño. Hay rasgos propios distintivos, como la exuberancia, la soltura del cuerpo, la heterogeneidad de cuerpos, de vestimentas y de voces, la simpatía, el ritmo, el mestizaje, la búsqueda de acuerdos entre mundos aparentemente irreconciliables,¹¹ el combate de las nociones de alta y baja culturas. Es de una brasilidad profunda¹² que busca su vinculación y su proyección con el mundo entero. Como “retomada de la línea evolutiva de João Gilberto” (De Campos, 2003) –según los términos en que Caetano Veloso definió la necesidad de tener una plataforma musical propia–, la propuesta de la *Tropicália* es irradiar al mundo una música dotada de herramientas pertenecientes a la cultura masiva –que resignifica los medios utilizados por la industria cultural–, para colocar allí una impronta brasileña propia e indeleble.

Asimismo, Hélio Oiticica propuso el nombre ‘*Tropicália*’ para su obra con el objetivo de asumir, firmemente, su condición de brasileño y para diferenciar su arte del de las nuevas tendencias del arte occidental, difundidas desde los Estados Unidos, como corrientes Op y Pop. Finalmente, su propuesta se hizo realidad en su obra y en este movimiento aglutinador. *Trópicalia* no fue sólo el nombre de un movimiento, sino una manera (o varias) de hacer arte desde Brasil y para el mundo.

CONSIDERACIONES FINALES

“No era sólo una revuelta contra la dictadura militar.”

Veloso, 1997

El Tropicalismo recurre a la *homeopatía*: cura la dolencia con la propia dolencia –en palabras de Gilberto Gil– acrecentándola con el veneno de lo nuevo (De Campos, 2003). Aprehende el código de los géneros populares de la música de fines de los años sesenta, de las propuestas de la industria cultural del momento y de la música de vanguardia y lo utiliza a favor de su proyecto. Hay un uso de la industria cultural, del medio televisivo y de los discos; hay un conocimiento profundo de este marco que es utilizado por los tropicalistas para exagerar las contradicciones de la vida moderna alienada (en términos marxistas) y el sistema reinante.

La idea del tropicalismo, como música, era dinamitar los Festivales de la Canción que dominaban la televisión brasileña en esos días. En su momento, Los Beatles tuvieron que vestirse, oportunamente, con un traje para ser admitidos en los programas de televisión y para alcanzar una difusión realmente masiva. En el caso de la *Tropicália*, mientras los artistas que participaban de los festivales cumplían con la norma de vestir esmoquin para cantar en televisión, los tropicalistas se presentaban con ropas más osadas y con cabellos largos, infringiendo las reglas del medio.

Régis Debray (1994) habla de la televisión en color en Francia a partir de 1968. Esto nos hace pensar que la transmisión televisiva, en Brasil, fue en blanco y negro hasta el año 1972, con lo cual el despliegue de colores de los tropicalistas contribuía, también, a provocar un efecto expansivo de la transmisión. Esas imágenes realmente vibraban. La señal colisionaba al procurar convertir ese colorido en una escala monocromática. Sin dudas, esta puede ser considerada otra de las fórmulas tropicalistas para hacer implosionar al medio.

Además, las músicas tenían, en general, un tono alegre, nada melodramático, incluso, no comprometidas y pasatistas. Por ejemplo, mientras la música de la canción “Alegría, alegría”, de Caetano Veloso, se manifiesta como una marcha suave (emparentada, musicalmente, con la canción “A Banda” [La Banda], de Chico Buarque), su letra dispara sustantivos, como guerrillas, naves, crímenes, bombas, banderas, Brigitte Bardot, presidentes, Claudia Cardinale y Coca-Cola. Es decir, refleja un collage de imágenes contemporáneo y contrapuesto de sentidos (de

compromiso político y de supuesta alienación). “Los hijos de Marx y de Coca-Cola”, diría Godard (Rancièrre, 2010). Un encuadre en el que también están representadas la reivindicación de la juventud y la rebeldía. Esto se refleja cuando la canción dice: “Sem lenço e sem documento” (Sin pañuelo y sin documento). Bien sabemos que andar así revela la voluntad de independencia que contradice las recomendaciones de las madres, pero este apotegma es, además, representativo de la rebelión contra la autoridad militar de la época que escudriña a los transeúntes en busca de documentación.

En la letra hay, además, una clara asunción del tiempo presente: “Nada no bolso ou nas mãos” (Nada en el bolsillo ni en las manos). Esta es una frase puesta en juego por Caetano Veloso en la canción, extraída de la última página del libro *Las Palabras* (2005), de Jean-Paul Sartre.

La música también obedece a la idea de collage y de mestizaje. “Alegria, alegría” comienza con tres acordes yuxtapuestos tocados por una guitarra eléctrica (otro símbolo de alienación)¹³ que se acercan a cierta idea compositiva utilizada por Los Beatles (Veloso, 1997). Luego, el acompañamiento es calmado y tranquilo, pero queda en manos del grupo de rock Beat Boys. El modelo era la confluencia del canto manso de “A banda”, de Chico Buarque; el estilo de la “Jovem Guarda” (Joven Guardia), de Roberto Carlos, en el acompañamiento; y el trabajo *bossanovístico*, de João Gilberto, en la interpretación.

El tropicalismo actuaba, en parte, como una especie de movimiento okupa. Los festivales eran, claramente, los lugares de expresión de la canción brasileña: Bossa Nova (como “Sabiá” [Zorzal], de Tom Jobim y de Chico Buarque) o Bossa Nova Comprometida (“Maria Moita” [María Muda], de Carlos Lyra y de Vinícius de Moraes), canción *saudosista* (“A Banda”, de Chico Buarque) o canción con referencias folklóricas (“Upa, neguinho”, de Edu Lobo y de Gianfrancesco Guarnieri). La música vinculada al rock¹⁴ tenía lugar en el programa de TV capitaneado por Roberto Carlos.

Presentar estas canciones de novedoso cuño tropicalista como manifestaciones de la fusión o como collage de folclore, de iê-iê-iê, de música experimental, de danza y de teatro, constituyó –en el contexto de los festivales– un desafío netamente revolucionario. La voluntad era generar verdaderos *happenings* en cada presentación. Como correlato, la *Tropicália* pretendía ejercer, además, el rol de desenmascaradora y de denunciante de la figura del cantor popular como mercancía.

Paradójicamente, el tropicalismo fue muy criticado por los militantes

de la izquierda tradicional brasileña y, entre ellos, por Augusto Boal, quien los tildó de “símbolo de la más burra alienación” precisamente en mayo de 1968. Con el correr del tiempo, la *Tropicália* mostró que, ciertamente, procuraba y producía otra cosa.

La canción “Soy loco por ti América” (1967), de Gil y Capinam, que está cantada un poco en portugués y otro poco en castellano –más bien en portugués– y que está escrita en clave simbólica, es bastante explicativa. En su música se perciben las influencias centroamericanas y su letra clama por: “el nombre del hombre muerto / ya no se puede decir [...]”. Esta frase es una críptica alusión al “Che”. Luego, la completa con: “El nombre del hombre es pueblo”.

En el título habla de América, sin especificar “Latina”. La intención es una provocación. América, sólo América. Juega con la forma en la que se autodenominan los estadounidenses a sí mismos, mientras, en realidad, habla del continente unido, de una América unida, de lo que sería “Nuestra América” en los términos del revolucionario y poeta cubano José Martí. “Tropicalismo anti-Monroe: a América para os Latino-Americanos”, dirá el poeta Augusto de Campos (2003).

La letra dice: “Que su nombre sea Martí”. Esto reafirma lo anterior y marca otro guiño del Tropicalismo al héroe reivindicado por la Revolución Cubana. Al respecto, Caetano Veloso explica:

La Revolución cubana, que nos parecía como una promesa de socialismo mulato en los trópicos [...] no contó en Cuba con el apoyo del PC. Creíamos [...] que los estudiantes, franceses, brasileños y americanos en su identificación con Fidel contra el PC –y con Guevara contra Fidel– curarían a las izquierdas de la enfermedad senil del comunismo ortodoxo (Veloso, 1997).

La canción “É proibido proibir” (Está prohibido prohibir), de Caetano Veloso deriva de una consigna del Mayo Francés (que a su vez, procede de una premisa de los surrealistas). La sugerencia llegó por medio de Guilherme Araújo, mánager de los músicos tropicalistas, quien le mostró a Caetano la revista *Manchete* con un dossier sobre el Mayo Francés y con una foto que tenía la consigna pintada en una pared:

Siempre que leo comentarios al respecto del narcisismo de los manifestantes del Mayo francés, del carácter más teatral que político de aquellas manifestaciones, pienso en como ha sido coherente a final de cuentas que

hubiese aceptado la sugestión de Guilherme de hacer de “Está prohibido prohibir” una canción (Veloso, 1997).

Esta canción fue presentada en el Festival de la Canción de 1968 y recibió el abucheo general de la platea. Esto le permitió a Caetano Veloso utilizar ese espacio televisivo para realizar una enérgica descarga discursiva que le aseguró una masiva recepción. Hay que tener en cuenta que la dictadura imperante en el Brasil incrementó su fuerza, a partir de 1968, con la puesta en marcha del AI-5 (Ato Institucional Número Cinco), lo que le dio al general Artur da Costa e Silva –quien había asumido la presidencia del país en 1967– la posibilidad de cerrar el Parlamento, encarcelar a dirigentes políticos e institucionalizar la represión a la oposición al régimen dictatorial.

La irreverencia de la *Tropicália* a los cánones establecidos por la dictadura condenó a Caetano Veloso, a Gilberto Gil y a Rogério Duarte a prisión. En diciembre de 1968 fueron apresados Veloso y Gil. Permanecieron detenidos en la cárcel; luego, tuvieron arresto domiciliario y, finalmente, fueron expulsados del país. Se exiliaron en Londres hasta 1972.

El Mayo Francés no revirtió las duras tradiciones de la política universitaria francesa. Sin embargo, como explica el eminente filósofo Jacques Rancière (2010), el año 1968 puso de la mano a la crítica artista y a la crítica social y aunó la emancipación social a la emancipación estética, congregando a estudiantes, intelectuales y obreros que tornaron difusos los límites de clase.

La emancipación social ha sido, al mismo tiempo, una emancipación estética, una ruptura con las maneras de sentir, de ver y de decir que caracterizaban la identidad obrera en el orden jerárquico antiguo. Esta solidaridad de lo social y de lo estético, del descubrimiento de la individualidad para todos y del proyecto de colectividad libre ha constituido el corazón de la emancipación obrera. Pero ha significado, al mismo tiempo, ese desorden de clases y de identidades que la visión sociológica del mundo ha rechazado constantemente, y contra el cual se construyó ella misma en el siglo XIX. Ella volvió a encontrarla en forma totalmente natural en las manifestaciones y las consignas de 1968, y uno comprende su preocupación por liquidar de una vez la perturbación que ese desorden trae al buen reparto de las clases, de sus maneras de ser y de sus formas de acción (Rancière, 2010).

El vínculo entre los tropicalistas y el accionar de los manifestantes del Mayo Francés es notorio y, como podemos apreciar, manifiesto. Los brasileños se anticiparon en el tiempo con su propuesta y los franceses desarrollaron los aportes de los movimientos latinoamericanos para llevar adelante sus acciones. Finalmente, se produjo un ida y vuelta, como en el caso de “Está prohibido prohibir”. La Reforma Universitaria Argentina de 1918 también encontró eco en el Mayo Francés y muchos de sus reclamos intentaron sacar a la universidad francesa de los dogmas anquilosados provenientes de épocas medievales. Su logro se verá, como explica Rancière, al lograr una unicidad de clases para el reclamo social.

Los tropicalistas hicieron lo propio y no fue casualidad que se haya hablado de la “carnavalización de las protestas sociales” a partir del Mayo Francés. Se puede decir que en este punto radica uno de los núcleos de conexión más esenciales entre estos movimientos. En la *Tropicália* la relación entre sus ropas y sus *performances*, su embestida contra las distinciones entre alta y baja cultura, entroncan con una de las cartas de presentación de Brasil en el mundo: el carnaval. “Yo organizo el movimiento, oriento el carnaval; yo inauguro el monumento en la meseta central del país”, dice Caetano Veloso en la canción “*Tropicália*”. De esta manera, planta la bandera del carnaval como rebeldía en la mismísima Brasilia copada por los militares. Al decir de Mijail Bajtín:

La risa y la cosmovisión carnavalesca, que están en la base del grotesco, destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades. De allí que un cierto estado carnavalesco de la conciencia precede y prepara los grandes cambios, incluso en el campo de la ciencia (Bajtín, 2003).

En la *Tropicália* hay una utilización de las herramientas carnavalescas como medio para plantear la rebelión, no sólo intelectual, sino también, contra la opresión reinante en el país. La alegría, el desenfado, la soltura de los cuerpos y la ruptura de la idea de clase presentes en el carnaval generan una rápida adhesión en el pueblo. Sin embargo, hasta allí, el carnaval era tomado sólo como un disfrute momentáneo. El tropicalismo lo resignificará y modificará la fórmula del carnaval existente. Al comentar los orígenes de la canción “*Tropicália*”, Caetano Veloso explica:

El Carnaval, el propio movimiento tropicalista (que entonces no tenía todavía ese o cualquier otro nombre), la miseria y la opresión, la Joven Guardia de Roberto Carlos, todo tendría lugar allí –las palabras encontraban rimas; las ideas, contrastes y analogías; las imágenes, espejos, lentes y ángulos insospechados– (Veloso, 1997).

De esta manera, la *Tropicália* propone una verdadera plataforma carnavalesca para enfrentar políticamente a la dictadura en el país. Estas posibilidades surgen de la misma “fuerza regeneradora y renovadora” del carnaval (Bajtín, 2003). En definitiva, la propuesta consistió en sacrificar al carnaval –como era conocido hasta ese momento– para convertirlo en una herramienta transformadora de la realidad, en una llave para vencer a la opresión que dominaba el país. Según esta línea, el Mayo Francés hará lo propio con la explosión de arte en las calles que irradiará su propuesta. Sus ejemplos servirán de inspiración para las manifestaciones políticas del futuro.

Con la prisión y con el exilio de sus líderes, la primera fase del movimiento tropicalista llega a su fin. Sin embargo, sus influencias perduran, todavía hoy, en Brasil y en el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- De Andrade, O. (1928). “Manifiesto Antropófago”. *Revista de Antropofagia*, 1 (1). São Paulo.
- De Campos, A. (2003). *Balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva.
- _____ (2006). *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós.
- Duarte, R. (1987). “Momentos do Movimento”. *Tropicália 20 anos*. Brasil: SESC.
- Duarte Loza, D. M. (2012). “Tropicália: arte, carnaval y antropofagia cultural en Brasil como política ante la dictadura militar”. *Actas de las Jornadas de Investigación Artística y Proyección*. La Plata: Facultad de Bellas Artes.
- _____ (2013). “Carmen Miranda: una Baubo performer en el Olimpo hollywoodense”. En Sáez, M. L. y otros. *Ni adentro ni afuera*. La Plata: Club Hem Editorxs.
- Neto, T. (1982). *Os Últimos Dias de Paupéria*. Rio de Janeiro: Max Limonada.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rocha, G. (1981). *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra.
- Sartre, J. P. (2005). *Las palabras*. Buenos Aires: Losada.

Veloso, C. (1997). *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.
Zé, T. (2003). *Tropicalista Lenta Luta*. São Paulo: Publifolha.

NOTAS

- 1 Esta película fue la base de los movimientos estudiantiles que desembocaron en el Mayo Francés de 1968.
- 2 La obra formó parte de la exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM) en marzo/abril de 1967.
- 3 La tela refleja el retrato de una chica de los suburbios, junto con la leyenda: "Un amor imposible, la bella Lindoneia, de 18 años, murió instantáneamente".
- 4 Según Caetano Veloso, él mismo incurre en un error al escribir en el nombre del disco "Circensis" y no "Circenses". Sin embargo, según la definición del término *Tropicália* propuesta por Hélio Oiticica y a partir de su escritura, lo que hizo fue coherente con esta línea de pensamiento.
- 5 Zé Celso también dirigía el grupo de vanguardia teatral Teatro Oficina.
- 6 Augusto de Campos fue el fundador, junto con Décio Pignatari y con Haroldo de Campos, del movimiento de poesía concreta surgido en 1956. Sus artículos periodísticos fueron publicados contemporáneamente a la aparición de los músicos *baianos* en el *Correio da Manhã* e *O Estado* de São Paulo. Luego, fueron reunidos en el libro *Balanço da Bossa* (1968).
- 7 Este fragmento fue utilizado por Ernesto "Che" Guevara como epígrafe en el "Mensaje a los pueblos del mundo", a través de la Tricontinental, en 1967.
- 8 La palabra no se menciona en la letra. 'Tropicália' fue colocada como título cuando la canción estuvo compuesta.
- 9 En el que no se encuentra la canción "Tropicália".
- 10 Palabra utilizada en portugués con significado variable. En este caso, se la usa para denominar aquello que se considera cursi o meloso. También puede ser bizarro, grasa.
- 11 El sincretismo predomina en el Brasil religioso y aquí también por la relación entre guitarra eléctrica, orquesta de cuerdas y berimbau.
- 12 Para esto, la procedencia del interior del país de los líderes musicales involucrados en este movimiento es una característica fundamental.
- 13 La guitarra eléctrica había sido tomada como símbolo de la invasión extranjera en materia cultural. De hecho, algunos músicos, entre ellos Gilberto Gil y Elis Regina, participaron de una manifestación en contra de su utilización antes de que los tropicalistas pasaran a incorporarla como parte de su arsenal simbólico.
- 14 Llamado *iê-iê-iê* en Brasil, que deriva del "yeah, yeah, yeah" de "She loves you", de Los Beatles, escrito en su traducción fonética al portugués. Fue utilizado de manera peyorativa por los medios brasileños.