



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

NACIONALISMO Y CULTURA EN BRASIL,
DEL MODERNISMO AL TROPICALISMO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:
KATIA ESCALANTE MONROY

DIRECTORA DE TESIS: DRA. REGINA CRESPO FRANZONI



FACULTAD DE FILOSOFIA
Y LETRAS
MÉXICO, D. F..



COORDINACION DE ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS



2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PARA MIS PADRES

PARA MI HERMANA

PARA CLAUDIA

Dedico esta tesis a mis padres por su valioso ejemplo, su infinita paciencia, su apoyo incondicional y su amor profundo. Gracias por absolutamente todo lo que han hecho por mí. También se la dedico a una persona que quiero, admiro, y que intervino de diferentes maneras para hacerla posible, Claudia Escalante. Por supuesto siempre estuvieron presentes mis hermanos Arturo (y familia), y Sergio.

Además, este trabajo me hace recordar a Iliana, Anayancy, Xadeni, KiKa, Lidia, Luis Ramón, Omar, Nelly, Jezreel, Abel Eduardo, Lore, Gaby, Adrián, Jesús y Luis Ernesto, pues es la culminación de un viaje que recorrimos juntos; y a pesar de que una tesis es el resultado de búsquedas muy personales, éstas sólo son satisfactorias cuando se acompañan de emociones compartidas.

Un agradecimiento enorme a Regina por su tiempo, y porque le debo mucho más que la asesoría de esta tesis, ya que su trabajo me permitió aclarar y desarrollar mis propias inquietudes intelectuales, y me ayudó a descubrir una apasionante puerta de acceso a la cultura brasileña.

Por último, quiero agradecer a una persona cuyo apoyo ha sido de gran importancia últimamente, Claudia Ceja.

ÍNDICE

INTRODUCCION

La cultura	1
Cultura y Nacionalismo	2
Música Popular	2
Tropicalismo	5

CAPITULO I

CULTURA E IDEOLOGÍA

La cultura popular	9
Cultura popular y Estado	16

CAPITULO II

LA CUESTION NACIONAL

La centralización del Estado Novo	23
El desarrollismo de Juscelino Kubitschek	28
Los años de João Goulart	33

NACIONALISMO CULTURAL

El papel de la vanguardia	42
La política cultural del Estado Novo	50
Los años cincuenta y el desarrollismo	55
Años sesenta, antes del golpe militar	59
Años setenta, después del golpe militar	64

MÚSICA Y NACIONALISMO

Es negocio nacionalizarse	68
Desarrollo Desafinado	77
Revolución Disparada	80

CAPITULO III

TROPICALISMO

Fragmentos de una identidad compleja	90
La otra cara de la modernidad	98
Lo moderno no quita lo consciente	101

CONCLUSIONES	113
---------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	119
---------------------	-----

INTRODUCCION

Hoy en día la aproximación a la interpretación de la realidad social atraviesa necesariamente por el análisis socio-cultural y no sólo por el político-ideológico como antaño¹. La realidad nos obliga a repensar muchos de los conceptos fundamentales en las ciencias sociales. Por eso es preciso enriquecer aquellas formas interpretativas que toman en consideración exclusivamente el análisis de instituciones, de ideologías, de organizaciones y, en general, de procesos que se refieren solamente al análisis de "lo político". Debemos ampliar la gama de hechos y fenómenos sociales que hemos clasificado dentro de este terreno, pues entender las diferentes dimensiones en las que puede ejercerse el poder, nos permite considerar, a su vez, los distintos planos en los que debe construirse la democracia.

LA CULTURA

De la inquietud por reflexionar sobre la democracia extendida al ámbito de la cultura, surgió mi interés por acercarme al análisis de aspectos simbólicos, y particularmente a los que se refieren al estudio del desarrollo de la cultura popular, por ser ésta un espacio en el que se constituyen identidades diversas y en el que se ejercen distintas formas de participación colectiva. La cultura popular refleja claramente la diversidad y la heterogeneidad de las sociedades latinoamericanas. Por eso me parece

¹ La sociología Latinoamericana en los años sesenta empezó a considerar el análisis cultural como un elemento de importancia en la comprensión de los procesos sociales. Sin embargo, el desarrollo de estudios sobre cultura era aún marginal, pues el tema de la dependencia económica, primero, y el autoritarismo político, después, fueron temas centrales todavía hasta los años setenta. En los ochenta, junto con la preocupación sobre la transición a la democracia, empezó a crecer la reflexión sobre los aspectos culturales que permitieron o acompañaron tanto el autoritarismo de las dictaduras, como la resistencia hacia estos regímenes. Sin embargo, no es sino hasta los años noventa que se fortalece una subdisciplina: la sociología de la cultura. Por su parte, la antropología se había concentrado en el estudio de los fenómenos relacionados con las culturas étnicas y las tradiciones culturales "premodernas", pero poco a poco empezó a voltear la mirada hacia fenómenos relacionados con el proceso de modernización. Es decir, es relativamente reciente el momento en que coinciden una sociología interesada en la cultura no sólo como reflejo de procesos políticos y/o económicos; y una antropología que dejó de pensar la cultura como una expresión exclusiva de la tradición, para interesarse ambas en la dimensión simbólica de las prácticas cotidianas de los sujetos inscritas en la modernidad (Canclini, 1991:28).

necesario valorar la gran aportación que realizan los Estudios Culturales para explicar realidades tan complejas, pues el análisis de "lo cultural" nos permite rastrear procesos que a veces operan de manera muy sutil, pero que acompañan grandes transformaciones.

CULTURA Y NACIONALISMO

Habiendo comprendido la importancia del análisis cultural elegí como objeto particular de estudio, el nacionalismo, debido a que es un tema del que no puede sustraerse de alguna forma o en alguna medida la producción cultural contemporánea. En el proceso de construcción simbólica de un referente nacional, la producción cultural jugó un papel central. Las representaciones de lo nacional que se difundieron en cine, radio, televisión, funcionaron como medios de educación cívica, política y sentimental, y transmitieron modelos y mensajes en torno al ser nacional.

Este potencial comunicativo fue valorado y explotado por los gobiernos, y aunque se pueden establecer particularidades en cuanto a los tipos de nacionalismo en cada periodo histórico -debido a que al discurso nacional experimentó cambios y transformaciones- y aunque también se establecieron diferencias debido a las influencias político-ideológicas de sus productores, la preocupación en torno a la nacionalidad siempre terminaba por expresarse. Es por ello que el proceso de construcción nacional a través de la producción cultural es un tema que debe ser estudiado más profundamente.

MÚSICA POPULAR

Como ya mencioné antes, si bien se viene señalando desde hace tiempo la importancia de los estudios culturales, en términos históricos es un área de investigación reciente y un universo temático bastante rico y poco explorado. En América Latina, la investigación sobre literatura, artes plásticas y cine ha logrado un avance nada desdeñable². Sin embargo el estudio específico de la música es un terreno de investigación relativamente virgen, pues existen pocos

² Donoso, 1983, Fuentes, 1969, Goic, 1972, Franco, 1971, Lafforge, 1969, Rama, 1982, Sánchez 1968, Shaw, 1981, Acha, 1994, Colombres, 1991, Dunning, 1986, Hennebelle, 1981, Fundación Nuevo Cine Latinoamericano, 1986, Schumann, 1987.

trabajos que analicen los fenómenos musicales desde una perspectiva socio-histórica³. Esta es una de las razones que despertaron mi interés por hacer esta investigación.

Los estudios sobre música no sólo son escasos, los que podemos encontrar - a decir de Ana María Ochoa Gautier, (Ochoa, 1999)- plantean una forma de aproximación al análisis de lo musical desde disciplinas que enfatizan los aspectos técnico-musicales y/ó estéticos, pero en las que los aspectos socio-culturales son tomados como elementos secundarios. En este sentido, se aproximan a la música como un universo autónomo desvinculado de los procesos sociales en los que se genera una expresión musical determinada.

Es por ello que me parece pertinente la realización de trabajos que se aproximen al análisis de los fenómenos musicales desde una perspectiva histórica y que tomen en consideración los procesos políticos e ideológicos en los que dichos fenómenos tienen lugar, ya que:

... la música no se agota en el hecho estético, sino que se asume como un fenómeno socio-cultural que encierra procesos susceptibles de ser estudiados desde la historia (Ochoa, 1999: 18).

Según Ochoa, los estudios que se han realizado sobre música parten de tres perspectivas principales: la música clásica, el folclor y la música popular. La musicología se dedica al estudio de la música "clásica" o "erudita", asociada con la música académica de tradición occidental. La **musicología** se ha especializado, por una parte, en los aspectos estrictamente musicales marginando la relación del fenómeno musical con el ámbito social, y por otra, se ha ocupado en reconstruir las partituras de la música del pasado. Asimismo se ha enfocado en el estudio de la "historia de la música", pero dicha historia además de ser descriptiva (principales eventos y exponentes) se centra específicamente en el estudio de la música occidental (Ochoa, 1999).

³ Arentz, 1977, Gonzalez, 2001.

Los estudios folclóricos, a su vez, están dirigidos al estudio de la música que ha sido poco afectada por los procesos de modernización. El **folclor** se relaciona con el estudio de la tradición, entendida ésta como la expresión cultural de valores premodernos sobrevivientes a la llegada de la modernidad. La **etnomusicología** se centró en el estudio de la música de los grupos indígenas no occidentalizados, y se ha orientado principalmente a descubrir la función que cumple la música dentro de los grupos étnicos (Ochoa, 1999).

Para el caso del estudio de la música popular, el contexto socio-histórico no puede ser un elemento marginal, ya que no puede entenderse el proceso de producción de la música popular sin tomar en consideración el proceso de modernización de la sociedad, y en este sentido el análisis del contexto es de gran importancia. La música popular no ha sido tomada en cuenta por la musicología y por los estudios del folclor y fue marginada en gran medida por estar relacionada con el avance de la comercialización y la producción masiva, elementos que desdeñaron por mucho tiempo ambas disciplinas (Ochoa, 1999).

Es por eso que me parece importante dentro de los estudios culturales el estudio de la música popular, porque como ya vimos son pocas las investigaciones que se apoyan en el desarrollo de la música para explicar procesos socio-históricos, y además porque el folclor y la musicología la han dejado de lado.

La música como contracultura tiene una gran importancia, y siendo una de las expresiones con mayor difusión y de alcance masivo me parece paradójico que no se atienda suficientemente a sus repercusiones sociales. Me interesa analizar la relación que existe entre música y política. Rastrear de una expresión musical específica, aquellos elementos que transforman o revolucionan el contexto cultural en que ésta se produce, así como reflexionar sobre aquellos otros elementos que si bien reflejan claramente una preocupación política no pierden calidad o valor estético. Es importante también considerar que hay propuestas que aunque no contengan un

discurso político abierto, es decir, sin ser música "politizada", tienen, debido al planteamiento formal que proponen, una repercusión social importante.

La idea es estudiar la relación entre música y resistencia cultural, para lo cual cabe preguntarse si hay una resistencia a cierto discurso, cuál es la alternativa propuesta (no toda resistencia es necesariamente propositiva). Por eso quiero analizar concretamente una propuesta musical alternativa que irrumpe en el espacio de la "música nacional" propuesta desde el poder. Según lo que propone Ochoa:

Un elemento fundamental sería investigar los recursos de reacción a nivel simbólico que puede contener una propuesta musical, pues a través de ellos un grupo subalterno se revela. (Ochoa, 1999:20)

EL TROPICALISMO

Tomando en cuenta estos elementos elegí para mi investigación un movimiento llamado Tropicalismo, que se generó a finales de los años sesenta en Brasil, liderado por Caetano Veloso y Gilberto Gil, oriundos del estado de Bahía, en el noreste del país, quienes plantearon la renovación de la música popular con sus composiciones. A ambos les preocupaba que en un momento en que el desarrollo de los medios hacía llegar al país, de manera especialmente fuerte la influencia de la cultura norteamericana, la nostalgia por la tradición de la música nacional estuviera llevando a muchos compositores a folclorizar la música popular. Veloso y Gil mostraron que una propuesta tradicionalista y conservadora no era una buena reacción ante tal fenómeno, y que era necesaria una actitud de apertura y más consciente de las transformaciones que la modernización estaba generando en Brasil.

En Brasil, los sesenta fueron años de gran efervescencia política y cultural, y en el terreno de la música popular se dibujaron tres propuestas claras. Una estaba representada por la música producida por los artistas cercanos a la izquierda política y a los trabajos de los Centros Populares de

Cultura⁴. Los compositores que pertenecían a esta corriente planteaban que era necesaria la adopción de un mensaje político explícito en las canciones; este género, al cual podríamos denominar “música de protesta”, abandonó la preocupación por los aspectos formales de la producción artística. En su discurso se privilegiaba el mensaje político pensando siempre en el valor revolucionario y el efecto pedagógico que podían tener las canciones al ser consumidas por el pueblo.

Por otra parte surgió un movimiento más cercano a la cultura de masas, con una propuesta comercial y políticamente más conservadora, la Joven Guardia. Aunque en este movimiento sus líderes -Roberto y Erasmo Carlos- reelaboraron la música norteamericana de la época dándole un toque brasileño, era abiertamente rechazado por la izquierda cultural, por el hecho de estar clara y fuertemente influenciado por los Beatles y la música Pop, e instalado en la lógica de la industria cultural. Desde la izquierda se consideraba que las influencias del pop internacional eran influencias negativas y que la Joven Guardia producía música enajenante.

El Tropicalismo, liderado por Veloso y Gil irrumpió en el escenario de la Música Popular Brasileña (MPB) con una propuesta alternativa muy interesante en la que plantearon la importancia de dar seguimiento a la tradición de la música popular renovándola críticamente. Veloso y Gil junto a Gal Costa y Maria Bethania como grupo central, y con la participación además de otros artistas como el grupo de rock “Os Mutantes”, el poeta Torquato Neto, Tom Zé y el director de orquesta y compositor Rogerio Duprat, dieron lugar a un proyecto colectivo efímero pero muy importante.

Estos artistas no compartían los criterios de los CPC's (Centros Populares de Cultura) en cuanto a la producción musical, y tenían un discurso más contundente que el de la Joven Guardia. Además, no estaban de

⁴ Los CPC's fueron grupos políticamente muy activos que surgieron de la organización estudiantil más importante, Unión Nacional de Estudiantes (UNE). Estos grupos querían establecer un puente entre los intelectuales comprometidos con un proyecto de transformación social, y el pueblo; aunque pensaban que éste tenía que ser concientizado y que a través de la cultura lograrían esa concientización (Crespo, 1993:189).

acuerdo con la visión que de la cultura brasileña se construyó y se difundió a través de la producción cultural influenciada por las políticas del Estado durante el nacionalismo populista. Por ello, lanzaron un nuevo concepto, que representaría una clara ruptura con la tradición musical brasileña, con la “*Velha Guarda*” o “*Velha Família Musical*”.

El Tropicalismo recuperó, con una visión crítica, muchos elementos de la música tradicional brasileña e incorporó las innovaciones que planteó el Bossa-Nova⁵ así como también elementos del pop anglosajón. Por todo lo anterior podemos decir que este movimiento marca de manera clara una ruptura con los conceptos de la izquierda radical sobre la función social del arte.

Aunque como movimiento el Tropicalismo tuvo una corta duración, la influencia que ejerció en los artistas y compositores posteriores es importante. No se trata de un género musical, sino de un movimiento de músicos y compositores con una nueva actitud frente a la música, una actitud de apertura hacia las influencias externas, de revisión crítica de la tradición, y de preocupación por la experimentación y el tratamiento formal en lo que se refiere tanto a la música como a las letras de sus canciones.

No podríamos entender el Tropicalismo sin ubicarlo en el contexto del avance tecnológico y del desarrollo de la industria cultural, y tampoco sin entender el contexto de participación y efervescencia política que se vivió en Brasil en aquella época; por eso, antes de exponer el panorama cultural específico de los sesenta, en el que se inserta el trabajo de estos

⁵ El Bossa-Nova es un movimiento de música popular que fue liderado por João Gilberto y Antonio Carlos Jobim, cuyo nacimiento se produjo de manera oficial en 1959, con la grabación del disco *Chega de Saudade*. El desarrollo del Bossa-Nova se acompañó de los importantes avances técnicos que tuvieron lugar en esta década. Augusto Campos explica en *O Balanço da Bossa e outras bossas* algunas de las características novedosas del género relacionadas con este hecho: “este género se graba en estudio y es música para ser escuchada de manera cercana y privada por el público; se canta de una forma más íntima, el discurso corporal no es enfático, la voz es menos fuerte, la temática es citadina” etc. En general podemos decir que éste género refleja en la música los cambios que estaba viviendo la sociedad, es decir, el tránsito hacia una sociedad propiamente urbana (Campos, 1993:72).

compositores, presentaré en el capítulo uno algunos elementos teóricos que nos permitan entender mejor el papel que juega la cultura popular en la construcción de la identidad nacional. En el capítulo dos explicaré brevemente cómo se ejerció este uso de lo popular y cómo se construyó el referente de cultura nacional a través de la música popular en Brasil durante los gobiernos populistas. Finalmente, en el tercer y último capítulo analizaré la forma en la que se genera un contra-discurso a esta ideología mostrando las características del Tropicalismo, sus principales propuestas y planteamientos, así como las diversas rupturas que representó este importante movimiento.

CAPITULO I

CULTURA E IDEOLOGIA

LA CULTURA POPULAR

Entendemos la cultura popular como toda expresión que provenga de los sectores no hegemónicos sin importar a que clase social pertenezcan, pues no es necesariamente elaborada por las clases económicamente marginadas, (o no solamente por ellas). Es decir, son parte de la cultura popular las expresiones creadas por grupos que pueden o no estar marginados económicamente, pero que lo están culturalmente, pues como señala Nestor Garcia Canclini "lo popular no es monopolio de las clases populares" (Canclini, 1989:204).

Pero para entender mejor qué es la cultura popular, debemos señalar la diferencia que existe entre ésta, la cultura de elite y la cultura de masas. Si bien es cierto que la relación entre las tres es cada vez más estrecha, y a pesar de la dificultad para definir las de manera estricta, ya que no se pueden homogeneizar los elementos culturales generados en los espacios en los que éstas se producen, es preciso no perder de vista que tienen elementos diferenciados, y es importante señalar con mayor amplitud algunas de sus particularidades (Crespo, 1995:181).

La cultura de "elite" o "erudita" es la cultura producida por una fracción de la burguesía y parte de los sectores medios, y está relacionada sobre todo con las Bellas Artes. La cultura erudita ha sido considerada por la burguesía como una cultura "superior", y aunque no es un universo cerrado, lo que se entiende por "culto" se refiere sobre todo a la manifestación en la cultura de los valores de la tradición occidental (Canclini, 1989: 85; Crespo, 1995: 181).

Este concepto, reconocido también como “alta” cultura, descansa en la idea de que los grupos que la poseen detentan un saber superior legítimo y universal. Para Marilena Chauí (1966), esta noción de “alta” cultura es una construcción ideológica de las clases dominantes que tiene un sentido francamente autoritario. Para ella este concepto es excluyente, en primer lugar porque implica la construcción de una jerarquía de valores entre expresiones culturales de diferentes sectores y grupos sociales (clasificación en la que los saberes de los sectores subalternos son percibidos como “inferiores”); y en segundo lugar, porque detrás de la pretendida universalidad de la cultura erudita se disimulan las diferencias y contradicciones existentes en la estructura social.

Según este concepto de cultura y como consecuencia de los factores anteriores, ésta se torna inaccesible pues importantes sectores sociales se quedan al margen de su producción; sectores que asumen el rol de consumidores de un discurso que producen otros, a través del cual no se sienten necesariamente expresados. Así, a quienes no crean en “clave erudita” o quienes no tienen acceso a este tipo de expresión, no les son reconocidas sus propias manifestaciones culturales con el argumento de que adolecen de determinada “calidad” cultural.

Terminemos por señalar que la cultura erudita es producida y transmitida por el aparato institucional, a diferencia de la cultura popular. A la cultura popular pertenecen las manifestaciones y expresiones que no se reproducen en los circuitos de difusión cultural institucionales (Crespo, 1995:181).

Ahora bien, la cultura de masas es la cultura producida por grupos de poder económico con fines lucrativos. Ésta se entiende en su relación con el capital, su producción se guía por las exigencias del consumo y de acuerdo a las necesidades del mercado. En la cultura de masas lo que se vende es el entretenimiento.

Para Marilena Chaui:

La noción de masa expresa la ideología contemporánea según la cual la sociedad se reduce a una organización (regida por los imperativos administrativos y económicos) en la cual la idea de las clases sociales y su lucha quedan disimuladas, ya que en esta organización no se concibe a los sujetos como sujetos sociales, sino fundamentalmente como sujetos económicos (1966:28).

Sin embargo, así como señalamos el carácter autoritario del discurso sobre la universalidad y superioridad de la cultura de elite, también tenemos que señalar con respecto a la cultura de masas un eje problemático importante. Si bien es cierto que la cultura de masas está regida por la lógica comercial y a pesar de que también aquí muchos sectores sociales se quedan fuera de la posibilidad de su producción, cuando pensamos que en torno a ella se genera un espacio de difusión cultural importante tenemos que reconocer sus elementos positivos. Pero para tener más clara la posición que voy a tomar con respecto a la cultura de masas en este trabajo, traeré a colación el debate que se ha suscitado a este respecto¹.

Algunos autores como Teodoro Adorno y Marx Horkheimer plantean en su libro *Dialéctica del Iluminismo*² que la cultura de masas es nociva porque al ser un espacio de relación entre la cultura popular y la erudita, dicha relación le resta autenticidad a la primera y seriedad a la segunda. Para Adorno, la cultura de masas es banal y el consumidor de este tipo de expresión pierde el sentido crítico. En la cultura de masas, la producción cultural erudita es transformada en mero objeto y moda de consumo, los

¹ No es mi intención plantear un análisis profundo sobre la cultura de masas, no es el objetivo de este trabajo, pero sí me parece importante señalar algunos aspectos relevantes del debate que se suscitó sobre el tema a partir del importante desarrollo de la tecnología y las comunicaciones, porque esto nos ayudará más adelante a entender las posiciones del Tropicalismo frente al tema de la industria cultural.

² Theodoro Adorno y Marx Horkheimer pertenecen a una corriente de pensamiento llamada - "Teoría Crítica"- que desarrollaron varios académicos en el Instituto de Investigación Social de Frankfurt (Escuela de Frankfurt) . Adorno y Horkheimer publicaron en 1944, *Dialéctica del Iluminismo*, texto en el cual hacen una dura crítica a la cultura de masas, pues ven en ella fundamentalmente una forma de manipulación social y la forma de evitar la reflexión crítica. (Zubieta, 2000)

medios son aquí sólo divulgadores del trabajo creador y crítico producido por la elite cultural; a su vez, la cultura popular, al masificarse, pierde la capacidad que tiene de reflejar los valores y las expectativas de las clases subalternas convirtiendo sus expresiones en simple objeto de entretenimiento (Crespo, 1995: 195).

Como podemos ver, estos autores valoraron a la cultura de masas de forma muy negativa porque para ellos ésta banaliza las expresiones de la cultura erudita, despolitiza las expresiones de la cultura popular y tiene como objetivo último lograr la alineación y la dependencia de los sujetos. No le reconocen a la cultura masiva una apertura democratizadora, al contrario, ven en ella la capacidad de producir la masificación de la cultura a través de la manipulación y la ausencia de la reflexión.

En franca oposición a la postura anterior algunos autores sostienen que la cultura de masas ayuda a la democratización social, ya que disminuye las distancias territoriales, sociales y culturales entre las personas³. Para estos autores, al ser los medios de comunicación de masas una fuente eficaz de difusión cultural, son un vehículo importante de socialización de información que beneficia a sectores sociales que de otro modo no tendrían acceso a la misma, y en este sentido la producción cultural transmitida a través de los medios de comunicación de masas contribuye a la formación intelectual del público. Desde esta perspectiva se ve entonces en el efecto homologador de gustos culturales y de públicos consumidores un elemento positivo, pues lo interpretan como un proceso democratizador (Eco, 1968 y Zubieta, 2000).

Ahora bien, frente a estas posturas polarizadas y aparentemente irreconciliables quiero destacar los señalamientos de Umberto Eco -cuya postura comparto- con respecto a que no es posible pensar en una sociedad

³ Autores como Daniel Bell o Edward Shils no asumían una postura crítica frente a la cultura de masas. Bell sostiene que la cultura de masas es igualitaria, pues vuelve patrimonio común lo que antes era exclusivo de una elite. Desde ésta perspectiva la cultura de masas y el consumo masivo posibilitan una nivelación de los estilos de vida. Por su parte Shils plantea que en la sociedad de masas no existe la segregación cultural generada por la cultura libresca, aunque subsistan diferencias de otra índole (Zubieta, 2000:136-138).

no masificada⁴. Vivimos en una sociedad de masas y para este autor el problema no es preguntarse si la cultura de masas es buena o mala o si los medios de comunicación son alienantes o no; el reto en todo caso es pensar en las acciones que deben implementarse para que sus contenidos sean de calidad y difundan valores culturales, ya que no es verdad que la producción y difusión de información impliquen sólo por su carácter masivo democratización cultural. Es decir, aunque llegue a mucha gente, la cultura de masas es producida por grupos de poder económico con fines lucrativos, lo que significa que intentarán usarlos en su propio beneficio. Según Eco:

El error de los apologistas estriba en creer que la multiplicación de los productos industriales es de por sí buena, según una bondad tomada del mercado libre, y no que debe ser sometida a crítica y a nuevas orientaciones (Eco, 1969:65).

Para este autor, las posiciones de Adorno parten de una concepción aristocrática de cultura, pues sus posturas reflejan una desconfianza por la socialización de cierto tipo de información concebida como patrimonio de algunos sectores privilegiados. Decir que la cultura se banaliza implica una posición escéptica frente a la capacidad del público consumidor, una desconfianza en torno a su sensibilidad y a su criterio, además de que a partir de estas ideas se está considerando al público como un ente pasivo y un receptor acrítico de los mensajes que le son transmitidos por los medios.

Con sus críticas a Adorno, Eco pretende señalar, a mi parecer, que es preciso tomar en cuenta el problema de la recepción, y en este sentido plantea la necesidad de considerar que el público interpreta los mensajes transmitidos por los medios de comunicación, o sea que los mensajes son decodificados y no son absorbidos tal como se producen. Durante el proceso

⁴ Eco retoma la discusión sobre la cultura de masas a fines de los años cincuenta y en su texto *Apocalípticos e Integrados* confronta la posición de autores como Adorno y Horkheimer (apocalípticos) críticos de la cultura de masas, con la de teóricos que la defienden (integrados), rescatando de alguna manera los elementos importantes de ambas. Eco rebasa el enfoque que plantea la oposición entre alta y baja cultura y hace su análisis desde una perspectiva en la que ambas están insertas en el contexto de la industria cultural. No les da un valor superior o inferior, sino que explica, sin prejuicios, las transformaciones que provoca en la sociedad el hecho de que más gente pueda tener un mayor acceso a los bienes culturales (Eco, 1969: 64- 67).

de recepción, el sujeto relaciona los mensajes con su propio contexto y les puede dar en su interpretación sentidos muy distintos a los imaginados originalmente por el productor (Eco, 1968; Chauí,1996).

Entonces, en el momento de la decodificación se abren posibilidades de interpretación inesperadas y los mensajes pueden ser utilizados por el receptor en su propio beneficio. Si dejamos de ver al consumidor como un ente pasivo y entendemos que el proceso de recepción implica selección y reinterpretación podemos entender el aspecto positivo de la cultura de masas; además, también existe la posibilidad de apertura de ciertos espacios de creación y producción crítica dentro de la misma industria cultural, ya que no todos los mensajes y las expresiones que a través de ella se generan son de manera homogénea y absoluta meros productos de enajenación⁵.

Como vemos, existe una compleja relación entre cultura popular y de masas. Sin embargo, debido a sus condiciones de producción y a las finalidades que persigue, la cultura de masas se distingue de la cultura popular porque no tiene el mismo potencial de resistencia. Ampliemos un poco más esta línea de análisis.

La cultura popular es un espacio en el que se expresa la cultura de un grupo y que puede también funcionar como un elemento importante en la construcción de su identidad. Dentro de este espacio los sujetos no sólo tienen la opción de resistirse a la imposición de valores culturales ajenos para desarrollar los suyos propios, sino que además, a través de la cultura popular pueden diferenciarse y hacerse reconocer por otros.

Ahora bien, cuando hablamos de “lo popular” es importante insistir en que no nos estamos refiriendo a un objeto, o a un grupo social específico

⁵ En este punto comparto la postura de Raymond Williams con respecto al problema de la hegemonía. Para Williams la hegemonía es dominante pero jamás de un modo total o exclusivo, siempre existen formas alternativas en el seno de las prácticas culturales (Williams, 1987:135). En este sentido, podemos pensar también de esta manera los mensajes transmitidos por la industria cultural. Como dice Zubieta, “no se puede sostener la existencia de un “determinismo tecnológico”, es decir, el pensar la relación medios-receptores como una relación determinada exclusivamente por los primeros” (Zubieta, 2000: 146).

necesariamente, sino al espacio de constitución de identidades colectivas diversas, pues como dicen Schelling y Rowe al respecto:

Es preciso entender la cultura popular no como una visión determinada del mundo, sino como un espacio o una serie de espacios en que se forman sujetos populares como entes diferentes a los miembros de los grupos dominantes. (1991:24)

Entendiendo lo popular no como un elemento característico de una clase específica, lo que sigue es señalar que en realidad no hay una cultura popular, sino muchas y muy diversas culturas populares, las cuales son espacios en los que se conforman las identidades de sectores sociales diversos.

La particularidad de la cultura popular es, pues, que evidencia la existencia de experiencias colectivas que no son reconocidas por la cultura establecida (Schelling & Rowe,1991:27). Esta es la característica que me interesa destacar con respecto a las culturas populares, su potencial de resistencia frente a una cultura institucionalizada, pues podemos señalar que a través de dicha resistencia se revelan las diferencias y las contradicciones sociales ocultas en la llamada "Cultura Nacional".

Para apoyar estas ideas retomemos una vez más a Williams. Según este autor, la importancia de las prácticas de la cultura popular es que, aunque limitadas y afectadas por las presiones de la cultura hegemónica, constituyen pequeñas rupturas que si bien pueden ser neutralizadas, reducidas, reapropiadas o incorporadas a la cultura hegemónica, muestran elementos independientes y originales (Williams,1977: 136).

Como lo hemos expresado repetidamente, no debemos entender la relación entre culturas como un proceso unilateral de imposición de determinados mensajes por parte de la cultura dominante (de elite y/o de masa), como tampoco debemos entender a la cultura popular automáticamente como productora de resistencia e impugnación, pues no es así siempre o no necesariamente. Debemos pensar la relación entre las tres no en términos de imposición de un dominio, sino de construcción de una hegemonía, y para que

exista la hegemonía, como sabemos, es necesario que exista también el consenso⁶. Y entender esto implica reconocer que desde la subalternidad se puede generar la resistencia, pero que también desde las subalternidad se establecen los consensos y se legitiman los discursos oficiales. Por eso:

García Canclini no define a las culturas populares por oposición al arte culto burgués o al de masas producido por la industria cultural, sino a partir del sistema en el que están insertos los tres, y a los cuales atribuye distintas posiciones a partir de las cuales los grupos que producen estas diferentes manifestaciones culturales luchan por asumir una posición hegemónica (Zubieta, 2000:235).

No quisiera extenderme más en este tema ya que es bastante amplio. Baste aclarar que el objetivo de abordarlo de manera general en este capítulo es tener claras las diferencias de la cultura popular con respecto a las otras, en virtud de que la cultura popular juega un papel muy importante en la construcción de "lo nacional". La finalidad es exponer los conceptos básicos que vamos a utilizar para explicar el proceso de construcción de lo nacional, y a partir de ello, entender a su vez lo que llamaremos "cultura oficial".

CULTURA POPULAR Y ESTADO

Una vez establecidas algunas de las particularidades de la cultura popular y habiendo señalado ya sus diferencias con la cultura de elite y la cultura de masas, me interesa abundar en torno a la relación que se establece durante mi periodo de estudio, entre la cultura popular y el Estado, ya que esta relación va a ser un eje básico en esta investigación. Si bien es cierto que la lucha por la hegemonía entre sectores que producen las diferentes culturas se da en tanto que relación de enfrentamiento, complicidad o ambas, también es cierto que en esta relación el Estado no asume un papel neutral, puesto que lo

⁶ Para entender mejor este punto recurramos al concepto de hegemonía de Gramsci. Para él la hegemonía es la capacidad de un sector o grupos de sectores de una clase social de generar consenso favorable para sus intereses y hacerlos equivaler como intereses generales. La hegemonía social es el consentimiento de las grandes masas de la población a la dirección impresa en la vida social por el grupo dominante (Thwaites, 1994).

que han hecho los Estados ha sido expresar los intereses de un determinado sector de la sociedad o, mejor dicho, este sector –o sectores- a través del Estado ha intentado imponer sus intereses y legitimar su poder (Schelling & Rowe, 1991:25).

Aún cuando hemos señalado que la relación entre cultura popular y de elite no puede ser vista sólo en términos de dominantes–dominados porque el problema es mucho más complejo, también hay que reconocer que el papel que ha jugado el Estado en esta relación ha sido fundamental. Es necesario profundizar sobre la forma en la que algunos sectores han hecho un uso de “lo popular” desde el Estado para legitimar y difundir un proyecto de sociedad específico.

Comencemos por establecer como punto de partida que en el campo cultural⁷ se refleja el conflicto de intereses socio-políticos generado entre los distintos sectores de la sociedad. Por eso es importante ubicar el contexto en el que se desarrolla la producción simbólica así como analizar cómo se sitúa una propuesta cultural en esta lucha de intereses.

En segundo lugar, cabe recordar que a raíz de la revolución burguesa, que en América Latina se consolida en los años treinta del siglo XX, la clase en el poder elabora, de acuerdo a sus intereses, un proyecto de nación que intentará imponer al resto de los sectores a través de las políticas de Estado. El Estado es utilizado por la burguesía industrial para expandir e institucionalizar su propio proyecto de nación y de sociedad. Ahora bien, para la consecución de dicho objetivo la producción cultural juega un papel fundamental, ya que a través de ella se desarrollan y difunden los discursos necesarios para exponer y justificar su pertinencia (Schelling, & Rowe 1991: 25).

⁷ “(...) Con el desarrollo de la burguesía se formó un mercado específico para los objetos culturales en el cual las obras son valoradas con criterios propiamente estéticos. Éste es el campo cultural. (...) Dentro del campo cultural se ha acumulado un capital de conocimientos respecto al cual actúan dos posiciones, la de quienes detentan el capital y la de quienes aspiran a poseerlo.” (Bourdieu, 1984: 18).

Además de lograr la centralización política, el fortalecimiento del Estado y el desarrollo industrial, la burguesía se encarga de formular un proyecto nacional constituyendo no sólo un marco jurídico para resolver el problema de la unidad y la integración, sino también va a desarrollando un proyecto cultural para difundir una identidad y una cultura nacionales. Para lograr esto, la burguesía se apropia de lo popular, elaborando la ideología de "lo nacional-popular". Así pues, a lo que se terminará llamando "Cultura Nacional" es, en realidad, la propuesta cultural de un determinado sector social que, a través de los aparatos ideológicos del Estado, la difundirá al conjunto de la sociedad, presentándola como una cultura de la cual participan y a la que pertenecen todos sus grupos y sectores (Chauí, 1996:111-120).

En esta construcción de la identidad nacional se diluyen las diferencias de clase, regionales y étnicas para generar un referente de identidad que aglutine a todos sin que se noten las distancias culturales, las relaciones desiguales y los problemas de dominación existentes. (Barbero, 1987:80; Canclini, 1989:179). El Estado no sólo intenta absorber las manifestaciones populares, sino que busca controlarlas y domesticarlas. En ese sentido apunta este trabajo: de lo que se trata es de analizar el papel de la cultura popular como un discurso que revela la existencia de otras propuestas que no se identifican necesariamente con el referente cultural propuesto por la burguesía y lanzado desde el Estado.

Jesús Martín Barbero plantea que los proyectos nacionales se consolidaron gracias al encuentro del Estado con las clases populares, ya que para la consolidación de un país se hace necesario un proyecto político y cultural unificado. Según Barbero, para que cada país dejara de ser "un país de países" fue necesario un referente cultural que lograra esta integración (Barbero, 1987).

Veamos un poco más cómo se desarrolló ese proceso en Brasil. A partir de la urbanización e industrialización acelerada que se genera en el país, los sectores populares van creciendo, maduran en sus formas de organización y de participación política y se agudizan las contradicciones que provoca la

modernización. Es por eso que los sectores hegemónicos se apropian de muchos elementos de "lo popular" con la intención de construir una idea de unidad que incluya (por lo menos en el discurso) a los grupos en ascenso, para poder de esta forma integrarlos y transmitirles una sensación de pertenencia y sentido de participación en el proyecto nacional (Canclini, 1989: 245).

Como resultado de esta construcción, ya lo dijimos, no sólo las contradicciones sociales se ocultan; también las diferencias regionales se diluyen en lo nacional; es decir, las culturas populares regionales se encuentran siempre dispersas y fragmentadas, y la construcción de lo nacional actúa como un elemento que las integra. Lo nacional popular no es una suma de culturas regionales, va más allá, es una construcción nueva que reúne elementos de lo popular rural y lo popular urbano, síntesis de la que resulta una tercera opción, lo popular-nacional, elemento que forma parte fundamental en la ideología de la "Cultura Nacional" (Ortiz, 1987: 181, 183). Esta ideología es una construcción a través de la cual las manifestaciones culturales producidas por los sectores subalternos poco a poco van siendo incorporadas a la cultura oficial, pues la cultura hegemónica se va apropiando de ella, manipulando su significado y controlando los elementos que le puedan parecer peligrosos o ajenos al orden que se quiere establecer.

A través de la ideología de la cultura nacional el Estado proporciona la idea de unidad y de homogeneidad social, y con esta idea se ocultan los antagonismos que existen en una sociedad formada por grupos que se encuentran en lucha permanente. En este esquema se difunde en todos los sectores una imagen en la que la sociedad es armónica, en la que están ausentes los conflictos, y en la que los sectores subalternos están siendo incorporados (Chauí, 1966, Barbero 1987, Canclini, 1989, Capelato, 1998, 1989, Schelling & Rowe, 1991).

De esta forma se disimula que en realidad estos sectores participan en condiciones de desigualdad, legitimándose con este ocultamiento la dominación que se ejerce sobre ellos. En una estructura social en la que los

sectores subalternos están marginados de los canales y los espacios de participación real, es decir, están excluidos de la toma de decisiones, la ideología despolitiza... las expresiones de las culturas populares y por lo tanto se neutralizan sus iniciativas de transformación.

A partir de la apropiación de lo popular por parte de los sectores hegemónicos, el Estado se presenta como el defensor de los ideales del pueblo, como el depositario de sus intereses, dándoles una presencia. Sin embargo ésta es sólo una presencia superficial, pues lo popular no desempeña aquí un papel activo en el desarrollo del proyecto nacional, al contrario, "lo nacional", desde esta perspectiva, termina siendo una construcción basada en una serie de estereotipos y mitos elaborados por los intelectuales que participan del aparato estatal. Es un proceso, a decir de Barbero, de "inclusión abstracta y exclusión concreta del pueblo en el proyecto nacional"(Barbero, 1987: 15, Canclini, 1989:180).

Ahora bien, hemos descrito hasta el momento el uso de lo popular por parte del Estado, pero tenemos que matizar estas afirmaciones considerando el proceso inverso, cómo se ejerce lo popular desde la sociedad. En esta línea de análisis, lo importante es reconocer que las masas populares urbanas no asumen siempre una posición pasiva ante este discurso de identidad que les ofrece el Estado o la industria cultural. Por el contrario, en muchas ocasiones reaccionan con una actitud crítica ante la fórmula de lo nacional. A veces la sociedad reinterpreta los mensajes difundidos por el Estado a través de los medios y les da un sentido distinto (Barbero, 1987: , Canclini, 1989:254, Schelling & Rowe,1991:198).

Es por eso que podemos distinguir en este proceso de construcción de la identidad y la cultura nacionales los discursos oficiales del Estado y de la clase dominante, por un lado, y algunas expresiones de lo popular que se ejercen con un sentido muy crítico con respecto a estos discursos. Según Schelling & Rowe:

El problema fundamental es entender, dentro de un contexto en el que las formas culturales populares se convirtieron en escenarios importantes en donde, por una parte, identidades tradicionales, étnicas y locales fueron articuladas por el Estado dentro de un proyecto de integración y desarrollo nacionales por la otra llegaron a ser un medio a través del cual grupos subalternos luchaban por participar en la formación del nuevo orden social urbano, usando formas culturales populares para representar su nueva identidad, así como para hacer sentir su presencia como ciudadanos (1993: 62).

Esta cierta autonomía y capacidad de iniciativa por parte de los sectores populares les coloca en la posibilidad de oponerse y resistirse a un determinado proyecto. Al reinterpretar los mensajes lanzados por la cultura oficial, los sectores populares les dan significados y usos diferentes, y por lo tanto, generan en esta operación la construcción de espacios que les permiten no ser absorbidos completamente por las estructuras de dominación. (Thwaites, 1994.) Frente a esta posibilidad que los sujetos tienen para construir espacios de resistencia, a los sectores hegemónicos no les queda otra opción que estar constantemente reafirmando su poder, construyéndolo todo el tiempo y trabajando por mantenerlo:

La hegemonía no se constituye de una vez y para siempre. Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Por que es continuamente resistida, limitada, alterada desafiada por presiones que no le son propias (Williams, 1977:134).

Estamos concentrándonos entonces en ese espacio de la cultura popular en el que se incorpora un elemento que se escapa a las fuerzas hegemónicas o se opone a ellas. Zubieta nos explica, recuperando a Williams, que la cultura popular es una cultura de conflicto para las clases dominantes porque al encontrarse en posición de resistencia actúa como forma erosiva que la amenaza desde adentro.

El hecho de que se lance desde el Estado la fórmula de lo “nacional popular”, no significa que ésta sea asumida automáticamente y sin cuestionamientos. Siempre existe ese espacio en el cual los sectores populares pueden inconformarse o evitar la imposición de una determinada visión de lo nacional a partir de la crítica.

Las formas de resistencia que pueden ejercerse desde las culturas populares son muchas, pero recordemos que ésta es una posibilidad que se potencia en Brasil en la década de los sesenta, debido al desarrollo económico, a los avances de la modernización, a la radicalización y el avance de la izquierda política, al desarrollo de los diversos movimientos sociales (que alcanzan gran importancia en esos momentos) y a la influencia de la revolución cubana. Debido en general al contexto de transformación social y política que se vive en Brasil en esta década. Pero para entender mejor estos procesos, en el siguiente capítulo haremos un breve recorrido por su historia reciente.

CAPITULO II

LA CUESTION NACIONAL

LA CENTRALIZACIÓN DEL ESTADO NOVO

Para poder estudiar la manera como se desarrolla la relación entre Estado y cultura popular en Brasil, analizaremos brevemente el contexto histórico que la enmarca.

Empecemos por recordar que la primera mitad del siglo XX se caracteriza por un proceso de modernización económica y social. La industrialización impulsada por la sustitución de importaciones y el desarrollo del mercado interno generó el crecimiento de la burguesía industrial, así como de las clases medias y trabajadoras. El desarrollo de estos nuevos sectores se aceleró con la Revolución de 1930, acontecimiento que marcó el fin de la llamada República Vieja (1889-1930)¹ y el inicio de la República Nueva, y que representa el comienzo de un período en el que se estableció una nueva configuración social².

A raíz de la Revolución de 1930, Getulio Vargas, gobernador de Río Grande do Sul, ocupó la presidencia de manera provisional en medio de un contexto de gran incertidumbre debido a los graves problemas económicos, el alto nivel de desempleo y la inestabilidad política que atravesaba el país.

¹ La República Vieja estuvo marcada por la enorme influencia de los grupos de poder de São Paulo y de Minas Gerais en la elección del presidente. Esta hegemonía de paulistas y mineiros provocó que se implantara la tradición de que este cargo fuera ocupado, de manera alternada, por hombres pertenecientes a estas elites políticas; así el país quedó monopolizado por dos partidos políticos: el Partido Republicano Paulista y el Partido Republicano Mineiro. Este proceso recibió el nombre de política del "café con leche" debido a que São Paulo era un Estado productor de café y Minas Gerais de ganado (Rodríguez, 1997:47).

² En 1930 convergen algunos elementos importantes: una crisis política marcada por el rompimiento del pacto entre elites y la presencia de nuevos grupos políticos en busca de espacios para su desarrollo; una nueva situación social marcada por la emergencia de clases medias y sectores urbanos por primera vez activos, y una crisis económica que alteraba el orden tradicional de producción (Rodríguez, 1997:50).

En este periodo, algunos sectores de las viejas oligarquías regionales pretendieron promover el regreso a la “política de los gobernadores” y ésta es una de las razones que explican el apoyo que recibió Vargas por parte de los *tenientes* para poder establecer un gobierno central.³ Debido a ello, y a su ambición personal, a pesar de haber sido nombrado presidente constitucional en 1934 por un periodo que abarcaría hasta mayo de 1938, Vargas decidió dar un golpe de Estado en 1937 e instauró el llamado Estado Novo.

Con el Estado Novo se inició un proceso de centralización política a partir del cual se pretendía lograr la unidad y la integración nacional, la reducción del poder de las oligarquías regionales y el control de la fuerte agitación política desatada con la revolución (Rodríguez, 1997:53). Para lograr estos objetivos se constituyó un amplio aparato administrativo que servía para lograr la centralización y para controlar el poder de los estados, y es por medio de la atribución de mayores poderes al ejecutivo que se consolidó un Estado autoritario, capaz de impedir toda disidencia política. En el régimen estadonovista se cancelaron las libertades democráticas y, a pesar de los avances en materia económica y de los considerables avances en el proceso de industrialización, se mantuvo un gobierno cerrado, caracterizado por el uso de la violencia y la represión.

En el terreno económico se buscó el crecimiento del capital nacional por medio de la intervención del Estado, se impulsó el crecimiento de la industria y se desarrolló una amplia política sindical que tenía como objetivo la incorporación de los trabajadores al proyecto nacional.⁴ Pero el régimen de

³ Los *tenientes* eran jóvenes militares con gran preparación, que estaban en contra de la República Oligárquica y que ya se habían rebelado contra el gobierno en los años veinte. Estaban convencidos de que era su deber participar en la vida política. Vargas, estando en el poder, trató de utilizar a los mandos *tenientistas* como instrumento de lucha contra el predominio de las oligarquías estatales en el Nordeste y en São Paulo que eran las más poderosas y las que estaban presentando mayores resistencias a su proyecto (Fausto, 1995 :193).

⁴ La política laboral del Estado Novo puede contemplarse bajo dos aspectos: el de las iniciativas materiales que se llevaron a cabo (leyes de protección al trabajador, de inclusión de los sindicatos al aparato de Estado y creación de órganos para arbitrar los conflictos entre patrones y trabajadores); y el de la construcción simbólica de la figura de Vargas como protector de los trabajadores. Esta estrategia tenía una doble intención; por una parte les otorgaba derechos laborales y respondía favorablemente a algunas de sus exigencias, al mismo tiempo que lograba su cooptación sindical como una forma de controlar a este sector disminuyendo su potencial revolucionario (Fausto, 1995: 206)

Vargas pronto empezó a enfrentar problemas provocados por la inserción de Brasil en el marco de las relaciones internacionales y por las condiciones políticas internas del país.

Tras la entrada de Brasil en la guerra en 1944, se produjo una oposición en el seno del gobierno, algunas personalidades políticas importantes empezaron a quejarse por la contradicción que existía en un gobierno que apoyaba las democracias en el exterior y que ejercía a su vez un sistema dictatorial en el propio país (Fausto, 1995 : 213) ⁵.

En el ámbito de su propio gobierno empezó a surgir la disidencia. El ministro de relaciones exteriores Osvaldo Aranha se mostró favorable a una apertura democrática, además, el general Goés Monteiro (embajador de Brasil en Montevideo) regresó al país y se dirigió al Ministerio de Guerra para organizar una mayor oposición a Vargas. Por otra parte, también se estaba desarrollando un movimiento de resistencia a la dictadura, compuesto por estudiantes universitarios.

Al generarse una presión opositora al régimen cada vez mayor, Getulio Vargas intentó una apertura democrática controlada, para lo cual, en febrero de 1945 estableció un plazo para llevar a cabo elecciones presidenciales. Asimismo, concedió amnistía a los presos políticos, liberó a los comunistas y permitió el retorno de los exiliados. En esta etapa también se organizaron los partidos políticos y se permitió la legalización del partido comunista. Así, dando una imagen de apertura política, Vargas intentó controlar la transición hacia un nuevo gobierno, pero no lo logró. El Estado Novo fue derrotado por

⁵ El estallido de la Segunda Guerra Mundial cambió el rumbo de la política exterior. A los norteamericanos les preocupaba ampliar su círculo de seguridad nacional que abarcaba América del Sur y sobre todo el nordeste de Brasil. A raíz de esto, los norteamericanos lanzaron una ofensiva político-ideológica para promover las Conferencias Pan-Americanas en torno a la defensa de las Américas bajo la dirección de Estados Unidos. Estados Unidos entró en la guerra en 1941 y empezaron las negociaciones con respecto a la posición que asumiría el gobierno brasileño al respecto. En 1942, Brasil rompió relaciones con el eje. Estados Unidos y Brasil firmaron un acuerdo político militar que era de carácter secreto, pero al ser hundidos algunos barcos mercantiles brasileños por las tropas Alemanas, Brasil entró a la guerra y envió a una fuerza expedicionaria (FEB) para luchar en Europa a partir de 1944. (Fausto: 211, 121)

un golpe militar en 1945 a raíz del cual se nombró una Asamblea Constituyente y se convocaron elecciones para 1946 (Rodríguez, 1997 :53).

En las elecciones venció Eurico Gaspar Dutra, pero durante el gobierno Dutra fue imposible desmontar la maquinaria varguista, pues Vargas seguía controlando en gran medida la situación política, ya que abandonó la presidencia pero dejó una sólida estructura política en la que influía enormemente (Mendonça, 1990:249).

Los cambios que se generaron durante el régimen de Dutra fueron de orden político, se crearon nuevos partidos, se programaron elecciones, se terminó con la censura a la prensa y se redactó una nueva constitución. En lo referente a la organización de los trabajadores se mostró una continuidad con respecto al sistema corporativista del Estado Novo (Fausto, 1995: 222).

A pesar de esta aparente apertura, con Dutra se abrió un periodo de represión contra el partido comunista, pues los sectores conservadores temían las consecuencias que el crecimiento de dicho partido pudiera generar sobre todo a partir de los cambios que estaban ocurriendo en las relaciones internacionales entre las grandes potencias.⁶

La política económica del gobierno Dutra se inició siguiendo un modelo liberal, se desaprobó la intervención estatal y los controles establecidos por el Estado Novo fueron abolidos. El presidente pensaba que el desarrollo del país y el final de la inflación generada en los últimos años de la guerra dependían de la libertad de los mercados y principalmente de la libre importación de bienes (Fausto,1995:224). Sin embargo, a pesar de los cambios que se intentaron en esta materia, el gobierno se mostró bastante incompetente y no se lograron resultados favorables.

⁶ La hegemonía de Estados Unidos y el equilibrio europeo se veían amenazados por la ocupación o por la influencia de los países de Europa del este por la Unión Soviética. De este modo empezó a desarrollarse la Guerra Fría.

En general la situación no se transformó demasiado en este periodo, el poder que conservaba Vargas y los errores cometidos por el gobierno de Dutra fueron circunstancias que favorecieron el regreso del primero a la presidencia. Se puede decir que a pesar de las modificaciones que intentó implementar Dutra, la base del sistema político seguía siendo varguista.

Vargas regresó al poder en 1951, con el apoyo de los trabajadores, a través de elecciones directas. En este periodo se manifestaba ya una clara oposición entre nacionalistas y "entreguistas" con respecto a problemas tanto de política económica interna como en torno a la postura de Brasil en el marco de las relaciones internacionales. Los nacionalistas apoyaban la industrialización y la generación de un sistema económico autónomo en el que el Estado ocupara un papel importante como regulador de la economía y como inversor en sectores estratégicos. Sin rechazar el capital extranjero, los nacionalistas lo consideraban con mucho recelo, pensaban que la inversión de capital extranjero en sectores estratégicos pondría en peligro la soberanía nacional. Por otro lado, los "entreguistas", que se oponían a los nacionalistas, defendían una menor intervención del Estado en la economía, la industrialización no era su prioridad, y proponían en cambio una apertura al capital extranjero.

En el marco de las relaciones internacionales los nacionalistas eran favorables a un distanciamiento con respecto a E. U. En cambio la corriente conservadora argumentaba que Brasil tenía en esos momentos la necesidad de alinearse sin restricciones a los norteamericanos⁷ (Fausto, 1995: 226).

Una de las preocupaciones de Vargas en su segundo periodo fue lograr un crecimiento económico basado principalmente en el desarrollo de la

⁷ A partir de 1953 la política norteamericana frente a los países del tercer mundo dio un giro. El presidente Truman (1945-1952) había obligado a estos países a definirse con relación al comunismo, pero había mantenido una política de ayuda económica a las naciones que estaban en su zona de influencia. Para enero de 1953 el Gral. Eisenhower tomó la presidencia y convirtió la lucha anticomunista en una verdadera cruzada. El gobierno tomó la decisión de dejar de prestar ayuda a estos países y dar prioridad a las inversiones privadas (Fausto, 1995:228).

industria petrolera; en el aspecto laboral, se implementaron acciones que atendían algunas de las demandas de los trabajadores.

Fue así como la expansión económica, el aumento de los empleos y la relativa elevación del nivel de vida especialmente de los sectores medios, hicieron posible la alianza entre trabajadores y burguesía, lo que se tradujo en la ampliación del apoyo que Vargas recibió, ya que continuaba teniendo un gran control sobre la clase obrera⁸ (Rodríguez, 1997:55).

Debido a su nacionalismo cada vez más evidente y su relación estrecha con el sector obrero, la oposición de los sectores más conservadores creció rápidamente. Les asustaba que el régimen de Vargas se convirtiera en una república sindicalista y, ante esta preocupación, los grupos de derecha iniciaron una campaña de desprestigio en contra del gobierno. Las oligarquías y los militares empezaron a exigir su renuncia con más insistencia después del atentado en contra de Carlos Lacerda, su principal opositor político⁹. Vargas se rehusó a renunciar y decidió, el 24 de agosto de 1954, quitarse la vida (Rodríguez, 1997:56).

EL DESARROLLISMO DE JUSCELINO KUBITSCHKEK

Después del suicidio de Vargas hubo un interinato a cargo de Café Filho y posteriormente, en las elecciones de 1955, resultó vencedor Juscelino Kubitschek. El periodo presidencial de Juscelino Kubitschek (conocido como

⁸ Podemos decir entonces que se construyó la figura simbólica de Vargas como el dirigente y guía de los brasileños, especialmente de los trabajadores. En la propaganda política se refieren a él utilizando la figura del amigo y guía, y se compara su lugar en la sociedad con el papel que juega un padre en el seno familiar (Capelato, 1998).

⁹ Carlos Lacerda, periodista renombrado del periódico *Tribuna da Imprensa*, era el portavoz de la Unión Democrática Nacional (UDN), organización política fundada para combatir la dictadura en 1945, y que posteriormente se volvió el principal partido conservador. En 1954, la UDN era una fuerza antigetulista por excelencia y en los momentos de mayor tensión política se generó una conspiración para matar a Carlos Lacerda. Aunque al parecer Vargas no tenía nada que ver en ella, este acontecimiento desacreditó mucho a su gobierno, pues en el atentado no mataron a Lacerda, pero hirieron a un general de la Fuerza Aérea que lo acompañaba. Esto provocó que se iniciara una investigación profunda por parte de la Fuerza Aérea, en la que se descubrió que el autor intelectual del atentado pertenecía al Estado Mayor presidencial de Vargas.

JK) fue una etapa muy importante en la historia brasileña porque en ella tuvieron lugar transformaciones de gran alcance.

En comparación con el gobierno de Vargas, los llamados "años JK" fueron años de relativa estabilidad política y de crecimiento económico. Sin embargo, las diferencias en el interior de las fuerzas armadas eran importantes. Había sectores que se pronunciaban por un nacionalismo radical en confrontación con el imperialismo norteamericano, otros, por el contrario, estaban convencidos de que debían, mediante un golpe de Estado, renovar las instituciones y detener el avance sindicalista.

En el ámbito económico, la política desarrollista de JK se basaba en la utilización del Estado como instrumento coordinador del desarrollo, a través de éste se estimulaba el crecimiento de las empresas nacionales y se promovía la apertura económica y el ingreso del capital extranjero concediendo facilidades de inversión. De este modo la ideología nacionalista daba un giro hacia una política de mayor apertura al exterior.

En 1956 se creó el Consejo Desarrollista de la Presidencia, que propuso la creación de sectores claves para el crecimiento económico. Se fundaron los consejos de Energía (eléctrica, nuclear, carbón, producción y refinación de petróleo), de Transportes (construcción y renovación de vías férreas, pavimentación y construcción de carreteras, puertos y transportes aéreos); de Industrias Básicas (siderurgia, aluminio, metales, etc.) Se realizó un gran número de obras como resultado de los préstamos y de las inversiones que ingresaban al país.

Otro factor importante de la gestión de JK fue el intento de promover el desarrollo económico del nordeste del país con la creación de la Superintendencia de Desarrollo del Nordeste (SUDENE) para hacer frente a las dificultades económicas y a los problemas de pobreza y marginación de esta región. También se brindó un gran apoyo al Instituto Superior de Estudios Brasileños (ISEB) creado en 1955. En el ISEB se realizaron numerosos estudios sobre desarrollo económico y nacionalismo.

En el campo laboral empezó a dibujarse una escisión, pues algunos líderes sindicales empezaron a tomar conciencia de la dificultad de estructurar un movimiento sindical sólido dentro de la estructura corporativista oficial. Es por ello que empezaron a surgir organismos independientes paralelos a los oficiales (Fausto, 1995:239). Los dirigentes sindicales independientes también intentaron politizar los sindicatos y con ello se involucraron en la corriente nacionalista, que empezaba a exigir reformas sociales, entre otras, la reforma agraria (Fausto, 1995:239).

Pero para entender mejor el gobierno de JK es necesario considerar las nuevas circunstancias y la nueva configuración de fuerzas en el campo de las relaciones internacionales. En la segunda mitad de los años 50 estaba en curso el proceso de descolonización de Asia y África. Muchos de los países del tercer mundo se rehusaron a tomar partido por alguna de las dos grandes potencias enfrentadas en el contexto de la guerra fría y formaron el grupo de los países no alineados. Esto repercutió en América Latina de manera importante, ya que se generó una mayor reflexión y un amplio debate sobre los intereses que en esta región se debían defender.¹⁰

En este contexto, JK proyectaba diversificar las relaciones económicas, así como reestablecer las relaciones comerciales con la Unión Soviética y los países socialistas de Europa oriental, lo que representaba a los ojos de los Estados Unidos una amenaza para el monopolio en sus relaciones comerciales con Brasil. Además, el triunfo de la revolución cubana alarmó al gobierno norteamericano, lo que lo llevaría a reestructurar sus políticas económicas hacia América Latina y a reconocer la necesidad de otorgar

¹⁰ En esta etapa Juscelino Kubitschek lanzó en 1958 una estrategia diplomática llamada Operación Panamericana, a través de la cual pretendía conseguir apoyos para proyectos de desarrollo que dieran respuesta a las necesidades económicas de los pueblos latinoamericanos y elevaran su nivel de vida. Con la Operación Panamericana el gobierno brasileño pretendía hacerse notar, tener una participación destacada en el ámbito interamericano y mostrar una actitud más independiente en la política exterior. Sin embargo, paradójicamente, la Operación Panamericana implicaba también revisar las relaciones de Estados Unidos con América Latina con el objeto de reforzar sus lazos dentro de los lineamientos del sistema capitalista.

mejores apoyos económicos para la región, sobre todo a partir de la creación de la Alianza para el Progreso.¹¹

En términos generales JK continuó la línea nacionalista del segundo gobierno varguista, con lo cual obtuvo el apoyo de la izquierda y de los grupos nacionalistas, pero también la fuerte oposición de la derecha expresada principalmente en la UDN¹². Por otra parte, el desarrollo industrial generado en estos años trajo como consecuencia el crecimiento de las clases medias y la elevación del nivel cultural de estos sectores, lo que implicaba a su vez que se fortalecieran sus organizaciones y que plantearan, a través de éstas, nuevas demandas y nuevas exigencias sociales. Al final del mandato de JK las contradicciones del desarrollo industrial se habían acentuado, dividían a la sociedad brasileña y reproducían sus antagonismos.

El gobierno se estaba enfrentando a dilemas de difícil resolución. La movilización de los trabajadores crecía, los estudiantes y los intelectuales se adherían un movimiento social de izquierda que se iba radicalizando. La presión de este movimiento fue en aumento y su choque con los intereses de los grupos conservadores de derecha empezaba a señalar las contradicciones generadas con el desarrollo económico del país.

Al gobierno de JK le sucedió el de Jânio Quadros, quien utilizó como un elemento importante de su campaña por la presidencia la promesa del combate a la corrupción. Quadros prometió que en su gobierno se realizaría una

¹¹ Como el gobierno norteamericano advirtió que era necesario amenguar los efectos que tenía la revolución cubana, la influencia del socialismo y la cada vez mayor efervescencia social en América Latina, John F. Kennedy anunció la creación de la Alianza para el Progreso. Recuperando la iniciativa de la Operación Panamericana (que no había funcionado en 1958) la Alianza para el Progreso tenía los siguientes objetivos principales: defender su área de influencia del comunismo respaldando a las naciones en "peligro", así como integrar económicamente a la región a través de la creación de zonas de libre comercio y promover el progreso de la ciencia con la inversión en nuevos proyectos para la investigación científica.

¹² Como ya vimos, la UDN surgió inicialmente como un frente anti-getulista y era el principal partido opositor de Vargas, pero también existían el PTB y el PSD. El PTB fue creado en 1945, tuvo sus orígenes en el movimiento "queremista", y surgió para aglutinar a las nuevas fuerzas sociales surgidas tras la industrialización. Con este partido el gobierno de Vargas intentaba captar el apoyo de los trabajadores urbanos y alejarlos de la influencia del Partido Comunista. Al PTB pertenecían grupos de la burguesía nacional, el proletariado y algunos sectores de clase media. El PSD era el partido de las oligarquías. La alianza entre estos dos últimos permitió en cierta medida la estabilidad política que imperó en el gobierno de JK (Mesquita, 1976: 63,64,65).

“cruzada moral contra políticos sin principios y oportunistas” (de hecho el símbolo de su campaña era una escoba). Su lucha contra la corrupción le valió importantes apoyos de las fuerzas armadas y de algunos otros sectores.

Sin embargo, Quadros fue un político bastante polémico y controvertido. Durante su mandato prácticamente ignoró al Congreso, trabajaba entendiéndose directamente con los gobernadores de los estados y se entendía por separado con los dirigentes de los partidos políticos cuando esto convenía a sus intereses. Al parecer el presidente no tenía un programa claro de gobierno, y sus posturas eran muy polémicas; manejaba un discurso de defensa de los sectores marginados, sus planteamientos eran sumamente populistas y también mostraba una gran simpatía con el proceso revolucionario que se estaba gestando en Cuba.¹³ Durante este periodo, el gobierno también reflejó un interés especial por fortalecer las relaciones con los gobiernos de la Unión Soviética y de la República Popular China, manejó una política de apertura hacia los países socialistas e incluso envió misioneros a los países de Europa oriental y empezó a promover un acercamiento con las naciones africanas. Además, Quadros se pronunció en contra del colonialismo portugués.

A pesar de toda la retórica del presidente, su política al interior del país era bastante ortodoxa y la orientación que le dio a la economía durante su mandato en realidad era muy conservadora. De hecho, varios observadores creían que la política externa de Quadros era un disfraz para desviar la atención del país, pues en esos momentos se estaba implementando un impopular programa de reformas económicas¹⁴ (Skidmore, 1988:246).

¹³ En un acto simbólico, Quadros condecoró al Che Guevara, hecho que causó la indignación del gobierno norteamericano, y el presidente comenzó a negar su apoyo a la invasión norteamericana de Cuba, y a plantear la defensa de la autodeterminación de los pueblos.

¹⁴ Quadros tomó medidas económicas que fueron aprobadas por el FMI, hecho que le serviría para renegociar la deuda; prometió reducir el déficit gubernamental y hacer mayores inversiones para apoyar la exportación de productos brasileños. Para lograrlo implementó reformas dolorosas (como desvalorizar la moneda y reducir los subsidios a las importaciones) con el objetivo de generar posteriormente un nuevo crecimiento, sin embargo, eran medidas que repercutían directamente en el ingreso de las personas.

A pesar de que los miembros de la UDN se habían mostrado satisfechos en un principio con las políticas del gobierno, poco a poco modificaron su posición pues el presidente empezó a defender una mayor independencia y libertad frente a las presiones de las grandes potencias. Por eso, a pesar de que las directrices económicas y financieras del gobierno fueron aplaudidas en un principio por las fuerzas políticas conservadoras, ante el radicalismo del discurso del presidente, la UDN le retiró su apoyo. Carlos Lacerda, llegó incluso al extremo de acusar abiertamente al presidente Quadros de propiciar la entrada del comunismo al país.

Sin el apoyo de la UDN, de los grandes empresarios y de los grupos que dominaban la prensa, el presidente decidió sorpresivamente renunciar, pero a pesar de que era una figura popular entre los trabajadores, no contaba con el apoyo de las fuerzas políticas organizadas para mantenerlo en el poder. Aparentemente Quadros sobreestimó esta popularidad y pensó que el Congreso y los militares pedirían su permanencia en la presidencia, pero no fue así y dejó el poder finalmente el 25 de agosto de 1961 (Skidmore, 1988:250).

LOS AÑOS DE JOÃO GOULART

Al vicepresidente João Goulart (conocido como Jango) le correspondía por ley asumir la presidencia tras la renuncia de Quadros. Sin embargo, los militares intentaron impedirlo porque Goulart representaba la continuación de los gobiernos populistas. Veían en él la encarnación de una república sindicalista y un gran riesgo de que los comunistas tomaran el poder. Pero por otra parte, elementos de los altos mandos del ejército se pronunciaron en favor del respeto a la legalidad, y a pesar de que hubo un intento de golpe militar en 1961, éste fue impedido gracias a la fuerte movilización de los sindicatos, de los estudiantes y de esta fracción nacionalista del sector militar¹⁵.

¹⁵ Se desarrolló un movimiento por la "legalidad", liderado por el PTB y apoyado por grupos de izquierda. Este movimiento exigía a los militares que respetaran la constitución y el derecho de Goulart de ocupar la presidencia. Algunos militares también se pronunciaron a favor de la presidencia de Goulart. El general Mariscal Lott -Ministro de Guerra- jugó un papel importante en la defensa de la legalidad. Otros generales como Machado Lopez lo apoyaron y formaron una corriente legalista dentro del ejército. Por otra parte, los gobernadores de Río Grande do Sul, y de Goiás, Leonel Brizola y Mauro Borges organizaron milicias populares en defensa de la legalidad.

Además, el congreso se negó a vetar la presidencia de Jango y en vez de eso optó por establecer un sistema parlamentario.

Ante la presión social, las fuerzas golpistas tuvieron que negociar, y tal negociación consistía en permitir la toma de posesión de Jango siempre y cuando se estableciera un gobierno parlamentario que restringiera los poderes del presidente. Finalmente, a pesar de la desconfianza que le tenían, confiaban en que se podría hacer contrapeso a sus políticas populistas desde el congreso, además de que pensaron que Jango podría contener la fuerte agitación social que se estaba desarrollando, pues él tenía una buena relación con las organizaciones obreras.

João Goulart tomó posesión con poderes restringidos en septiembre de 1961. Con este movimiento se establecía una república parlamentaria, lo que significaba que las medidas del presidente tendrían que ser apoyadas por mayoría en el congreso para ser implementadas. Sin embargo, Jango se dio a la tarea inmediatamente de planear cómo quitar los límites que le habían sido impuestos. Consiguió volver al sistema presidencial después de convocar a un plebiscito en 1963, en el que recibió un gran apoyo popular.

Goulart no se enfrentó a una situación sencilla. El avance de los movimientos sociales era cada vez más importante, incluso los sectores campesinos comenzaron a organizarse¹⁶. Los estudiantes de la Unión Nacional de Estudiantes (UNE)¹⁷ radicalizaron sus exigencias (Fausto, 1995:246). Algunos grupos de la Iglesia también modificaron sus posturas: se movieron de un anticomunismo radical hacia el reconocimiento de la crítica situación en la que vivían las clases populares y sostenían que los males del

¹⁶ Debido a las migraciones se había establecido un acercamiento entre el campo y la ciudad, facilitando la toma de conciencia de los campesinos con respecto a las condiciones en las que vivían. Las Ligas Campesinas empezaron a surgir a finales de 1955; su principal preocupación era la de defender a los campesinos para que no los expulsaran de sus tierras. Un líder muy importante de las Ligas fue Francisco Julião.

¹⁷ La Unión Nacional de Estudiantes era una organización de izquierda radical. Este grupo originalmente fue parte de la estructura corporativa del Estado Novo y era financiada por el Ministerio de Educación, pero desde la década de 50, la UNE fue infiltrada por los comunistas que competían con los miembros de la Acción Popular. La Acción Popular era otra organización de estudiantes surgida de la Juventud Universitaria Católica (grupo progresista de la Iglesia) que poco a poco fue radicalizándose (Skidmore, 1982:309).

capitalismo eran los que estaban provocando la rebeldía y la efervescencia social.

En estas circunstancias, era lógico que durante el gobierno de Jango se viviera una crisis permanente. Los problemas económicos se agudizaron pues era imposible impulsar reformas que detuvieran la crisis económica sin afectar a los trabajadores, pero por otro lado no se mantenían contentos a los industriales y a los políticos conservadores si no se contenía la movilización social.

Amplios sectores de la población se sumaron a la movilización popular; las huelgas obreras y las manifestaciones estudiantiles eran cada vez más frecuentes. Por otra parte, en el terreno internacional el presidente también se encontró en una situación bastante delicada. El gobierno norteamericano decidió que los créditos de la Alianza para el Progreso no serían otorgados al gobierno federal, sino exclusivamente a aquellos gobernadores "capaces de sostener la democracia". A Estados Unidos le preocupaba que la izquierda estuviera ganando espacio en estados importantes. (En 1962 Miguel Arraes ganó la gubernatura de Pernambuco, y Leonel Brizola, que ya era gobernador de Rio Grande do Sul, ganó la Diputación de Guanabara). Esta política evidencia la presión que ejerció el gobierno norteamericano para detener el avance de la izquierda (Skidmore, 1982:281-282).

Los ideólogos del gobierno y los dirigentes sindicales trataron de fortalecer el proyecto del presidente, el cual debía basarse en la colaboración de los oficiales nacionalistas de las fuerzas armadas, los intelectuales de la política, la clase obrera organizada y la burguesía nacional. El Estado sería el eje articulador de esa alianza ideológica basada en el nacionalismo y las llamadas Reformas de Base.¹⁸

¹⁸ Estas abarcaban un amplio paquete de medidas. En el ámbito social, se contemplaba la reforma agraria, con el objetivo de acabar con los conflictos originados por la posesión de la tierra y garantizar el acceso a la propiedad de la misma a millones de trabajadores del campo. La reforma urbana consistía en crear las condiciones para que los inquilinos pudieran convertirse en propietarios de las casas alquiladas. En el plano de los derechos políticos se defendía la necesidad de ampliar el derecho al voto de los analfabetos. De este modo se esperaba ampliar el apoyo del gobierno populista contando con la simpatía de los sectores marginados.

Las reformas de base representaban la implantación de medidas nacionalistas que preveían una mayor intervención del Estado en la vida económica. No estaban destinadas a crear un régimen socialista, pero sí tenían como objetivo intentar limitar las profundas desigualdades sociales desde el Estado.

En 1962 se formó la Central General de Trabajadores (CGT), un Sindicato Independiente que permaneció fiel al proyecto populista. Por otra parte, en el PTB se creó un grupo de línea nacionalista en apoyo a las medidas adoptadas por Goulart.

La Unión Democrática Nacionalista (UDN) por su parte se aproximó a la corriente militarista enemiga de Jango. Varios de sus miembros formaron la ultra-conservadora Acción Democrática Parlamentaria, en cuyo seno se fomentó y promovió un golpe de Estado (Fausto, 1995:250). Si bien es cierto que la mayoría de la oficialidad prefirió en los primeros años del gobierno de Goulart no quebrantar el orden constitucional, no es menos cierto que ellos pensaban que era su obligación cumplir con el mantenimiento del orden social y el control del comunismo.

En la medida en que el gobierno Goulart perdía estabilidad, se afianzó en los círculos asociados de la Escuela Superior de Guerra (ESG) la convicción de que sólo un movimiento armado pondría fin a la "anarquía".¹⁹ La ESG puso en marcha la doctrina de la seguridad nacional; junto con el Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) y el Instituto Brasileño de Acción Democrática (IBAD) promovían el apoyo a un régimen que detuviera el avance

¹⁹ La Escuela Superior de Guerra era una institución que imitaba a las organizaciones militares norteamericanas y en ella se elaboró la ideología de la Seguridad Nacional, misma que planteaba la necesidad de la defensa de la nación frente al peligro del comunismo. En el terreno político defendían el alineamiento con Estados Unidos y en el económico se seguían las recomendaciones del FMI y no se toleraban las críticas del poder legislativo, ni mucho menos las reivindicaciones de las organizaciones sociales. La noción de la "guerra revolucionaria" fue formulada en el contexto de la guerra fría y tomó forma tras el triunfo de la revolución cubana. La victoria de la revolución en Cuba demostraba, según los militares, el gran avance en el mundo desarrollado de una guerra revolucionaria cuyo objetivo final sería la implantación del comunismo. Por eso mismo era necesario enfrentarse a ella con acciones de gran alcance. Las fuerzas armadas, en este contexto, pasaban a desempeñar un papel permanente y activo con el objetivo de derrotar al enemigo garantizando la seguridad y el desarrollo de la nación.

de la izquierda y garantizara un nuevo tipo de desarrollo económico basado en la apertura económica (Fausto, 1995:251).

Algunas instituciones funcionaron como elementos importantes de oposición al gobierno. El IPES (Instituto de Pesquisas y Estudios Sociales) fue fundado al comienzo de la década de los sesenta por un grupo de empresarios, abogados, tecnócratas y oficiales de las fuerzas armadas. El IPES era un grupo bien financiado, de tendencia claramente conservadora que creaba grupos de estudio diversos y tenía planeadas importantes reformas en la enseñanza, la inversión extranjera y la clase trabajadora. Paralelamente al IPES funcionaba el IBAD (Instituto Brasileño de Acción Democrática) y el CAMDE (Campaña de Mujeres por la Democracia), movimiento femenino especializado en la organización de marchas de protesta contra la inflación y la supuesta participación de comunistas en el gobierno. En un país en el que la movilización de mujeres para fines políticos era escasa, las marchas del CAMDE tenían un fuerte impacto en la opinión pública (Skidmore, 1988:240).

Como vemos, muchos civiles estaban a favor del golpe de Estado, un gran número de personas acudió a la llamada "marcha de la familia con Dios y por la libertad" organizada en São Paulo por asociaciones de damas católicas vinculadas al ala conservadora de la Iglesia Católica. En esta marcha del 19 de marzo quedó demostrado que los partidarios del golpe contaban con un apoyo social significativo.

En resumen, las modificaciones que habían sido impuestas por el parlamento para restringir los poderes del presidente hicieron que éste buscara fortalecer su base de apoyo entre los trabajadores. Por lo tanto, llevó a cabo una reforma social y política que escandalizó a la burguesía, a los terratenientes y a la alta oficialidad de las fuerzas armadas. Impulsó reformas en el terreno agrario, urbano, educacional, electoral, que aceleraron el estallido de la "revolución" en las fuerzas armadas. Sin poder resistir el golpe de Estado llevado a cabo el 31 de marzo de 1964, João Goulart tuvo que abandonar el país. Con el fin del gobierno de Jango terminó el periodo democrático-populista y se instauró una dictadura militar que duró hasta 1985.

El golpe militar de 1964 es el resultado de la suma de fuerzas de los grupos conservadores de la clase política, de los sectores armados, de los grandes propietarios rurales, de los empresarios y de algunos sectores de la clase media urbana. Grupos que por supuesto contaron con el apoyo del capital internacional y del gobierno de Estados Unidos. Las aisladas protestas contra el golpe fueron reprimidas, y de esta manera el golpe de Estado resultó victorioso.

Los gobiernos militares llevaron a cabo una reforma adversa al proceso de democratización que se había estado desarrollando en el país desde que culminó el Estado Novo. El golpe tenía como objetivo –según los militares– liberar a Brasil de la corrupción y el comunismo, y restaurar la democracia. Para lograrlo, el nuevo gobierno comenzó a transformar las instituciones del país por medio de los llamados Actos Institucionales. El primer gobierno militar estuvo a cargo del general Castelo Branco, y las primeras medidas tomadas por su gobierno fueron comunicadas a través del Acto Institucional No. 1 y tenían como función reforzar el poder ejecutivo y reducir la autoridad del Congreso (Skidmore, 1988:80).

Durante este primer periodo, aunque el general Castelo Branco tenía en mente transformar la dirección económica que se le había dado al país y alejar a la izquierda del poder (hubo una gran cacería de brujas que cumplió con este propósito), en el terreno político tenía una postura hasta cierto punto “moderada”, pues pretendía respetar la constitución y los procesos electorales. Tal moderación no le gustaba nada a la línea dura del ejército, la cual presionaba cada vez más para realizar cambios más radicales.

En junio de 1964, el gobierno había creado el Servicio Nacional de Informaciones (SNI) cuya tarea era recoger y analizar información sobre cuestiones de seguridad y subversión interna, pero eso no era suficiente para los militares, pues posteriormente se decretó el AI-2 con el cual se reforzaban los poderes del presidente de la República al establecer que podría promulgar decretos-ley en materia de seguridad nacional. El gobierno militar empezó entonces a legislar a través de decretos-ley argumentando que entraban

dentro de su competencia, es decir, el gobierno militar utilizó el concepto de la seguridad nacional para quitar y poner leyes a su voluntad y conveniencia (Fausto,1995 : 263).

Con el AI-2, además, se intentaba evitar cualquier posible victoria de la oposición y se le otorgaba al presidente la facultad de suspender los derechos políticos de cualquier ciudadano. En este acto se evidencia la cada vez más importante influencia de los militares de línea dura con los que Branco tuvo que negociar (Skidmore,1988:99).

Poco a poco la oposición empezó a reorganizarse. Aumentaron las marchas de rechazo al régimen, lideradas por estudiantes universitarios que se organizaron nuevamente en torno a la UNE. Otro sector en el cual fue creciendo la oposición fue la Iglesia. Algunos miembros de la jerarquía de la Iglesia se enfrentaron con el gobierno y le expresaron su descontento. Helder Câmara, arzobispo de Recife, era una figura reconocida por su lucha a favor de la justicia social, y fue un crítico muy importante del régimen de Castelo Branco (Skidmore: 1988:108-109).

Por otra parte, Carlos Lacerda (dirigente de la UDN), quien había apoyado en un principio el golpe, se acercó a sus antiguos enemigos Juscelino Kubitschek y João Goulart para formar el Frente Amplio, organización que se propuso luchar por la redemocratización del país (Fausto,1995:264; Skidmore,1988:114).

En 1967, un grupo liderado por Carlos Mariguela rompió con el PCB, partido de izquierda más importante, que operaba de forma clandestina en esos momentos y formó la Alianza Liberadora Nacional. Además de éstos, fueron apareciendo otros grupos opositores a la dictadura, entre ellos la Vanguardia Popular Revolucionaria, que contaba con el apoyo de algunos militares de izquierda.

Como podemos ver, a pesar de todo la izquierda política seguía operando y los grupos opositores al régimen avanzaban en su organización. Es

por eso que en 1967 se tomaron medidas más radicales para detener el avance de los sectores descontentos. Arthur da Costa y Silva tomó el poder en 1967, y una de sus primeras maniobras fue promulgar el Acta Institucional No. 5, acción que marcaría el endurecimiento de la represión. A partir de este decreto se termina con el mínimo marco legal que aún existía. Se suspendieron las funciones del Congreso y se hizo más rígida la censura hacia la prensa.

Otros decretos complementarios reforzaron el AI-5, que agudizaron el clima de censura y represión. Decenas de diputados fueron cesados de sus funciones, las fuerzas militares y policiales de los estados se sometieron al control del ministro de guerra, se reforzó la censura de la prensa y en las universidades.

A mediados de 1969, la Junta Militar creó la pena de expulsión del territorio nacional aplicable a todo brasileño que se considerara "inconveniente", "nocivo" o "peligroso" para la seguridad nacional. También se instauró la pena de muerte en caso de que se cometiera el delito de subversión (dicha pena nunca fue aplicada formalmente, ya que se preferían las desapariciones misteriosas o torturas que eran presentadas como el resultado de enfrentamientos entre opositores al régimen y fuerzas del orden).

Con este mayor control político, también se tenía la confianza de implementar políticas económicas más ortodoxas. Se abrió cada vez más la economía a la inversión extranjera y se hicieron los recortes necesarios en los gastos y salarios para poder lograr un crecimiento económico, aunque dicho crecimiento se reflejara sólo en las cifras macroeconómicas y no en el nivel de vida de la población.

Como pudimos ver, los gobiernos de Dutra y Jânio Quadros no tuvieron la misma repercusión que los gobiernos de Vargas, Kubitschek y Goulart. La importancia del gobierno de Vargas radica en que fue un periodo en el que se logró consolidar un gobierno central fuerte a través del control de poderes regionales, de las disidencias políticas y de los sectores sociales en ascenso.

El gobierno de JK se destacó porque durante su gestión hubo un crecimiento económico acelerado, un importante desarrollo de la industria y por consiguiente una elevación de los niveles de vida y de escolaridad de la población, además de que se registró un esfuerzo importante en la planeación y desarrollo urbanos. En resumen, durante la era JK se consolidó la infraestructura económica que permitió la modernización del país.

Durante el gobierno Goulart se agudizaron las contradicciones generadas por el desarrollo económico y el crecimiento y maduración de las clases medias, que mostraban una mayor participación política; los movimientos sociales entonces crecieron y se volvieron cada vez más activos. En este periodo se produjo un importante avance de la izquierda política, preocupada por generar en la población mayor conciencia sobre la situación social y política del país.

Ahora bien, no podemos hacer un corte radical con respecto a las características que acabo de mencionar ya que en mayor o menor medida son elementos que comparten los gobiernos mencionados. Es decir, la integración política, el desarrollo económico y la concientización social se van sucediendo como elementos prioritarios de los distintos gobiernos, pero por supuesto que en ocasiones confluyen o se entrecruzan. A lo largo de este proceso estos gobiernos comparten de cierta manera su nacionalismo y su preocupación por el desarrollo económico y la modernización social.

Ya establecidos, de manera general, los aspectos político-económicos del proceso histórico brasileño, buscaremos explicar cómo estos elementos han influido de manera importante en las políticas culturales implementadas por el Estado. Además, podremos darnos cuenta cómo estos acontecimientos han marcado los imaginarios de las elites intelectuales y cómo se han insertado tales imaginarios en las expresiones culturales de la sociedad. Pasemos entonces a la descripción de este proceso.

NACIONALISMO CULTURAL

EL PAPEL DE LA VANGUARDIA

Antes de comenzar quiero aclarar un punto. En el apartado anterior traté de esbozar de manera general el contexto socio-político de Brasil desde los años treinta, para lo cual hice un seguimiento cronológico de los regímenes políticos desde el Estado Novo hasta 1968, fecha de la promulgación del AI-5 y momento en el que se inicia la fase más dura de la dictadura. Propuse esta revisión porque eso nos permitirá entender de mejor manera los procesos culturales que voy a mencionar a continuación, y también con la intención de establecer un marco de referencia temporal para ubicarlos.

Sin embargo, al entrar en el terreno de la cultura, las fronteras que dividen el fin de un proceso y el comienzo de otro son más tenues, por lo que advierto que a partir de ahora mi análisis tiende a ser más temático. Los cortes temporales serán menos claros, y aunque no dejaré de mencionarlos, no deben ser tomados como cortes drásticos. Además, me concentraré en los aspectos relevantes de procesos que tienen sus referencias más claras durante los gobiernos de Vargas, Juscelino Kubitschek y João Goulart, porque fue durante sus mandatos que se fortalecieron el nacionalismo, el desarrollismo y la efervescencia de la izquierda revolucionaria respectivamente.

Como veremos a continuación, durante el Estado Novo se produjo en las políticas culturales del gobierno una importante influencia de algunos artistas que participaron en la Semana de Arte Moderno de 1922. Tiempo después, con Juscelino Kubitschek en el gobierno, el fortalecimiento de la perspectiva desarrollista del ISEB permeó fuertemente las políticas oficiales. La Poesía Concreta y la Bossa-Nova evidencian este proceso de modernización en el terreno cultural. Por último, el movimiento social de izquierda y el fortalecimiento de un discurso revolucionario en los años sesenta produjeron tal grado de polarización social que en 1964 derivaron en un golpe de Estado, el cual marcó una reestructuración profunda en el sistema económico, político y cultural del país.

Es por ello que me centraré en el análisis de procesos generados alrededor de estos eventos, y es por ello también que los periodos presidenciales de Eurico Gaspar Dutra y Janio Quadros estarán menos presentes en este apartado. Además, recordemos que durante sus mandatos no se produjeron cambios de gran trascendencia. El gobierno de Dutra no marcó grandes transformaciones con respecto al gobierno de su antecesor, entre otras cosas, porque la fuerza del varguismo al interior del aparato estatal era muy fuerte; por otra parte, Jânio Quadros tuvo una presidencia corta e ineficaz, debido a que estuvo menos de un año en el cargo. Pero veamos con mayor detalle estos procesos.

El arranque de los cambios que caracterizan la formación social del siglo XX en Brasil está marcado de manera simbólica por la Revolución de 1930 en el ámbito político, y por la Semana de Arte Moderno de 1922 en el terreno cultural. Este fue un acontecimiento de suma importancia para el país, pues la Semana de Arte Moderno representa un parteaguas en la historia de la cultura brasileña. Voy a explicar de manera muy general por qué, en función, desde luego, de entender el tema particular que nos ocupa, el nacionalismo y la cultura.

Como vimos en el apartado anterior, con el relajamiento de las relaciones con Europa que se dieron a raíz de la Primera Guerra Mundial, se facilitó el desarrollo industrial y se generó una mayor autonomía frente al mercado. Esto aceleró el proceso de urbanización e impulsó el desarrollo del mercado interno, lo que provocó, a su vez, la reorganización social, política y económica del país.

Estos elementos también modificaron de manera importante las circunstancias en las que se desarrollaba la producción cultural. Los intelectuales y artistas de la última generación del siglo XIX y la primera del XX mostraron una gran inquietud por modificar las formas de expresión artística que imperaban en esos momentos y por crear una cultura acorde con la sociedad que estaba en construcción. A raíz de esto surgió en el ámbito literario un movimiento que reflejaba claramente las nuevas necesidades

creativas y los cambios en la mentalidad de los artistas de esa generación, el Modernismo.

En la primera década del siglo, Oswald de Andrade llegó de Europa fuertemente influenciado por el Futurismo,²⁰ y se propuso actualizar la literatura brasileña utilizando las innovaciones técnicas que aprendió en Europa, sin abandonar su preocupación por la comprensión de la realidad brasileña. En 1917, Mario de Andrade escribió *Ha uma gota de sangue em cada poema*, obra en la que mostraba un claro sentimiento nacionalista. También Menotti del Picchia mostraba en *Moisés*, su preocupación por la renovación estética; y en *Juca Mulato*, su intención de expresar los elementos nativos de la cultura local (Brito, 1964:24).

Por su parte, el escultor Vitor Brechelet, quien también estuvo en Europa, entró en contacto con las vanguardias artísticas europeas, y a su regreso a Brasil realizó importantes obras que después serían “descubiertas” por Oswald de Andrade y sus compañeros (Brito, 1964:32). En 1921 también volvió de Europa Graça Aranha, un prestigioso escritor, diplomático, y miembro de la Academia Brasileña de Letras, quien contagiado por la efervescencia creativa de los jóvenes artistas, decidió unirse a su proyecto renovador.

En un principio, las propuestas de todos estos personajes se estaban formulando individualmente, pero cuando en 1917 Anitta Malfatti (otra pintora que había estado en Europa) expuso en Brasil y su trabajo fue duramente criticado, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Pichia, Di Cavalcanti y Guilherme de Almeida salieron en su defensa. A partir de entonces todos ellos empezaron a conocerse mejor, a compartir sus

²⁰ Las obras de los modernistas reflejan los importantes cambios ocurridos en la vida cotidiana, generados con el proceso de industrialización incipiente. May Lorenzo Alcalá (1994) analiza algunas de las temáticas de sus obras. La transformación de los barrios convierte a la ciudad en el tema central de *Pauliceia desvariada* de Mario de Andrade. La aparición de las máquinas va a ser también un elemento recurrente, el tranvía será convertido en símbolo de la modernidad en el poema “*Último passeio de un tuberculoso pela cidade de bonde*”, del mismo autor. Notamos en las obras modernistas la aparición de autos, rascacielos, avenidas y el asombro que producen a esta generación.

inquietudes estéticas y a conformar un grupo más o menos integrado. (Brito, 1964).

La reacción adversa del público frente al trabajo de Malfatti, y el escándalo que se generó a raíz de esto, provocó la reunión de estos artistas que tenían tiempo buscando un lenguaje artístico novedoso (Alcala, 1994:23). La conformación de este grupo inicia un momento de fuerte cuestionamiento sobre la dependencia cultural del país, un momento en el que los intelectuales empezaron a evidenciar su preocupación por crear un lenguaje que les permitiera expresar en el arte las particularidades de la realidad brasileña, un lenguaje que reflejara la heterogeneidad cultural de su sociedad (Schelling, 1991:73). El Modernismo, entonces, muestra la necesidad de estos intelectuales de expresar valores distintos a los europeos, su intención de buscar una autonomía cultural y de crear un arte acorde con la formación histórica de su país (Schelling: 1991, 84).

Los modernistas estaban en contra de la cultura oficial porque consideraban que ésta partía de la importación de una cultura transplantada acríticamente, y que ocultaba la realidad específica de Brasil. Por otra parte, para ellos era importante crear una cultura que sirviera como una forma de reconocimiento y afirmación nacional. A raíz de esta toma de conciencia, los intelectuales se preocuparon por reflexionar sobre la herencia cultural negra e indígena, y fueron más receptivos también frente a las manifestaciones del folclor (Schelling, 1991:90).

Sobre el folclor hablaré más adelante, por el momento quiero señalar dos cosas en torno al modernismo. La primera es que este Movimiento se divide en dos fases, la primera fue un periodo experimental en el que los artistas se preocuparon sobre todo por la renovación estética y por proponer cambios en la producción cultural desde el punto de vista formal.

La segunda etapa fue un periodo más ideológico, en el que disminuyó la inquietud por la experimentación formal y aumentó en cambio la necesidad de reflexionar en torno a la construcción de una cultura nacional (Schelling, 1991 92). En esta etapa, cobró gran ímpetu el debate en torno a la

función social de arte y respecto al papel del artista en la construcción del proyecto nacional. En este sentido, los modernistas planteaban que el artista debía contribuir a la integración nacional por medio de la creación de una Cultura Brasileña.

Durante el primer momento del movimiento, tuvo lugar la Semana de Arte Moderno (1922), evento a través del cual los modernistas manifestaron sus preocupaciones y declararon sus principios fundamentales en torno al problema del arte y la cultura. Los objetivos concretos de este festival eran: manifestar un rechazo al arte de su época y declarar una independencia creativa para que el arte brasileño dejara de ser un reflejo de las propuestas estéticas europeas. Con este festival comenzaba -para los artistas vinculados con este movimiento- un proceso de renovación de la mentalidad nacional, renovación que desembocaría en la actualización del arte en el país y lo pondría a la altura de lo que se estaba haciendo en otros países. En palabras de Mario de Andrade:

Lo que caracteriza esta realidad (el Modernismo) es a mi ver, la fusión de tres principios fundamentales, el derecho permanente a la pesquisa estética, la actualización de la inteligencia artística brasileña, y la estabilización de una conciencia creadora nacional. (Andrade,1942:13)

En la Semana de Arte Moderno, que se realizó el 13, 15 y 17 de febrero, se presentaron discursos de Menotti del Pichia y Mário de Andrade, se leyeron poemas de Guilherme de Almeida y Ronald de Carvalho; también se presentó la prosa de Oswald de Andrade, la música de Heitor Villa Lobos y los trabajos de artistas plásticos como Anita Malfatti y Di Cavalcanti. Para Aracy Amaral, la realización de este evento adquirió de alguna manera el carácter de manifiesto y se convirtió en un evento muy importante, ya que reflejaba la insatisfacción de una generación joven frente al aristocratismo de la anterior, insatisfacción que estaba tomando forma política en los levantamientos tenientistas de 1922 y 1924 (Amaral,1972:30).

Con este evento los modernistas lograron su propósito, llamar la atención sobre su propuesta. De inmediato este grupo empezó a producir sus obras más importantes. Hacia finales del mismo año Mário de Andrade publicó la revista *Klaxon* (1922-1923), con la intención de darle continuidad a lo logrado durante la Semana. Posteriormente se publicaron las revistas *Terra Roxa*, e *Otras Terras* (1926), la revista *Verde* (1927), y la revista *Antropofagia* (1928) (Amaral, 1972:24). Por otra parte los textos *Paulcélia Desvairada* (1922) y *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade destacaron como dos obras clave del Modernismo, en tanto que Oswald de Andrade escribió *Memorias sentimentais de João Miramar* (1924), *Serafín Ponte Grande* (1933), y el poemario *Postes da light* (1927).

Durante ese periodo el Modernismo se extendió por el país, ya que surgieron grupos en otras regiones, uno en Río de Janeiro con Ronald de Carvalho y Manuel Bandeira, dos en Minas Gerais con Carlos Drummond de Andrade, y el grupo *Cataguases*, que publicó la revista *Verde*. En el nordeste se produjeron las obras del grupo regionalista, liderado por Gilberto Freyre. También estaban el grupo de Plínio Salgado y Menotti del Pichia y la *Antropofagia* de Oswald de Andrade. (Amaral, 1972:25).

Ahora bien, otro aspecto que es importante mencionar en torno al Modernismo es que no fue un movimiento homogéneo, pues la tendencia nacionalista que lo acompañaba se manifestó en formas distintas. Por un lado algunos modernistas expresaban un nacionalismo crítico, de denuncia de la realidad brasileña y políticamente identificado con la izquierda. Esta corriente era comandada por Oswald de Andrade y Mário de Andrade, y a ella pertenecían escritores como Manuel Bandeira y Antonio de Alcantara Machado.

Por otra parte, había una corriente más conservadora que manifestaba un nacionalismo exagerado e identificado con las corrientes políticas de derecha. Esta corriente era liderada por Plínio Salgado y en ella participaron autores como Menotti Picchia, Cassiano Ricardo y Guilherme de Almeida.

Ambas corrientes se oponían a la cultura oficial, pero tenían sus diferencias. La de Oswald de Andrade proponía un descubrimiento de Brasil a través de la des-alienación de su cultura, y desde esta perspectiva lo que defendía era la reelaboración de la cultura desde una visión diferente a la visión académica que imperaba en esos momentos en el arte de Brasil. Andrade no rechazaba las influencias externas, al contrario, estaba atento a las propuestas surgidas en Europa y de hecho lo que sostenía era que se podía aportar al arte universal a partir de la reelaboración de la cultura local.

La corriente conservadora, el Verde-Amarelismo, ejercía un nacionalismo desde el cual se rechazaba cualquier muestra de cosmopolitismo en la producción cultural, y se sostenía que debía buscarse el “alma” brasileña resaltando las particularidades del territorio. Desde esta corriente, se defendía, según Vivian Schelling, una concepción apriorística de la nación, pues para ellos la nación ya existía, sólo había que descubrirla. Los partidarios del Verde Amarelismo criticaban el nacionalismo de Oswald porque lo consideraban afrancesado, y proponían en cambio un nacionalismo radical (Schelling, 1991: 93).

Posteriormente, algunos autores modernistas se integraron a los cuadros políticos brasileños que llegaron al Estado Novo. La participación de personajes pertenecientes a este movimiento y su influencia en las políticas culturales, contribuyó a la valorización de las expresiones artísticas del interior, lo que facilitó la emergencia de escritores y poetas de diversos estados.

Para Antonio Candido, desde el punto de vista literario, las innovaciones del modernismo se generalizaron y con ello se consolidó y se difundió la poesía modernista y se extendieron algunas literaturas regionales al punto que tuvieron un alcance nacional.

Después de 1930 se generó un movimiento de unificación cultural que proyectó a escala nacional hechos que antes ocurrían en un ámbito muy restringido. Después de este periodo se dan las condiciones para realizar, difundir y normalizar una serie de aspiraciones, innovaciones y presentimientos generados en la década de 1920 (Candido, 1995: 274).

Sin embargo, cabe matizar las observaciones de este autor. Mónica Pimienta Velloso ha advertido que a pesar de que en el Estado Novo se procuró vincular la revolución literaria del Modernismo con la revolución política de 1930, en realidad la herencia modernista en el interior del Estado Novo fue mayoritariamente de una de sus corrientes. Es decir, no se asimilaron los planteamientos del modernismo en general. Con el tiempo y a lo largo del régimen de Vargas se fueron recuperando sobre todo los planteamientos del grupo conservador²¹.

De cualquier manera este movimiento influyó en la producción cultural, y esto tuvo que ver con el hecho de que a partir de 1937 la centralización política inaugurada por Vargas se acompañó además de un proyecto de “*centralización cultural*” más elaborado. Debido a ello, se fue estrechando cada vez más la relación de los intelectuales con el poder, lo que generó una suerte de burocracia intelectual encargada de elaborar el proyecto cultural del Estado. Para los ideólogos del Estado Novo, el arte y la cultura tenían que estar al servicio de la nación y en este sentido la cultura era considerada un instrumento pedagógico que ayudaba al fortalecimiento de la unidad nacional.

²¹ Maria Helena Capelato nos explica que con la búsqueda de lo “auténtico” de la cultura y con el interés por la creación de símbolos y héroes nacionales, la visión crítica de modernistas como Oswald de Andrade fue poco a poco sustituida por la corriente mítica verde-amarela (Capelato, 1998) . Para autores como Cândido, en cambio, la presencia del Modernismo en el Estado Novo fue diversificada, pues se estableció un territorio libre para la participación de intelectuales de izquierda y derecha, y él sostiene que su colaboración con el gobierno de Vargas no cortaba su visión crítica sobre el arte. Para él, la actividad del intelectual y del artista, aparentemente cooptados, tenía un margen de acción desde el cual podía desarrollar una postura antagónica con relación al orden establecido que el Estado toleraba. (Candido, 1995:200, 291).

LA POLÍTICA CULTURAL DEL ESTADO NOVO.

El proyecto cultural del Estado Novo contemplaba dos políticas principales. La primera consistía en impulsar y apoyar la construcción de un referente cultural para los ciudadanos, y por otra parte se trabajó para la preparación de un proyecto que promoviera la “elevación” cultural del pueblo.

Para la realización de este proyecto, los ideólogos del nacionalismo comenzaron planteando una propuesta educativa con miras a la formación de la conciencia nacional. Para ello se formó el Ministerio de Educación a cargo de Gustavo Capanema. Capanema fue un personaje muy importante en el gobierno de Vargas, pues a través de su Ministerio se implementaron reformas para la difusión de una nueva pedagogía a escala nacional, que favoreciera la integración social por medio de la ampliación del sistema educativo.

Se dieron cambios importantes destinados a extender la educación primaria, se reformó el sistema de manera que hubiera un mismo programa, se padronizaron los métodos y los procedimientos pedagógicos etc. Se aumentó la educación media y técnica, se promovieron además reformas de la enseñanza secundaria con la intención de preparar mano de obra calificada para las fábricas, y se aumentaron las opciones educativas necesarias para promover la renovación de los cuadros técnicos del Estado. (Candido, 1998: 275-276).

Ahora bien, en el ámbito de las ciencias sociales se evidenció un mayor interés por interpretar la historia nacional y se produjo un auge de estudios que analizaban el proceso de constitución de la sociedad brasileña. En este terreno destacaron los trabajos de Sergio Buarque de Holanda, Caio Prado Junior y Gilberto Freyre.²²

²² (Freyre, 1933, Holanda, 1936, Prado, 1933). El libro de Freyre adquirió una importancia enorme, pues funcionó como una referencia que modificaba el tinte racista que había reinado hasta entonces en los estudios antropológicos. Por su parte Buarque de Holanda en su obra, hizo una crítica muy aguda del autoritarismo político de los sectores hegemónicos de la sociedad (Candido, 1995: 284). Caio Prado Jr. conectó los problemas étnicos y regionales con el problema de la lucha de clases (Ianni, 1987).

Por otra parte, en este periodo se fortaleció la idea de que sólo a través del folclor se expresaban los valores más puros del país. Para muchos intelectuales, éste era el ingrediente que daba contenido a la nacionalidad, que permitía entrar en contacto con el pasado, y, por ende, permitía a su vez la continuidad de las tradiciones. Debido a ello, se fortalecieron los estudios sobre folclor, se organizaron importantes congresos al respecto, se construyeron museos y se elaboraron exposiciones destinadas a la preservación de la cultura tradicional.

En lo que respecta al arte, durante el Estado Novo predominó la idea de que éste debía cumplir una función social, muchos intelectuales explotaban su dimensión utilitaria divulgando a través de él la doctrina política del gobierno²³. En lo que atañe a la “elevación cultural”, podemos mencionar que el gobierno invirtió en proyectos con los cuales se distinguía y promovía la alta cultura. El Ministerio de Educación se encargaba de buscar la afirmación de la nacionalidad patrocinándola e intentando erradicar las expresiones de las minorías étnicas, lingüísticas y culturales, así como de los grupos afro-brasileños²⁴ (Capelato: 1998:60).

Ahora bien, como vimos en el capítulo anterior, para Vargas la relación con los trabajadores era un tema de suma importancia, pues le preocupaba mucho contar con el apoyo de este sector, y la radio fue un vehículo que le permitió aproximarse a ellos con el objetivo de conquistar su apoyo. En los años treinta fueron surgiendo programas humorísticos y musicales, programas de radio-periodismo, transmisiones deportivas, radionovelas, etc. También por

²³ Por ejemplo, después de la primera guerra mundial, empezó a entrar en Brasil el cine norteamericano y en respuesta a esto el Estado se volvió un importante impulsor de producción nacional en este rubro. El gobierno quiso utilizar el cine como instrumento educativo que contribuyera a la formación del público, y aunque este cine nacionalista fue un fracaso comercial porque nunca pudo contrarrestar la presencia de Hollywood, éste es un ejemplo muy claro de la política de nacionalismo cultural que imperó en las áreas de producción simbólica más importantes (Capelato; 1998:103,105,110).

²⁴ El gobierno hizo un gran esfuerzo por hacer la distinción entre la alta cultura y la cultura menor y para ello desarrolló proyectos culturales a gran escala, con los cuales, por un lado, se movilizaba y educaba a las masas, y por otro, se le hacía propaganda al gobierno. Se crearon nuevos e importantes servicios en las áreas de radiodifusión, comunicación y canto coral, a través de los cuales se elaboraba una imagen de un país armónico e integrado, capaz de superar las diferencias que son inherentes a una sociedad de clases.

medio de la radio se reprodujeron los discursos políticos, mensajes y noticias oficiales.

El uso político de la programación radial fue un pilar en la política estadonovista. Durante este periodo, los funcionarios encargados de elaborar las políticas culturales insistieron mucho en que los programas debían dirigirse sobre todo a la población del interior del país, con el fin de lograr su integración en la colectividad nacional²⁵ (Capelato, 1998: 77).

Como vemos, el intento de integrar culturalmente a Brasil era el eje básico de las políticas públicas, a partir de las cuales se crearon muchas agencias y organizaciones de Estado encaminadas a conseguir ese objetivo. Una de las más importantes fue el DIP (Departamento de Imprensa y Propaganda) creado en 1939²⁶. El DIP era un organismo que estaba directamente subordinado a la presidencia de la República y que surgió como resultado de la capacidad cada vez mayor del Estado de intervenir en los medios de comunicación y en la cultura. Con el DIP se logró un mejor manejo de la opinión pública, y al interior de este organismo, se implementaron las políticas necesarias para difundir una imagen determinada del gobierno y del presidente, formuladas especialmente para producir una mayor identificación de la población con sus instituciones. (Capelato, 1998: 70)

El DIP se hizo cargo también de la censura. Desde ahí se prohibía la entrada al país de publicaciones que perjudicaran los intereses brasileños y se evitaba el ingreso de la prensa extranjera que pudiera ser nociva para la legitimidad del gobierno etc. Así es como:

²⁵ La radio empezó a utilizarse por el DIP en 1930 para difundir las noticias e informaciones oficiales. En 1931 fue creado el programa Hora de Brasil. Este programa fue reestructurado durante el Estado Novo, y a través de él se divulgaban los discursos oficiales del gobierno y se exaltaba el patriotismo (Carone, 1977: 170).

²⁶ El gobierno provisional fundó en 1931 el Departamento Oficial de propaganda, mismo que se transformó en 1934 en el Departamento de Propaganda y Difusión Cultural y posteriormente en 1939 en el Departamento de Prensa y Propaganda. DIP. Su poder de acción era enorme, ya que se convirtió en el único portavoz del gobierno. Sin oposición, sin nadie que pudiera contrarrestar la información y la propaganda difundidas desde el DIP, éste tenía todo el espacio para imponer una imagen del país y del gobierno (Carone, 1977: 170).

El Estado Novo asumió el monopolio de los medios y procuró eliminar la contra propaganda de los opositores. EL DIP actuó en la difusión sistemática del proyecto político e ideológico del Estado Novo, auxiliando en la creación de una base social que procuró legitimar las propuestas de unidad nacional, de armonía social, de intervencionismo económico y de centralización política. (Capelato, 1998: 28)

La actuación del DIP evidencia la importancia que tuvo la manipulación de la información durante el Estado Novo, manipulación para la cual fue determinante, además, el uso de la propaganda.²⁷

Como vemos, la preocupación primordial durante la época de Vargas era la consolidación de la integración nacional, preocupación que se reflejó en las políticas educativas, en las ciencias sociales, en la producción artística; y también en los discursos de los medios de comunicación, particularmente en la radio. Ahora bien, lo que quiero señalar a este respecto es que el proceso de construcción de un referente de identidad nacional fue un proceso autoritario, porque así como se rechazó durante el Estado Novo toda disidencia política, también se rechazó la pluralidad cultural y se ignoraron aquellas expresiones que no encajaran en el proyecto de nación que se estaba intentando construir.²⁸

La política cultural del Estado Novo procuraba inmovilizar las formas de expresión autónomas e independientes de la sociedad, negando el atributo de

²⁷ Maria Helena Capelato analiza el poder más allá de la lucha institucional y aborda la dimensión simbólica que lo constituye. El tema fundamental de su libro es el uso de la propaganda como una herramienta para la construcción, a nivel simbólico, de las estructuras de dominio. En este sentido, analiza cómo la propaganda política se vale de imágenes y símbolos a través de los cuales no sólo se manipula la opinión pública, sino que se manipulan los sentimientos, los valores y las creencias de los sujetos. La propaganda del Estado Novo no sólo influyó en la forma de pensar de los ciudadanos, sino que incidía en sus emociones, y así, a través de la manipulación de los sentimientos, se intentaba modelar los comportamientos colectivos (Capelato, 1998:37).

²⁸ En su texto *La idea de un Brasil Moderno*, Octavio Ianni (1992) sostiene que el Estado brasileño siempre ha sido un Estado de elite, y plantea que la revolución de 1930 no modificó esa situación. En el terreno cultural manifiesta la necesidad de que se reconozca que existen realidades diversas, y culturas diferentes dentro de Brasil, y que los sectores hegemónicos han intentado siempre crear e imponer una cultura nacional homogénea en una sociedad pluricultural, lo que se traduce en la exclusión de los valores y expresiones culturales de muchos sectores de la población.

cultura a aquellas manifestaciones artísticas que se salieran del marco oficial de lo nacional. Las manifestaciones que se encontraban dentro de lo que el Estado consideraba cultura, estaban en el ámbito de la cultura erudita, porque su desarrollo mostraba el “refinamiento” y la “elevación” cultural de la sociedad, y el folclor, que no sólo era reconocido sino que era promovido por el gobierno, en virtud de que mostraba las manifestaciones culturales auténticamente brasileñas.

Este proceso puede considerarse, según Sonia Regina de Mendonça, un intento de “*domesticación simbólica*”, a partir del cual se intentaba controlar a las masas en ascenso con la homogeneización de su idioma, de sus costumbres y de sus comportamientos (Mendonça,1990:264).

En resumen, el gobierno de Vargas se caracterizaba por impulsar la intervención del Estado en la producción cultural, y por otra parte, las expresiones que no estuvieran comprometidas con la integración nacional eran severamente cuestionadas (Capelato,1995:100). Podemos decir como conclusión -siguiendo los planteamientos de Maria Helena Capelato- que el arte y la producción cultural en general se relacionaron de manera estrecha con la propaganda dirigida al enaltecimiento de la política gubernamental. (Capelato, 1995: 120)

Vargas fue depuesto en 1945 debido a la fuerte oposición a la que se enfrentó, lo sucedió Eurico Gaspar Dutra, cuyo periodo presidencial duró de 1945 a 1951. Vargas volvió para tomar el poder cuatro años más, pero esta vez a través de elecciones directas. Hacia el final de su segundo periodo en el gobierno, se suicidó tras verse acorralado por las fuerzas golpistas que pretendían derrocarlo. Es fundamental observar que, con el fin del Estado Novo, la influencia del Estado en la producción cultural cambió. Se transformó a partir de la redemocratización política, el avance tecnológico y el desarrollo urbano.

Sobre las circunstancias culturales de los años cuarenta hay que considerar dos aspectos relevantes. Para empezar, es importante señalar que en este periodo se produjo un desarrollo, aunque incipiente, importante en la industria cultural. Renato Ortiz sostiene que la constitución de una sociedad de masas propiamente dicha no se puede considerar consolidada hasta los años sesenta, pero las décadas de 1940 y 1950 fueron muy importantes para ese proceso, y éste es un elemento que debemos tomar en cuenta si queremos entender el discurso sobre identidad nacional en el siglo XX, ya que el desarrollo del nacionalismo cultural y el de los medios de comunicación de masas se acompañan (Ortiz, 1987: 113)

Por otra parte, un elemento a destacar aquí es que la década de 1940 fue también un periodo en el que la influencia de la cultura extranjera se modificó considerablemente. De ser Europa el referente cultural más importante se transitó poco a poco hacia la influencia cada vez mayor de la cultura norteamericana, y en respuesta a esto se produjo un nuevo esfuerzo por colocar a Brasil al parejo de la modernidad de los países industrializados (Ortiz: 1987:71, 113). Sin embargo el nacionalismo que empujó esta inquietud adquirió un matiz diferente.

Hacia el final de esta década los intelectuales ya no consideraban, como lo habían hecho durante el primer gobierno de Vargas, que sólo se requería encontrar la manera de guiar a la sociedad en la dirección correcta para lograr el progreso. Esta nueva postura refleja el cambio que se produjo hacia un nacionalismo más realista en el que se empezaron a reconocer las contradicciones sociales, y a aceptar las dificultades que enfrentaba el proceso de modernización, en una sociedad que por un lado estaba desarrollándose industrialmente, pero por otro tenía aún una importante base rural y campesina.

Es decir, se hizo una relectura del nacionalismo en la que la preocupación central ya no fue la integración y la construcción de la nación. El

eje central de las reflexiones sobre lo nacional comenzó a ser, de manera cada vez más clara, el desarrollo.

Para los años cincuenta, la política económica estatista se fue flexibilizando poco a poco insertándose en una lógica de abierta internacionalización económica, sobre todo a partir de 1955, con Kubitschek en el gobierno. Recordemos que el proyecto desarrollista de Kubitschek tuvo en el Instituto de Estudios Brasileños –ISEB– uno de sus espacios privilegiados, pues en él se reunían intelectuales de diversas corrientes que elaboraban proyectos encaminados a superar el subdesarrollo.²⁹

La explicación que daban los isebianos a los problemas nacionales apuntaba a señalar que el obstáculo principal para el desarrollo era la dicotomía existente entre los elementos arcaicos o rurales de una sociedad tradicional, y los elementos urbano-industriales de una sociedad moderna. Para ellos, el hecho de que tuvieran que convivir ambos elementos en la misma sociedad y de que se tuviera que arrastrar con la herencia premoderna de organización social era lo que ocasionaba el atraso económico del país. El remedio que propusieron fue promover el desarrollo tecnológico, ya que éste, a su parecer, acabaría con la pobreza y con las desigualdades sociales³⁰.

Desde esta perspectiva, para superar el atraso se hacía necesaria la elaboración de un proyecto político-ideológico de construcción nacional con una mejor planeación y organización económicas que permitieran la construcción de una sociedad comprometida con el progreso. Pero para lograrlo debía hacerse dos cosas, integrar a los sectores atrasados al

²⁹ El ISEB fue usado por el ejecutivo para la promover sus políticas económicas, y desde ahí se defendió a capa y espada la tesis de que el desarrollismo nacionalista era la única alternativa posible para la superación del subdesarrollo brasileño (Benevides, 1977:241, 242).

³⁰ En este periodo la intención era fabricar un ideario nacionalista que permitiera reflexionar sobre los principales problemas de la nación y las acciones políticas concretas para resolverlos. En este sentido, en el periodo de JK el nacionalismo era tal vez más conciente de las contradicciones entre la modernidad y el atraso, o entre la tradición y la modernidad. Sin embargo no dejó de promover proyectos de desarrollo que prometían la consecución de mejores condiciones de vida, y en esta promesa de un mejor futuro, el discurso gubernamental volvió a esconder los problemas reales existentes en el momento.

proyecto de desarrollo nacional, y crear y difundir un tipo de arte más identificado con una sociedad moderna.

Hacia el final de la década de los cincuenta, comenzaron a surgir manifestaciones como la Bossa-Nova y la Poesía Concreta, lo que nos muestra que en este periodo, el arte estaba en un período de búsqueda de formas de expresión que integraran cultura, modernidad y desarrollo (Veloso, 1991:123), lo que provocó que las temáticas que se remitían aún a la tradición rural y campesina fueran sustituyéndose poco a poco por motivos más urbanos.

En este contexto, muchos políticos, intelectuales y artistas fueron invadidos por un optimismo exacerbado, en consecuencia los conflictos sociales se colocaron en un segundo plano y el discurso cultural hegemónico se concentró sólo en promover una unión en torno al desarrollo. La fe en el futuro, en el progreso técnico y científico del país fue convertida en un fin en sí mismo³¹.

Con la formación de un público urbano y el crecimiento de la cultura de masas, se inició un periodo caracterizado por la creación y el consumo cultural acelerado, hecho que provocó el aumento de la realización de tiras cómicas, de fotonovelas, de radionovelas, de teleteatros, etc. Se crearon nuevos programas de televisión, shows de comedia, festivales musicales y telenovelas³². Otra característica de la década es que aumentaron los proyectos culturales de participación empresarial, porque las personas involucradas en este negocio buscaban expandir su radio de acción, aunque las condiciones particulares del desarrollo del país aún obstaculizaban su crecimiento (Ortiz, 1987: 43, 48).

³¹ Además, el gobierno trató por todos los medios de dar la imagen al exterior de que Brasil era una sociedad avanzada. En la década de 1950, se llevaron a cabo monumentales exposiciones industriales y artísticas. También se realizaron exposiciones en el extranjero, con el objetivo de mostrar hacia el exterior los avances alcanzados en materia de progreso técnico. (Veloso, 1991:124).

³² A través de esta nueva programación cultural el gobierno alimentó el mito de la movilidad social, hecho que para Pimenta Veloso es destacable porque nos muestra como "A través de los programas de auditorio, las clases populares se sentían actores importantes, es decir que éstos programas funcionaban como sus vehículos de participación (Veloso, 1991:123).

A raíz de todas estas transformaciones y a pesar de la precariedad de la producción cultural de masas, la polémica en torno a su relación con la cultura erudita se volvió un debate importante, de acuerdo con los parámetros de Umberto Eco que se mencionaron en el primer capítulo.

Involucrados en esta discusión estaban los que veían en la cultura de masas sólo un objeto de entretenimiento. Estos intelectuales sostenían que la cultura de masas sólo degradaba al arte, y que intentar integrar a los sectores populares a través de su inclusión en el terreno cultural, acababa necesariamente rebajando las expresiones artísticas. En resumen, para ellos no había manera de “elear” la cultura de las masas, porque si algo las caracterizaba era justamente su falta de cultura y su mal gusto; para ellos, relacionar arte con cultura masiva sólo lo convertiría en mero objeto de consumo.

Estos intelectuales profesaban lo que Mónica Pimienta Veloso llama “*la ideología de la seriedad*”, misma que queda evidenciada en las duras críticas que se le hacían a las expresiones populares. Para esta autora, tales críticas nos muestran cómo los intelectuales relacionaban arte sublime, arte serio y arte maduro; y quienes no hacían este tipo de producción eran acusados de estar, por decirlo de algún modo, en una “minoría de edad creativa”. El arte serio era por supuesto el arte de los artistas, de los intelectuales, de las elites. La cultura popular y de masas era considerada cultura degradada, y el intento de elaborar una producción cultural accesible a las clases populares, implicaba rechazar el refinamiento que para ellos era característico de toda aquella expresión a la que se pretendiera considerar cultura.

Pero a pesar de este debate, la realidad es que la cultura de masas tomó al poco tiempo una posición central, y muchos intelectuales que así lo entendieron, lejos de rechazar la cultura de masas, propusieron utilizarla como una forma de incorporar a la población a la sociedad moderna.

Como vemos, el problema de la integración de las clases populares al proyecto nacional a través de la cultura era complejo, ya que para la elite intelectual el arte no debía atender la demanda popular. Por otra parte los sectores populistas veían en la producción cultural un medio para educar y concientizar a la población. Así es como poco a poco y desde diferentes espacios, los grupos más politizados apelaron a la educación del pueblo a través de la cultura como forma de acceder a un nuevo estadio de organización social.

Esta visión más politizada se explica en parte porque a pesar de los avances logrados en el terreno económico y a pesar del optimismo acrítico y desmedido en torno al desarrollo que imperó durante la presidencia de Kubitschek, este mismo desarrollo devino en fenómenos como la maduración de sectores de la clase media y trabajadora, que tenían nuevas reivindicaciones sociales y que se oponían a las políticas del Estado. Por otra parte, los sectores sociales no favorecidos por el desarrollo empezaron a organizarse.

AÑOS SESENTA, ANTES DEL GOLPE MILITAR

En 1960 llegó Jânio Quadros a la presidencia con una campaña en la que se privilegiaban la intención de acabar con la corrupción y la idea de dirigir un movimiento de renovación moral. Originalmente su discurso tuvo una buena recepción, pero no pasó mucho tiempo antes de que se hiciera evidente que Quadros no contaba con un programa claro de gobierno, ya que eran evidentes sus contradicciones. Entre las decisiones que tomó estaban las de prohibir las revistas para adultos, las corridas de caballos en días útiles, las peleas de gallos, la propaganda en salas de cine, el uso de *maiôs cavados* (bikinis) en concursos, los espectáculos de hipnotismo, el uso de *lança-perfumes* en el Carnaval. Impulsó también la reglamentación de la participación de menores en programas de radio y televisión etc. Todas estas medidas por supuesto tenían una función publicitaria, y estaban destinadas a crear una imagen de moralización y buenas costumbres, y a desviar la atención de problemas importantes como la mala distribución del ingreso.

En el campo económico sus políticas fueron bastante ortodoxas. Aunque no proyectaba llevar a cabo reformas sociales, manejaba un discurso populista y de cercanía con las causas sociales. Por otra parte el particular interés que mostró por el proceso cubano le disgustaba a los sectores de derecha y a los Estados Unidos. Los sectores políticos conservadores empezaron a acusarlo de socialista y de querer introducir el comunismo al país. Muchos políticos y empresarios le retiraron su apoyo. Además Quadros ignoró en muchos casos al Congreso para entenderse directamente con los políticos de los Estados, lo que lo fue dejando sin apoyos. Al quedarse sólo decidió renunciar. Se ha dicho que su renuncia fue una estrategia, que él pensó que se produciría un movimiento de los trabajadores importante para exigir su retorno, cosa que no sucedió nunca, y terminó abandonando a los siete meses un cargo que debió durar cinco años.

En este periodo la oposición entre los sectores sociales nacionalistas e internacionalistas (los cuales defendían posturas encontradas en cuanto a la dirección que debía dar el Estado en los ámbitos económico, político y cultural) se agudizó con la llegada de Goulart a la presidencia en 1961. Recordemos las dificultades que tuvo para asumir el cargo debido a la resistencia de los grupos conservadores, que veían en él y en su relación con los trabajadores el riesgo de que el país se aproximara al comunismo. Pero no sólo la toma de posesión fue complicada, todo su gobierno se dio en medio de serias dificultades. Desde el punto de vista económico los problemas financieros eran graves, desde el punto de vista político, crecía la intensa movilización popular tanto de las fuerzas progresistas como de las conservadoras.

La sociedad civil, a través de organizaciones sociales, sindicatos, movimientos estudiantiles, etc., estaba logrando una gran movilización a favor de las clases populares³³. En esta etapa el discurso nacionalista reflejó estos

³³ El nacional desarrollismo estaba llevando a un fortalecimiento de las campañas reivindicativas por parte de amplios segmentos de la sociedad, y se estaba forzando al Estado a encarar reformas importantes en algunas áreas, la agricultura, el control del capital extranjero, el sistema educativo, la distribución de bienes, etc.

procesos y empezó evidenciar la inquietud que sería el común denominador de los diferentes discursos culturales: el debate en torno a la defensa de la nación. A partir de los años sesenta, además de concientizar a la nación, o más que concientizarla, el problema era defenderla del comunismo (según los sectores de derecha), y del imperialismo norteamericano (de acuerdo con los sectores de izquierda).

Paralelamente a esta efervescencia social y política, se produjo también un nuevo auge cultural. Aumentó el porcentaje en la edición de libros, surgieron algunas revistas interesantes y se incrementaron de manera importante las actividades periodísticas³⁴. En esta década se produjo una verdadera explosión cultural. La música, la literatura, el teatro, las artes plásticas y el cine evidenciaban las nuevas circunstancias del país y las nuevas preocupaciones en torno a su futuro.

A pesar de pertenecer a diversas corrientes de pensamiento los intelectuales compartían la idea de que era su misión educar al pueblo, pero cuando la confianza en el desarrollo económico se agotó y se convirtió en escepticismo, los intelectuales de izquierda empezaron a radicalizarse y a plantear que era necesaria una transformación revolucionaria. En este contexto, los intelectuales y artistas se dividieron entre los que estaban por un arte-comprometido con la concientización social y el trabajo político, y los que estaban interesados por la experimentación, la renovación formal y la búsqueda de una mayor libertad creativa³⁵.

Como consecuencia de esta toma de conciencia, se acentuó el proceso de polarización social. A partir de esto, se fortaleció la idea desde la cual se

³⁴ Del 64 al 69 se incrementaron las actividades periodísticas con la publicación de revistas con temas sociales como *Civilização Brasileira*, la revista *Paz e Terra*, y *Anhembi*.

³⁵ Esta división entre compromiso político y experimentación estética no se aplica necesariamente para todas las propuestas culturales. Expresiones como el Cinema Novo y el Tropicalismo nos muestran la preocupación de sus productores por lograr una propuesta creativa en ambos sentidos.

consideraba a la cultura popular en función de su utilidad política, postura que fue adoptada por grupos que intentaban llevar la producción cultural hacia el espacio mismo de las clases marginales con el objetivo de lograr una mayor movilización social. Estos grupos sostenían que la cultura permitía lograr la misión de concientizar y organizar a las clases populares en torno a la transformación política (Mendonça, 1990:268).

Los grupos más activos eran los llamados Centros Populares de Cultura, surgidos por iniciativa de los estudiantes agrupados en la Unión Nacional de Estudiantes. Para los integrantes de los Centros Populares de Cultura, la cultura popular no era solamente la cultura que venía del pueblo, sino la que se hacía para el pueblo. En este sentido, ellos concebían a la "cultura popular" como una herramienta educativa con la que se trataba de dar una conciencia social a las clases económica y culturalmente desfavorecidas.

Ahora bien, estos planteamientos influyeron en la población y muchos artistas e intelectuales se incorporaron a los trabajos de estos Centros. En el contexto de la tensión entre arte comprometido y arte experimental aumentaron los trabajos en ámbitos cada vez más diversos que estaban por la primera opción. En el ámbito de la literatura, surgieron textos importantes que retrataban la realidad nordestina y sertaneja, lo que reflejaba el interés de los escritores por registrar la historia de los sectores más marginados. El poeta João Cabral de Melo Neto y el novelista Guimarães Rosa ya lo venían haciendo desde mediados de los años cincuenta, pero para la década de los sesenta esta postura se radicalizó, destacando la figura de Antônio Callado.

En el teatro, muchos directores se incorporaron a los trabajos de los CPCs y desarrollaron a través de sus obras una intensa denuncia contra el gobierno. En esta etapa tuvieron gran importancia las propuestas del "Teatro Arena" de Augusto Boal, del "Teatro Oficina" de José Celso Correia, el "Teatro Brasileiro de Comedia", el "Teatro dos Sete" el "Teatro Universitario" de los CPCs de la UNE, etc.

El Teatro Arena, quizás el más importante, manejaba una propuesta de contenido social, era un grupo que se mantuvo cercano a las luchas del movimiento estudiantil y las temáticas que abordaba tenían que ver con las reivindicaciones del Movimiento popular en ascenso. En 1961 nació el Teatro de los CPCs, cuyo objetivo básico era concienciar a la clase trabajadora. Los participantes de esta propuesta sostenían que la misión del artista debía ser comprometerse con las clases populares. Este grupo era dirigido por Ferreira Gullar, G. Guarnieri, Paulo Pontes y Oduvaldo Vianna Filho.

En esta década se creó además el Cinema Novo. El Cinema Novo fue una propuesta elaborada por un grupo de jóvenes cineastas que cuestionaban la dependencia del cine brasileño y su sumisión al lenguaje producido en Hollywood. Ellos querían desarrollar un lenguaje propio, abordar temáticas nuevas y generar un cine nacional. Los cinemanovistas empezaron discutiendo sus ideas en 1952 en el Congreso Paulista de Cine Brasileño y posteriormente en el Congreso Nacional de Cine Brasileño. Aunque tuvo producciones importantes desde 1955 ("*Río 40 Graus*" de Nelson Pereira dos Santos), la consolidación del Cinema Novo se produjo en los años sesenta con el reconocimiento que recibieron sus películas en el extranjero.

Sus trabajos mostraban la realidad brasileña y tocaban temas relacionados con los problemas ocasionados por el subdesarrollo. Sus primeras películas retrataban la vida cotidiana de los trabajadores rurales y mineros del nordeste, mostraban el problema de la marginación económica, el hambre, la violencia la opresión y la religiosidad popular. En esta etapa (de 1960 a 1964) se produjeron películas como "*Vidas Secas*" (1963) de Nelson Pereira dos Santos, "*Os Fuzis*" (1963) de Ruy Guerra y "*Deus e o Diabo na Terra do Sol*" (1964) de Glauber Rocha.

En las ciencias sociales también se dieron modificaciones importantes. La nueva generación de intelectuales reflejó una importante preocupación por la comprensión de la vida del negro y su integración a la sociedad, y trabajaron estos temas sin perder de vista el problema de las relaciones de clase. En este periodo Florestán Fernández, Octavio Ianni y Fernando Henrique Cardoso

realizaron estudios de gran relevancia (Fernández, 1964; Ianni, 1962; Cardoso, 1962)

Así pues, la actividad de los grupos políticos, así como de los intelectuales y artistas de izquierda era muy fuerte y para la producción cultural crítica los años sesenta fueron años sumamente productivos aunque no dejaban de ser contrastantes. Por un lado los CPCs intentaron presionar al gobierno de Goulart para que radicalizara sus políticas y realizara las reformas de base, pero por otro, y como reacción a esta actividad crítica, los sectores conservadores se reunieron en organismos como el IPES, *Instituto de Pesquisas y Estudos Sociais*, instituto que al parecer contaba con el apoyo de la CIA y que difundía la Doctrina de la Seguridad Nacional. Estos dos ejemplos muestran claramente el estado de “polarización cultural” de la década de los sesenta.

AÑOS SESENTA, DESPUÉS DEL GOLPE MILITAR

Ahora bien, en el contexto de las tensiones que acabo de mencionar, las fuerzas conservadoras lograron imponerse y las contradicciones se “resolvieron” con el golpe de Estado de 1964. A partir de entonces se desató una fuerte ola de violencia, represión y censura que desarticuló a los grupos opositores al régimen, y lo que quedó de la izquierda política organizada tuvo que operar en la clandestinidad. Sin duda estos acontecimientos tuvieron un impacto muy negativo que debilitó a la izquierda; sin embargo la producción cultural crítica no sólo continuaba viva, sino que siguió creciendo y tuvo una gran difusión. La actividad crítica en el teatro, el cine, la literatura se seguía dando y hacia finales de los años sesenta el Teatro Oficina produjo “*O Rei da Vela*” (1966), y “*Roda Viva*,” de Chico Buarque de Holanda³⁶; Antonio Callado

³⁶ Como vimos, en el teatro se produjeron varios intentos de llevar las artes de contenido político a públicos masivos, pero fueron coartados por el golpe militar y por la desaparición de la UNE y los CPCs. Sin embargo, sobre las cenizas de esa propuesta el grupo Opinión intentó nuevamente la ampliación de la audiencia para un teatro crítico que no perdiera el contenido político pero sí la solemnidad. Este grupo montó obras adoptando un estilo de teatro de revista, que era un espacio importante de crítica social y política. Dos de las puestas en escena más importantes fueron *Roda Viva*, una obra de Chico Buarque de Holanda, que dirigida por Correia se convirtió en un espectáculo-manifiesto llamado teatro de agresión; y *O Rei da Vela*, que estaba basada en un texto de Oswald de Andrade.

publicó *Quarup* en 1967³⁷. Por otra parte, en una segunda etapa del Cinema Novo que va de 1964 a 1968, cineastas de este grupo cuestionaron las políticas desarrollistas y abordaron la crítica al autoritarismo político realizando películas como “*O Desafio*” (1965), de Paulo César dos Santos, “*Bravo Guerreiro*” (1968), de Gustavo Dahl y “*Terra em Transe*” (1967), de Glauber Rocha. También se siguieron publicando ensayos importantes sobre la formación histórica de Brasil (Fernández, 1965, 1969; Ianni, 1968; Moreira, 1969; Prado, 1966 etc.).

Como vemos, a pesar del golpe la izquierda cultural seguía activa, sin embargo esta situación cambió drásticamente en 1968, como consecuencia de la promulgación del AI-5. A partir de entonces la represión se agudizó enormemente, y se desató una cacería de brujas, por lo cual muchos intelectuales y artistas tuvieron que salir del país, y los que se quedaron estaban sujetos a los aparatos de censura. En adelante, la cultura crítica tuvo una circulación más restringida. Así pues, 1968 marca el momento en el que la izquierda es vencida no sólo políticamente, sino ideológica y culturalmente.

Por otra parte, la apertura económica y los avances tecnológicos (satélites, torres de retransmisión, etc.) contribuyeron a la ampliación de las redes de telecomunicación. Con esto se constituyó un aparato administrativo que funcionó como un importante factor de integración mediante la creación de empresas como EMBRATEL (Empresa Brasileña de Telecomunicaciones creada en 1965) y otros grupos de radio y televisión que permitieron establecer nuevas formas de control informativo y de difusión de discursos en torno a la nacionalidad. Es decir, el desarrollo de la infraestructura tecnológica se amplió al recibir un importante impulso del gobierno, y al contar con la participación de la iniciativa privada. Además, la expansión del mercado de consumo creció por el incremento de la actividad publicitaria, lo que derivó en circunstancias

³⁷ *Quarup* es el texto más representativo de Antonio Callado. En esta novela el personaje principal es un hombre que en búsqueda de su identidad abandona paulatinamente su formación cristiana y conservadora y termina adhiriéndose a una guerrilla rural que se opone al golpe militar de 1964.

nuevas para el desarrollo cultural³⁸. Hay que recordar también que, para estos momentos, el número de familias que contaba con un aparato de televisión en sus hogares era mucho mayor, elemento que volvió accesible a un mayor número de personas los productos culturales.

Con el establecimiento de un punto de contacto entre los intereses de los militares y los de los empresarios, se generó una colaboración mutua para crear un sistema de comunicación en todo el territorio. Así, se consolidaron las grandes empresas de comunicación y a partir de entonces se expandió mucho más la distribución y el consumo de la cultura de masas. (Ortiz, 1987: 118). Como vemos, las tecnologías ayudaron a establecer una mayor difusión ideológica, pero esta vez basada en un tipo de nacionalismo que ya no recurriría a lo popular tradicional, y/o lo popular urbano, sino a elementos de cultura masiva para la construcción del discurso nacional.

Lo que a lo largo de este apartado he tratado de mostrar es, en resumen, que la Cultura Nacional es una construcción compleja a partir de la cual se ha intentado, desde principios de siglo, elaborar un referente identitario que integre (simbólicamente) a la población del territorio brasileño. Esta pretendida integración se hace con el objetivo de difundir una imagen y un concepto de "Brasileidad" específico y también como marco para construir una tradición nacional³⁹.

³⁸ Las telecomunicaciones, las redes de información, la producción televisiva, fueron consideradas estratégicas en la formulación del Brasil represor. Los efectos de los síntomas de una sociedad mediática se tomaron centrales. Ese nuevo espacio de investigación social fue cedido muchas veces a la investigación nacional, a través de la tele-dramaturgia, de la tele-información. Brasil se convirtió en una sociedad mediatizada, lo que convenía al régimen, y eso generó una modificación estructural básica en la visión tradicional que la intelectualidad brasileña tenía respecto al país. El pueblo, signo clave del discurso intelectual nacionalista, perdió su fuerza frente a las nuevas circunstancias sociales generadas con el desarrollo mediático del país, y se empezó, entonces, a adoptar el término masa (Castro, 1997).

³⁹ Para Eric Hobsbawm es muy frecuente que se inventen tradiciones en momentos en los cuales la transformación de la sociedad destruye los contextos sociales para los cuales se crearon las viejas. Este proceso no es un corte radical pues muchas tradiciones se recuperan, otras se adaptan a las nuevas circunstancias etc., pero en algunos casos surgen rituales acordes con las nuevas condiciones sociales y las nuevas necesidades de simbolización. Retomo estos planteamientos porque, como hemos visto, en las primeras décadas del siglo XX en América Latina se produjeron cambios importantes que volvieron necesaria la generación de rituales que fueran acordes con las nuevas condiciones sociales, es decir, que acompañaran un nacionalismo anclado en esta fase de centralización del poder, de urbanización y de desarrollo de los medios de comunicación, rituales que respondieran a las necesidades de la burguesía emergente (Hobsbawm, 1983: 10,11).

Sin embargo, aunque la relación entre los elementos que se toman del folclor, de la cultura erudita, de la cultura popular urbana y de la cultura de masas para la elaboración de este referente, cambia a lo largo de los años, se puede hablar de que existe una constante en todo el periodo que consideré: el problema de la exclusión o el silenciamiento de ciertas realidades. En segundo lugar, busqué demostrar que con la fórmula nacional-popular se ocultaron las contradicciones sociales y se trató de difundir la imagen de un país integrado, armónico y moderno, como lo mencioné desde el principio. Como conclusión, podemos señalar con Carlos Guilherme Mota que la identidad nacional es una construcción social, y coincido con él en el sentido de que en realidad no existe "La Cultura Brasileña", sino que lo que existe es una "Ideología de la Cultura Brasileña", la cual varía a lo largo de los años y según los intereses políticos de los grupos que la elaboran (Mota, 1994: 183).

El estudio de la ideología nacional es importante porque construye una representación específica de la brasileidad que aunque varía en cada época, en términos generales oculta muchas desigualdades. Por otra parte habría que pensar, en torno a lo nacional, lo que no se dice que es, lo que no se muestra, lo que se calla. Por último cabe aclarar un punto. Que exista un discurso hegemónico sobre la identidad nacional no significa que todo aquel que lo recibe lo interprete de la misma forma, o le signifique las mismas cosas, sin embargo alguna influencia tiene en la construcción de la identidad de los sujetos, y de lo que se trata esta investigación es de señalar la importancia de reflexionar sobre la función que estos discursos cumplen en tanto que formas de exclusión simbólica (al fijar los límites entre lo que entra y lo que se queda fuera de la nacionalidad) por una parte, y por otra, para analizar cómo la cultura popular puede servir de espacio de negociación de poder, y de generación de resistencia frente a la hegemonía.

MÚSICA Y NACIONALISMO

ES NEGOCIO NACIONALIZARSE

Como ya vimos, el Estado brasileño influyó de manera importante en la producción cultural desde los años treinta, y tal influencia se desarrolló en dos sentidos. Por un lado impedía algunas expresiones de la cultura popular y promovía otras como una forma de control o manipulación simbólica. Esto sucedió también en la música. De hecho esta cumplió una función importante en la construcción de una imagen de lo nacional, y eso es lo que pretendo mostrar a continuación. Pero cabe señalar aquí que este proceso fue empujado también por los importantes cambios que tuvieron lugar en los medios de comunicación y particularmente en la radio.

Para empezar, es necesario recordar que al final de los años veinte la industria de la radio estaba en un proceso de cambio. Antes de esta década, la programación radial solía ser de corte meramente educativo, pero a partir de entonces se dio un giro paulatino hacia una radio un poco más comercial, que incluía la transmisión de programas cómicos y de variedades. También, debido al avance tecnológico (la creación de radios portátiles y el perfeccionamiento en las técnicas de grabación de discos a partir de 1927) fue posible una mayor difusión de la música y del carnaval (Lópes da Cunha, 2002:2).

La música urbana comenzó en esta época a dejar los teatros como su espacio de difusión acostumbrado para tener mayor presencia en la programación radial. A raíz de estos cambios, pronto surgieron de las clases subalternas personajes que, de ser muy marginales, se fueron convirtiendo en músicos y compositores profesionales. Sus canciones se popularizaron al tiempo que creció el entusiasmo por el carnaval y sus composiciones llegaron a tener tanto éxito que otros artistas los buscaban para comprarles sus canciones (Lópes da Cunha, 2002:2,4).

Las letras de las canciones que escribían estos autores generalmente hacían referencia a la *malandragem*⁴⁰. Así fue como la figura del *malandro* se popularizó mucho. Sin embargo, a pesar de su éxito, o mejor dicho debido a él, los sectores más conservadores de la población comenzaron a incomodarse con este tipo de canciones. Por ejemplo, en 1933, Wilson Batista escribió una samba llamada “Lenço no Pescoço”, en la que exaltaba la figura de un *malandro* (Batista, 1933).

“Meu chapéu do lado
Tamanco arrastando
Lenço no pescoço
Navalha no bolso
Eu passo gingando
Provoco e desafio
Eu tenho orgulho
Em ser tão vadio

Noel Rosa, en respuesta a la canción de Batista escribió “*Rapaz Folgado*” (Rosa, 1932) canción que describe la historia de un *malandro* “bien portado”.

Deixa de arrastar o teu tamanco
Pois tamanco nunca foi sandália
E tira do pescoço o lenço branco
Compra sapato e gravata
Joga fora esta navalha que te atrapalha

Com chapéu do lado deste rato
Da polícia quero que escapes
Fazendo um samba-canção
Já te dei papel e lápis
Arranja um amor e um violão

Malandro é palavra derrotista
Que só serve pra tirar
Todo o valor do sambista
Proponho ao povo civilizado
Não te chamar de malandro
E sim de rapaz folgado

⁴⁰ En un contexto en el que para las clases más pobres y sobre todo para los sectores negros era muy difícil conseguir un trabajo que les diera una vida digna, muchos negros llevaron un estilo de vida que los colocaba al margen de las convenciones de la sociedad, porque no se incorporaron a la dinámica de la vida laboral al que el sistema trataba de incorporarlos. Así, el *malandro* era un individuo que no necesitaba incorporarse al sistema para sobrevivir, un individuo que se las arreglaba para vivir a expensas de los otros. Aunque en un principio la figura del *malandro* era recurrente en las sambas y se le veía con admiración, porque se le consideraba astuto e inteligente, con el tiempo, la *malandragem* fue rechazado y los *malandros* comenzaron a ser considerados delincuentes y vagabundos (López da Cunha, 2002:6-9).

Entre ambos compositores se estableció una polémica que tenía que ver con dos posturas contradictorias con respecto a la *malandragem*, una apologética y una crítica.⁴¹ Sin embargo, el tono irónico que utiliza Rosa para referirse al *malandro* “bien portado”, permite suponer que, más que una crítica al *malandro*, estaba burlándose del “*povo civilizado*”. Aunque no hay un consenso a este respecto, ya que algunos autores sostienen que esta polémica se desató por un problema personal, de cualquier manera, el debate musical que él y Batista protagonizaron muestra que en esta época se estaba gestando una polémica en torno a la música de *malandragem* y que la concepción de la sociedad frente al *malandro* se estaba modificando.

Al final de los años 30, ya en el contexto del Estado Novo, el gobierno intervino en la producción radial con el objetivo de controlar la transmisión de la música de una forma eficaz. Esta intervención se dio a través del Departamento de Prensa y Propaganda -DIP-. Con la supervisión de este organismo el gobierno realizó lo que de alguna manera podría entenderse como una campaña de educación cívica a través de la música, pues las autoridades confiaban en la influencia que las canciones ejercían sobre el público. A partir de entonces, los temas más mencionados en la música popular tenían que ver con el aprecio al trabajo, a la familia y, sobre todo, el amor a la patria (Lopes da Cunha, 2002:10, García, 1999:92). Este es el caso de la samba “*É negócio se casar*”, compuesta en 1941 por Ataulfo Alves y Felisberto Martins.⁴²

⁴¹ El debate empezó cuando Rosa escribió esta canción en respuesta a “*Lenco no Pescoco*”; después a la canción “*A Feitico da Vila*” de Noel, Wilson respondió con “*Eu fui lá na Vila ver o arvoredado se mexer/ E conhecer o berço dos folgados/ A luz nessa noite demorou tanto/ Me assassinaram um samba/ Veio dai o meu pranto*”. A lo que Noel contrató componiendo: “*Palpite Infeliz*”: “*Quem é você que não sabe o que diz...*” Y Batista a su vez respondió: “*Entre os feios/ Estás na primeira fila/ Eu te batizo/ Fantasma da Vila*” (“*Frankenstein da Vila*”). Noel cerró el debate con “*Terra de Cego*”: “*E no picadeiro desta vida/ Serei o domador/ Serás a fera abatida/ Conheço muito bem acrobacia/ Por isso não faço fé/ Em amor de parceria*”. Al final ambos compositores se conocieron y se volvieron amigos y toda esa discusión terminó con la diplomática “*Deixa de ser convencida*”, canción que compusieron ambos (Gomes, 1977).

⁴² Ataulfo Alves e Felisberto Martins, “*É negocio se casar*”, samba, ODEON 1941. Otras canciones de malandros regenerados son “*O bonde piedade*”, de Geraldo Pereira y Ari Monteiro de 1945 “*Eu trabalhei*” de Roberto Riberti y Jorge Faraj 1941.

“Veja só!
A minha vida como está mudada
Nao sou mais aquele
Que entrava em casa alta madrugada
Faça o que eu fiz
Porque a vida é do trabalhador ,
Tenho um doce lar
Eu sou feliz com meu amor.
O Estado Novo veio para nos orientar
No Brasil não falta nada,
Mas precisa trabalhar.
Ninguém pode duvidar
E quem for pai de quatro filhos
O presidente manda premiar

Esta canción habla de un *malandro* que se regenera y se vuelve trabajador. Este tema fue muy recurrente en las canciones debido al interés tan central de Vargas por promover el amor al trabajo (Lopes da Cunha, 2002:21).

De hecho, durante el mandato de Vargas se intentó erradicar el tema de la *malandragem* de las canciones, así como eliminar todas aquellas características que les parecieran indeseables a las autoridades. La música en general fue censurada, y paralelamente se presionó a los compositores para que en las canciones se exaltara la figura del presidente y se legitimara a su gobierno. Incluso llegaron a componerse canciones que conmemoraban su nacimiento⁴³ (García, 1999:90).

Otro ejemplo claro de la política de censura implementada por el gobierno es el carnaval, pues en esta época también fue “disciplinado”. Eduardo Vicente explica a este respecto que, durante el gobierno de Vargas, se creó para el carnaval una samba de nuevo tipo, que incorporaba temas históricos y que hablaba de los acontecimientos que le interesaba difundir al gobierno. Esta samba fue llamada “*samba enredo*” (Vicente, 1994:6).

Además, a partir de 1935, los desfiles de Carnaval en Río de Janeiro comenzaron a ser subvencionados por el gobierno. De hecho se creó la

⁴³ Como la canción “*Salve dezenove de abril*,” canción de Benedito Lacerda y Darci de Oliveira, compuesta en 1943.

Unión General de Escuelas de Samba. En 1936 se obligó a las escuelas a utilizar canciones con contenido didáctico y patriótico. Con esto, el corporativismo penetró en la fiesta popular más importante y el carnaval fue convertido -con palabras de Eduardo Vicente- en "*alegría dirigida*". En resumen, al ser institucionalizado, el carnaval pasó a formar parte de las manifestaciones culturales promovidas por el Estado, y así se tuvo un mayor control sobre él ⁴⁴ (Vicente, 1994:18).

Por otro lado, las autoridades buscaron también lograr la "elevación" estética de la música popular a través de la transformación de sus elementos más tradicionales. La música popular, y especialmente la samba, despertó el interés de los intelectuales del régimen, quienes empezaron a plantear la necesidad de "depurarla". En este periodo fue significativo el trabajo realizado por Heitor Villa Lobos, quien participó en la Semana del 22 y fue un personaje cercano al Estado Novo. Para Villa Lobos, el camino a seguir en la búsqueda de la creación de una música nacional debía ser la posibilidad de conjugar la música erudita con la popular, y se propuso construir una representación musical de la nación por medio de la recuperación de los temas más importantes tomados del folclor (Schwartzman, 1984).

En general, las canciones que solían elaborarse a base de temáticas y elementos musicales fundamentalmente rurales y oriundos del folclor, fueron reelaborados durante el Estado Novo por los músicos de academia, quienes les daban un tratamiento más complejo para despojarlas de su "aspecto rústico". Así es como surgió la "*samba-exaltação*", que carecía ya de todo contenido regionalista -elemento que había sido hasta entonces la característica principal de la "*samba de morro*"- (Vicente, 1994 :12). Se escribieron muchas sambas que exaltaban la grandeza de la patria y que presentaban una gran

⁴⁴ Ya desde 1930, las autoridades de Río de Janeiro decidieron trazar el recorrido del carnaval. En 1932, impulsaron la organización de los desfiles en forma de competencias entre las diferentes escuelas de samba; para 1935 le solicitaron a dichas escuelas participar en el carnaval con propaganda oficial, y con la utilización de *sambas-enredo* en sus intervenciones, etc. Sin embargo es hasta 1936 que se consolida su institucionalización.

sofisticación en los arreglos musicales. Quizá la más famosa de ellas sea “*Aquarela do Brasil*” de Ary Barroso⁴⁵.

Brasil
Meu Brasil brasileiro
Meu mulato izeiro
Vou cantar-te nos meus versos
Ô Brasil samba que dá
Bamboleio, que faz gingar
Ô Brasil, do meu amor
Terra de nosso senhor
Brasil...

Brasil,
Terra boa e gostosa
Da morena sestrosa
De olhar indiferente
Ô Brasil samba que dá
Bamboleio que faz gingar
O Brasil do meu amor
Terra de nosso senhor...

Ahora bien, Eduardo Vicente nos señala otro aspecto muy significativo relacionado con estos procesos, y es que como consecuencia de la “depuración” de la música popular se produjo la desterritorialización del artista. Es decir, las sambas ya no exploraban las temáticas más o menos locales o expresaban el contexto del grupo que las producía; en su lugar se produjo una samba de carácter nacional, despojada de elementos regionales. Esa nueva samba carecía de los acentos locales que la habían caracterizado hasta entonces. La *samba-exaltação* era una “samba- sin-acento”, o dicho de otro modo, era una samba con “acento nacional” (Vicente, 1994: 14).

Así, las sambas surgidas en un principio en los espacios de reunión de los sectores negros marginados, y que expresaban valores de su propia cultura, fueron cambiando, pues los compositores se acoplaron a la nueva realidad, es decir, fueron aceptando la influencia que ejercía el Estado sobre su producción musical y se fueron adaptando a los cambios que generaba el incipiente desarrollo de la industria cultural.

⁴⁵ (Barroso, 1942). Este tipo de samba contenía grandes orquestaciones, a la manera de las *big-bands* norteamericanas. Aunque se desarrolló una técnica de orquestación con un toque local, la *samba exaltação* pretendía ser una música particularmente glamorosa.

Como vemos, los intelectuales del Estado Novo percibieron que la radio y la música popular eran medios efectivos para la difusión de la propaganda oficial. La música entonces fue depurada (despojada de sus elementos tradicionales), se volvió didáctica (al ser pensada como un medio para educar al pueblo), y se “blanqueó” en alguna medida (perdió su contenido referente a la cultura africana y a la *malandragem*). Todo esto formaba parte de un intento de homogeneizar la samba, que tenía como finalidad regular los mensajes que se transmitían a través de ella, particularmente en lo que se refería a la “*brasileidad*”, pues se construyó a través de ella un discurso de identidad que ocultaba las diferencias sociales, étnicas y regionales (Vicente, 1994 :20).

Ahora bien, en la década del 1940 se expandió aún más la radio por el país debido al abaratamiento de su costo. A partir de esto tuvo una presencia mayor en la vida cotidiana de las personas, y en consecuencia funcionó no sólo como un vehículo de difusión de mensajes políticos o sobre la nacionalidad, sino que también servía para normalizar ciertos patrones culturales⁴⁶. Asimismo, con la renovación de la Radio Nacional se crearon programas en los que se intentaba dar un tratamiento a la música popular tomando patrones de las orquestas de jazz pero al mismo tiempo sustituyendo los instrumentos de la misma por instrumentos locales para darle un sonido nacional (Vicente, 1994: 23).

Por otra parte, la radio fue de vital importancia para el proyecto de integración del Estado, porque por ese medio se promovió “El gran abrazo brasileño”, mismo que consistía en lograr una integración a través de la comunicación y difusión de mensajes transmitiendo la música de las diversas regiones hacia el resto del territorio nacional (Krausche, 1986). Así, la radio se convirtió en el primer gran vehículo de información y formación cultural de la sociedad brasileña (Vicente, 1994: 23).

⁴⁶ De alguna manera implícitamente se transmitían además discursos sobre formas de sentir, de vivir la experiencia cotidiana, las relaciones de pareja, los roles de género, etc. (Matos, 1999:37)

Además, en esta década, la influencia de la música norteamericana aumentó considerablemente, pues ingresaron ritmos como el *Swing*, el *Fox Trot*, el *Boogie Woogie*, y las orquestas de Glenn Miller. La influencia del jazz en la samba fue cada vez más clara y además aumentó la presencia en Brasil del cine norteamericano (de hecho participaron artistas locales en las películas de Hollywood). La carrera de Carmen Miranda es un ejemplo de cómo con el tiempo y el paulatino desarrollo de la industria cultural, ésta se estaba convirtiendo en una fábrica de ídolos nacionales⁴⁷.

Ahora bien, con la entrada cada vez mayor de los ritmos norteamericanos al país, se produjo una reacción por parte de muchos críticos nacionalistas que calificaban todo lo que no fuera música popular (entendida como folclor), como música alienante y perjudicial para la "auténtica música nacional". Por otro lado, también había quienes no estaban de acuerdo con eso y pensaban que la influencia de la música norteamericana en Brasil no era sólo consecuencia de una imposición externa, sino que la incorporación de elementos de la cultura extranjera a la producción nacional siempre se hacía a partir de una actitud crítica y selectiva de los propios músicos locales. Desde esta perspectiva, dicha influencia debía ser aceptada, pues producía un tipo diferente de música que tenía invariablemente un toque local. Estos factores nos permiten ver que el panorama de la música popular en Brasil se mostraba más complejo, pues las posturas en torno a lo nacional en la música comenzaron a dividirse.

Posteriormente, se empezó a producir la música en estudios de grabación. A esta nueva música se le imprimió otro estilo, lo que derivó en el

⁴⁷ Costa García (1999:94) nos explica cómo ésta artista se convirtió en un símbolo de la identidad nacional. En los treinta, Miranda ya había empezado a destacar como intérprete de música popular, pero para los años cuarenta fue señalada como la cantante nacional por excelencia. Lo interesante es destacar que al principio, cuando el tema de la *malandragem* era muy popular, las canciones que interpretaba hacían duras críticas frente a las convenciones sociales. Además la imagen y el estilo que manejaba en sus presentaciones eran muy "malandros". Pero cuando comenzó el proceso de "depuración" de la samba, ella empezó a interpretar canciones que rechazaban el comportamiento de los sectores urbano-populares. Cambiando su imagen y estilo, empezó a grabar sambas de "malandros regenerados", es decir, que se habían incorporado al sistema laboral. Para Costa García, ni Carmen Miranda escapó a la vigilancia del Estado Novo y fue transformando sus discursos poco a poco, hasta convertirse en una representante oficial de lo "nacional-higienizado".

surgimiento de la samba-canción. Era una samba más sofisticada y con influencias del jazz, y era, además, música para escuchar, ya no para bailar. La samba canción hablaba principalmente de amor, de desamor, de abandono, etc., era un género para grabarse en discos y disfrutarse en espacios pequeños. En fin, la samba canción era una “*intimidad para muchos*” (Kraushe,1996).

Como vemos, aunque la samba en un principio era una expresión musical elaborada específicamente para el carnaval, fue difundida en la radio con gran éxito y, hacia mediados del siglo XX, convivían en la programación radial expresiones como la *samba-malandro* de Wilson Baptista y Geraldo Pereira, la *samba-enredo* nacionalista, como la de Ary Barroso y Lamartine Babo, y la *samba-canção*, de contenido amoroso, además de distintos tipos de música extranjera (Matos, 1999: 37). La música entonces se diversificó, y se transformó al combinarse con otros géneros y al adaptarse a los nuevos gustos musicales.

Por otro lado, estaban ocurriendo grandes cambios en la vida cotidiana de los habitantes generados por el proceso de urbanización. La nueva conformación de las ciudades, los cambios en el ritmo de vida de las personas y la transformación de los espacios públicos, fueron eventos que también se reflejaron en la música popular, el mejor ejemplo de esto lo constituyen las canciones del sambista paulista Adoniran Barbosa. Para Maria Izilda Santos de Matos, Adoniran Barbosa fue un compositor que mostró en su trabajo la transición que se estaba gestando en la ciudad de São Paulo a raíz del desarrollo industrial y del proceso de urbanización acelerado. La música de Barbosa contiene una descripción de los resultados negativos de la modernización, pues sus temas retratan la vida de los sectores urbanos expulsados del centro de la ciudad a la periferia, y me parece interesante porque con eso denunciaba los inconvenientes del crecimiento urbano (Matos,1999:31-48).

En los años cincuenta crecieron aún más las ciudades, los medios de comunicación aceleraron un poco su desarrollo y el mercado productor y consumidor de discos aumentó también. Todo esto en un periodo de ascenso de las clases medias, de mayor ingreso de capitales extranjeros a Brasil y de crecimiento económico considerable generado con el desarrollismo de Kubistchek (1955-1960). La emergencia de la televisión y el surgimiento del *long play* cambiaron el panorama musical de manera radical. No sólo aumentó la difusión de la música, sino que cambió el tipo de público consumidor, pues la producción y consumo de música popular se dio más entre una clase media universitaria, compuesta sobre todo por jóvenes urbanos que tenían acceso a la producción musical que se estaba generando en otras partes del mundo.

DESARROLLO DESAFINADO

En este contexto surgió la Bossa Nova que, como la samba canción, era interpretada para auditorios pequeños, ya no para un público masivo como el del carnaval. La Bossa Nova era un género sutil que contenía un tratamiento musical mucho más elaborado. Se centraba, según Augusto de Campos, en la descripción del detalle de la vida cotidiana de la ciudad. Se basaba en un acompañamiento con guitarra, un canto coloquial y una interpretación sencilla. La Bossa Nova era –a decir de Campos- un susurro, un canto hablado. Sus letras eran poéticas pero escritas con un lenguaje sencillo y coloquial, contenían una dosis importante de humor e ironía. En ocasiones podían ser melancólicas, pero nunca llegaban a ser dramáticas (Campos, 1993: 54,72,75,78).

Este género marcó el momento en el que viejas formas y estilos de interpretación y composición tradicionales fueron adaptados a las exigencias de la nueva realidad social y del mercado musical. Por otra parte, representó un rompimiento significativo con las letras de la samba canción, cuyos temas principales eran el amor y el desamor abordados en un tono apasionado (Napolitano, 2001:27,29). Las letras de la Bossa Nova, en cambio, describían en un tono sencillo el mundo exterior del artista y eran composiciones dirigidas

a un nuevo mercado, a los jóvenes de clase media, cosmopolita e intelectualizada.

El nuevo género se interpretó en un principio en círculos muy restringidos, en clubes privados, en los apartamentos de los compositores o en los teatros de las universidades, es decir, siempre en espacios pequeños e íntimos⁴⁸; al surgir en un contexto en el que se tenía plena confianza en el logro del progreso, la Bossa Nova compartió en un principio ese optimismo, y quizá por eso la inquietud que más reflejaban sus compositores era la preocupación por la “modernización musical”. Así, la búsqueda formal los llevó al encuentro de nuevas técnicas de interpretación, les facilitó la apertura hacia las influencias del jazz y los motivó al aprovechamiento de los avances tecnológicos que permitieran la realización de un producto de mejor calidad.

La Bossa – Nova surgió oficialmente en 1959 con el lanzamiento del disco *Chega de Saudade*. Los fundadores y exponentes más importantes fueron João Gilberto, Antonio Carlos Jobim y Vinicius de Moraes, quienes influenciados por la música de Pixinguinha, Noel Rosa, Ari Barroso, Lamartine Babo y Heitor Villa-Lobos (entre otros) por una parte, y por la otra adoptando las influencias del jazz producido en ciudades como Chicago y Nueva York, marcaron un verdadero parteaguas en la historia de la música popular brasileña. A pesar del enorme éxito que tuvieron, debido a las complicadas circunstancias sociales y políticas del momento, en poco tiempo surgió una división en el interior del grupo bossanovista.

De la propuesta inicial pronto surgieron algunos compositores preocupados por crear una canción más nacionalista. Conforme esta inquietud tomó fuerza se fue dibujando una frontera entre una bossa jazzística y una bossa nacionalista (Napolitano,2001:35). Paulatinamente, se desarrollaron dos estilos claramente diferenciados. Por una parte, surgió un tipo de canción que

⁴⁸ En 1959 se realizaron tres festivales importantes de Bossa Nova, uno en la Facultad de Arquitectura de Río de Janeiro, otro en el Colegio Franco Brasileiro y uno más en la escuela naval.

adquirió un tono cada vez más ideologizado, y por otra, se desarrolló un estilo subjetivo, que abordaba temas amorosos y experiencias de la vida cotidiana.⁴⁹

Quienes tenían una postura menos ideologizada se preocuparon más por el trabajo formal en las canciones, continuaron hablando de experiencias y valores subjetivos sin asumir compromisos con causas sociales y además asumieron una posición receptiva frente a la influencia del jazz. El estilo jazzístico representado por el Sexteto de Sergio Méndez, el Conjunto de Oscar Castro Méndez y el compositor Luis Carlos Vinhas, entre otros, tuvo un gran éxito, incluso algunos temas clásicos de la bossa fueron grabados por músicos norteamericanos, a partir de lo cual se suscitó un gran debate en torno al carácter "extranjero" de la canción bosanovista (Napolitano, 2001:35).

A pesar de que en su momento fue criticada por los nacionalistas más radicales debido a las claras influencias que tenía del jazz, Augusto de Campos, un poeta muy reconocido, y uno de los fundadores de la poesía concreta, sostiene que la Bossa Nova fue un movimiento que contribuyó a la nacionalización de los intereses musicales, porque logró incorporar muchos elementos de la música regional brasileña modernizándolos. Para Campos, con este género Brasil exportó al mundo un producto acabado y de calidad, no productos exóticos y pintorescos como se había estado haciendo desde el Estado (Campos, 1993:61).

La postura nacionalista, por otra parte, no fue homogénea. Hubo cantantes como Cartola, Nelson Cavanquinho y Zé Keti que se beneficiaron de esta nueva ola de recuperación de elementos de la música tradicional y

⁴⁹ Desde esta perspectiva las canciones pueden ser clasificadas en dos grupos. De un lado, las de "*cor local*", canciones que hablan de amor y/o describen situaciones de la vida cotidiana o aspectos subjetivos relacionados al ánimo de la gente frente a la frialdad urbana. Lucio Alves Alaíde Costa, Norma Bangell e Elizabette, Radamés Gratalli, etc. Del otro lado las canciones "*participantes*" que reflejan la rebeldía de los jóvenes frente a los valores establecidos. João do Vale y los hermanos Marcos y Paulo Sérgio Valle fueron autores destacados de este tipo de canción, y sin duda Nara Leão fue la intérprete más representativa quien, cantando canciones como "*Liberdade, Liberdade*", "*Zumbi*" y "*Carcará*" logró un gran éxito. Por otra parte, en un estilo más nostálgico, aunque también políticamente comprometido, destacaron las composiciones de Geraldo Vandré quien compuso canciones como "*Cancão Nordestina*", "*A Hora e vez de Augusto Matraga*". Por último podemos nombrar otras también nostálgicas pero de temáticas urbanas como las composiciones de Zé Keti (Campos, 19: 86).

tuvieron un periodo de gran éxito. Y por otro lado se desarrolló una “corriente” más politizada que podríamos llamar “canción de protesta”.

REVOLUCION DISPARADA

La canción de protesta surgió en parte porque se entró en una etapa de mayor cuestionamiento sobre las condiciones sociales y políticas del país debido a que el desarrollo tan esperado nunca llegó, perdiéndose así la confianza en el progreso. Este estilo nacionalista era la propuesta musical de los compositores de izquierda cercanos a la UNE y a los CPC's, mismos que se alejaron de estilos de composición sentimentales para escribir letras con contenido social. Además, defendían la propuesta de recuperar la tradición musical. Sus canciones hacían referencia al “*morro*” y al “*sertão*” porque consideraban que eso les permitiría un mayor acercamiento con las clases populares, y porque estos espacios representaban, a su parecer, la pureza de las raíces y de los valores no contaminados por las modas internacionales. Una de las canciones más representativas de este periodo fue “*Zelão*” de Sergio Ricardo (Ricardo, 1960).

“Todo morro entendeu quanto Zelão chorou
ninguém riu nem brincou e era carnaval
no fogo de um barracão só se cozinha ilusão
restos que a feira deixou
e ainda é pouco só
mas assim mesmo Zelão dizia sempre a sorrir
que um pobre ajuda outro pobre
até melhorar.

Como vemos, estos compositores asumieron dos ideas básicas, en primer lugar, que era necesario encontrar un punto de contacto entre el artista y el público, y también que el pueblo era, o debía ser, la fuente de inspiración creadora⁵⁰.

⁵⁰ Ahora bien, cabe aclarar aquí que el panorama es muy complejo, pues no se estableció una simple división entre nacionalistas o alienados, lo que no significa que esos polos opuestos no existieran y su oposición no fuera real. Aunque en el resto del capítulo me referiré a las posturas de los grupos más radicales, quiero matizar un poco mis afirmaciones. Además de comprometidos y alienados había quienes tenían posturas más moderadas, pues defendían la recuperación de la música tradicional e incorporaron temas de morro y de sertão pero sin preocuparse tanto por la cuestión de la función social de su música. Algunas canciones de Lyra y Sergio Ricardo muestran que a estos compositores les preocupaba la calidad y no sólo la eficacia política de sus canciones.

Ahora bien, a partir de 1964 el panorama se modificó. Con el golpe de Estado se desató una gran ola de represión durante la cual se disolvieron las organizaciones sociales, se persiguió a los activistas políticos y a los sindicatos. A pesar de esto, en la primera parte del gobierno militar (durante el periodo de Castelo Branco), hubo una relativa libertad de expresión para los artistas y los intelectuales. La cultura adquirió entonces un papel muy relevante, pues éstos se vieron obligados a expresarse más en ese campo ya que era imposible hacerlo en las organizaciones políticas (Napolitano,2001:57).

Entre 1964 y 1965 se organizaron varios espectáculos musicales en diferentes universidades del país patrocinados por autoridades académicas; estos shows eran frecuentados sobre todo por estudiantes, y en ellos se presentaron espectáculos de bossa-nova, samba y jazz.⁵¹ Al poco tiempo se convirtieron en un espacio de encuentro de la izquierda cultural, y de hecho sirvieron para abordar las temáticas que le eran importantes.⁵²

Para 1965 la consolidación de la industria disquera provocó la reestructuración de la producción musical, y los shows que se hacían en los teatros fueron llevados a la televisión. En mayo se creó el programa “*O fino da bossa*” conducido por Elis Regina y Jair Rodriguez. Después surgió el programa “*Bossaudade*” con Elisete Cardoso y Ciro Monteiro, y en septiembre del mismo año salió a la luz el programa “*Jovem Guarda*” con Roberto, Wanderléia y Erasmo Carlos.

En “*O fino da bossa*” se presentaba música tradicional de compositores populares muchas veces pre-bossanovistas. Al parecer, en este programa se intentaba de alguna manera defender una determinada “raíz musical” en contraposición a la música extranjera (Napolitano, 2001:90). *O*

⁵¹ En 1964 tuvieron lugar los Shows *O Fino da Bossa*, el 25 de mayo; *Samba novo*, el 24 de agosto; *Boa Bossa*, el 31 de agosto; *O remédio é bossa*, el 26 de octubre, *Mens sana in corpore samba*, el 16 de noviembre y *Dentisamba*, el 23 de noviembre. En estos festivales universitarios fueron surgiendo personajes como Elis Regina, Chico Buarque, Toquinho, Rosinha de Valença, Paulino Nogueira, Zimbo Trio y Gilberto Gil, entre otros. Por otra parte, figuras ya conocidas en Rio de Janeiro como Nara Leão, Tom Jobin, Oscar Castro Neves se dieron a conocer también en São Paulo (Napolitano, 2001: 61-62).

⁵² Artistas como Nara Leão, Zé Keti y João do Vale se convirtieron durante este periodo en representantes de lo nacional-popular. Por otra parte Geraldo Vandré, Edu Lobo y Chico Buarque eran considerados los cantantes representativos de la “canción de protesta”.

fino da bossa respondía a la intención de abrir un espacio para la “auténtica música brasileña”, en el que se recuperara la samba y se adecuara la música tradicional a la nueva realidad cultural y a las nuevas demandas políticas. Este programa mostraba la preocupación por la búsqueda de una expresión de música urbana que fuera viable comercialmente y que además no negase la tradición musical.

Como vemos, durante la etapa de los festivales se consolidó la MPB (Música popular Brasileña) y se volvió toda una institución al convertirse en un importante espacio de debate estético y político.⁵³ A tal grado aconteció esto que podríamos decir que dentro de la MPB se generó una verdadera “cultura de oposición”, dentro de la cual, las posturas más radicales seguían siendo las de los artistas de los CPC’s, quienes intentaban promover la movilización social y generar una mayor conciencia política. Para ellos era necesario que los artistas se comprometieran con el proyecto nacional y escribieran música “del pueblo y para el pueblo” (Napolitano, 2001:40).

Desde este punto de vista, la calidad estética del producto no era tan importante, lo que interesaba era la función pedagógica que pudiera cumplir (Napolitano,2001:42). Ahora bien, aunque fueron muy populares entre el público asiduo a los festivales, no tuvieron tanto éxito comercial como los compositores de la *Jovem Guarda*.

La *Jovem Guarda*, liderada por Erasmo y Roberto Carlos, fue un estilo de música en la que se adoptaron muchas influencias del rock. Esta propuesta fue duramente cuestionada porque era vista como la expresión en la cultura de lo que había significado el golpe de Estado en la economía. Los intelectuales y universitarios de izquierda la consideraban un género “entreguista” que influía negativamente en la juventud (Napolitano, 2001:95). Le reprochaban su indiferencia frente a los problemas sociales y la

⁵³ Vale la pena insistir, aún cuando de alguna manera ya fue mostrado, que el concepto MPB (Música Popular Brasileña) no hace referencia a un género musical específico, se refiere a un movimiento que aglutinó distintas tendencias y estilos musicales y que reunió a compositores de varios géneros que pretendían renovar la música fundiendo elementos de la música tradicional con técnicas y estilos inspirados en la Bossa-Nova.

consideraban música “apolítica” y alienada. A pesar de estas duras críticas, la *Jovem Guarda* tuvo un gran éxito comercial.⁵⁴

Por su parte la propuesta tropicalista recuperaba la herencia de la Bossa – Nova, incorporaba elementos de diversos géneros tradicionales, y también tenía una influencia importante del rock y de la música pop. Además, su discurso era más crítico que el de la *Jovem Guarda*, pero muy diferente al de los CPC's. De alguna manera su postura respondía a la lógica de la industria cultural pero nunca dejó de ser crítica sin llegar a ser panfletaria, además de que no descuidaba el tema de la renovación estética. Por estas y otras razones que explicaré en el siguiente capítulo el Tropicalismo presenta una alternativa o una solución creativa a las contradicciones entre “música crítica” y “música alienada” en las que parecía estar atorado el debate estético y político de la época.

Ahora bien, como hemos visto, entre 1965 y 1967 la MPB contribuyó a expandir el mercado musical, se convirtió en el espacio más importante de difusión de novedades musicales que eran adquiridas por un público cada vez más numeroso y más diversificado (Napolitano, 2001:116). Pero para 1968 ya se había consolidado la cultura de consumo, se ingresaba además a la fase más dura de la dictadura y a partir de la promulgación del A-5 se radicalizaron la represión y la censura. Debido a ello el panorama en la cultura y particularmente en la música popular cambió radicalmente.

La “*música de protesto*” entró en crisis ante las nuevas circunstancias; dentro de la *Joven Guarda* se empezó a dar espacio a la interpretación de temas románticos que contenían discursos cada vez más conservadores. Para 1967 Roberto Carlos se concentró en la interpretación de música romántica, y en 1968 dejó el programa y continuó una carrera de solista (Napolitano, 2002:101). Por otra parte el grupo tropicalista, del que hablaré en

⁵⁴ La *Jovem Guarda* incorporó a su música teclados y guitarras eléctricas etc., cosa que no fue bien vista debido a que para algunos nacionalistas la MPB debía interpretarse con guitarra acústica y los tradicionales instrumentos de percusión. Entre sus representantes se destacan Ronnie Cord, Celly Campelo, Jerry Adriany, Ronie Von, Martinha, Eduardo Araujo, The Fevers, Renato y sus Blue Caps, Os Incríveis.

el siguiente capítulo, fue objeto de una estricta vigilancia y el 27 de diciembre Caetano Veloso y Gilberto Gil, sus integrantes principales, fueron detenidos; después de dos meses en prisión salieron bajo libertad condicional. Se les prohibió trabajar, hacer presentaciones, dar entrevistas, etc., al poco tiempo, tuvieron que dejar el país (Faulín, 1995:54).

Al año siguiente los festivales musicales para teatro y televisión desaparecieron definitivamente. La consolidación de la industria discográfica y su mayor control sobre la producción y distribución de música terminó con el importante papel que tuvo la televisión en esas áreas. Además, a la salida de Solano Ribeiro -el inventor de los festivales- de su producción, los nuevos organizadores les dieron un enfoque más comercial. La intervención de los productores en la realización de los festivales e incluso de las canciones, provocaron que éstos respondieran cada vez más a sus necesidades, lo que limitó la libertad del artista y su control sobre la producción de sus obras. Por último, cabe recordar que algunos artistas se encontraban detenidos o fuera del país. Todo lo anterior ocasionó una crisis de audiencia de la que ya no se recuperaron (Napolitano, 2001:322-324).

En resumen, los debates en torno al carácter nacionalista o extranjerizante de la música popular se hizo presente en los diversos periodos que abarca esta investigación, y la fórmula nacional-popular propuesta por Chauí, -que expliqué en el primer capítulo y que consiste en un complejo proceso de apropiación de expresiones de la cultura popular por parte de los sectores hegemónicos para la construcción de una imagen nacional- operó bastante bien desde los años treinta. Esto confirma la idea de que el uso de lo popular en la construcción de la brasileidad se desarrolló también y de manera muy importante en el campo musical. Todavía en 1969 se organizó un festival más, pero tuvo un fracaso rotundo.

Ahora bien, lo importante es que este referente de brasileidad circuló en los medios de comunicación, fue un referente de alcance masivo y por eso es importante estudiarlo. Además, como vimos a lo largo de este apartado, en medio de los complejos procesos sociales políticos y económicos que

marcaron el desarrollo del nacionalismo cultural, el Estado jugó un papel central, y podemos sostener que éste contribuyó en la construcción de un discurso nacional-popular hegemónico en campo musical.

En adelante pretendo mostrar, para finalizar, cómo se generó un contra-discurso, o un discurso alternativo a esta construcción hegemónica como señalé desde el principio la hegemonía nunca es total o perfecta, ya que desde la subalternidad se construyen propuestas alternativas) también en la música popular. Analizaré en el siguiente capítulo la emergencia del Tropicalismo como una propuesta de ruptura que marca un hito en el campo de la música brasileña contemporánea, ya que funcionó como un elemento desestructurador de los mitos del “nacionalismo musical oficial”. En este sentido, de lo que se trata es de poder acercarnos a esa relación compleja de pugnas entre representaciones nacionales, (hegemónicas y subalternas) dentro de un mismo campo, el campo de la música popular.

CAPITULO III

EL TROPICALISMO

A partir de los procesos que revisamos en el capítulo anterior, podemos concluir que en los años sesenta se produjo la institucionalización de la MPB y aunque dentro de esta categoría entran autores de muy diversos géneros, y representantes de estilos musicales distintos, con el surgimiento del iê-iê-iê, la mayoría de ellos empezaron a preocuparse cada vez más por la cuestión de lo nacional en la música popular. Si bien esta preocupación no era nueva¹, 1967 fue un año especialmente significativo en lo que al desarrollo de esta inquietud se refiere.

En el III Festival de Música Brasileña de la TV Record de São Paulo, un acontecimiento causó gran revuelo y desató una dura polémica en relación al tema del nacionalismo en la música popular: la presentación de las canciones de Caetano Veloso y de Gilberto Gil. Ellos concursaron en el festival con las composiciones "*Alegria, Alegria*" y "*Domingo no Parque*" respectivamente, y sorprendieron al público debido a que sus canciones rompían con el estilo de música que solía presentarse en ese festival (Favaretto, 1979:7). En el contexto de gran efervescencia social y política que invadía a la sociedad en general, en medio de un ambiente marcado por posturas nacionalistas, y además, frente a un público de clase media, en su mayoría compuesto por estudiantes universitarios simpatizantes de la izquierda, las canciones de Veloso y Gil causaron desconcierto.

Aunque ninguno de los dos ganó el Festival, al poco tiempo sus canciones se convirtieron en dos de las composiciones más importantes de la música popular de ese periodo, pues ambas son referentes imprescindibles para la comprensión del proceso de renovación de la música popular en Brasil. Además, a raíz de lo que aconteció en el festival, Veloso y Gil se reunieron para hablar de sus inquietudes y, con el tiempo, se fue formando

¹ Como vimos, en el Estado Novo fue fundamental.

un grupo de artistas que compartían sus necesidades e intereses creativos. De este grupo surgió una de las propuestas artísticas más importantes dentro del ámbito de la música popular contemporánea en el país: el Tropicalismo. Para analizar la propuesta del Tropicalismo voy a empezar presentando fragmentos de estas dos canciones.

ALEGRIA, ALEGRIA.
(Caetano Veloso, 1968)

Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou

O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em Cardinales bonitas
Eu vou

Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba, e Brigitte Bardot

O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta noticia
Eu vou

[...]Eu tomo uma coca-cola
Ela pensa em casamento
E uma canção me consola
Eu vou

Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil

[...]Eu vou, sem lenço sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo, amor
Eu vou

Por que não?
Por que não?

Como vemos, esta canción describe la experiencia de una persona de clase media, urbana, invadida de noticias, espectáculos y propaganda. Es una canción escrita en una etapa de consumo acelerado en la que sin prejuicio alguno se incorporan elementos de la cultura de masas. El acompañamiento musical fue elaborado por un grupo de rock argentino, en un contexto en el que, como ya vimos, había serias reticencias con respecto al uso de instrumentos eléctricos, ya que eran vistos como antinacionalistas.

Por otra parte, no describe explícitamente conflictos sociales o políticos y podemos ver en ella, según Heloisa Buarque, una crítica a los intelectuales de izquierda en las frases “*eu nunca mais fui á escola*”, “*sem livros e sem fuzil*”. Además refleja la presencia de los medios de comunicación de masa, pues la canción está cargada de imágenes variadas generadas a través de éstos, es decir, retrata un contexto en el que existe una sobreinformación transmitida por la televisión.² Esta canción es representativa de la juventud de los años sesenta, y es importante por que marca una ruptura con muchos de los prejuicios que imperaban en la música popular anterior, como veremos a lo largo del capítulo.

DOMINGO DO PARQUE

(Gilberto Gil, 1968)

O rei da brincadeira – ê José
O rei da confusão – ê João
Um trabalhava na feira-ê José
Outro na construção-ê João

A semana passada , no fim da semana,
João resolveu não brigar.
No domingo de tarde saiu apressado
E não foi para ribeira jogar
Capoeira
Não foi para lá, para ribeira,
Foi namorar

O José como sempre, no fim da semana
Guardou a barraca e sumiu.
Foi fazer no domingo , um passeio no parque,
Lá perto da boca do rio.

² Estos comentarios parten de la impresión que causa la canción en una primera lectura, a lo largo del capítulo veremos las implicaciones sociales y políticas de su contenido.

Foi no parque que ele avistou
Juliana
Foi que ele viu
Juliana na roda com João,
Uma rosa e um sorvete na mão
Juliana, seu sonho, e uma ilusão
Juliana e o amigo João.

O espinho da rosa feriu zé
E o sorvete gelou seu coração.
O sorvete e a rosa é José
A rosa e o sorvete é João
Oi dançando no peito- é José
Do José brincalhão é José
O sorvete e a rosa é José
A rosa e o sorvete é José.

Esta canción, al igual que "*Alegria, Alegria*", muestra el surgimiento de una sensibilidad desarrollada a partir de la influencia en la juventud brasileña de las innovaciones generadas en la música internacional. Comienza con sonidos callejeros, y cuenta la historia de un triángulo amoroso en el contexto del ambiente típico de la ciudad de Salvador en Bahia e incorpora mucho de la música negra de la región. Tal elemento nos deja ver de entrada una de las influencias y preocupaciones centrales de Gilberto Gil, la música negra, y particularmente la relación entre ésta y la identidad afro-brasileña. Por otra parte, muestra grandes innovaciones desde el punto de vista formal, pues Gil y Duprat -músico erudito que se incorporó en el movimiento- integraron en ella elementos diversos, fragmentos de sonidos, de ruidos de parque, mezclaron instrumentos clásicos, eléctricos y tradicionales.

Sin embargo, como no es el objeto de esta investigación hacer un análisis formal de las canciones, sólo quiero señalar que el elemento de encuentro, de reunión de lo diverso, de integración de fragmentos, es una de las características fundamentales del movimiento tropicalista. No se pueden entender las canciones tropicalistas sin pensar en el fuerte sincretismo que reflejan y que las define. *Alegria, Alegria, y Domingo no Parque* muestran, en general, la toma de conciencia por parte de sus compositores de los importantes procesos que estaban teniendo lugar en el ámbito internacional, la relación entre lo que pasaba fuera y dentro de Brasil en términos artísticos y

políticos³. Reflejan también su preocupación por el cuidado en la elaboración estética de las letras y por la experimentación e innovación musical.

FRAGMENTOS DE UNA IDENTIDAD COMPLEJA

Como he mencionado repetidas veces, la integración nacional, el desarrollo y el progreso fueron preocupaciones centrales de los distintos gobiernos y particularmente de los intelectuales que elaboraron las políticas culturales de los mismos, desde la época de Vargas. En los años sesenta se añadió a éstas otra preocupación importante. Con la efervescencia social y el auge de la izquierda política, la discusión que se puso en el centro del debate tenía que ver con el papel que jugaba la cultura en el proceso de transformación social, sobre todo para los sectores de izquierda, que en esta etapa influenciaron mucho la producción cultural.

Por tales razones, en este periodo se produjeron discursos cada vez más politizados, que permearon la cultura en todas sus manifestaciones. En la música popular también se generaron, reflejaron y reprodujeron las posturas político-ideológicas que se estaban definiendo en un nivel más amplio.

Ahora bien, del Tropicalismo se puede destacar muchos de sus elementos innovadores, tanto en su contenido como en sus aspectos formales. Sin embargo, por una parte me concentraré en el análisis de las posturas que asumió la canción tropicalista frente a los discursos de integración y de modernización del nacional-desarrollismo, y por otra parte analizaré también su reacción frente las posiciones de la izquierda radical en torno al papel de la cultura en la transformación social.

³ En estos momentos estaba teniendo gran impacto el movimiento estudiantil, los movimientos feministas, el movimiento hippie, el movimiento pacifista (que se oponía a la guerra de Vietnam), el movimiento negro en Estados Unidos, etc. En el terreno artístico se desarrollaron propuestas como el *performance*, el *happening*, el arte-objeto, y la música pop. El rock adquirió un espectacular auge con los Beatles, y en literatura destacó la generación beatnik.

En primer lugar, lo que tenemos que mencionar es que en la canción tropicalista se pusieron en duda los conceptos de autenticidad y pureza de la música popular, a partir de los cuales los compositores nacionalistas reivindicaban la recuperación de los géneros más tradicionales de la música regional y folclórica. El grupo baiano tenía claro que muchos de esos géneros “auténticos” también habían surgido de un proceso de encuentro e intercambio de corrientes musicales que llegaron a Brasil en etapas anteriores. Para ellos, la supuesta autenticidad era cuestionable, ya que todo género musical es resultado de mezclas culturales previas. Por lo tanto, retomaron elementos de expresiones musicales de diversas regiones del país no por su autenticidad. Ellos recuperaban la música tradicional cuando consideraban que era de calidad y que enriquecía su propuesta artística.

[...] sabemos que en el mundo moderno, en el mundo de hoy, todo está mezclado; sabemos que la autenticidad, la originalidad que admitimos tener no es más que un hijo, un retoño de la tradición europea que fue traída para acá, y de la influencia americana de ahora, de los últimos años de este siglo (Gil, 1982:81).

Conocían y valoraban la música de compositores populares importantes como Orlando Silva, Francisco Alves, Ciro Monteiro, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Wilson Batista, Geraldo Pereira, Assis Valente,⁴ etc. Se alimentaron de géneros regionales y se enriquecieron con la influencia de famosos y reconocidos canta-autores como Luiz Gonzaga y sobre todo João Gilberto⁵. Pero no sólo eso, los baianos recuperaron además elementos de compositores escasamente conocidos o prácticamente olvidados. Su “vuelta a la tradición” se hacía desde un punto de vista muy crítico, a profundidad y no

⁴ Francisco Alves y Orlando Silva son compositores de los años treinta (creadores de *modinhas*), cuyas carreras profesionales se desarrollaron paralelamente al proceso de expansión de la radio. Por otra parte compositores como Sinhô, Donga, Pixinguinha, hacían ya propiamente música urbana, con una influencia acentuada de la cultura negra. Pero la samba moderna fue popularizada por compositores como Ary Barroso y Lamartine Babo, Noel Rosa, Assis Valente, y Ataulfo Alves (Tinhorão, 1975: 34, 125).

⁵ Luis Gonzaga era un compositor de baião -género de música del nordeste- que tuvo un auge importante en los años cuarenta. Pero la influencia más importante, asumida por los tropicalistas es de João Gilberto, quien a mediados de la década de los cincuenta incorporó elementos del jazz y marcó un nuevo estilo interpretativo en la guitarra. Fue uno de los fundadores de la Bossa -Nova. (Tinhorão, 1975:209, 224)

se agotaba en la recuperación de los artistas consagrados y/o conocidos por el público (Favaretto,1979:21).

Los tropicalistas criticaban mucho de los nacionalistas el que llegaran a asumir y expresar planteamientos prácticamente xenófobos, ya que rechazaban la influencia de la música “extranjerizante”. Para los nacionalistas, la música extranjera que circulaba en los medios de comunicación de masa era banal y contaminaba a la “verdadera” música nacional (Vasconcelos, 1977:85).

El grupo baiano pertenecía a una generación joven, urbana, cosmopolita, de clase media, con un nivel educativo que le facilitaba el acceso a información sobre lo que estaba ocurriendo con los movimientos juveniles en las grandes capitales de Europa y Estados Unidos⁶. Es decir, conocían lo que acontecía en el mundo, en materia política, social y cultural, y especialmente en lo que respecta a la producción musical internacional, y tenían una actitud de apertura frente a lo que les llegaba desde afuera. En este sentido, asumieron una actitud antropofágica que los llevó a deglutir diversos elementos de la música nacional e internacional.

⁶ Como sabemos, en los años sesenta hubo un movimiento de rebeldía juvenil en el que las nuevas generaciones mostraron una gran resistencia a compartir los valores morales y las convicciones políticas de las generaciones anteriores. Los jóvenes de clase media en esta década eran un sector importante de la población, con acceso a estudios y con mayor información sobre el acontecer mundial. Además con capacidad adquisitiva y en consecuencia con una mayor independencia frente a los padres. La juventud se convirtió así en un estrato independiente que generó una cultura propia y revolucionó con ella los comportamientos y las costumbres, los modos de disponer el ocio y los hábitos de consumo. Los jóvenes buscaban nuevas formas de relacionarse y rechazaban los valores y las normas de sus mayores, mismos que ya no les parecían válidos. No le daban tanto peso a la familia, al matrimonio, a los dictados de la Iglesia, en general a la autoridad. Además, cuestionaron la actitud frente al trabajo a partir de la cual se tenían que hacer sacrificios para la consecución de un bienestar futuro, la preocupación de los jóvenes era el tiempo presente y la búsqueda del placer en todos los ámbitos de la vida. En este contexto se produjeron fenómenos muy interesantes. Surgieron grupos que intentaban una transformación radical de la sociedad a partir de la modificación de los comportamientos individuales (el movimiento hippie) y se crearon circuitos alternativos de difusión cultural (Hobsbawm,1994:322-345). En Brasil pasó algo similar, hubo una efervescencia social y cultural importante relacionada con estos movimientos. Para los sectores de izquierda, en estos años la cultura se convirtió en un espacio de expresión privilegiado como ya vimos (sobre todo después del golpe de estado de 1964). Pero además surgió una “izquierda festiva”, una propuesta crítica que perdió la solemnidad de los discursos políticos de la izquierda clásica. Esta nueva propuesta partía de la utilización de la fiesta, el carnaval, la irónica y el humor como armas, espacios y herramientas de crítica cultural; y buscó aprovechar los medios de comunicación de masa como un vehículo para acercarse al público, además de que también planteaba la necesidad de la transformación de los comportamientos individuales. (Buarque de Holanda,1980: 33-34).

Este concepto de deglución de lo nacional y lo internacional es retomado de Oswald de Andrade, quien propuso en los años veinte, a través del Manifiesto Antropófago, un redescubrimiento de Brasil. Para ello planteaba que era preciso desestructurar los elementos transplantados al país y hacer una revisión de la cultura importada para reconstruirla creativamente. Para Andrade había que devorar esos elementos "externos" y procesarlos desde una perspectiva local. También proponía abandonar el academicismo y mirar a la sociedad desde una perspectiva no institucionalizada que permitiera retomar sus elementos "primitivos" y rescatar la herencia de las culturas negra e india. Oswald, propuso en fin, la deglución de los elementos culturales diversos que componían la sociedad como la única forma posible de reconstruirla. "Sólo la antropofagia nos une", sostenía. (Schelling, 1993, Andrade, 1928).

Por otra parte, la cercanía del Tropicalismo con el Movimiento de Poesía Concreta influyó en su cosmopolitismo, pues el Concretismo se propuso también superar la herencia cultural del simbolismo, y como lo había hecho el modernismo antes, rompió las barreras tradicionales entre las artes. (Bosi, 1980 :537). Para ello, los poetas concretos recuperaron las enseñanzas de los movimientos estéticos internacionales, es decir, compartían esta postura de apertura hacia las corrientes artísticas europeas, y sobre todo hacia aquellas que les aportaran elementos para su propuesta de innovación formal. El Tropicalismo entonces, siguió la escuela del Modernismo y del Concretismo.

Por estas razones, fueron muy críticos, repito, de un nacionalismo conservador y cerrado al mundo, pues ellos pretendían con su propuesta musical romper con el provincialismo de las generaciones anteriores. Abrieron su gama de influencias y recuperaron algunos elementos del rock, especialmente de los Beatles, de Bob Dylan, de los Rolling Stones y de la música pop internacional. También aprovecharon los recursos que les ofrecían los avances técnicos, utilizaron guitarras eléctricas, sintetizadores, amplificadores, etc. (Vasconcelos, 1977:50).

...queríamos una música libre, una música abierta, una música de integración, principalmente tomando en cuenta la disminución de las distancias internacionales. Esa disminución de distancias entre las culturas del mundo moderno, en cuanto al consumo y a la comunicación etc. Es decir, era preciso que las cosas fueran hechas bajo el entendido de que esos fenómenos son reales, que implican una mayor uniformidad del mundo hacia el futuro. (Gil, 1982:82).

Por otra parte, en un momento en el que la música de la *Jovem Guarda* estaba siendo enormemente criticada por la izquierda, porque era considerada alienada, y era percibida como una mera copia del rock and roll norteamericano e inglés, los tropicalistas recuperaron la lección que estaba dando el llamado iê- iê- iê. La lección que aprendieron del iê- iê-iê es que sus creadores asumieron de manera temprana el fenómeno de comunicación global, mostrando que a esas alturas era imposible vivir ignorando lo que sucedía en Vietnam, lo que estaban haciendo los Beatles, lo que se producía en Hollywood, las nuevas modas internacionales, etc. Es decir, era imposible permanecer exentos de ese bombardeo informativo. (Campos, 1993: 142) . Los tropicalistas pensaban que la *Jovem Guarda* transformaba la música y que en las canciones de Erasmo y Roberto Carlos se hacía una readaptación creativa del rock and roll "abrasileñándolo"⁷ (Veloso, 1998: 210).

Como vemos, Veloso y Gil no creían en una identidad nacional abstracta, sino que mostraban, al recuperar todos estos elementos (músicas populares regionales, iê-iê-iê, música extranjera etc.) un complejo de muchas tradiciones musicales y de muchas identidades culturales que convivían en el país. En el caso de Gilberto Gil, como vimos, se evidenciaba sobre todo un particular interés por la cultura afro-brasileña.

⁷ Para Augusto de Campos, por ejemplo, la gente que criticaba a este grupo no comprendía que el iê- iê -iê transformaba la música y que aun cuando fuera una versión brasileña de géneros norteamericanos, estaban también influenciados por la música de João Gilberto y, por esa vía, por la música nordestina. Es decir, para Augusto de Campos, los jóvenes de la *Jovem Guarda* se acercaban más a la tradición de la música brasileña vía João Gilberto, que muchos de los compositores nacionalistas que rechazaban el iê-iê-iê porque les parecía música alienante (Campos, 1993:62)

[...] tínamos que librarnos de Brasil tal como lo conocíamos. Tínamos que ir al fondo y pulverizar la imagen de Brasil carioca [...] habíamos que acabar con la imagen del Brasil nacional-popular, y con la imagen de Brasil *garota da zona sul, mulata de mão e pateté, meias brilhantes e salto alto...* (Gil,1982:49).

Con todo lo anterior, los tropicalistas retrataron un Brasil heterogéneo para demoler los antiguos mitos y abrir la gama de posibilidades en la creación musical que parecían cerrarse a medida que las posturas más radicales del nacionalismo y particularmente las de los artistas de los CPCs se iban fortaleciendo (Vasconcelos, 1977:60). Posturas que, en el ámbito de la música popular, consistían, como mencioné antes, en un rotundo rechazo a la cultura musical internacional y una exigencia en la recuperación de la "verdadera tradición", cosa que a decir de Caetano Veloso estaba derivando en la folclorización de la música popular del país.

Veloso y Gil reconocían que en la música de João Gilberto se había dado un gran salto hacia adelante en el proceso de modernización de la MPB, es decir, en su actualización frente a la música que se estaba produciendo en el mundo⁸. Caetano sostenía particularmente que volver a la tradición de la manera acrítica como la planteaban algunos sectores de la MPB, significaba una gran regresión y que lo que se debía hacer era recuperar la "línea evolutiva" de la canción popular, para lo cual era preciso derrumbar el mito de la música nacional al estilo samba- exaltação, cuyo discurso parecía estar, más que centrado, encerrado en la cuestión de las raíces musicales. (Vasconcelos, 1977:78)

⁸ A pesar de que en su momento fuera muy criticado, la Bossa-Nova produjo la nacionalización de los intereses musicales en Brasil, ya que este género integró tradición musical y actualidad técnica. A partir de ello, a partir de la incorporación en la música urbana de elementos del folclor nacional dándoles un tratamiento nuevo con técnicas avanzadas, los bosanovistas lograron incorporar la samba al mundo actual. En fin, –según Campos- gracias a João Gilberto la música brasileña avanzó considerablemente en su proceso de modernización.(Campos, 1993:123)

En el campo de la cultura popular el mundo era americano o provinciano, esto era un dato que los tropicalistas no queríamos negar. Tampoco queríamos encararlo con rencor o melancolía. Reconocíamos la alegría que hay en alguien que participa en una comunidad cultural urbana, individualista, universalizante e internacional. Los anhelos nacionalistas nos parecían tristes anacronismos. Al mismo tiempo, sabíamos que queríamos participar del lenguaje mundial para fortalecernos como pueblo y afirmar nuestra originalidad [...] veíamos (o imaginábamos) que la oposición "americanos o provincianos" estaba o estaría -si actuábamos acertadamente- en posibilidad de modificarse. (Veloso, 1998:292)

Para ilustrar mejor estos elementos aquí tenemos fragmentos de la canción *Geléia Geral*, de Torquato Neto, musicalizada por Gilberto Gil, en la que se muestra claramente ese proceso de deconstrucción de la ideología nacionalista.

GELÉIA GERAL
(Gilberto Gil, 1968)

Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplandente, cadente, fagueira
Num calor girassol com alegria
Na geléia geral brasileira
Que o Jornal do Brasil anuncia

Eh Bumba meu Boi, ie Boi
Ano que vem
Mes que foi
Eh Bumba meu iê, iê, iê

[...]É a mesma dança, meu boi
A alegria é a prova dos nove
E a tristeza é teu porto seguro
Minha terra é onde o sol é mais limpo
E Mangueira é onde o samba é mais puro
Tumbadora na selva-selvagem
Pindorama, país do futuro

[...]E quem não dança não fala
Assiste a tudo e se cala
Não vê no meio da sala
As relíquias do Brasil:
Doce mulata malvada

[...]É a mesma dança, meu boi
Plurialva, contente e brejeira
Miss linda Brasil diz "bom dia"
E outra moça também, Carolina
Da janela examina a folia
Salve o lindo pendão dos seus olhos
E a saúde que o olhar irradia

[...]É a mesma dança, meu boi
Um poeta desfolha a bandeira

E eu me sinto melhor colorido
Pego um jato, viajo, arrebento
Com o roteiro do sexto sentido
Voz do morro, pilão de concreto
Tropicália, bananas ao vento.

En esta canción, Torquato Neto y Gilberto Gil yuxtaponen lo tropical (rústico, folclórico, "las reliquias de Brasil") y lo industrial-urbano, haciendo una parodia del triunfalismo y el carácter pomposo de las canciones nacionalistas (Perrone, 1998:73). El sentido irónico de la canción transforma el elogio de las bellezas naturales del país en una crítica a los discursos que las construyen como símbolos de la nacionalidad. Por ejemplo, "salve o lindo pendão" es el verso inicial del Himno de la independencia. El refrán: "*Bumba meu Boi*" es una manifestación típica del folclor brasileño. Por otra parte haciendo referencias a la producción más reciente menciona "*Carolina*", que es el título de una canción de Chico Buarque; Topicalia es el título de una canción muy importante de Caetano Veloso (a la que me referiré más adelante) y "*voz do morro*" es también el título de una samba tradicional. En todas estas canciones se está citando diferentes formas de ver el tema del nacionalismo, diferentes formas de interpretar a Brasil.

LA OTRA CARA DE LA MODERNIDAD

Ahora bien, en torno al desarrollo, el Tropicalismo también asumió una postura crítica, pues mientras en los discursos oficiales se hablaba en un tono triunfalista de una sociedad que estaba alcanzando el progreso, las canciones tropicalistas reflejaban las contradicciones y las desigualdades que la modernización generaba (Favaretto,1979:11).

Además, el interés por actualizar la producción cultural y elevarla al nivel de los grandes centros de producción cultural del mundo era un interés que invadía a los funcionarios encargados de la implementación de las políticas culturales. Debido a ello, las canciones influenciadas y promovidas por las instituciones como “ *Natureza Bela do Meu Brasil* ” de Henrique Mesquita (1936), por ejemplo, hablaba sólo de los logros de la industrialización y los avances en el proceso de “modernización cultural”, mostrando a la sociedad brasileña como una sociedad desarrollada que estaba a la altura de la producción cultural de otros países.

Veloso y Gil en cambio incorporaron en sus canciones imágenes que reflejaban una realidad contradictoria, en la que se combinaba la existencia de elementos tradicionales con otros surgidos a partir de la industrialización y el proceso de urbanización. Poniendo en duda las versiones oficiales que sobre los avances en torno al desarrollo económico se difundían en el país, en las canciones tropicalistas se construía un collage en el que se combinaban lo arcaico y lo moderno, y en el que se mostraba una realidad híbrida, contrastante y problemática (Vasconcelos , 1979:11).

Nosotros queríamos ver a Brasil con una mirada desde la cual apareciera al mismo tiempo un Brasil Super Rio internacional-paulistizado, pre-Bahia arcaica y post-Bahia futurista (Veloso,1998 :51).

Al presentar elementos tradicionales o premodernos en sus canciones, no sólo estaban mostrando la gama y diversidad de expresiones que existían en el país al margen de la modernidad, sino que estaban haciendo una dura crítica a las visiones que sobre el progreso se construían desde el triunfalismo

de los gobiernos populistas, especialmente las expuestas durante el gobierno JK.

Podemos decir que los tropicalistas hicieron una operación de “descentralización” cultural, porque con su música deconstruían las imágenes generadas desde el Estado, de una nación armónica, imágenes que cumplían la función de alimentar la utopía de Brasil como una sociedad justa. La propuesta tropicalista, en contraposición a esto, reflejaba un país socialmente diferenciado en el que las distancias y los conflictos sociales estaban presentes (Favaretto, 1979:12). En este sentido, las canciones de Caetano y Gil, así como hablaban de lo pintoresco del país mostraban, por otro lado, las dinámicas de la vida urbana y los aspectos de la modernización que se traducían en conflictos e injusticias sociales (Vasconcelos, 1977:18).

Así, tenemos en el tropicalismo un proceso inverso al desarrollado durante el populismo, pues a mi parecer la propuesta de este grupo fractura la imagen de “armonía” y presenta una sociedad heterogénea, no sólo en lo que se refiere a su diversidad cultural, o a su pluriétnicidad, sino que retrata los contrastes socioeconómicos, mostrando los límites de la modernización brasileña. El Tropicalismo muestra, en fin, la realidad de un país subdesarrollado en la que se combinan todo el tiempo el atraso y el progreso.

Pero lo interesante es que la crítica al optimismo oficial no la hicieron por los medios utilizados por la canción de protesta, como veremos más adelante. El Tropicalismo criticaba las fallas de la modernidad al mismo tiempo que reivindicaba la sofisticación que esta misma permitía, en la vida cotidiana y particularmente en la industria musical. En lugar de rechazar la modernidad, hacían una caricatura de ella, es decir, para develar sus males, no recurrieron a la recuperación nostálgica y acrítica de las tradiciones, recurrieron a la ironía, a la parodia y a la burla⁹ (Vasconcelos, 1977: 92; 102 Buarque, 1980: 48, 49).

⁹ Aquí el Tropicalismo nuevamente rescata las enseñanzas de Oswald de Andrade, quien hiciera un uso eficaz de la parodia para ridiculizar la ideología del nacionalismo. La antropofagia intentó fundir los aspectos más dispares de la cultura brasileña, lo moderno y lo arcaico, lo primitivo y lo civilizado, el desarrollo y el subdesarrollo (Vasconcelos, 1977 :20,23).

Como vemos, los tropicalistas eran tremendamente escépticos e irónicos. Además, no sólo desconfiaban de las promesas de los gobiernos que sostenían la idea de que el desarrollo económico generaría a futuro un mejor nivel de vida para los ciudadanos, sino que también desconfiaban de las promesas lanzadas desde la izquierda política, en el sentido de que después de la transformación revolucionaria se construiría una sociedad equitativa y democrática.

para el Tropicalismo el problema no era si la revolución debía ser socialista, proletaria, nacional, popular o burguesa; pues desconfiaban de entrada en la propia idea de la toma del poder (Buarque, 1980 : 61).

Heloisa Buarque sostiene dos posibles razones para esta actitud, la primera es que el grupo baiano parecía tener muy claro que el problema del subdesarrollo era un problema estructural, y debido a ello tenían serias reservas frente a toda promesa de solución a futuro. Por otra parte, el fracaso de los movimientos sociales desestructurados después del AI-5 le produjo un gran desencanto a toda esa generación. Es por ello que los tropicalistas no creían en las verdades cerradas, ni de los gobiernos ni de la izquierda (Buarque, 1980:41, 43,69).

Posteriormente, aunque no intervinieron como intérpretes, Caetano y Gil participaron en el IV Festival de Música Brasileña de la TV Record, con una composición llamada "*Divino Maravilhoso*", que interpretó Maria Bethânia. Para el mes de octubre (1968), participaron en un programa de televisión llamado "*Divinos Maravilhosos*", que tenía como objetivo mostrar las propuestas tropicalistas y explotar un poco la polémica generada entre ellos y la MPB.

Dicha polémica se desató sobre todo porque los tropicalistas, que habían surgido en el contexto del proyecto ideológico y estético de la MPB, optaron por la apertura crítica frente a la música internacional, y desde entonces fueron percibidos por la izquierda más nacionalista como "traidores" y adversarios de una "guerra cultural" en curso. La idea del programa era reproducir el clima de espectáculo que se había generado en los festivales, y en él se presentaron canciones y *happenings* que criticaban los símbolos de la

moralidad y criticaban las reacciones negativas de la sociedad brasileña frente a los comportamientos de la juventud internacional¹⁰ (Napolitano, 2001 :279).

Así pues, el discurso tropicalista era presentista y políticamente ambiguo en el sentido de que no tomaba partido por ningún proyecto revolucionario ni hacía referencias explícitas de denuncia social los tropicalistas siempre fueron muy metafóricos. Sus canciones parecían incluso políticamente conservadoras en comparación con las canciones de los CPCs. Pero los integrantes del grupo baiano, lejos de ser conservadores o apolíticos, eran aún más radicales, porque su postura crítica no lo era solamente frente al autoritarismo del gobierno, sino frente a toda forma de autoritarismo, incluyendo el ejercido en nombre de la revolución. (Buarque 1980:33, 96)

LO MODERNO NO QUITA LO CONCIENTE

Como vemos, los tropicalistas no sólo estaban en contra del discurso oficial sobre la identidad nacional y el progreso, sino que también rechazaban el de la izquierda política, que manejaba un concepto igualmente abstracto con respecto al pueblo, un concepto que ocultaba la complejidad de los procesos sociales del país, su heterogeneidad, sus diferencias, sus contrastes, sus desigualdades. Pero analicemos estos hechos de manera más detallada.

Como ya vimos, dentro de la Unión Nacional de Estudiantes se crearon los Centros Populares de Cultura con el objetivo de construir a partir de ellos un puente entre los intelectuales y el pueblo. El objetivo de su trabajo era generar a través de las actividades culturales, la concientización política de la gente, para posibilitar la toma del poder y producir entonces una transformación social radical. Para los intelectuales de los CPCs la cultura y la política estaban estrechamente relacionadas.

¹⁰ Esta "guerra cultural", y el surgimiento del programa "*Divinos y Maravilhosos*" se debe enmarcar dentro de la disputa que de las televisoras por el mercado y el consumo musical. El programa fue cancelado en diciembre, del mismo año, después de los arrestos de Caetano y Gil y su posterior exilio.

En la elaboración del proyecto CPC de São Paulo participaron personas como Vianinha, Oduvaldo Viana Filho, Leon Hirzman y Carlos Estevam. Lo que pretendían era que desde este espacio surgiera un arte-popular en las áreas de teatro, cine, literatura, música y artes plásticas, para llevarlo a los sectores marginados. A raíz del éxito que tuvieron en este proyecto, pronto organizaron la *UNE volante*, que era un colectivo compuesto aproximadamente por 25 de los integrantes del CPC São Paulo, que recorrió los centros universitarios más importantes de Brasil llevando sus propuestas de participación estudiantil en la política universitaria y en la política nacional. (Ridenti, 2000:108). A decir de Herbert José de Sousa (dirigente de la Acción Popular, un grupo de surgido de la izquierda católica) a través de este proyecto, la dirigencia de la *UNE volante* con sus discursos políticos penetraba en las ideas de los jóvenes; y con la música, el teatro y el cine del CPC conquistaba sus corazones (Ridenti, 2000:109).

Ahora bien, desde la propuesta cepecista se defendía la idea de que las manifestaciones políticas y artísticas debían estar encaminadas hacia la realización de la revolución social. Esta idea permeó la literatura, el cine, la música, el teatro; así, para muchos jóvenes de clase media comprometidos con la organización de proyectos colectivos, los CPCs se convirtieron en espacios de crítica social, estética y en "espacios de militancia" política. (Ridenti,2000:92) Por otra parte, había en ella una preocupación por la búsqueda de las raíces nacionales, por eso en sus actividades se rescataban las tradiciones populares y las expresiones culturales de los sectores marginados. (Ridenti,2000:112)

Pero los miembros de los CPCs tenían una postura nostálgica, se reflejaba en su discurso la añoranza de una comunidad mítica, el recuerdo de un pasado perdido, un pasado previo a la deshumanización producida por el proceso de modernización. También expresaban una idealización del hombre del campo, que se entiende por el contexto de insurgencia de los movimientos de los trabajadores rurales. A través de su trabajo los poetas de los CPCs buscaban solidarizarse con ellos.(Ridenti, 2000:115-116)

Los CPCs produjeron colecciones de literatura de bolsillo, escritas por los intelectuales ligados al partido comunista y expresados en un lenguaje sencillo. En dichas colecciones se abordaban temáticas relacionadas con la revolución social. Así, los intelectuales comprometidos de las clases medias urbanas eligieron a los desheredados de la tierra, del campo y de las ciudades como los representantes del pueblo brasileño.

Con el tiempo esta propuesta ha sido muy criticada, porque los miembros de los CPCs solían privilegiar sólo la dimensión política de su trabajo, dejaban la calidad estética en segundo plano y se centraron en intentar convertir a los artistas en agentes de concientización social, y al arte en un instrumento para atraer a las masas. Según algunos testimonios posteriores, la visión de algunos integrantes de los CPCs era que no se podía ser sofisticado, porque un arte sofisticado no sería atractivo para las masas populares. Por lo tanto muchos de los trabajos que de ahí surgieron era arte de baja calidad estética. Al reflexionar y al hacer una dura autocrítica a los errores cometidos por los CPCs, Ferreira Gullar comenta:

Nosotros no hicimos literatura durante el periodo CPC, ni buen teatro, ni atrajimos a las masas. Sacrificamos los valores estéticos en nombre de una tarea política que no se realizó, porque era una causa inviable. (Ridenti, 2000: 111)

Como vemos, las posturas de la izquierda cepecista rayaban en el paternalismo, en primer lugar, porque sus integrantes parecían adjudicarse el derecho de conducir al “pueblo”, de hablar en su nombre, de interpretar sus necesidades, de representarlo. Y partiendo del hecho de que el rumbo que debía tomar el país era la revolución, el papel de los intelectuales y artistas era central. Por eso, debían asumir su responsabilidad histórica de conducir al “pueblo” rumbo a su liberación. Sin embargo, a decir de Heloisa Buarque:

Al reivindicar para el intelectual un lugar al lado del pueblo, [el discurso de la izquierda] no sólo se vuelve paternalista, sino que además termina por ocultar las diferencias de clase homogeneizando conceptualmente una multiplicidad de contradicciones e intereses. (1980:19)

Además, llegaron a ser autoritarios porque cualquier cosa que se propusiera que no estuviera dirigida a lograr la transformación social, cualquier manifestación artística o cultural que no estuviera comprometida con la transformación revolucionaria, era tachada de conservadora. Además, el tono de su discurso era muy solemne y en él se manejaba de forma un tanto maniquea la idea de que sólo se podía estar a favor o en contra de la causa revolucionaria (Buarque,1980:19)

Es evidente que desde la perspectiva de los CPCs se confiaba demasiado en la eficacia de los discursos culturales, porque se pensaba que, logrando a través de ellos la concientización del pueblo sobre sus condiciones de vida, sus necesidades y sobre el rumbo político que se debía seguir, se conquistaría una transformación inmediata:

Pensábamos que el hambre era un problema de falta de información, y que de estar el pueblo bien informado se desataría la revolución, no nos dábamos cuenta de la gran complejidad del problema (Buarque, 1980:28).

En lo que se refiere a la música, los compositores que pertenecían a los CPCs la veían como una herramienta y un medio a través del cual se podría informar y educar a la población. Es decir, su interés al componer canciones tenía que ver más con el uso pedagógico que pudieran tener y/o con el impacto ideológico que podrían lograr. Es por eso que una de las características de las canciones de los artistas cercanos a los CPCs es que no se evidenciaba en ellas una preocupación por los aspectos formales de las obras, no eran canciones musicalmente innovadoras, reflejaban sólo el interés por encontrar un lenguaje de alcance masivo y políticamente eficaz, independientemente de su calidad estética; un lenguaje que exaltara el nacionalismo y promoviera la movilización social. Para Vasconcelos, la música de los CPCs se caracterizaba por su esquematismo y su pobreza estética (Vasconcelos,1977:13,42, Campos, 1993: 61 Veloso, 1998: Gil,1982).

De hecho Augusto de Campos hizo una dura crítica a la propuesta de los cepecistas acusándolos de proponer el regreso a una samba cuadrada. Este autor argumentaba que con los planteamientos de los CPCs se estaba desarrollando una canción popular xenófoba, que no pasaba de ser folclor para turistas:

Se preparaba el terreno para regresar a aquella ideología artística que se dispone a promover y exportar, no productos acabados, y sí materia prima, la materia prima del primitivismo nacional, incapaz de comprender, y aceptar lo que no sea cuadrado y estereotipado (Campos, 1980:19).

Lo más grave para él era que de alguna manera los compositores que se decían de protesta y que se alzaban en contra del subdesarrollo, estaban subestimando las posibilidades que la gente tiene de apreciar trabajos más elaborados (Campos, 1993:134). Como vemos, la crítica de Campos es muy dura, y los tropicalistas no pensaban muy diferente a este respecto, de hecho, Caetano insistía en recuperar la "línea evolutiva" de la canción brasileña, y debido a ello también su resistencia a incorporarse al movimiento de lo que llamó "el paso atrás". Veloso declaró varias veces:

Mi inspiración no quiere vivir más en la *saudade* de tiempos y lugares, al contrario, quiere incorporar esa *saudade* en un proyecto de futuro (Faulín, 1995:39).

Él pensaba que no era necesario simplificar la música para ser aceptado por la audiencia, ni eran posturas contrapuestas o contradictorias las que intentaban recuperar la tradición, por un lado, e incorporar elementos de las nuevas corrientes musicales internacionales, por el otro. El grupo baiano mostró que no era necesario renunciar a la "línea evolutiva" ni retroceder o dar marcha atrás al enorme salto que había representado para la música popular brasileña el desarrollo de la bossa-nova.

Además, para los tropicalistas la experimentación formal en la música y el trabajo poético de las letras eran tan importantes como la elaboración misma del mensaje de la canción, e insistían en la necesidad de innovar en este terreno, para lo cual echaron mano de la tradición literaria brasileña y se acercaron -como ya mencioné- al Concretismo (Buarque,1980:55).

El movimiento de Poesía Concreta pugnaba por la valorización de la palabra en todas sus dimensiones, mostrar lo que ella significaba en tanto sonido pero también en tanto forma gráfica, es decir, la relación existente entre la palabra y el espacio (la página) como parte del poema, en este sentido el poema era, para ellos, un lenguaje visual además de verbal. Afirmaban además que el poema no lo hacen las palabras, sino el proceso mediante el cual se trabaja con ellas, en este sentido, utilizaron estrategias como la descomposición del verso y de las palabras mismas para darles un significado visual¹¹. En la Poesía Concreta encontramos también referencias a una realidad cotidiana saturada de objetos mercantiles, de imágenes, propaganda, y de un erotismo y un sentimentalismo comerciales (Bosi,1980:538). Los tropicalistas incorporaron las lecciones del Concretismo en sus canciones, las cuales son bastante elaboradas, y contienen estos juegos verbales y visuales.

Ahora bien, frente a la izquierda de los CPCs, frente al contenido y forma de su discurso, el tropicalismo representó un choque rotundo. En las canciones tropicalistas se perdió el tono solemne de la crítica, ellos elaboraron crítica en un tono lúdico, festivo, incluso podría decirse que carnavalesco. Valorando en este sentido lo que la fiesta, el carnaval y el humor tienen de subversivos¹².

¹¹ En 1956 surgió oficialmente en Sao Paulo el grupo Noigrandes, un grupo de poetas (Décio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos, Ronaldo Azevedo, Luis Angelo Pinto y otros) que desarrollaron en Brasil la poesía concreta. Estos poetas propusieron una teoría poética con la que buscaban que la poesía fuera un lenguaje directo a través del uso de la palabra cosa, la palabra objeto. El Concretismo en Brasil tuvo tres tendencias, una representada por el grupo Noigrandes de São Paulo, que pugnaba por la descalificación del verso como la base de la poesía, para centrarse en la palabra y combinarla con el espacio gráfico. Proponía algo llamado "verbovisualidad". Surgió después el Neoconcretismo de Ferreira Gullar, que enfatizaba el tema del silencio representado visualmente por el espacio en blanco, como elemento significativo, y la tercera tendencia estaba representada por Diaz-Pinto que defendía la fisicalidad del poema ligada a las características físicas del libro. (Bosi, 1980:531-553)

¹² El espacio del carnaval, por ejemplo, permite una inversión de valores y de jerarquías sociales. En él se construye una sociedad inclusiva, invadida por el mundo de la periferia social, de la gente que se encuentra en los márgenes, en los intersticios o fuera del sistema. La fantasía carnavalesca crea un espacio de mediación entre los grupos e individuos a pesar de las diferencias y la incompatibilidad que pueda existir entre ellos. Incluso puede decirse que durante el carnaval no sólo se suprimen las diferencias sociales, sino que se invierten. Los marginales asumen dentro del carnaval un papel central. En este sentido es que puede llegar a ser una "subversión simbólica" porque se convierte en un espacio cosmopolita y universal en un espacio de licencia social, en donde son permitidas cosas prohibidas en circunstancias normales (Da Mata,1981).

Otro elemento en el que difiere el Tropicalismo de las posturas de los artistas y los intelectuales de izquierda, tiene que ver con su acercamiento a los medios de comunicación de masa, pues mientras que los intelectuales veían a los medios con gran desconfianza los tropicalistas se abrieron espacio en los canales comerciales e ingresaron a la industria cultural (Buarque, 1980: 171).

Aunque no ignoraban el problema de que se pudiera ejercer cierto control sobre el artista debido a las exigencias mismas del mercado cultural, los tropicalistas apostaron a la posibilidad de eludir estos controles sin renunciar a los beneficios y ventajas que les pudiera dar la circulación masiva de sus obras. Además, desde su perspectiva, la música no podía estar fuera del mercado musical, y no por ello tenía necesariamente que dejar de cumplir su función crítica. No consideraban, pues, que su ingreso al mercado y su relación con los medios de comunicación masiva contaminaran o devaluaran su propuesta artística (Favaretto, 1979: 97).

En resumen, lo que hicieron al concebir la música popular como propuesta estética y como objeto de consumo al mismo tiempo, es desmitificar al arte como algo sublime y neutral que se mantiene al margen de los procesos materiales que intervienen para su producción. Además ayudaron a romper con los prejuicios que el nacionalismo estaba poniendo al desarrollo de la música popular brasileña (Favaretto, 1979: 98).

Como vemos, al adoptar códigos modernos y generarse dentro de la lógica del espectáculo y la cultura del consumo, no sólo estaban reconociendo la imposibilidad de estar fuera del mercado, sino que además defendían una idea que se tornó en un debate importantísimo en estos momentos, el de la posibilidad de introducir elementos de resistencia y desorganización en los espacios legitimados por el sistema (Buarque, 1980: 73). El Tropicalismo, pues, tuvo la habilidad de abrirse espacio en una nueva realidad tecnológica y comercial y de utilizar sus lenguajes para lograr realizar sus críticas con códigos modernos y dentro de dos de los espacios más importantes de esa nueva realidad tecnológica y comercial: la industria cultural y los medios masivos de comunicación.

Cabe mencionar, además, que las características que acabo de mencionar tienen que ver con el hecho de que, para este grupo, la resistencia al autoritarismo político debía hacerse por otros medios y no a través de la conquista del poder. Es decir, para ellos era preciso utilizar el lenguaje del sistema para introducir en él elementos contraculturales que lo minaran desde adentro (Buarque, 1980: 76). Obviamente compartían la postura que se estaba definiendo en Europa y Estados Unidos en el sentido de que no es posible una transformación social si no hay una transformación individual. Para los tropicalistas la transformación verdadera partía del cambio individual, y de la posibilidad de revolucionar el orden cotidiano.

Como vemos, en este periodo se estaba generando una actitud de resistencia al autoritarismo desde lo cotidiano, y las generaciones jóvenes estaban ejerciendo prácticas contraculturales, como su participación en canales y circuitos alternativos o marginales de ejercicio político y cultural (Buarque, 1980:62). Los jóvenes, en resumen, ya no creían en la construcción de un gran centro de resistencia revolucionaria, sino que prefirieron la construcción de alternativas diversas de crítica contracultural que no representaran una confrontación frontal con el sistema. Para los jóvenes tropicalistas, los grandes cambios no se darían tomando el poder, sino revolucionando los comportamientos¹³ (Buarque, 1980: 100) .

¹³ Los movimientos de contra cultura en Europa y Estados Unidos estaban influenciados por las ideas de Herbert Marcuse, quien planteaba que el proceso de dominación no residía tanto en la dominación política como en la eficacia de la ideología del progreso y en los discursos en torno al éxito, que llevaban a la represión del Eros y convertían todo en mercancía, haciendo del sujeto un ser alienado ante la cultura del consumo. Marcuse sostenía además, que la única posibilidad de transformación radical de la sociedad descansaba en la cooperación de los grupos opuestos al *establishment*, mismos que podían producir un "gran rechazo" al sistema capitalista. Los sujetos del "gran rechazo" para el autor eran, por una parte, las minorías étnicas de países como Estados Unidos, los movimientos independentistas del Tercer Mundo y por otra parte, las elites intelectuales y el movimiento estudiantil. Por otra parte las posturas de Jean Paul Sartre tuvieron gran auge en estos momentos. Sartre proponía una filosofía del individuo en relación con el mundo, no como una reflexión contemplativa. Planteaba llevar la filosofía a la acción, pero no sólo en el sentido de que el filósofo reflexionase sobre la acción, sino en el sentido de que se involucrara en ella; para él, el filósofo estaba implicado en la acción misma a través de sus elecciones. La filosofía de Sartre tiene que ver con la elección, con la libertad y la autonomía personal de los sujetos, pero una libertad individual que implica necesariamente una responsabilidad social. Sobre estas ideas escribió y publicó la revista *Les Temps Modernes*, misma que influyó, en esta época, en artistas e intelectuales de todo el mundo. (Strathern, 1999:52)

Para concluir presento fragmentos de la canción Tropicalia, canción que es un verdadero himno- manifiesto del Tropicalismo.

TROPICÁLIA

(1968)

Sobre a cabeça os aviões
Sobre os meus pés os camiões
Aponta contra os chapadões
Meu nariz

Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inaguro o monumento
No Plano Alto Central do país
Viva a bossa-sa-sa
Viva a palhoça-ça-ça

O monumento é de papel crepon e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeceira esconde atrás da verde mata
O luar do sertão
O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga estreita e torta
E no joelho uma criança sorridente feia e morta
Estende a mão
Viva a ma ta-ta

Viva a mulata-ta-ta-ta
No pátio interno há uma piscina
Com água azul de Amaralina
Coqueiro, brisa e fala nordestina
E faróis
Na mão direita tem uma roseira
Autenticando eterna primavera
E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira
Entre os girassóis
Viva Maria ia-ia.
Viva a Bahia ia-ia-ia-ia.

No pulso esquerdo bang-bang
Em suas veias corre muito pouco sangue
Mas seu coração balança a um sangue de tamborim.
Emite acordes dissonantes
Pelos cinco mil alto falantes
Senhora e senhores ele põe os olhos grandes
Sobre mim
Viva Iracema ma-ma
Viva Ipanema ma-ma-ma-ma

Domingo o fino da bossa
Segundo feira está na fossa
Terça feira vai a roça

Porém
O monumento é bem moderno
Não disse nada do modelo do meu terno
Que tudo mais vá pro inferno
Meu bem
Viva a banda da-da
Carmen Miranda –da-da-da-da.

Esta canción puede entenderse como un colage lleno de eventos ocurridos en el contexto social y político brasileño, y también lleno de referencias a su tradición literaria y cultural. Es un inventario de acontecimientos diversos que no se presenta como un conjunto estructurado, integral. Al contrario, la forma en la que están organizadas las imágenes hace que se preserve la fragmentación. Por otra parte, está llena de parodias e ironía y también de mezclas musicales, principalmente destaca la incorporación de música pop, género que resaltaba el cosmopolitismo urbano y comercial del Tropicalismo (Favaretto, 1979: 27).

Ahora bien, a pesar de todo lo dicho anteriormente, cabe aclarar que la recepción de la propuesta tropicalista no fue buena. En realidad la izquierda la rechazaba porque la consideraba anti-nacionalista, el hecho de que incorporara las guitarras eléctricas que adoptara expresiones de los comportamientos de la juventud norteamericana y europea fue uno de los elementos que motivaron la reacción de los sectores más conservadores, y de los nacionalismos más radicales, pues la izquierda estaba en medio de una lucha frontal contra el imperialismo. (Faulín 1995:48)

Pocas personas se identificaban con la propuesta tropicalista, y no fueron muchas las adhesiones. Glauber Rocha, Zé Celso, Martines Correia, Helio Oiticica, los hermanos Campos, eran de los pocos personajes del medio artístico que pensaban que la estética tropicalista era algo nuevo, importante y revolucionario. El medio musical, en general, tenía mucha desconfianza frente al tropicalismo y, de hecho, Veloso y Gil recibieron serios reveses, pues fueron abucheados y rechazados abiertamente por el público de los festivales en más de una ocasión.

Pero el rechazo de la izquierda política no fue el único obstáculo al que se enfrentaron. Con la radicalización de la dictadura en 1968, Veloso y Gil empezaron a ser vigilados muy de cerca por las autoridades. Había un sentimiento hostil hacia ellos porque los consideraban subversivos e impertinentes, incluso fueron amenazados varias veces por un Comando de Caza de Comunistas, ya que se les identificaba con el movimiento estudiantil (Faulín, 1995:54). La presión y la tensión en la que vivieron fue constante en este periodo y el 27 diciembre del mismo año fueron arrestados, junto con Glauber Rocha y el poeta Ferreira Gullar. Después de estar en prisión un par de meses, salieron bajo libertad condicional. Tenían que estar pasando revista en la policía federal y estaban imposibilitados para trabajar. Debido a ello prefirieron negociar su salida del país, y negociaron también el permiso para un último concierto en San Salvador. Ése fue su concierto de despedida (Faulín, 1995: 56).

En el exilio Gil grabó el disco *Cant find my way home* y Caetano grabó los discos *Caetano Veloso* y *Transa* (Faulín,1995:61). En su ausencia, Maria Bethânia y Gal Costa continuaron trabajando e interpretando las canciones que les mandaban desde Inglaterra. Por su parte, Roberto y Erasmo Carlos grabaron una canción en homenaje a Caetano, *Debaixo dos caracóis dos seus cabelos* y Maria Bethânia y Jorge Ben cantaron y compusieron *Mano Caetano* (Faulín 1995:71). En 1971 Caetano Veloso visitó Brasil y dio un concierto junto con João Gilberto y Maria Betânia. Regresaron del exilio en 1972 y siguieron componiendo, pero el grupo amplio que había participado en el Tropicalismo antes del golpe se desvinculó. Sólo tuvieron algunas presentaciones juntos María Betânia, Gilberto Gil, Caetano Veloso y Gal Costa, y después siguieron trabajando individualmente.

Para concluir, podemos decir que las innovaciones que introdujo el Tropicalismo contribuyeron a darle una posible salida a los dilemas en los que parecía estar atrapada la canción popular en esa década. Me explico. Por una parte, el discurso del Tropicalista era pluralista y democrático, y debido a ello contribuyó a la desarticulación de un nacionalismo enfrascado en el dilema "nacionalismo-cosmopolitismo". Así, el movimiento logró conjugar

críticamente ambas opciones y generó como consecuencia una propuesta que, por un lado, era bastante crítica y, por otro lado, funcionaba bien en un mercado de significados compartidos a nivel internacional. Es decir, los tropicalistas retomaron la propuesta antropofágica de Oswald de Andrade y la extendieron al campo musical.

Por otra parte, al rechazar el esquematismo de la "música de izquierda", el Tropicalismo estaba rechazando una forma de entender el poder y la política. El grupo baiano, asumiendo su contexto socio-político particular, le apostaba a la transformación individual y al rechazo de toda manifestación de autoritarismo, pero no a través de una propuesta netamente política, sino a través de una propuesta musical, cultural y comportamental. Es decir, cambiaron la máxima revolucionaria de "fuera del arte político, no hay arte popular" por la propuesta benjaminiana "en arte, no hay transformación política si no hay revolución estética", en un momento en el que parecía que la música popular se estaba simplificando debido a que se estaba siendo priorizada su función política sobre su calidad estética.

CONCLUSIONES

Pudimos observar en este trabajo cómo, entre los años veinte y sesenta, los principales movimientos estéticos y grupos políticos e intelectuales vinculados o no al Estado brasileño intentaron elaborar, a partir del concepto de "cultura nacional", un referente identitario que integrase simbólicamente a la población del país. Desde perspectivas ideológicas distintas, tales movimientos y grupos trataron de realizar esta "integración" con el objetivo de difundir una imagen y un concepto de *brasilidade* específico, con la intención de construir una tradición y una identidad nacionales. En suma, una "cultura brasileña".

Ahora bien, si consideramos que la identidad nacional es una construcción social, podemos afirmar con Carlos Guilherme Mota, que lo que ha existido en Brasil es, en realidad, una "ideología de la cultura brasileña", que ha variado a lo largo de los años según los intereses políticos de los grupos responsables por su elaboración.

Durante el periodo analizado, la construcción del referente "cultura nacional" sufrió una serie de cambios específicamente en lo que se refiere a la relación entre los elementos tomados del folclor, de la cultura erudita, de la cultura popular urbana y de la cultura de masas. Con la fórmula "nacional-popular" --que consiste en un complejo proceso de apropiación de expresiones de la cultura popular para la construcción de una imagen nacional— los sectores sociales hegemónicos finalmente lograron el ocultamiento de las contradicciones sociales y trataron de difundir la imagen de un país integrado, armónico y moderno.

El uso de "lo popular" en la construcción de la *brasilidade* también se desarrolló en el campo musical y los debates en torno al carácter nacionalista o extranjerizante de la música popular fueron constantes, principalmente a partir del Estado Novo. Los referentes de *brasilidade* circularon en los medios de comunicación a través de las canciones. Algunos tuvieron un alcance masivo y el Estado intervino en su construcción y difusión.

Como pudimos ver, durante el Estado Novo, la producción musical fue muy influenciada por las políticas gubernamentales y por artistas e intelectuales como Heitor Villa Lobos, quien recuperó elementos de música popular dándole un tratamiento erudito. En los años cuarenta surgieron verdaderos íconos nacionales como Carmen Miranda, y se compusieron obras monumentales de exaltación nacional, como *Aquarela do Brasil* de Ari Barroso. En los cincuenta se estableció un debate importante sobre nacionalismo y música a partir de la emergencia de la Bossa-Nova, y empezaron a aparecer propuestas desde las cuales se volvía a las tradiciones musicales populares, rurales y/o urbanas, con la intención de dotarlas de un tinte local y nacional.

Finalmente, en los años sesenta, se consolidó la llamada "MPB" (música popular brasileira) y algunos de sus compositores pasaron a producir sus canciones a partir de un nacionalismo popular revolucionario. Como vimos, en ese momento también surgieron el *iê iê iê* y el movimiento tropicalista. Las distintas corrientes defendieron sus propuestas primero en los festivales musicales y después en los programas de televisión, lo cual provocó entre ellas un clima de cierta confrontación. Desde el punto de vista de la izquierda más radical, el *iê iê iê* y el tropicalismo producían música extranjerizante, mientras a decir de los tropicalistas y algunos intelectuales críticos, la música de la MPB era folclorizante y panfletaria.

Ahora bien, cómo pudimos observar en este trabajo, a la visión oficial del "nacionalismo musical" se agregó la propuesta de la izquierda acerca del tema. Sin embargo, se puede afirmar que en las canciones producidas por la izquierda, y particularmente por compositores como Geraldo Vandré y Sergio Ricardo, se reprodujo la fórmula de lo "nacional-popular". Es decir, en su interés por defender la cultura nacional, compositores como éstos reelaboraron elementos de la música popular para producir un referente identitario para el "pueblo", que terminaba siendo homogéneo, pero además, estéticamente simple. En tales canciones se hacían repetidas referencias al "pueblo" como una categoría abstracta. En este sentido, tanto el "pueblo" de la música popular patrocinada por el gobierno, como el "pueblo" de las canciones de la izquierda

revolucionaria tendían a homogeneizar y simplificar la complejidad de la composición cultural y étnica de Brasil.

Sólo el tropicalismo generó una propuesta realmente alternativa. Por un lado, el movimiento, en una actitud "neoantropofágica" tomó elementos de la música popular tradicional y de ritmos regionales, recuperó las enseñanzas de la *Bossa-Nova* y de la *Jovem Guarda* (rescate de elementos de la música popular y abasileñamiento de elementos de la música extranjera) e incorporó propuestas del rock norteamericano e inglés y de la música y la cultura pop internacional. Por otro lado, aprovechó los avances tecnológicos producidos en la industria de la música y trató de insertarse sin prejuicios en el espacio de los medios masivos de comunicación y en el mercado de bienes simbólicos. A partir de todas estas estrategias se posicionó de manera muy diferente frente a la cuestión nacional en comparación con los músicos de la MPB.

En fin, dando una probada de la realidad experimentada en los espacios rurales, en las grandes ciudades de Brasil y de otras partes del mundo -a la cual tenían acceso gracias a los avances en los medios de comunicación-, los tropicalistas mostraron lo lejos que estaba Brasil de ser una nación culturalmente integrada. Cuestionaron el triunfalismo de los discursos desarrollistas que presentaban la sociedad brasileña como moderna, evidenciando el atraso que también existía, y criticaron las posturas revolucionarias de la izquierda que, en su visión del pueblo, terminaron también estereotipando la sociedad nacional.

Al renunciar al intento de definir la cultura brasileña y al resistirse a reducir lo brasileño a sólo algunos de sus elementos, los tropicalistas armaron un collage de fragmentos de la cultura urbana, y con una visión cosmopolita propusieron -retomando las ideas del modernista Oswald de Andrade sobre la reelaboración de las propuestas europeas, nacionales y locales- no sólo la deglución de lo nacional y lo extranjero, sino también de lo culto y lo popular, lo moderno y lo arcaico, la deglución de la cultura crítica y comercial, etc. Mostraron, en fin, que la música no necesitaba ser folclórica para ser brasileña,

que no necesitaba ser panfletaria para ser crítica, y que no necesitaba ser formalmente simple, para ser popular.

La propuesta del movimiento tropicalista abrió una fisura dentro del discurso musical oficial, hecho que permitió una apertura para la elaboración de visiones alternativas, y lo más importante es que recuperó la línea evolutiva de la canción brasileña (que tanto le preocupaba a Caetano Veloso) devolviendo la mirada y los debates musicales a los temas que ya estaba proponiendo la Bossa-Nova y que la canción de protesta había dejado de lado.

Se puede afirmar que el Tropicalismo era pluralista y democrático. Debido a ello contribuyó a la desarticulación de un nacionalismo enfrascado en el dilema “nacionalismo *versus* cosmopolitismo”, logrando conjugar críticamente ambas opciones y generando como consecuencia una propuesta que por un lado era bastante crítica y por otro lado funcionaba bien en un mercado de significados compartidos a nivel internacional. Es decir, los tropicalistas extendieron al campo musical la propuesta antropofágica que Oswald de Andrade había planteado en la literatura de los años veinte.

Durante el periodo estudiado en este trabajo, pudimos observar que la música popular, más que reflejar el debate que sobre la nacionalidad se estaba dando en un nivel amplio (en la política, la economía y la sociedad), fue un espacio fundamental en el que se debatieron diferentes posturas al respecto. Asimismo, fue un elemento que contribuyó en la construcción de una ideología de la cultura nacional. Es así como a través de la música popular se difundió un discurso sobre lo nacional que fue elaborado por artistas e intelectuales en los diferentes gobiernos y grupos en el poder.

Podemos concluir que el estudio de la música popular nos permite acceder a la comprensión de dos procesos contradictorios. El primero se refiere a la forma en la que desde el poder se hace uso de la cultura para reinsertar las manifestaciones culturales críticas en los márgenes de lo ideológicamente funcional para la elaboración y mantenimiento de un proyecto nacional. Eso quedó claro particularmente cuando analizamos el caso de la samba (capítulo

dos). Si, en sus inicios, la samba expresaba la forma de vida de la población negra y mestiza y reflejaba de alguna manera su condición marginal, posteriormente, a través de diferentes mecanismos de “depuración”, resultó en una versión muy funcional –la *samba enredo*– que expresaba sólo los intereses políticos del gobierno en turno. En ese sentido, el caso de la samba nos hizo ver la manera en la que, desde el poder y a través de la cultura, los elementos subversivos de las manifestaciones culturales de los grupos subalternos se van “higienizando” e institucionalizando.

Pero, por otro lado, también pudimos ver cómo, desde la sociedad, desde los individuos o grupos que la componen se utiliza la cultura como un espacio para generar expresiones autónomas que sirven como elementos de cuestionamiento de la cultura oficial o de generación de identidades colectivas independientes. O sea, en un proceso inverso al anteriormente mencionado, se cuestionan los planteamientos del nacionalismo oficial, resignificándolos y reconstruyendo el aspecto crítico de la cultura. Así, en este trabajo observamos cómo los tropicalistas utilizaron elementos de la cultura erudita y de masas para cuestionar la visión oficial de la cultura nacional.

Estos dos procesos están en tensión constante, pues la llamada música erudita, la popular y la de masas se relacionan de una manera muy compleja. Por un lado, parten de posturas que intentan ocultar la complejidad de la sociedad brasileña homogeneizándola y “maquillándola”, presentándola en términos generales como una sociedad desarrollada y moderna. Por otro lado, parten también de visiones desde las cuales se logra develar dicha complejidad y retratar a la sociedad brasileña como realmente es: heterogénea, fragmentaria, problemática y en muchos aspectos injusta.

Por eso la música popular es un espacio importante de debate político. Sin embargo, es necesario recordar que su estudio aún no ha sido muy desarrollado. Se trata todavía de un mapa al que le hacen falta muchas referencias, principalmente debido a que las disciplinas que lo podrían llenar no le han dedicado la atención necesaria. Por ejemplo, la antropología se centró durante mucho tiempo a analizar prioritariamente las manifestaciones culturales

de grupos “premodernos” o “tradicionales”; la musicología ha privilegiado el análisis formal de la producción musical “clásica”, desvinculándola si no del contexto histórico, sí de su significado político; finalmente, la sociología estuvo mucho tiempo centrada en el análisis del poder que se juega en el campo de la política, porque consideraba el tema de la cultura un tema secundario.

A raíz de lo anterior, hay un enorme descuido en lo que se refiere al estudio de la música popular urbana, tema que debe ser retomado desde una perspectiva crítica que inserte la producción musical en el contexto del proceso de modernización, y que tome en cuenta las implicaciones que para ésta ha tenido la consolidación de la industria cultural y los avances tecnológicos. Además, es importante abrirle espacio a un análisis en el que no se vea a la música popular como un reflejo de procesos que suceden en la vida económica o política, que destaque las implicaciones políticas de los discursos musicales y que la valore como un espacio de construcción, legitimación, crítica y/o reconstrucción del poder.

BIBLIOGRAFÍA

Acha, Juan. *Arte y sociedad en Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. México: FCE, 1981.

Adorno, T. y Horkheimer Max. *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987.

Amaral, Aracy Abreu. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

Arentz, Isabel. *América Latina en su Música*. México: SigloXXI, 1977.

Barbero, Martín Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gill, 1987.

Bayón, Damián. *América Latina en sus Artes*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1974.

Bell, Daniel. *Las Contradicciones Culturales del Capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1977.

Benevides, Maria Victória de Mesquita. *O governo Kubischek*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.

Bordieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1984.

Buarque de Holanda, Heloísa. *Impressões de Viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde 1960-1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

Campos, Augusto. *O Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

Cândido, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Libreria Martins, 1964.

Canclini, Nestor. *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.

Capelato, Maria Helena Rolim. *Multidões em Cena, Propaganda política no varguismo e no peronismo*. São Paulo: Campinas, 1998.

Carone, Edgar. *O Estado Novo (1937-1945)*. São Paulo: Difel, 1976.

Costa, García Tânia. "A canção popular e as representações do nacional no Brasil dos anos 30: A trajetória artística de Carmen Miranda", em Marcos Napolitano, *Historia, Questões e Debates*. Curitiba: UFPR, 1999. 67-94.

Chauí, Marilena de Souza. *Conformismo e Resistência: os aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1966

----- . *Seminários: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Crespo, Regina. "Os concietos de cultura e ideología", "Cultura Popular versus Cultura Erudita", "A Industria Cultural", em Nelson Dacio Tomazi, *Iniciação à Sociología*. São Paulo: Atual, 1993. 161-205.

Da Matta, Roberto. *Carnavais, Malandros e Héreis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

Donoso, José. *Historia personal del 'boom'*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: Lumen, 1968

Faulín, Ignacio. *Música Brasileña, Gilberto Gil, Caetano Veloso*. Valencia: La Máscara, 1995.

- Fausto, Boris. *Brasil, de Colonia a Democracia*. Madrid: Alianza, 1995.
- Favaretto, Celso. *Tropicália: Alegria, Alegria*. São Paulo: Kairos, 1979.
- Fernández, Florestan, *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Ática, 1978.
- Fernández, Florestan - *A Revolução Burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- Freyre, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Olympio, 1978.
- Franco, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México: Joaquín Mortiz, 1971.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Gil, Gilberto. *Expresso 2222*. Salvador:Corrupio, 1982.
- Goic,Cedomil.*Historia de la literatura Hispanoamericana*. Barcelona: Critica,1988.
- Gonzalez, Juan Pablo. *Musicología popular en America Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos*.Santiago :Separata de Revista Musical Chilena pp 38-64, 2001.
- Hobsbawm, Eric. *La Invención de la Tradición*. Barcelona: Crítica, 1983.
- _____. *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 1994.
- Ianni, Octavio. *Um Brasil Moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. *Raças e classes sociais no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

_____. *Estado e capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

Kraushe, Valter. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Lafforgue, Jorge. *Nueva novela Latinoamericana*. Buenos Aires: Paidós, 1969.

Lippi Oliveira, Lúcia. "Vargas, los intelectuales y las raíces del poder" en Maria Celina D'Araujo (org), *La Era de Vargas*. México: FCE, 1988.

Lopes da Cunha Fabiana. "Negócio ou Ócio? O samba, a malandragem e a política trabalhista de Vargas", en Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM), 2002. <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>

Mendoza, Sônia Regina de. "Da Revolução de 30" ao "Estado Novo" in Linhares,

Maria Yedda. (org.) *Historia Geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

Mota, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira, pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Atica, 1994.

Moreira, Roberto. *Malandragem e Identidade*. Série sociológica, n. 147, 1997.

Napolitano, Marcos. "O conceito de MPB nos anos 60", en *História, Questões e Debates*. Curitiba: UFPR n.31, 1980.

Napolitano, Marcos. *Seguindo a Cancão. Enjamento Político e Industria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.

Ortiz, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Prado Jr., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1963.

Rama, Ángel. *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. México: Universidad Veracruzana, 1986.

Ridenti, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2000.

Rodriguez, Mora Tania Holga. *Brasil y México; dos procesos de cambio en regímenes autoritarios*. México: UNAM, 1997.

Santos, de Matos Maria Izilda. "História e Música: Pensando a Cidade como territórios de Adoniran Barbosa", en Marcos Napolitano, *Historia , Questões e Debates*. Curitiba: UFPR, n.31, 1980.

Silva Brito, Mario da. *História do Modernismo Brasileiro, Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

Schelling, Vivian y Rowe, William. *Memoria y Modernidad, Cultura Popular en América Latina*. México: Grijalbo/CONACULTA, 1993.

Skidmore Thomas E. *Brasil de Gétúlio Vargas A Castelo Branco (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

Shuman, Meter. *Historia del Cine Latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa, 1987.

Skidmore , Thomas E. *Brasil, de Castelo a Tancredo (1964-1985)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

Strathern, Paul. *Sartre en 90 minutos*. Madrid: SXXI, 1999

Tinhorão, José Ramos. *Pequena História da Música Popular, da Modinha à Canção de Protesto*. São Paulo: Vozes Ltda, 1975.

Thwaites, Rey Mabel. "La noción Gramsciana de Hegemonía en el convulsionado fin de siglo", en Gramsci mirando al sur, sobre la hegemonía en los 90's. *Buenos Aires: Teoría Crítica, 1994*.

Velloso, Pimenta Mônica. "A dupla face de Jano: romantismo e populismo", en Angela de Castro Gomes (org.), *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1991.

Veloso, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Vasconcelos, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

Vicente, Eduardo. *A música popular sobre o Estado Novo (1937-1945)*. Relatório Final da pesquisa de Iniciação Científica. PIBIC/CNPq-Jan/1994. <http://www.amazon.com.br/armando>.

Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península, 1980.

Zabludovsky, Gina. *Una introducción al pensamiento de Max Horheimer y Herbert Marcuse*. México: UNAM, 1996.

Zubieta, Ana María (comp.) *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós, 2000.