

TROPICÁLIA: ARTE, CARNAVAL Y ANTROPOFAGIA CULTURAL EN BRASIL COMO POLÍTICA ANTE LA DICTADURA MILITAR

Daniel Duarte Loza
Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Bellas Artes

Resumen

En el año 1967, mientras la dictadura militar gobernaba Brasil, surge un movimiento de características inauditas denominado *Tropicália* (tomando su nombre de la obra-idea estética del artista Hélio Oiticica). Lo integraron varios representantes de diversos movimientos artísticos y dio cuenta de la efervescencia política y de las búsquedas revolucionarias alumbradas en América Latina a partir del triunfo de la gesta cubana en el '59. La música popular fue su cara más visible y Caetano Veloso y Gilberto Gil se convirtieron en sus líderes más representativos. Su concepción estético-política basada en la antropofagia cultural les permitió incorporar a su movimiento todo lo que consideraron de utilidad para llevar adelante la ocupación de los principales medios de comunicación e irradiar, desde allí, su propuesta. Este estudio describe, en principio, cómo fue conformado este particular movimiento de movimientos; luego se adentra en la metodología y los conceptos utilizados por los tropicalistas para conseguir los objetivos de su programa artístico-político y la suma de adhesiones y difusión; indaga en algunas definiciones sobre esta original idea estética; y, finalmente, propone conclusiones relacionadas con el rol del arte y el carnaval, en este caso específico, como modo para la transformación de la realidad y medio para alcanzar la igualdad social.

Presentación

*“Es la hora de los hornos
y no se ha de ver más que la luz”
José Martí¹*

La última dictadura militar ocupa el poder en Brasil a partir el año '64 (lo ocuparía durante más de veinte años -hasta 1985-). Ernesto Guevara de la Serna, el Che, es asesinado en La Higuera, Bolivia, en octubre del '67. Son tiempos de revoluciones. Aunque ya habían comenzado, también, las contrarrevoluciones. Es la época de la guerra fría, en los que el mundo aparecía 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 había triunfado, finalmente, en 1959 e irradiaba hacia el resto de América Latina la fuerza política de su gesta, dando aire a la posibilidad de pensar en expandir el socialismo al resto de los países latinoamericanos (contradiendo la voluntad hegemónica estadounidense de sostener un eje capitalista occidental). Mientras tanto, Estados Unidos intentaba desestabilizar al eje comunista oriental (no cejaba en su embate contra Vietnam) y, a su vez, fogueaba dictaduras en occidente que comenzaban a contrarrestar los avances revolucionarios en América Latina.

En el plano artístico musical nos encontramos con el pleno auge del rock (o neo-rock como diría, más específicamente, Caetano) difundido desde los centros de la industria cultural-musical de occidente (fundamentalmente: Estados Unidos e Inglaterra). Por otro lado, en los países latinoamericanos irrumpiría el movimiento de la Nueva Canción (una canción cargada de ideología y de vinculación con las causas políticas y sociales de nuestra región, ligada, en principio, a músicas de procedencia folclórica) que en cada país recibiría denominaciones más o menos cercanas y que venía

¹Epígrafe utilizado por Ernesto “Che” Guevara en su Mensaje a la Tricontinental de 1967.

armándose, primeramente, en torno a las figuras señeras de Atahualpa Yupanqui y Violeta Parra. En los 60's las juventudes clamaron por ser protagonistas de la historia y en América Latina el compromiso con la acción social y política fue en la dirección de las luchas para recuperar el poder y conseguir un cambio hacia el socialismo. Todo esto tuvo lugar mientras los regímenes militares preponderaban en la región. Así de valiente, así de heroico. Ésta es la época en la que el movimiento de la *Tropicália* surgió e irradió su propuesta hacia el mundo. Algunos meses después de su irrupción en escena, estallaría el mayo francés.

Composición

*“No hay arte revolucionario
sin forma revolucionaria”
Vladimir Maiakovski²*

La propuesta de la *Tropicália* puso en evidencia, entonces, contradicciones existentes en las estructuras reinantes de la sociedad, la política y el mundo del arte en Brasil, a partir de finales de los años 60's del siglo XX, mientras regía la última dictadura militar. La cara más popular de este movimiento artístico que nació en 1967 fue, sin lugar a dudas, la música, a través, de sus principales representantes (compositores, letristas e intérpretes de origen *baiano*³): Caetano Veloso, Gilberto Gil y, también, Tom Zé.⁴ Además, formaron parte activa como intérpretes: Os Mutantes (un trío de rock integrado por los jovencísimos músicos paulistas: Rita Lee y los hermanos Sergio Dias y Arnaldo Baptista); Gal Costa (que era por entonces una muy joven cantante *baiana*); -Nara Leão (que venía siendo figura clave de la segunda etapa de la Bossa Nova llamada “participante”⁵ o “nacionalista”) y Los Beat Boys (una banda de rock argentina, residente en São Paulo) quienes participaron en la primera etapa del movimiento. Menos visibles, pero de gran importancia en la factura final de las aventuras musicales tropicalistas, fueron los compositores provenientes del ámbito de la música erudita: Rogério Duprat, Júlio Medágliá y Damiano Cozzella. Aquí habría que agregar que tanto Medágliá como Cozzella se formaron con Hans-Joachim Koellreutter⁶ quien fuera Director de la Escuela de Música (Seminarios Libres de Música) de la Universidad Federal de Bahia de la que egresó Tom Zé y a cuyos conciertos asistieron, regularmente, tanto Caetano Veloso como, su hermana menor, Maria Bethânia. En la *Tropicália*, los poetas: José Carlos Capinam (Capinan) y Torquato Neto, participaron, como letristas. En el campo de la imagen estuvieron involucrados: Rogério Duarte (como artista y diseñador gráfico de algunas realizaciones) y Guilherme Araújo (manager del área musical del movimiento que impulsó importantes cambios en la vestimenta y en el look de los músicos). Otra personalidad clave, con sus aportes para la conformación de este movimiento, es la del director cinematográfico Glauber Rocha, quien diera origen al Cinema Novo brasileño. Particularmente su película *Terra em Transe* del año 1967 (que fuera señalada como base para los movimientos estudiantiles que luego desembocarían en el mayo francés del '68) fue considerada puntapié inicial para los tropicalistas. También fue influyente -y digno de mención- su film del '64: *Deus e o Diabo na terra do sol*.

²CAMPOS, Augusto de y ot. (2006).

³En portugués, gentilicio de los habitantes del Estado de Bahia, Brasil.

⁴Aunque en esta etapa el liderazgo de los dos primeros va a ser bien claro ya que, a pesar de haber trabajado juntos, anteriormente, Tom Zé se incorporará, recién, a la escena tropicalista en el '68.

⁵En el sentido de “comprometida”.

⁶Compositor y educador de origen alemán, quien fuera el introductor de la técnica dodecafónica en Brasil, además de artífice del Grupo Música Nova y de su manifiesto.

Como figura trascendental de este movimiento, merece un apartado especial el artista Hélio Oiticica, cuyo desarrollo en el campo de las artes plásticas fue de una intensidad y una proyección admirables. Sus Parangolés, Bólidos, Núcleos y Penetrables integraron la obra de la que este movimiento -que estamos retratando- tomó su nombre: *Tropicália* (y que formó parte de la exposición realizada en el MAM de Rio de Janeiro en marzo/abril de 1967). Otro artista plástico que se vincula de manera específica con el Tropicalismo es Rubens Gerchman. Su obra “A Bela Lindonéia (A Gioconda do Subúrbio)” de 1966 (un retrato de una chica de los suburbios que incluía la leyenda: “Un amor imposible, la bella Lindoneia, de 18 años murió, instantáneamente) es propuesta por Nara Leão a Caetano y Gil como fuente de inspiración para una canción. Gerchman es, además, el realizador de la tapa del disco-manifiesto del grupo: *Tropicália ou Panis et Circensis* (sic)⁷ de 1968 (del cual formaría parte la canción “Lindonéia”).

Es importante destacar (en este contexto de relevamiento de la presencia de diversas artes bajo el manto tropicalista) la representación contemporánea –ocurrida en 1967- de la pieza *O rei da vela* del poeta Oswald de Andrade bajo la dirección de José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso) que dirigía el grupo de vanguardia teatral llamado: Teatro Oficina. Esta pieza contribuyó a darle más vitalidad y actualidad a las ideas de Oswald que hasta el momento venían siendo apuntaladas, de manera bastante solitaria –aunque sostenida y profunda– por los poetas concretos⁸ en sus propios escritos y en los libros que editaron del pionero escritor y pensador modernista. Otro costado, en el ámbito teatral-musical –que contribuyó como aporte– fue el del show *Opinião* protagonizado por Nara Leão (luego por Maria Bethânia) y la escena del Teatro Arena⁹, ambos ámbitos dirigidos por el fundador del Teatro del Oprimido: Augusto Boal¹⁰. Bethânia colaboró, a su vez, en el desenvolvimiento de los tropicalistas, como una especie de musa inspiradora; tanto con sus agudas observaciones sobre la música brasileña, como con su desempeño actoral y sus ideas para la elaboración de canciones.

Finalmente, un lugar destacadísimo ocupa el poeta Augusto de Campos (fundador del movimiento de poesía concreta surgido en el año 1956 junto a Décio Pignatari y Haroldo de Campos, principalmente) quien con sus ensayos periodísticos (publicados contemporáneamente a la aparición de los músicos *baianos* en el *Correio da Manhã* e *O Estado* de São Paulo y luego reunidos en el libro *Balanço da Bossa* del ‘68) fue un claro incentivador del movimiento y, mediante el contacto fluido que mantuvo con sus protagonistas, se convirtió en un gran irradiador de ideas oswaldianas, concretas y –debemos agregar también- augustianas, en el corazón del grupo. Augusto de Campos y, también, Rogério Duarte –según nos dice el mismo Caetano¹¹- fueron mentores fundamentales del movimiento tropicalista y aportaron ricas ideas para el debate sobre la cultura, la política y el arte en Brasil.

Movimiento de movimientos

“Yo organizo el movimiento,
oriento el carnaval”.
Caetano Veloso, *Tropicália*

⁷Según Caetano (en Verdad Tropical) él mismo incurre en un “error” al escribir *Circensis* y no *Circenses* en el nombre del disco. Sin embargo, siguiendo la definición del término *Tropicália* de Oiticica y su escritura, no habría hecho otra cosa que ser coherente con esta línea de pensamiento (Para un mejor entendimiento ver más adelante: Denominación-Definiciones).

⁸Más adelante hablaremos específicamente sobre su labor.

⁹Entre lo que estuvo la obra *Arena canta Bahia* protagonizada por Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Tom Zé, Maria Bethânia.

¹⁰Aunque una vez conformado el movimiento, Boal sería muy crítico.

¹¹VELOSO, Caetano (1997).

Mientras tanto -y a medida que vamos detallando las variadísimas y diferentes facetas que presenta el tropicalismo- se nos va haciendo más perceptible la idea de que el movimiento tropicalista –entendido como movimiento que retoma, a su vez, las consignas heredadas del modernismo a través del concepto de antropofagia¹²– se convierte, asimismo, en un movimiento aglutinador de movimientos –que no necesariamente actúan de manera mancomunada-. Desde este particular enfoque podemos constatar, entonces, la presencia en la *Tropicália* de: el movimiento de Poesía Concreta (a través de Augusto de Campos, fundamentalmente, pero también de Haroldo de Campos y de Décio Pignatari y de ciertas concepciones en la composición de las letras de sus canciones influidas por esta concepción poética), artistas que en algún momento representaron al movimiento Neo-Concreto o al de la Nueva Objetividad (Hélio Oiticica y su invención: *Tropicália* y, también, Rubens Gerchman), el movimiento de Arte “Pop” brasileño (a través del diseño gráfico con Rogério Duarte y su gran aporte iconoclasta -aquí también podríamos situar a Gerchman-), el movimiento Neo-hippie-rock (Os Mutantes, los Beat Boys, la RC-7, la reivindicación de la Jovem Guarda de Roberto Carlos -y Erasmo Carlos- y, también, la influencia de The Beatles y, luego, de Jimi Hendrix), el movimiento de la música de vanguardia experimental (Duprat, Medaglia, Cozzella), el movimiento del Cinema Novo (Glauber Rocha), el movimiento de la Bossa Nova (Nara Leão, el programa *O Fino da Bossa* -conducido por Elis Regina- en el que el mismo Gilberto Gil participó y, fundamentalmente, el modelo de intérprete musical a seguir, encarnado en la figura señera de João Gilberto) y el movimiento de vanguardia teatral del Teatro Oficina (Zé Celso). Estos movimientos de cuño artístico se mantuvieron, siempre, en diálogo constante con los movimientos políticos y sociales. Y este diálogo se halla condensado, también, en el movimiento que estamos retratando. De esta manera podemos apreciar como la antropofagia cultural que se fagocita las influencias externas, también aglutina, así, las afluencias internas y las canaliza a través de este original movimiento denominado *Tropicália*.

Denominación (Definiciones)

*“No hay otra salida para Brasil,
que no sea la de sus propios caminos”.*
Rogério Duarte¹³

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

Partamos de la base de que no hay entrada de *Tropicália* 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 portugués aparece asociada a la declinación de un sustantivo singular femenino. Encontramos esta terminación, en uso en portugués, por ejemplo en: la palabra *genitália*, para denominar al “conjunto de órganos reproductores”. Tomando esta definición como modelo podríamos entender que la voz *Tropicália* identificaría 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

¹²Antropofagia cultural: según la definición de Oswald de Andrade, reforzada luego por los poetas concretos, es la capacidad de asimilación y deglución de productos culturales procedentes de otros lugares del mundo para, luego de ser reelaborados con autonomía y capacidad crítica, convertirlos en productos de exportación.

¹³Momentos do Movimento, extraído de *Tropicália 20 Anos*, SESC, 1987.

forma de darle una “Nueva Objetividad” (en el marco de este movimiento se había realizado la exposición del MAM del ‘67 en la que exhibió *Tropicália*) a la propuesta de su obra. Como los nombres científicos que se le dan a las plantas, o a los animales, *Tropicália* vendría a darle nombre a una obra artística originada desde Brasil para el mundo: la definición de una nueva especie. Parece tratarse ni más ni menos que de una vuelta de tuerca sobre el concepto de antropofagia planteado por Oswald de Andrade. Es un nombre propio que puede ser leído en todo el mundo utilizando el *standard* de denominaciones científicas como puente para conectar con el campo de un fenómeno artístico (oriundo de Brasil).¹⁴ Por otro lado hay que recordar que como el latín no utiliza tilde, *Tropicália* (así, 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 de varios tipos de obras (*Parangolés, Bóldos, Penetrables*) de Hélio Oiticica se transforma primero en el nombre de una canción de Caetano Veloso (*Tropicália*)¹⁵, luego en el nombre de un disco [*Tropicália ou Panis et Circensis*]¹⁶ y, así, finalmente, en el nombre del movimiento [de la *Tropicália* más conocido como *Tropicalismo* (a pesar de la voluntad en contrario de sus fundadores, derivó, inevitablemente, en un ismo)]. En definitiva la *Tropicália* parece haber surgido como una gran estructura de producción antropofágica, un sistema exponencial de múltiples asimilaciones, degluciones y devoluciones. Una manera de entender el mundo del arte pero también una forma de operar simbólicamente con él. Ante las preguntas de Augusto de Campos: “¿Qué es el Tropicalismo? ¿Un movimiento musical o un comportamiento vital, o ambos?”. Caetano contesta: “Ambos. Y todavía más: una moda. Me parece *copado*¹⁷ 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”¹⁸.

Tropicália es, entonces, por un lado, la asunción de cierto estereotipo asociado a la brasilidad. Asunción de las características propias de lo brasileño sin descalificar aquellos rasgos que, aunque representativos, son, mayormente, menospreciados por exóticos, tildados de deformantes o, también, considerados kitsch o “brega”¹⁹. Para poner un 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 podemos hallar la siguiente exaltación: “Viva A Banda-da-da, Carmen Miranda-da-da-da-da”. Por lo general, la primera asociación que se le ocurre a quien escucha su nombre es la de la mujer del sombrero de frutas tropicales (que la artista solía lucir en sus apariciones cinematográficas). Esto que para muchos vende exotismo, cuando se logra un conocimiento más profundo de la artista, no lo es; consiste en el resultado de la invención de un personaje [Carmen era toda una artista-performer (anticipándose

¹⁴Ratificando esta relación con los modernistas, Hélio, a su vez, vincula su realización con las obras pictóricas de la pintora que formó parte del movimiento modernista y que fuera protagonista de la famosa “Semana del ‘22”: Tarsila do Amaral.

¹⁵La palabra no es mencionada en la letra. *Tropicália* es colocada como título luego de que la canción ya estuviera compuesta.

¹⁶Aclaremos aquí que continuando con la línea de operaciones simbólicas -ya esbozadas-, la canción *Tropicália* no se halla presente en este disco.

¹⁷La palabra original en portugués utilizada aquí es *bacana*. No es equivalente al femenino de bacán que utilizamos en el habla lunfarda sino que es empleado como expresión que denota empatía con algo que resulta excelente o placentero. Aquí nos inclinamos por el empleo de la expresión *copado*, pensándolo como un término equivalente de uso entre jóvenes (ámbito en el cual se originó el empleo de *bacana*).

¹⁸CAMPOS, Augusto de (2003).

¹⁹Palabra utilizada en portugués con significado variable. En algunos casos como éste se la usa para denominar aquello que se considera cursi o, bien, “meloso”. También puede ser bizarro, “grasa”, “mersa”.

a la definición misma del *performance art*) y diseñadora de indumentaria]. Carmen Miranda 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*). 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.

Por otro lado, en el tropicalismo parece hacerse evidente la presencia de lo esencialmente brasileño. Hay rasgos propios distintivos como la exuberancia, la soltura del cuerpo (heterogeneidad de cuerpos, vestimentas y voces), la simpatía, el ritmo, el mestizaje (se trata de una agrupación racialmente heterogénea y mestiza, en la que no existe ningún tipo de predilección racial²⁰), la búsqueda de acuerdos entre mundos aparentemente irreconciliables (si el sincretismo predomina en el Brasil religioso, aquí también: con la relación entre guitarra eléctrica, orquesta de cuerdas y berimbau), el combate de las nociones de alta y baja culturas (en la representación carnavalesca). Es de una brasilidad profunda (en eso, la procedencia del interior del país de sus líderes musicales es fundamental) que busca su vinculación con y su proyección en el mundo entero. Como “retomada de la línea evolutiva de João Gilberto”²¹ —en los términos en que definió, Caetano Veloso, su necesidad de una plataforma musical propia²²—, su propuesta es la de 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. Hélio Oiticica había propuesto el nombre *Tropicália* a su obra (conjunto de obras) para asumir firmemente su condición de brasileño y diferenciarse, así, de los términos utilizados en aquella época para definir a las nuevas tendencias del arte occidental, difundidos como: corrientes Op y Pop. Finalmente su propuesta se hizo realidad en su obra y en este movimiento aglutinador. *Tropicália* no sólo el nombre de un movimiento sino una manera (o varias) de hacer arte desde Brasil y para el mundo.

Conclusiones

*“No era sólo una revuelta
contra la dictadura militar”.*
Caetano Veloso, Verdad tropical

El tropicalismo recurre a la *homeopatía*: cura la dolencia con la propia dolencia —en palabras del propio Gilberto Gil— acrecentándola con el veneno de lo nuevo.²³ Aprehende el código de los géneros populares de la música de fines de los 60’s y de las propuestas de la industria cultural del momento, como, así también, de la música de vanguardia y lo utiliza a favor de su proyecto. Hay un uso de la industria cultural, del medio televisivo, de los discos, para exagerar las contradicciones de la vida moderna, alienada (en términos marxistas) y el sistema reinante. La idea del tropicalismo, en tanto música, era dinamitar los Festivales de la canción que dominaban la televisión brasileña por aquellos días. En su momento *The Beatles* tuvieron que vestirse, oportunamente, con un traje —que no usaban habitualmente— para poder así, ser admitidos en los programas de televisión y llegar a alcanzar una difusión que fuera realmente masiva. Aquí mientras los artistas que participaban de los Festivales cumplían con la norma de vestir smoking para cantar en televisión, los

²⁰Es difícil desde fuera precisar etnia, color, niveles de mestizaje, etc. Siguiendo a Caetano podemos decir que Gil es considerado un mulato oscuro y que él mismo es un mulato claro (Veloso, 1997).

²¹Lo que significa una continuidad evolutiva de la Bossa Nova genuina.

²²CAMPOS, Augusto de (2003).

²³Ibidem

tropicalistas se presentaban con ropas más osadas -y cabellos más largos-, infringiendo de entrada las reglas del medio. Por otro lado, las músicas parecían, en general, de tono alegre, nada melodramático y hasta no comprometidas y pasatistas. Aquí se sugiere escuchar: “Alegría, alegría” de Caetano; su letra dispara mayormente sustantivos como guerrillas, naves, crímenes, bombas, banderas, Brigitte Bardot, presidentes, Claudia Cardinale, y Coca-Cola; un collage de imágenes totalmente contemporáneo y contrapuesto de sentidos (de compromiso político y de supuesta alienación). Un encuadre en el que también están representadas la reivindicación de la juventud y la rebeldía: “*sin pañuelo y sin documento*”, andar así, revela la voluntad de independencia que contradice las recomendaciones de las madres preocupadas – cuando sus hijos salen solos de sus casas– y, también, la rebelión contra la autoridad militar de la época que escudriña a los transeúntes en busca de documentación. Se establece una clara asunción del tiempo presente: “*nada en el bolsillo ni en las manos*” es una frase extraída de la última página del libro “Las Palabras” de Sartre²⁴ y puesta en juego en la canción. La música, también, obedece a la idea de collage y mestizaje. “Alegría, alegría” comienza por tres acordes yuxtapuestos tocados por una guitarra eléctrica (otro símbolo de alienación²⁵) que se acercan a cierta idea compositiva utilizada por los *Beatles*²⁶. Luego, el acompañamiento es calmo y tranquilo, pero quedará en manos del grupo de rock Beat Boys. El modelo aquí era el canto manso de “A banda” de Chico Buarque, la Jovem Guarda de Roberto Carlos y, obviamente, el gran referente de la interpretación *bossanovística*: João Gilberto.

El tropicalismo actuaba, en parte, como una especie de movimiento “okupa”²⁷. El espacio de los Festivales era claramente el lugar de expresión de la canción brasileña; ya fuera más de tipo bossa nova “clásica” o “comprometida”, canción de tipo *saudosista* (“A banda” de Chico Buarque) o canción con referencias folclóricas como (“Arrastão” de Edu Lobo). La música vinculada al rock (llamado *iê-iê-iê*²⁸ de manera peyorativa por los medios brasileños) tenía lugar en el programa de la Jovem Guarda capitaneado por Roberto Carlos. Presentar estas canciones de novedoso cuño tropicalista como manifestaciones de la fusión o collage de: folclore, *iê-iê-iê*, música experimental, danza, teatro y más, constituyó, en el contexto de los Festivales, un desafío netamente revolucionario. La voluntad era la de generar verdaderos *happenings* en cada presentación. Y como correlato la *Tropicália* pretendía ejercer, además, el rol de desenmascaradora y denunciante del rol del cantor popular -expuesto en los Festivales de la televisión- como mercancía. Paradójicamente el tropicalismo fue muy cuestionado por los militantes de la izquierda tradicional brasileña y, entre ellos, Augusto Boal, los tildó de “*Símbolo de la más burra alienación*”²⁹ precisamente en mayo del ‘68.

La relación entre sus ropas y sus *performances*, su embestida contra las distinciones entre alta y baja cultura entroncan, a su vez, 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*” dirá Caetano en la canción *Tropicália*, plantando la bandera del carnaval, como rebeldía, en la mismísima Brasília

²⁴“*Les mots*” (1964) es la autobiografía de Jean-Paul Sartre que Caetano estaba leyendo en la reciente traducción publicada en portugués como “*As Palavras*” (1967).

²⁵La 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.

²⁶VELOSO, Caetano (1997).

²⁷Movimiento que toma posesión de inmuebles no habitados cuestionando así la idea de propiedad privada.

²⁸El “yeah, yeah, yeah” de “She loves you” de los Beatles escrito en su traducción fonética al portugués.

²⁹Volante repartido en la vía pública. Aunque finalmente anuncia “se escucharán temas de: Caetano Veloso, Gilberto Gil...” incorporando a su acto a los denostados.

copada por los militares. Al decir de 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”.³⁰ 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. Comentando los orígenes de la canción *Tropicália*, Caetano dirá: “el Carnaval³¹, 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 insospechados³². De esta manera, la *Tropicália* propondría una verdadera plataforma carnavalesca para enfrentar políticamente a la dictadura en el país. Estas posibilidades surgirían de la misma “fuerza regeneradora y renovadora” del carnaval –en términos de Bajtín–. Dirá, también, Caetano: “el nuevo Carnaval de Bahía, electrificado, roqueado, cubanizado, jamaicanizado, popeado, dominado por el pésimo gusto de la clase media provinciana, es el resultado del asesinato del Carnaval brasileño, asesinato cuyos autores intelectuales fuimos nosotros: pero, también, la incomparable vitalidad de este nuevo Carnaval -en gran parte debido a esa misma clase media provinciana- y, sobre todo, a la energía propiamente creativa que se ve en actividad (...) se deben a nuestro mismo gesto, lo que nos puede dar aliento y nos permite pensar, en los buenos momentos, que hay esperanza, porque la matanza se reveló regeneradora”. En definitiva, la propuesta consistió en sacrificar al carnaval, como era conocido hasta ese momento, para convertirlo en una herramienta transformadora de la realidad, una llave para vencer a la opresión que dominaba el país. El intento logró, al menos, llevar al mismo carnaval a un nuevo estadio, un estadio superador que, hoy en día, permite una mayor identificación del pueblo brasileño con su propia alegría.

“Soy loco por ti América” (1967) de Gil y Capinam, cantada un poco en portugués y otro poco en castellano –más bien en portuñol-, aunque escrita en clave simbólica, es bastante explicativa. En su música se perciben las influencias centroamericanas y en su letra clama por: “*el nombre del hombre muerto, ya no se puede decir...*” en críptica alusión al Che que, luego, completa con: “*el nombre del hombre es pueblo*”. En el título habla de América, sin especificar “Latina”. Es una afirmación política. Al decir sólo América, juega con la forma en que se autodenominan los estadounidenses a sí mismos, mientras, en realidad, está hablando del continente unido, de una América unida, de “Nuestra América” en los términos del revolucionario y poeta cubano José Martí. “Tropicalismo anti-Monroe: América para los latinoamericanos” dirá otro poeta revolucionario: Augusto de Campos.³³ “*Que su nombre sea Martí*” continúa diciendo la letra y reafirma lo anterior, marcando un guiño del Tropicalismo al héroe vindicado por la Revolución Cubana.

Hay que tener en cuenta que la dictadura imperante en Brasil desde el año 1964, incrementó su fuerza, a partir de 1968, con la puesta en marcha del AI-5 (*Ato Institucional Número Cinco*) que le dio al General Costa e Silva -quien había asumido la presidencia del país en el '67- la posibilidad de cerrar el Parlamento, encarcelar a

³⁰ BAJTIN, Mijail (2003).

³¹ Con C mayúscula en el original.

³² VELOSO, Caetano (1997)

³³ CAMPOS, Augusto de (2003).

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, Gilberto Gil y Rogério Duarte a prisión. En diciembre de 1968 son apresados Caetano y Gil. Permanecen detenidos en la cárcel, luego con arresto domiciliario y finalmente son expulsados del país. Se exilian en Londres hasta 1972. Con la prisión y el exilio de sus líderes la -hoy conocida como- primera fase del movimiento tropicalista, llega a su fin. Sin embargo, sus influencias perduran, todavía hoy, en Brasil y en el mundo (este mismo trabajo está dando cuenta de ello).

Referencias bibliográficas

- BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*, Cosac Naify, São Paulo, 2007.
- CAMBRAIA NAVES, Santuza. *O violão azul. Modernismo e música popular*. Fundação Getúlio Vargas Editora, Rio de Janeiro, 1998.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras Bossas*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2003.
- CAMPOS, Augusto de, Décio PIGNATARI y Haroldo de CAMPOS. *Teoria da poesia Concreta. Textos críticos e Manifestos 1950-1960*. Ateliê Editorial, São Paulo, 2006.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*. Companhia das Letras, São Paulo, 2004.
- COSTA GARCIA, Tânia da. *O "it verde e amarelo" de Carmen Miranda (1930-1946)*. Ed. Annablume, Fapesp, San Pablo, 2004.
- Nova Canção: *Manifesto* e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60, En: Actas, IASPM-AL, Buenos Aires, 2005.
- DUARTE LOZA, Daniel. *Música Tropicália: arte y política en Brasil durante la última dictadura militar*. En: XV Jornadas de Investigación del ÁREA ARTES, Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2011.
- GAMBINI, Hugo. *El Che Guevara*. Ed. Planeta, Buenos Aires, 2004.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, Buenos Aires, 2008.
- NETO, Torquato. *Os Últimos Dias de Paupéria*. Rio de Janeiro, Max Limonada, 1982.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Alhambra, Rio de Janeiro, 1981.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. Companhia das Letras, São Paulo, 1997.
- ZÉ, Tom. *Tropicalista Lenta Luta*. PubliFolha, São Paulo, 2003.