

Estudiando el Tropicalismo

Larrique P, Diego¹

Resumen

En mayo de 1968 ¡qué fecha! Se edita el disco / manifiesto “Tropicalia, Panis et circenses”, que recoge un esfuerzo colectivo de síntesis del naciente movimiento Tropicalista. Entendido como la recuperación de la línea evolutiva de la música popular brasilera, el Tropicalismo pretendió retomar el impulso que la Bossa Nova había supuesto en el panorama musical brasilero desde la aparición del disco “Chega de Saudade” de Joao Gilberto en 1958. El trabajo que aquí se presenta intenta reconstruir las implicaciones del Tropicalismo desde dos categorías fundamentales: “ser brasileros” e “izquierda + festiva”, procurando contextualizar el desarrollo del Tropicalismo como un fruto diferenciado de la cultura política del Brasil de los años 50 y 60.

Palabras Clave: Tropicalismo, Antropofagia, Izquierda Festiva, Música popular, Brasil.

1 Profesor e Investigador del Departamento de Teoría Social, Escuela de Sociología UCV. diego-larrique@gmail.com

Abstract

Approach to “Tropicalismo”

May 1968 (What a month!) witnessed the publishing of the record/manifesto “Tropicalia, Panis et circenses”, that compiles the collective work of the Tropicalista movement. Understood as the recovery of the progressive line of Brazilian popular music, Topicalismo attempted to revive the impulse that Brazil's music panorama had lived since the publishing of Joao Gilberto's record “Chega de Saudade” in 1958. The following essay is a reconstruction of the implication of Tropicalismo from two main categories “being Brazilian” and “the left + the festive” and it contextualizes Tropicalismo as a differentiated product of the political culture of Brazil of the 50s and 60s.

Key words: *Tropicalismo, Antropofagia, Festive left, Popular Music, Brazil.*

I.

El trabajo que se presenta a continuación representa una de las aristas de la investigación que llevo adelante acerca del Tropicalismo brasileiro. Empeñado en el estudio de la cultura latinoamericana a través de sus referentes no tradicionales, el estudio de la música popular de nuestro continente revela en circunstancias asombrosas buena parte de la definición que podemos dar de nuestros países, circunstancias y coyunturas, idiosincrasias, etc. El estudio del Tropicalismo –movimiento musical, estético, político, etc.- desarrollado en Brasil entre los años 1968 y 1973 es un buen ejemplo de lo afirmado arriba. Compendio de diversas tradiciones de pensamiento sobre Brasil, tradiciones que van desde las artes plásticas, la literatura, el teatro, cine, poesía, etc. el Tropicalismo introduce nuevos elementos en la discusión acerca de la “cuestión nacional” y de las tensiones propias de un país que se enfrentó, como quizás el resto de nuestro subcontinente, a la difícil relación entre la cultura local y la extranjera. Si se me permite resumir así la cuestión, el Tropicalismo significó “una vuelta más de tuerca” a la cuestión muy latinoamericana de la reafirmación cultural frente a las pretensiones omniabarcantes de la cultura moderna, que si me apuran, concentraría en las influencias de la cultura norteamericana y de Europa occidental.

De esta forma, lo que se pretende con este trabajo es un acercamiento al asunto del Tropicalismo desde dos vertientes distintas, pero con un objetivo común. La primera parte del trabajo explora algunos antecedentes y pautas con las cuales se puede comprender a este singular e influyente movimiento del Brasil reciente. Regreso sólo telegráficamente a algunos hitos de la historia brasilera como la Semana del Arte Moderno de San Pablo en 1922, la influencia del movimiento antropofágico de Oswald de Andrade y algunas expresiones de la poesía concreta, con el objeto de entender el Tropicalismo en una tradición de reflexión crítica sobre lo que significa el “ser brasilero”.

Por otra parte, trabajo con algunas letras de los músicos tropicalistas. Después de varias apuestas de interpretación sobre el objetivo trazado, decidí sólo tomar como referencia para este trabajo algunas de las canciones contenidas en el disco – manifiesto que lanzó el Tropicalismo en la nada casual fecha de mayo de 1968. Este disco, “Tropicalia: Panis et circenses” –que podríamos traducir como “Tropicalia: pan y circo”²- contiene, según entiendo, algunas actitudes que distinguen al Tropicalismo de las demás formas de crítica cultural del Brasil de ese entonces, sosteniendo, a través de letras y músicas, no tanto una forma de hacer canciones, sino una actitud de decir y de asumir el hecho musical en un contexto donde las palabras, como dice el título de algún libro, no son neutras.

La intención entonces será ir deshojando algunas letras del disco y a partir de allí, construir comentarios que ayuden a entender la postura tropicalista acerca de la propia disputa Brasileira luego del Golpe de Estado dado contra Joao Goulart en 1964. Estos comentarios tendrán, fundamentalmente, dos intenciones: por un lado el rastreo de cómo se entiende la cuestión nacional en algunas piezas, principalmente

2 Aquí ya hay una interesante muela con las palabras: en algunas ediciones, el disco aparece con otro título, un cambio apenas imperceptible “Tropicalia ou Panis et circenses” es decir, “tropicalia o pan y circo”. Como veremos más adelante a propósito de la poesía concreta, el uso de las palabras, conjugación de letras, signos, etc. es central en la propuesta tropicalista. Aunque no solo en ella, dentro del movimiento Rastafari, por ejemplo, se habla del “Word, sound and power”, refiriéndose explícitamente al poder que tienen las palabras y lo que encierran. Los rastas suprimen de las palabras todos los elementos opresivos: no dicen “come on” sino “come down”, “downpressor” en vez de “Upressor”. En castellano “movicierto” en vez de “movimiento” etc.

“Miserere Nobis” “Parque Industrial” “Geleia Geral” “Panis et Circensis” y “Mamae Coragem”. Por el otro, me ha parecido interesante mirar cómo este disco deja expuesta una irónica crítica a la izquierda comprometida y muy enseñoreada de los Centros Populares de Cultura, promovidos por el Partido Comunista de Brasil. O quizás no sólo de ellos, sino de todo el movimiento artístico y político –la diferencia en el período era mínima- que caía fácilmente en la trampa de mostrar la cultura brasilera como una “macumba para turistas” como muy bien había señalado en la década de los años 30 Oswald De Andrade.

Quisiéramos entonces dejar establecidas dos categorías de análisis, que llamaremos “**ser Brasileiros**” e “**izquierda festiva**”. La primera atraviesa todo nuestro interés de cómo la cuestión nacional era puesta en evidencia –y era objeto de luchas- en los ámbitos musicales del Tropicalismo. La segunda la tomamos prestada de Heloísa Buarque de Hollanda, quien ha definido la actitud de los años tropicalistas como una representación lúdica, ambigua y poco programática de un cierto pensamiento político de izquierda. (Buarque de Hollanda, 2004)

Finalmente, para culminar esta introducción, quisiera contar la parte del cuento que siempre es dejada de lado. Como afirmaba Marx, el método de exposición siempre es distinto al de investigación, por lo que, entre otras cosas, siempre uno se enfrenta con el resultado final de los trabajos, pero el proceso para llegar a ese resultado, es directamente desconocido (uno sospecha a veces, incluso, que por el mismo autor). En el caso de las páginas que se muestran aquí, los caminos de la investigación han sido más que curiosos. La motivación inicial, dentro del trabajo con la música popular latinoamericana, era la del estudio de la obra del maestro venezolano Aldemaro Romero y su Onda Nueva (que pensé al inicio de todo esto, como una suerte de Tropicalia Caraqueña, para robarle el título al trabajo de Pacanins), suponiendo que quizás entre ese movimiento y la poesía, el cine, y las artes plásticas en Caracas, hubiera la posibilidad de construir *una otra* aproximación a la tan complicada cuestión de la definición del “ser caraqueños”. Como notará el lector, los rumbos se torcieron virando al sur, y lo que quedó de esa idea (el resultado, no el residuo) fue el acercamiento sistemático al caso brasilero, donde la bibliografía no ha dejado de producirse y donde, además, uno puede enfrentar, en tiempo

real, el movimiento de una cultura donde el margen y la otredad son al mismo tiempo fuerzas centrípetas de un país que, hoy por hoy, maravilla por su descarada antropofagia.

II.

Ese gran escritor y cronista del Brasil moderno que fue Mario de Andrade afirmaba, en 1939, que la música brasilera había transitado tres etapas en su desarrollo: “primero Dios, luego el amor y finalmente, la nacionalidad”. Esta clave de interpretación es la que nos acompaña en la intención de estudiar el movimiento musical –pero también estético, político, etc.- que se denominó, a finales de los años sesenta como Tropicalismo. Atravesado por las más diversas influencias culturales de la tan movida década de los años sesenta, el Tropicalismo significó plenamente la tercera etapa del desarrollo musical al que se refería Mario de Andrade.

Lo primero que nos interesa es la re-construcción de los elementos que permitieron, dentro de la cultura y música del Brasil, el surgimiento del Tropicalismo hacia finales de los años sesenta, específicamente en 1968. ¿De qué se trata todo esto? ¿De quiénes estamos hablando? Podríamos resumir aquí que el Tropicalismo significó una iniciativa muy particular acerca de la cuestión central de la nacionalidad e identidad culturales del Brasil. El “somos brasileros” cobraba a finales de los años sesenta unas dimensiones más que complejas; por un lado “los dragones del samba” como se les llamaba irónicamente, defendían la práctica del samba brasilero como “había sido siempre”, en una concepción conservadora de la nacionalidad y de la relación más general de la cultura brasilera con la de un mundo en franca radicalización de lo que hoy conocemos como –signifique esto lo que signifique- globalización y masificación de los medios de producción y consumo.

Por otro lado encontramos la penetración de la cultura del rock & roll de la segunda postguerra, que tuvo en Brasil su manifestación más fuerte en el llamado “*ie ie ie*” (forma nacional de *deglutir* el yeah yeah del rock & roll de momento) con sus shows de televisión (A Jovem Guarda), sus tempranos grupies, y la introducción de guitarras

eléctricas –una ofensa intolerable para los dragones del samba- junto con cabelleras batientes y canciones que poco tenían que ver con el Brasil profundo del Sertao, pero todo con el país que se abría al mundo. Aquí vale recordar, por ejemplo canciones como aquella “*quero que se vaya todo al infierno*”, o “*soy terrible*” de Roberto Carlos.³

Mientras tanto, en 1958, se daba uno de los acontecimientos más importantes en la música contemporánea del Brasil: un joven llamado Joao Gilberto grababa un disco que cambió la percepción de la música brasilera, titulado no casualmente “*Chega de Saudade*” (Basta de Tristeza). El surgimiento del Bossa Nova fue, y en esto parece haber coincidencia en toda la bibliografía que hemos consultado, la asunción de una nueva sonoridad y más aún de una nueva concepción nacional más allá de la música, un Brasil “*cool*” de pantalón blanco y recostado mirando las chicas lindas pasar trasladaba un imaginario rural y *primitivo* del Brasil a un país urbano y realmente preocupado.

En el ámbito musical brasilero el Tropicalismo se encuentra entonces con un panorama que podríamos resumir aquí de la siguiente forma: por un lado los nacionalistas extremos del samba, que han dado su paso hacia el mundo en los acordes y fraseos *cool* del bossa nova, y por otro, el movimiento del *ie ie ie* que, si se nos permite esta imagen, traía el mundo al Brasil. Sin embargo, una comprensión completa de las implicaciones del Tropicalismo nos obligan, como es propio del hecho musical, a salir de él, y a registrar en el más amplio marco de la cultura como un todo, los procesos y discusiones a los que se enfrentó Brasil durante el Siglo XX, y que en su conjunto pueden explicar el Tropicalismo y la música popular brasilera, tal como lo ha dicho Marcelo Ridenti en un trabajo reciente, como un fruto diferenciado y no como una ruptura con la cultura política del Brasil de los años 50 y 60 (Ridenti, 2008)

Nos referiremos aquí básicamente a dos o tres sucesos propios de la vida brasilera del Siglo XX que han influido directamente en la

3 En la excelente película “*O ano em que meus pais saíram de férias*” (2006) de Cao Hamburger, ambientada en el Sao Paulo de 1970, hay una escena de notable valor sociológico: todo sucede cuando los niños de una fiesta familiar escuchan “*yo soy terrible*” de Roberto Carlos, se baten las melenas y la diferencia con el Brasil costumbrista se hace evidente.

discusión que nos importa acerca del Tropicalismo como movimiento musical. El primero de ellos, y al que se regresa como un momento “iluminado” de la cultura brasilera contemporánea es la Semana de Arte Moderno celebrada en Sao Paulo en 1922. Lo fundamental, para nuestros fines, es el rescate del espíritu de ese evento, que quisiéramos aquí llamar como de “introducción de la vanguardia” en los problemas brasileros del primer tercio del XX. En el excelente recuento de los movimientos artísticos del Brasil de ese entonces, Otilia Beatriz Fiori Arantes, ha rescatado esta idea, y ha afirmado que se trataba de una esperanza llevada al extremo, en la cual el arte empezaba a ser considerado, no sin superar contradicciones y ambigüedades en esto, como una posibilidad política de transformación de las condiciones nacionales. Afirma Fiori Arantes que:

“en los años 20 todavía se trataba del “sueño brasileño”, se tenía una visión predominantemente prospectiva, optimista, utópica; ya en los años 60 lo que domina es el gusto amargo de la desilusión. Si en aquellos tiempos también había, junto con la apuesta a la modernidad y la necesidad de construir un Brasil nuevo, una insatisfacción con respecto de la realidad, el atraso, el provincianismo, se buscaba, no obstante, preservar los valores nacionales, nativos, contra la desfiguración que la modernidad podría traer”

(Fiori Arantes en Amante y Garramuño, 2000:221)

Se trataba básicamente de la reunión de pintores, poetas, músicos y un etcétera muy amplio que se propusieron la discusión de los asuntos referidos a las tendencias del arte moderno, en dos instancias: en la presentación de las propias obras y en la revisión de las tendencias europeas que marcaban pauta en la pintura y demás artes del momento. Una élite de artistas estaba al frente de esta Semana, desde Tarcila Do Amaral hasta dos personajes que serán centrales para nuestro trabajo: Mario de Andrade y Oswald de Andrade.

La revisión de la bibliografía acerca del Tropicalismo ubica el impacto de esta Semana como central para la conformación de una cultura que empezaba a angustiarse por las influencias, y que

comenzaba a entender que la definición del *ser* nacional no dependía ya solamente de las puertas adentro, sino que esa tensión entre lo moderno y su inserción en las tradiciones nacionales, era una realidad ineludible, además de problemática. Todas las esferas artísticas tienen en la Semana del 22 un hito que divide en dos su desarrollo, las tendencias europeas comenzaban a incorporarse en la cultura nacional, y con ello se preparaba el terreno para la discusión de la cuestión nacional, que hemos elegido trabajar aquí en el ámbito musical y a través del estudio del Tropicalismo.

El otro asunto que nos parece fundamental reflejar dentro de los antecedentes de las discusiones que favorecieron la formación del Tropicalismo, está la publicación, en 1924 y 1928 de los Manifiestos “Pau Brasil” y “Antropofágico” por parte de Oswald de Andrade. Estos Manifiestos, que Oswald de Andrade ya conocía –como modalidad- de primera mano por sus múltiples viajes y largas estancias en Europa (recordemos que el Manifiesto Surrealista de Breton es también de 1924) resumían buena parte del espíritu presente desde la Semana del 22. En el Pau Brasil, por ejemplo, “manifestaba” por “Una lengua sin arcaísmos, sin erudición. Natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores. Como hablamos. Como somos” Una reivindicación de lo nacional que iba aún más allá cuando continuaba diciendo “Ninguna fórmula para la contemporánea expresión del mundo. *Ver con ojos libres*” (De Andrade, 1981:6)

En 1928 escribe De Andrade quizás uno de los más influyentes documentos de los que se nutre la discusión brasilera sobre el *ser* nacional: el Manifiesto Antropofágico. En él se radicalizan las visiones oswaldianas sobre la cultura y sobre la necesidad de no sólo mirar con ojos libres, sino la de crear una conciencia nacional “contra todos los importadores de conciencia enlatada”. Manifestaba de Andrade que “Antes de que los portugueses descubrieran Brasil, Brasil ya había descubierto la felicidad” La ratificación de cierto primitivismo frente a la cultura moderna europea llegaba a su clímax a partir del manifiesto oswaldiano. La inscripción de una nueva discusión primitivismo / modernismo quedará instalada desde entonces en los problemas de asentamiento de la cultura brasilera. Se vivía la esperanza con

tanta intensidad desde el temprano siglo XX que no se olvidó luego la sentencia de Andrade: “Nuestra independencia aún no fue proclamada” (De Andrade, 1981: 70-72)

La antropofagia oswaldiana será central para comprender al Tropicalismo, esto fundamentalmente porque, tal como lo ha notado Haroldo de Campos -poeta concreto también cercano a las ideas del Tropicalismo- esta propuesta oswaldiana “...se orienta hacia una visión brasileña del mundo bajo la forma de la ingestión, para una asimilación de la experiencia extranjera y su reelaboración en términos y circunstancias nacionales, configurando una alegoría, en ese sentido agresivamente combativa, del canibalismo de nuestros salvajes” (De Campos en De Andrade, 1981: XXXIX) Los tropicalistas se identifican con el pensamiento antropofágico, y la discusión que estaba propuesta en los párrafos iniciales de estas páginas puede perfectamente ser atendido desde aquí: la definición de la música brasilera supuso una asimilación de la experiencia sonora extranjera: guitarras eléctricas, sonidos del soul y blues norteamericanos, asimilación de estéticas también extranjeras; pero todo deglutido, comido, y re-convertido ahora en otra forma de experiencia. Todo *abrasilerado*.

El contexto descrito hasta aquí tiene como finalidad ubicar la discusión del Brasil de principios de los años sesenta. En el ámbito cultural no sólo la aparición del Bossa Nova, sino además la consolidación del Cinema Novo de mano de Glauber Rocha, así como la poesía concreta y los trabajos intimistas de Clarice Lispector se presentaban como la continuación contemporánea de la discusión arrancada en el Brasil de los años 20 con los Manifiestos oswaldianos y las novelas primitivistas de tremendo impacto en la cultura popular como Macunaima, de Mario de Andrade. Tal como apuntaba Roberto Schwarz, “el país estaba irreconociblemente inteligente”. Chico Buarque explica en estos términos cómo se veían las perspectivas hasta mediados de los sesenta:

En los años 50 había un proyecto colectivo, aunque difuso, de un Brasil posible, antes de que llegara la radicalización de la izquierda de los años 60. Juscelino (Kubitschek), que de izquierda no tenía nada, llamó a Oscar Niemeyer, que por casualidad era comunista,

y lo continúa siendo, para construir Brasilia. Eso es una cosa fenomenal (...) Esta fue construida sustentada en una idea de aquel Brasil que era visible para todos nosotros, que estábamos haciendo música”

(Buarque en Ridenti, 2008:82)

Sin embargo, este impulso que traía un país que se pensaba y re-pensaba constantemente, en el marco de lo que Roberto Ridenti ha llamado “romanticismo revolucionario brasileño” tuvo que enfrentarse en 1964 con un freno abrupto; el final de la utopía: el golpe de Estado al Presidente Joao Goulart. No tenemos tiempo para explicar aquí las implicaciones de este golpe, nos contentaremos con enmarcarlo dentro de los sucedidos en el resto de nuestro continente a propósito de la Guerra Fría y de los muy particulares intereses de Estados Unidos por impedir que nuestros gobiernos se acercasen demasiado al bloque soviético.

Es en todo el contexto antes descrito que los años sesenta representan en Brasil un momento muy particular dentro de la definición de la cuestión nacional, y algunos, los Tropicalistas, por ejemplo, representaron una opción de pensamiento a esta cuestión por vías distintas a las estrictamente políticas; fueron discusiones musicales las que centraron la nueva discusión en los años de dictadura. Entre 1964 y 1968 el desarrollo de expresiones artísticas como respuesta a la presencia militar fue importante, y tal como hemos constatado en la bibliografía, y muy paradójicamente, la llegada de los militares al poder no supuso el fin de estas expresiones, más bien se mantuvieron como única posibilidad de protesta frente a los militares. La censura y represión se hicieron mayores a partir de diciembre del 68 con el AI-5 (Acto Institucional N°. 5) que suprimía los derechos políticos de los ciudadanos y que ha sido considerado por muchos como “un golpe dentro del golpe”. A partir de ahí la persecución a ciudadanos y artistas sospechosos de *algo* fue implacable, y a algunos se les “invitó” a abandonar el país luego de algún tiempo en prisión.

Nos referimos, entre otros tantos, a los músicos que fueron haciendo ruido dentro de la escena musical brasilera a partir de 1966, principalmente Caetano Veloso, Gilberto Gil y Tom Zé, Rogelio Duprat,

Os Mutantes, Capinam y Torquato Neto, Gal Costa, entre otros, quienes representaron una salida a la radicalización de la que había sido presa la música brasilera en los primeros años de la dictadura. La radicalización de la izquierda a la que se refiere en la cita anterior Chico Buarque tenía mucho que ver con la “misión” de resistir los embates de los militares, por lo tanto, llevar al límite la defensa de los valores nacionales y sus tradiciones era en estos tiempos una cuestión de interés nacional, más que de elecciones artísticas. El desarrollo de los Centros Populares de Cultura (CPC) así como el atrincheramiento de los músicos tradicionales del samba fueron elementos claves de esa radicalización, frente a la amenaza de un Brasil industrializado y urbanizado –que era la promesa de los militares- se ratificaban los valores del hombre del Sertao, del Brasil profundo.

Los Tropicalistas, que habían leído a Oswald de Andrade, tenían una idea un poco diferente de todo esto. Deglutiendo la influencia de Los Beatles, de Dylan, de la música dodecafónica y de Stockhausen, etc. no podían contentarse con un Brasil primitivo y con una suerte de ceguera o “actitud de avestruz” hacia lo que sucedía en el ámbito internacional. Temprano, y de la mano de María Bethania, hermana de Caetano Veloso, los Tropicalistas se acercaron a Roberto Carlos y al movimiento del *ie ie ie*, que a través del programa “Jovem Guarda” iba poco a poco ganando un espacio en los gustos de la juventud brasilera. Este acercamiento no significaba, sin embargo, un intento de mimetizarse con la cultura y músicas extranjeras. Deglutir sería un término más apropiado. En una de las entrevistas concedidas “en caliente” a Augusto de Campos en 1968, Caetano Veloso afirmaba que el Tropicalismo era una suerte de Neo-antropofagia, se trataba de incorporar todo, enterarse de todo, era, tal como afirmaba Torquato Neto “sentirse vivo en un país joven”.

Sin embargo, en un Brasil como el descrito hasta aquí, ¿no era demasiado poco comprometido lo que se proponían los Tropicalistas? Más allá de la izquierda nacionalista, de los “precursores del pasado” como también eran llamados irónicamente los sectores conservadores de la samba tradicional, el Tropicalismo irrumpió, desde el ámbito musical, no sólo en el terreno propiamente artístico y estético, sino también en el político. Gilberto Gil, un mes antes del lanzamiento del disco – manifiesto “Panis et Circensis” decía lo siguiente sobre el trabajo Tropicalista:

...desde el punto de vista del significado de nuestro trabajo ante la música brasileña, yo creo que tal vez sea este: que nos jugamos al ejercicio de la libertad, que percibimos la necesidad de un lenguaje nuevo, que incluya una visión más total del hombre. (...)

Crudo y cruel, claro. Es una propuesta nueva dentro de la música brasileña que sería tal vez una de las características de nuestro trabajo. ¿Qué más? El riesgo. Esa necesidad de asumir el riesgo. Esa falta de compromiso total con los estilos, con los modismos, con las cosas descubiertas y agotadas
(Gil en Campos; 2006:216)

Así planteadas las cosas, queda aun pendiente recrear, tal como se dijo en el inicio, dos categorías centrales de análisis, seguramente ahora mejor comprendidas, que llamamos “**ser brasileños**” e “**izquierda festiva**”. Planteándonos finalmente la cuestión de qué implicaciones tuvo el Tropicalismo frente al reto de *la cuestión nacional* como debate artístico y musical. Diremos por lo pronto que la mayoría de los músicos brasileños contemporáneos hoy no pierden oportunidad para reseñar la influencia del Tropicalismo como “forma de escucha” musical determinante en sus propias carreras. No obstante, la esencia de esa postura de la antropofagia oswaldiana, ¿no exigiría de nosotros también deglutir el Tropicalismo y ser fieles a esa idea del Manifiesto Pau Brasil de ver con los ojos libres? Hoy figuras consagradas de la música, cultura y política brasileñas (Gilberto Gil fue Ministro de Cultura del Gobierno de Lula en el período 2003-2008) los Tropicalistas pueden ver los frutos de una apuesta musical que hoy se ha librado de buena parte de esos fantasmas conservadores, pero que, al mismo tiempo, ha sabido pensarse y repensarse su destino, quizás dando un paso más allá de esa cuestión de la antropofagia de 1928: “tupí or not tupí, that is the question”

iii. Ser Brasileños

En mayo de 1968, apenas meses antes del AI-5, que ya se vislumbraba como la radicalización mayor de la represión dictatorial del Brasil de ese momento, Torquato Neto, integrante del movimiento tropicalista, periodista y escritor, propuso la grabación de un manifiesto

que, a la usanza del Pau Brasil y Antropofágico oswaldianos, dejase marcada la postura del Tropicalismo en el debate nacional que explicamos en las páginas anteriores. Así, entre muchas, decidimos arrancar por los comentarios sobre algunas canciones que nos permitan entender esta propuesta y ayuden a delinear, en la medida de lo posible, esa categoría quizás complicada del “ser brasileros”. La primera canción que queremos reproducir aquí, de profundas implicaciones políticas y raciales, es “Miserere Nobis” –que podríamos, en una traducción libre, llamar de “Miserables Nosotros”, que escrita por Gilberto Gil, enmarca, de entrada, la aparición de la negritud como centro del “ser brasileros” además de dejar clara la intención de no continuar con las prácticas propias de la Conquista. Canta Gilberto Gil:

Miserables nosotros
Ora, ora por nosotros
El “ser” no siempre será,
El “ser” no siempre, siempre seremos

Ya no somos como en la llegada
Callados y golpeados, esperando cenar
Al borde del plato se limita el comer
Las espinas del pez de vuelta al mar

Ojalá que el día de un día sea
Para todos y siempre la misma cerveza
Ojalá que el día de un día
Para todos y siempre mitad del pan

Ojalá que el día de un día sea
Que sea de lino el mantel de la mesa
Ojalá que el día de un día
En nuestra mesa hayan cambures y feijoada

Miserables nosotros
Ora, ora por nosotros
El “ser” no siempre será,
El “ser” no siempre, siempre seremos

Ya no somos como en la llegada
El sol ya es claro en las aguas quietas del mangué
Derramemos vino en el mantel de la mesa
Mojada de vino y manchada de sangre

Es particularmente significativa la letra de esta canción, no sólo por el reconocimiento de que “ya no somos como en la llegada” 500 años antes en la historia, sino que además, tal como iremos viendo en otras canciones, ya nada es lo que era, o en todo caso es atacada la nostalgia de un “deber ser” atado a visiones muy arcaicas de lo que está ahora sucediendo, por eso parece fundamental volver a escuchar el acento con el que se repite en el coro “el ser no siempre será, no siempre seremos”. Aunque el tema central es evidentemente la re-configuración del ser brasileros desde la historia colonial, si uno forzara un poco el argumento, también podríamos aventurarnos, entrelazando esta segunda sección del trabajo con todo el contexto de problematizaciones hecho en la primera parte, que no sólo se trata de un tema de igualdad de razas, sino también de una crítica más o menos velada a quienes entendían que había que emprender la defensa a ultranza de los valores nacionales.

A fin de cuentas, ¿cuáles serían esos valores? Tal como veremos más adelante en “Panis et Circensis” el tema de los valores tradicionales de las familias burguesas es atacado no sin cierta ironía. Canta Gilberto Gil aquello de “ojalá que el día de un día el mantel sea de lino” refiriéndose a las finas tradiciones de los sectores más pudientes de la sociedad brasiler, pero agrega inmediatamente “ojalá que el día de un día hayan para todos cambures y feijoada”, refiriéndose a comidas no de alta alcurnia, sino propias de los sectores más populares del país.

Esta mezcla de la alta y la baja cultura –si se nos permite simplificar esto así– es un sello de fábrica del Tropicalismo, con seguridad al oír las piezas aquí citadas, se notará que los arreglos de la canción son muy logrados y con instrumentos clásicos como flautas y oboes. El propio Gil, en una entrevista otorgada al poeta concretista Augusto de Campos, dos meses antes de la grabación de Miserere Nobis, afirmaba que:

Los Beatles casi pusieron en liquidación a todos los valores sedimentados de la cultura musical anterior. Ellos buscaron

colocar todo en el mismo nivel: el primitivismo de los ritmos latinoamericanos o africanos en relación al gran desarrollo musical de un Beethoven, por ejemplo. El valor reconocidamente desarrollado de la música renacentista en relación, por ejemplo, al folclore escocés. Ellos toman esas cosas y las colocan en una sola bandeja. Ellos, Luis Gonzaga, Joao Gilberto y los Beatles- fueron los marcos de mi formación musical, en un sentido profundo.
(Gil en Campos, 2006:214)

Esta cita nos será útil no sólo para explicar lo que viene, sino sobre todo para relacionar las dos partes en que esté conformado este trabajo. Desde Luis Gonzaga (el Rey del Baiao, sertao adentro), hasta los Beatles, todo incorporado, todo deglutido a la usanza de Oswald de Andrade. Un último comentario, nótese los dos últimos versos citados de la canción: no hay un reacomodo sencillo de lo que se plantea, no importa manchar el lino del mantel con vino, sea como sea ya estaba manchado⁴.

Otra de las canciones para comentar sobre esta primera categoría, es “Parque Industrial”, única composición de Tom Zé en el disco, pero de un valor tremendo para resaltar la crítica Tropicalista a la amenaza que representaba en ese momento, y a manos de los militares, el desarrollo y modernización brasileros. Allí se canta más o menos esto:

Es solamente recalentar
Y usar,
Es solamente recalentar
Y usar,
Porque es hecho, hecho, hecho, hecho en Brasil
Porque es hecho, hecho, hecho, hecho en Brasil

4 Vale la pena mirar la película “Cafundó” (2005) de los directores Paulo Betti & Clovis Bueno. En esta película, que relata la historia de la formación del mito del señor de Bomfim, santo popular del Brasil, en el momento en que éste es llevado preso y fuera de su iglesia, mirando al cielo exclama “miserere nobis, ora pro nobis”

En el original, se canta “made in Brazil” con una clara relación al idioma inglés por un lado y toda su corriente industrializadora, pero por otro también una crítica al modelo de industrialización llevado adelante por la dictadura militar que poco antes había derrocado a Joao Goulart.

Retocan el cielo de añil
Banderolas en la cuerda
Gran fiesta en toda la nación
Despiertan con oraciones
El avance industrial
Viene a traer nuestra redención

Tiene garotas – propaganda
Aeromozas y ternura en el cartel
Basta mirar la pared
Y mi alegría
En un instante se rehace

Uno de los lemas más chocantes de la dictadura brasilera de aquel momento era “Brasil: ámelo o déjelo”. Quizás buena parte de la crítica que lleva adelante Parque Industrial tenga que ver con estos asuntos: “tiene garotas – propagandas, aeromozas y ternura en el cartel” en clarísima alusión al mecanismo de propaganda que había utilizado la dictadura hasta entonces. Aunque esta canción es usada aquí para la reconstrucción del “ser brasilero” desde el ojo tropicalista, creemos que en la musicalización está clara también un poco de la izquierda festiva que también se trabaja más adelante. Si ponemos atención a la música, no sólo se mantienen los instrumentos clásicos y cultos como oboes, flautas, etc. sino que además los clarinetes parecieran ser, cuando menos, festivos, de feria, de circo; escondiendo también lo otro y que está explícito en las líneas que vienen, la sonrisa embotellada, lista y tarifada tiene mucho que ver con la imagen de un país que no existe, como afirmaría el propio Gil en 1968 sino en la sensibilidad brasilera, pero no en la realidad misma.

Lo que está en juego, además de la coyuntura anti –dictadura y anti izquierda retrógrada, es la percepción de qué es el país, de cómo se concibe y con qué elementos. Hasta el momento en que surge la

tropicalia, la imagen de exportación del país estaba en manos de Carmen Miranda, una imagen muy propia de lo descrito aquí, y reproduciendo quizás un poco de la macumbra exótica para turistas que tanto se discutió en el Brasil desde finales de los años 50:

Pues tenemos la sonrisa embotellada
Ya viene lista y tarifada
Es solamente recalentar
Y usar,
Es solamente recalentar
Y usar,
Porque es hecho, hecho, hecho, hecho en Brasil
Porque es hecho, hecho, hecho, hecho en Brasil

Retocan el cielo de añil...

La revista moralista
Trae una lista de los pecados de la vedete
Y tiene un diario popular que
Nunca se exprime
Porque se puede derramar

Es un banco de sangre encuadernado
Ya viene listo y tarifado
Es solamente hojear y usar
Es solamente hojear y usar

La tercera de las canciones que quisimos recoger es “Mamae Coragem”, que según es leída aquí, esconde más que el llamado de un hijo (o hija) a su madre para que no sufra por su inminente partida y su seguro no retorno. Algunos extractos de la canción nos sirven para ver cómo la madre que se queda es también –si es que se comparte esta interpretación- presa de una vida monótona e inmóvil:

Mamá, mamá no llores
Toma algunos trapos a lavar, lee un romance
Ve las cuentas del mercado, paga las
Prestaciones

Mamá, no llores, no tiene remedio
 Toma algunos trapos a lavar, lee un romance
 Lee "Elzira, la muerta virgen", "el gran
 Industrial"

Resalto estas dos estrofas porque preciso compartir la duda: el hijo —o hija— que se va, le dice que lea dos romances "Elzira la muerta virgen" o "el gran industrial". ¿No es de alguna forma una denuncia agria a la inmovilidad que podemos tener frente a los cambios que imponen los tiempos? Ya hemos visto cómo Gilberto Gil incorporaba todas las influencias posibles, desde Luis Gonzaga hasta los Beatles, y ahora vemos como, la cuestión del "ser brasileros" desde la Tropicalia, pasa también por un movimiento constante, por la irremediable distancia con la inamovilidad, por la creación de una actitud (más que sonoridad) muy particular e inteligente sobre las letras y las músicas creadas. Una actitud, que tal como llamó Caetano Veloso desde el inicio, tiene mucho de neo-antropofagia⁵. Entonces, si se tuviera que resumir para explicar cómo se resuelve la cuestión del "ser brasileros" desde la mirada tropicalista, ¿qué podría ser dicho? En primer lugar, que hay un reconocimiento de los márgenes culturales como parte fundamental de lo que Caetano Veloso llamaba en aquel momento un país joven. La negritud y reivindicación de Miserere Nobis es clara en este sentido. El propio Gilberto Gil, en

5 Me permito, aunque al pie, este larga cita de Caetano, que explica, en 1966, los lugares de la movilidad, las señas del estar vivo en el seno de un país joven: "Pero ese interés estaba incluido en la fascinación que ejercía sobre mí el descubrimiento de un Brasil culturalmente nuevo: yo leía encantado la revista Senhor, acompañaba al nacimiento del cinema novo (leía todos los artículos de Glauber Rocha y llegué, todavía en la secundaria, a publicar algunos escritos sobre cine); descubrí, asombrado, a Clarice Lispector, después a Guimarães Rosa y, por fin, a Joao Cabral de Melo Neto, cuyos poemas leí casi tantas veces como oí los discos de Joao Gilberto, redescubrí a Caymmi y perseguí la "plasticidad" sonora que encontraba en sus canciones; escuché jazz, principalmente cantantes (Billie Holiday y los blues tradicionales me encantaron más que el Modern Jazz Quartet y Dave Brubeck, que me fastidiaban), en fin, yo quería estar vivo en el seno de un país joven, entre jóvenes corajudos y creativos; me gustaban las maquetas de Brasília, escribir la palabra estoria con e y ver textos impresos en letras minúsculas... (Caetano en Campos, 2006: 226-227) La cita sigue a este ritmo de voracidad intelectual por dos páginas más en la entrevista original. Creo que valía la pena transcribir este fragmento porque si algo hemos tratado de telegrafiar en la primera parte de este trabajo es la presencia del Tropicalismo como una audaz salida de los extremos irreconciliables sobre la cuestión nacional, y como vemos aquí, Caetano no se preocupa para nada de distinguir influencias extranjeras de nacionales, se mezclan Billie Holiday y Caymmi, el Jazz y el candomblé, en quizás un intento explícito de ruptura, además, de las lógicas de clasamiento a través de consumos culturales diferenciados.

una entrevista concedida hace poco, reflexionaba sobre el peso del Tropicalismo en su propia concepción del “ser brasilero”, Afirma Gil que:

Ese es, por tanto, el modo brasileño: tenemos una gran mezcla racial, una gran mezcla de las culturas, religiones y lenguajes que vinieron con esas razas. Eso también fue el Tropicalismo. Una de las bases de apoyo del Tropicalismo fue el movimiento modernista. El movimiento modernista ya era el sincretismo, ya defendía el mestizaje en todos los niveles, era la defensa de un Brasil auténtico, y de una autenticidad brasileña construida a partir de los elementos del mestizaje. El Tropicalismo fue otra etapa de ese mismo proceso.

(Gil en Weinschelbaum, 2006:154)

IV. Izquierda + Festiva

La categoría izquierda festiva la tomamos de Heloisa Buarque de Holanda, que recogiendo sus experiencias de la década de los años sesenta, publicó el excelente “impressoes de viagem”. En ese texto, Heloisa Buarque explica cómo el signo de una nueva juventud universitaria y enterada de los acontecimientos mundiales, empezaba a ser la distancia de los ritualismos, bien sean de derechas o izquierdas. A partir del show “Opinioao 65” la burla, ironía, y la absoluta libertad con respecto a las pautas establecidas hizo posible el pensar en una izquierda + festiva, que no por eso era ni menos clara en sus ideas ni menos contradictoria que la vieja guardia de la izquierda de partido. El Tropicalismo, por supuesto, hace agua de ese molino y funciona en la lógica de ciertas tradiciones musicales y también poéticas –si vale la distinción- del Brasil de los años 50, fundamentalmente de la llamada poesía concreta. Pero antes veamos cómo se valoraba esta idea de izquierda + festiva en su momento:

La fiesta es la marca de una crítica al tono grave y noble de la práctica y discurso político que caracterizaba y definía la acción cultural de la generación anterior. El principio de la fiesta y su identificación como subversiva probablemente no estaban siendo percibidos cuando la “vieja izquierda”, ortodoxa, valoraba de

forma peyorativa y moralista la práctica de la “nueva izquierda” que se formaba. La falta de agudeza en percibir el contenido de la ambigüedad que une los términos izquierda + festiva es fatal, pues el discurso crítico producido por esa nueva generación iría a constituirse exactamente sobre el signo de la ambigüedad.
(Buarque de Hollanda, 2004: 37-38, traducción propia)

Una de las canciones de absoluta ambigüedad presentes en el “Tropicalia: Panis et circenses” es Baby. Escrita por Caetano Veloso, puede pasar a primera vista como una tonta balada cantada por una chica “bien” de Copacabana (Canción 5):

Tu precisas
Saber de la piscina
De la margarina
De Carolina
Tu precisas
Saber de mí
Baby, baby
Yo se
Que es así
Yo se
Que es así

Tu precisas
Tomar un helado
En la fuente de soda
Andar con gente
Verme de cerca
Oír aquella canción
De Roberto
Baby, baby
Hace cuánto tiempo
Baby, baby
Hace cuánto tiempo

Tu precisas
Aprender inglés
Precisas aprender

Lo que yo se
Y lo que yo
No se más
Y lo que yo
No se más

No se...
Conmigo
Va todo bien
Contigo
Va todo en paz...
Vivimos...
En la mejor ciudad
De América del Sur
De América del Sur
Tu precisas
Tu precisas

No se
Lee
Lo que dice mi camisa
“Baby, baby”

La sola imaginación de la camisa con un “Baby I Love you” da cuenta del signo festivo, irónico, despreocupado y kitch de este momento del Tropicalismo. Le advierte que debe conocer las más tontas cosas posibles: la margarina, un helado en la fuente de soda, aprender inglés (con lo que implicaba el lenguaje en su momento) y, sobre todas las cosas, ratificar desde esos elementos, tan aparentemente frívolos y descomprometidos con algo similar a una idea de Brasil, la declaración más propia de la antropofagia oswaldiana: “vivimos en la mejor ciudad de América Latina”. En este caso refiriéndose a Sao Paulo, cúspide del industrialismo y la modernización tan reclamadas por la izquierda ortodoxa y tan defendida por el “milagro brasileño” que significaron los años de prosperidad económica –no política ni social- de la dictadura post 1964. Pero quizás sea Batmacumba, la más interesante de todas a este respecto:

Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
Bat Macumba ê ê, Bat Macum
Bat Macumba ê ê, Batman
Bat Macumba ê ê, Bat
Bat Macumba ê ê, Ba
Bat Macumba ê ê
Bat Macumba ê
Bat Macumba
Bat Macum
Batman
Bat
Ba
Bat
Bat Ma
Bat Macum
Bat Macumba
Bat Macumba ê
Bat Macumba ê ê
Bat Macumba ê ê, Ba
Bat Macumba ê ê, Bat
Bat Macumba ê ê, Batman
Bat Macumba ê ê, Bat Macum
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá!

Antes de decir alguna cosa sobre esta canción, le ruego al lector que vuelva a la letra de Bastmacumba y la haga girar hasta dejarla horizontal frente a sus ojos, verá que la propia forma de la canción simula una máscara para los ojos, muy al estilo de la máscara del hombre murciélago, del Bat – man, juego de palabras con que se llama aquí a la Macumba (baile propio de las religiones africanas practicado en el Brasil). Aquí vale la pena recordar la teoría de la Carnavalización desarrollada, entre otros, por Lauro Meller. Para Meller, esta teoría tiene tres aspectos fundamentales, y creo que son fundamentales, además, para complementar nuestra idea de ambivalencia a través de una cierta izquierda + festiva. Dice Meller, en su trabajo “Liverpool echoes in Brazil” comparando las letras del “Sgt Peppers” de los Beatles (1967) y nuestro Panis Et Circensis (1968) que:

Usando la teoría de la Carnavalización de Mikhail Bakhtin, nosotros resaltamos tres características principales de ambas grabaciones: a) las referencias a la circularidad, indicando la rueda de la vida y la muerte; b) la máscara, el camuflaje; c) el doble discurso, o la ambivalencia. Encontramos estos elementos considerando no sólo las letras y melodías de las canciones, sino también los albums como productos que en cierta forma tumbaron las barreras entre la alta y la baja cultura
(Meller, s/f:1, traducción propia)

Meller, tal como se está haciendo aquí, analiza algunas canciones del Panis et Circensis, y las compara con el también disco – manifiesto de los Beatles. Quisiera rescatar la concordancia sobre todo en el análisis de los dos últimos elementos de la lista de Meller: el camuflaje y la ambivalencia presente en un doble discurso. Ya hemos registrado cómo en las canciones del disco en cuestión, hay dobles sentidos y además mensajes que perfectamente sugieren lo opuesto a lo que dicen. Finalmente en batmacumba la influencia de la poesía concreta es tremenda. Sobrevalorando la palabra, usándola como una forma, como un contenido más allá de su propio significado, la letra de Batmacumba es, como nos enseña Meller, la unión de la poesía concreta con los cultos afrobrasileños, la cultura Pop en Batman y los sonidos propios de la festividad de esta izquierda que hemos querido aquí reflejar.

La poesía concreta, que apenas mencionamos en la primera parte de este trabajo, fue un movimiento de finales de los años 50 en Brasil, y tuvo un impacto moderado en las generaciones posteriores, al menos hasta los tropicalistas. En la actualidad algunos poetas / músicos –casualmente de nuevos movimientos como los Tribalistas- como Arnaldo Antunes lo siguen utilizando. No es tema de nuestro trabajo y sólo diremos que, la propuesta fundamental, tenía que ver con la concepción de la palabra como objeto, como forma. Dejamos aquí dos ejemplos clásicos de poesías concretas tomados del texto de Heloisa Buarque de Hollanda:

Forma
 Reforma
 Disforma
 Transforma
 Conforma
 Informa
 Forma

Y este otro, que fue tan utilizado en su momento:

Beba coca cola
 Babe cola
 Beba
 Beba coca
 Babe cola caco
 Caco
 Cola
 Cloaca

Una poesía, como fue llamada, Outdoor, para ser expuesta y vista por todos, y aunque no alineada directamente, sí bastante cercana a la idea de compromiso político y didáctica propias de la izquierda brasilera pre y post golpe de 1964. Así las cosas, el Tropicalismo de Batmacumba es otro claro ejemplo de cómo la izquierda + festiva no se ubicaba fuera del contexto de su tiempo, sino que, tal como afirmábamos al inicio de estas páginas, es un fruto diferenciado de una tradición del pensamiento brasilero de mediados del XX.

Finalmente, “Panis et Circensis” es una pieza de la más clara crítica, y al mismo tiempo de la más clara circularidad, que es la primera de las características reflejadas por Meller en su teoría de la carnavalización. Dicen los Tropicalistas:

Yo quise cantar
Mi canción iluminada de sol
Solte los paños sobre el mastil en el aire
Solte los tigres y los leones en los patios
Pero las personas en la sala de cenar
Están ocupadas en nacer y morir

Mandé a hacer
De puro acero luminoso un puñal
Para matar a mi amor y lo mate
A las cinco en la avenida central
Pero las personas en la sala de cenar
Están ocupadas en nacer y morir

Mandé plantar
Ojas de sueño en el jardín del solar
Las ojas saben buscar el sol
Y las raíces buscar, buscar

Pero las personas en la sala de cenar
Esas personas en la sala de cenar
Son esas personas en la sala de cenar
Pero esas personas en la sala de cenar
Están ocupadas en nacer y morir

Ni tirar el “pañó en el mástil”, forma bastante clara de llamar a la bandera en tiempos de dictadura, ni soltar los leones en el fondo de la casa, ni las ojas de sueño en el jardín, ni el cruento asesinato del amado en la avenida central...nada puede hacer que “esas personas” abandonen la distinguida sala de cenar, donde sólo se preocupan por nacer y morir.

Llegados a este punto, sería una alegría que se hayan despertado distintas impresiones -si contradictorias y ambiguas, mejor- sobre el movimiento que apenas hemos parafraseado en algunas de sus canciones tempranas. Tal como ha sido afirmado por sus propios protagonistas, uno puede hablar con cierta propiedad del Tropicalismo desde 1968 hasta 1971, año en el que tanto Caetano Veloso como Gilberto Gil tienen que abandonar Brasil, y pasan su exilio Londinense; por su parte, Torquato Neto se suicidó en 1972 y mientras tanto el genio de Tom Zé era, como él mismo explica recientemente, enterrado en 1970. Desde ahí en más, la historia sería parte de otro trabajo. Lo cierto sí, es que el Brasil de los años sesenta estaba, tal como afirmó Roberto Schwarz “irreconociblemente inteligente”, y creo que lo ha seguido estando. Hoy, por ejemplo, las tradiciones del Tropicalismo, de las Afrosambas de Baden Powell, de Luis Gonzaga, etc. se revitalizan y siguen fieles a la idea de una cultura total en la que las pautas de tiempo no son el centro.

¿Posmodernos de vanguardia? Quizás sea un buen tema para otro estudio dedicado a profundizar en la forma como hoy es visto el Tropicalismo por los músicos jóvenes. El Mangubeat de Chico Science, la aparición orgánica de Los Tribalistas, el trabajo de Carlinhos Brown, el despegue del reggae brasileiro desde los años 80's y muchas tradiciones más, miran en el pasado del Tropicalismo un momento de lúcida irreverencia sobre la vida misma, una actitud ante la música que no se ha detenido, pero que no es reverencial y que sigue pensando en términos de la antropofagia Oswaldiana del “ver con ojos libres”. Hace poco Carlinhos Brown lo explicaba perfectamente “lo que pasa es que hoy la mejor manera de ser tropicalista es alejarse, olvidarse para poder renovar. No repetir...(Brown en Weinschelbaum, 2006:187)

Bibliografía

- Buarque de Hollanda, Heloisa, (2004), *Impressões de Viagem. CPC, vanguarda e desbunde 1960 /70*, Aeroplano Editora, Rio de Janeiro.
- Cámara, Mario (s/f), "Local, Global: Cómo pensar lo marginal en el Brasil de los años 70". S/E.
- Coelho, Federico (2002), "A formação de um tropicalista: um breve estudo da coluna "musica popular", de Torquato Neto., Departamento do Historia Social do IFCS /UFRJ.
- De Andrade, Oswald, (1981) *Obra Escogida*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- De Andrade, Mario, (1979), *Obra Escogida*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- De Campos, Augusto, (2006) *Balance (o) de la bossa nova y otras bossas*, Editorial Vestales, Buenos Aires.
- Garramuño, Florencia (2007) *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Fondo de Cultura Económica, Argentina.
- Marcondes de Barrios, Patricia, (2004), "A contracultura tropical e a resistência à ditadura militar", en *Akrópolis – Revista de Ciências humanas da UNIPAR*, Nº.12 pp.33-39.
- Medina, Rodrigo (2003), "Os primeiros a morrer: as vanguardas artísticas no período da ditadura militar no Brasil". Centro de Ciências Humanas, Sociais, Artes e Educação da Universidade Cruzeiro do Sul.
- Meller, Lauro (s/f), "Liverpool echoes in Brazil: A comparative approach of *Tropicalia ou Panis et Circensis* and *Sgt. Pepper*". Federal University of Santa Catarina, Brazil.
- Veloso, Caetano, (2004), *Verdad Tropical*, Salamandra, Barcelona.
- Ridenti, Marcelo (2008), *Chico Buarque y Caetano Veloso: volver a los sesenta*. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación, Grupo Editorial Norma, Colombia.
- Weinschelbaum, Violeta, (2006) *Coração Brasil. Conversaciones con músicos brasileños*, Belacqva, Barcelona.