



## Aviso Legal

### Artículo de divulgación

Título de la obra: La canción comprometida en Brasil: entre la modernización capitalista y el autoritarismo militar (1960-1968)

Autor: Napolitano de Eugénio, Marcos Francisco

Forma sugerida de citar: Napolitano, M. F. (1997). La canción comprometida en Brasil: entre la modernización capitalista y el autoritarismo militar (1960-1968). *Cuadernos Americanos*, 5(65), 241-253.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, Año XI, Núm. 65, (septiembre-octubre de 1997).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México.  
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe  
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510,  
Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>  
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

# LA CANCIÓN COMPROMETIDA EN BRASIL: ENTRE LA MODERNIZACIÓN CAPITALISTA Y EL AUTORITARISMO MILITAR (1960-1968)\*

Por Marcos NAPOLITANO DE EUGÊNIO  
UNIVERSIDAD FEDERAL DE PARANÁ,  
BRASIL

## 1. La modernización y el arte comprometido

EN 1965, o sea después del golpe militar en Brasil, un intelectual ligado al movimiento estudiantil escribía en una revista de izquierda: “Después de la aparición de la *samba-do-meio do ano*, el hecho más importante que surgió en nuestra música popular fue la llamada *Bossa Nova*”.<sup>1</sup>

Esta constatación, ya hecha por el mismo autor en las publicaciones estudiantiles que circulaban antes del golpe militar, no significaba una aceptación *in totum* de aquella nueva forma de canción surgida a partir del disco *Chega de saudade* de João Gilberto, que se había consagrado en el mercado internacional entre 1960 y 1963. En efecto, el primer público de la Bossa Nova fue la juventud de clase media de las grandes ciudades brasileñas, sobre todo de São Paulo y Río de Janeiro, que veían en aquellas canciones más sutiles y difíciles de interpretar una “actualización” de la música popular brasileña en relación con las tendencias internacionales, sobre todo aquellas efectuadas en el campo del jazz norteamericano. Es a partir de esta influencia en sectores considerables de la juventud universitaria y en los artistas en general que la Bossa Nova pasó a fomentar nuevas posibilidades de expresión musical y poética.

\* Ponencia presentada en el VIII Congreso de la Federación Internacional de Estudios sobre América Latina y el Caribe (FIEALC), Talca, Chile, enero de 1997.

<sup>1</sup> Nelson Lins e Barros, “Música popular: novas tendências”, *Revista de Civilização Brasileira*, núm. 1 (marzo de 1965), p. 232.

Además de este aspecto, ligado a la producción de la obra musical en sí, por primera vez un sector intelectualizado de la sociedad se disponía a oír música popular brasileña, en un territorio social donde antes sólo penetraba la literatura y la música erudita. En los años cincuenta la revolución del universo de audiencia nacional no sólo estaba a cargo de la Bossa Nova, sino que sufría la intervención del *rock'n roll* norteamericano, que a partir de 1957-1958 penetraba en la sociedad brasileña. Por detrás de todo este proceso, destacamos la modernización capitalista<sup>2</sup> patrocinada por el gobierno de Juscelino Kubitschek (1956-1960), durante el cual se consolidó un parque industrial a base de bienes de consumo durables, en asociación con empresas multinacionales, que creó una base social e ideológica donde el tema de la modernidad iba a fomentar el universo de lo cultural.

A comienzos de la década de los sesenta, cuando el optimismo de la ideología "nacional-desarrollista" dio lugar a la percepción de las contradicciones agudizadas por los cambios socio-económicos, la necesidad de las llamadas "reformas de base" pasó a ocupar la agenda de los movimientos políticos y culturales ligados a los segmentos nacionalistas de izquierda: el tema de lo "nacional" y de lo "popular" era reelaborado históricamente por estos segmentos ideológicos, entre los cuales se destacaba la Unión Nacional de Estudiantes y, a partir de 1962, una entidad a ella ligada, el Centro Popular de Cultura, cuya hegemonía era ejercida por jóvenes militantes del Partido Comunista Brasileño, que apoyaba entonces las "reformas" prometidas por el gobierno de João Goulart (1961-1964).

Es en este contexto que hacia 1960 algunos cantantes que participaban en el grupo conocido como Bossa Nova deciden romper con los temas intimistas y sutiles cantados en aquella música y dedicarse a una poética más comprometida, comprometida con la entonces llamada "realidad social del país". Si la Bossa Nova era una referencia importante para pensar la moderna música brasileña, correspondía a estos artistas, que no querían sólo cantar "el amor, la sonrisa, la flor" o los "barquitos" de las playas de la élite carioca, operar una selectividad musical que permitiese construir la nueva música comprometida. Geraldo Vandré cantaba en 1961:

<sup>2</sup> La implantación de la industria automotriz en São Paulo hacia 1957, aliada al plan estratégico de desarrollo, conocido como "Plano de Metas", considerado como base para los estudios de la CEPAL, representa un momento fundamental en este cambio estructural de la sociedad brasileña.

Quem quiser encontrar o amor  
vai tener que sofrer  
vai ter que chorar.<sup>3</sup>

Esa operación no era simple, como veremos.

## 2. De la Bossa Nova al Centro Popular de Cultura de la UNE

LA génesis de aquella forma musical que más tarde será conocida como canción de protesta se dio hacia 1960, a partir de un conjunto de preocupaciones sociales, ideológicas y estéticas que perturbaban a los artistas comprometidos. En primer lugar, era impensable para los principales artistas comprometidos liberarse completamente de su formación poético-musical que se había dado en torno a los procedimientos de la Bossa Nova: armonías más difíciles de oír y tocar, poesía sutil, melodías que rehuyeran una pauta común y los efectos fáciles. Por otro lado, este conjunto de procedimientos musicales era visto como una copia del *jazz* norteamericano, por lo tanto alejado de las raíces musicales "auténticamente" brasileñas.<sup>4</sup> Surgía el primer *impasse* para los artistas: ¿cómo incorporar las conquistas técnicas y expresivas de la Bossa Nova y conseguir ser oído por las "masas", cuya audiencia trabajaba con otras pautas? Citamos nuevamente a Nelson Lins e Barros, quien sintetizó esta cuestión: "Sin penetración en las masas... condenada por los propios amigos intelectuales, la Bossa Nova fue llevada a un *impasse*: cómo mantenerse nacionalista y artísticamente buena. Cómo mantenerse artísticamente buena y penetrar en las masas".<sup>5</sup>

Era necesario, pues, un tipo de música que trabajase con pautas sonoras y poéticas "modernas" para llegar a la juventud universitaria comprometida y, al mismo tiempo, que respetase la tradición musical popular, para realizar el contacto eficaz del artista comprometido con los segmentos más pobres de la sociedad, destino preferencial de los mensajes y denuncias vehiculadas por las poesías de las canciones. La fase nacional-reformista que la sociedad vivía hacia 1962-1963 favorecía un tipo de debate cultural que expresaba la idea de un "frente nacionalista", el pueblo y parte de las élites unidos en torno a la nación, contra el "atraso" y el "imperialismo".

<sup>3</sup> Quien quiera encontrar al amor / va a tener que sufrir / va a tener que llorar.

<sup>4</sup> Ejemplo de esta postura nacionalista es el crítico José Ramos Tinhorão; véase su *Música popular: um tema em debate*, Río de Janeiro, Saga, 1966.

<sup>5</sup> Nelson Lins e Barros, *op. cit.*, p. 235.

El resultado de este debate estético-ideológico fue la incorporación temática de dos espacios simbólicos ya presentes en la tradición de la música popular brasileña: el "morro" y el "sertão". Más que espacios geográficos, estas categorías definían un conjunto de imaginarios sociales refrendados por la canción comprometida. "Morro" y "sertão", dos lugares asociados, sociológicamente, a la pobreza y a las contradicciones sociales de un país que se modernizaba, significaban igualmente la "pureza" de las raíces populares, de valores nacionales no "contaminados" por las modas internacionales, lugares que definían una identidad nacional-popular que estaba adormecida, pero dispuestos a despertar y realizar la liberación nacional. Una de las canciones más paradigmáticas del periodo fue "Zelão" de Sergio Ricardo:

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.<sup>6</sup>

La canción *Zelão* puede ser tomada como un ejemplo de las contradicciones históricas de la primera fase de la canción de protesta: siendo una canción que poseía una letra de denuncia social, sobre una base musical bossanovista (armonía con muchas disonancias, tres partes melódicas moduladas, entonación contenida), fue incluida en el famoso *show* de la "Bossa Nova en el Carnegie Hall" de Nueva York. El artista comprometido quería cantar para las masas populares de Brasil, pero el mercado (brasileño o norteamericano) se ofrecía para mediatizar esta relación.

La salida era buscar una vía política más directa entre artista y pueblo, donde el artista pudiera tener un trabajo paralelo a su condición de vendedor de canciones. El Centro Popular de Cultura de la Unión Nacional de Estudiantes (UNE) debería ocupar este espacio. Innumerables experimentos de teatro, cine y música po-

<sup>6</sup> Todo el cerro supo cuando Zelão lloró / nadie rio ni jugó y era carnaval / en el fuego de una barraca sólo se cocina ilusión. / Restos que el fuego dejó / y eso es muy poco / pero aun así Zelão siempre sonrió / que un pobre ayuda a otro pobre hasta mejorar.

pular fueron hechos por artistas comprometidos<sup>7</sup> en la tentativa de configurar un arte popular y nacional. Obviamente, como el mismo "manifiesto" del CPC suponía, el "pueblo" era más la fuente de inspiración y el destinatario final del artista comprometido. El arte popular en sí era visto como ingenuo y atrasado. El artista debería incorporar el lenguaje de este arte para "llegar" al pueblo y "darle" la conciencia de sus propios valores.<sup>8</sup> Al intentar simplificar un lenguaje musical para "llegar a las masas" los artistas cepecistas terminaron limitándose a un lenguaje musical pobre y masificado, limitando las posibilidades de la propia tradición musical brasileña.<sup>9</sup>

La música de esta tentativa se apoyaba en una tradición musical ampliamente establecida entre los sectores populares a partir de géneros musicales consagrados inclusive por el mercado (samba y baião, sobre todo). Al "subir al morro" (expresión muy común en la época), los artistas e intelectuales de izquierda percibieron una música más sofisticada de lo que ellos suponían, que seguía una tradición propia y que no se preocupaba de la "raíz" o la "autenticidad", sino en producir buenas canciones dentro de las posibilidades del género samba, sin preocupación por la "función" social del arte.

Paralelamente a la percepción de estas contradicciones, los artistas comprometidos innegablemente producían canciones populares de gran calidad que primaban por la búsqueda de una calidad y originalidad en todos sus parámetros musicales y poéticos, como "Feio não é bonito" (G. Guarnieri y C. Lyra), "Fábrica" (S. Ricardo), "Marcha da 4. feira de Cinzas" (C. Lyra y V. de Moraes), "Esse mundo é meu" (S. Ricardo). Si no llegaban a las masas, por otra parte una afirmación que debe ser mejor investigada históricamente, estas canciones intervenían significativamente en el debate estético-ideológico y consolidaban una nueva forma de expresión musical, rápidamente transformada en éxito de mercado, sobre todo cuando el golpe militar limitó las posibilidades de expresión política de la sociedad brasileña.

<sup>7</sup> Para un balance de las actividades del CPC véase Jarusa Barcellos, *CPC da UNE, uma história de paixão e consciência*, Rio de Janeiro, Ministério de Cultura, 1994.

<sup>8</sup> Conforme al manifiesto del Centro Popular de Cultura, reproducido íntegramente en Heloisa Buarque de Hollanda, *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*, São Paulo, Brasiliense, 1979.

<sup>9</sup> Ejemplo de esa estética musical es el LP *O povo canta*, editado por la UNE, donde la música se pauta por el excesivo didactismo y la búsqueda de un efecto de agitación-propaganda.

### 3. *El golpe militar y el arte comprometido*

EL golpe militar que derribó al presidente João Goulart y frustró las expectativas del “frente nacional”, idealizado por la izquierda, acabó por aislar, políticamente, al artista comprometido.<sup>10</sup> Excluido de los sindicatos y asociaciones estudiantiles (entidades controladas o suprimidas por el gobierno), sólo le quedó al artista dirigirse hacia un circuito de *shows* dirigidos por el mercado (que no sufrirá censura sistemática hasta 1969) que ya existía antes de 1964, pero que a partir de entonces será el gran espacio de expresión de los sectores de clase media de izquierda (sobre todo estudiantil). Si un golpe “entreguista”, en la percepción del nacionalismo de izquierda, había triunfado, era preciso reforzar los valores culturales que mantuviesen viva una cultura de resistencia. Por lo tanto, otro *impasse* se instauró en el posgolpe: cómo hacer música que fuese éxito de mercado y al mismo tiempo mantuviera vivos los valores “nacional-populares”. Como decía una canción que tuvo mucho éxito en la época: “más que nunca es preciso cantar”.<sup>11</sup>

La fase que va de 1964 a 1967 representó para la canción comprometida el triunfo en el mercado y la búsqueda de nuevos referentes estéticos para su expresión. Dos corrientes se destacan: Edu Lobo y Geraldo Vandré. Estos dos compositores-intérpretes serán los grandes nombres de la canción comprometida posterior a 1964. A estos dos debemos agregar el nombre de Chico Buarque de Holanda, aunque la mayoría de sus canciones al inicio de su carrera (1966-1967) pueden ser consideradas una especie de límite del paradigma de la canción comprometida. Este aspecto se explica en la medida que muchas de las poesías de Chico Buarque se ocupaban de problematizar los límites del propio acto de cantar en un contexto opresivo.<sup>12</sup>

Antes de la explosión de los festivales de música patrocinados por las empresas televisivas Excelsior, Record (de São Paulo) y Globo (de Río de Janeiro),<sup>13</sup> cuando las canciones comprometidas ter-

<sup>10</sup> Ésta es una tesis ya clásica, defendida por ejemplo por Heloisa Buarque de Holanda, *op. cit.*

<sup>11</sup> “Marcha de 4. feira de Cinzas”, de V. Moraes y C. Lyra.

<sup>12</sup> Por ejemplo las músicas “A banda”, “Olé, olé”, “Roda Viva”, entre otras.

<sup>13</sup> Los festivales televisivos de música popular aparecieron en 1965 con el Festival de TV Excelsior. En 1966 la TV Record y la TV Globo organizaron festivales que alcanzaron una gran audiencia. La Record suspendió sus festivales en 1969. Los de Globo durarían hasta 1971.



minaban ganando la preferencia de los jurados y del público en general, entre 1964 y 1965 se consolidó un circuito de *shows* frecuentados básicamente por estudiantes, que acabó por expandir este género musical: el *show* "Opinião" (1964), el espectáculo "Arena canta Zumbí" (1965), así como los *shows* realizados en el Teatro Paramount de São Paulo (1964-1965), patrocinados por centros académicos universitarios. Estos espectáculos acabaron catalizando temas y sonoridades que encontraban eco en las demandas de los segmentos de oposición al régimen militar: el *show* "Opinião" hacía triunfar "simbólicamente", en el palco, el frente nacional derrotado en 1964.<sup>14</sup> Nara Leão (joven comprometida de clase media), Zé Keti (habitante del "morro" en Río de Janeiro) y João do Vale ("sertanejo" que venía del norte de Brasil) representaban la unidad nacional-popular contra el "entreguismo" y el "autoritarismo". Aislado en un palco, este espectáculo terminó, según muchos autores,<sup>15</sup> en una fiesta "cívico-musical" de oposición que producía en el público (léase la mayoría de los estudiantes) más catarsis que conciencia revolucionaria.

De los palcos de los teatros hacia los palcos de la televisión no se tardó mucho. Paralelamente al autoritarismo militar implantado en 1964, aquel momento histórico asistió a una profunda reestructuración de la industria cultural brasileña. Procesos que además de interpenetrarse en la medida que los militares en el poder optaron por una política industrializadora y modernizadora (léase a base de contención salarial de las clases obreras y del endeudamiento externo), en 1965 uno de aquellos *shows* de "música popular brasileña" (el término se consagra en la época) del Teatro Paramount de São Paulo, dirigido por Elis Regina y Jair Rodrigues, fue adaptado para la televisión Record (entonces la gran televisión brasileña) con el título de "O Fino da Bossa". Elis y Jair recibían a viejos y nuevos compositores e intérpretes, mientras se mantenían en el campo estético-ideológico de la "música popular brasileña", o sea canciones ligadas a la matriz de la samba, que no utilizasen instrumentos electrónicos, que tematizasen experiencias populares y, si era posible, que fuesen comprometidas (aunque fuese veladamente).

Elis y Jair triunfaron ya en los primeros festivales de canción televisados, Elis ganó el primer lugar con "Arrastão" de Edu Lobo, en el Festival de TV Excelsior en 1965. Jair Rodrigues ganó el

<sup>14</sup> Véase Edelcio Mostaço, *Teatro e política: Arena, Oficina, Opinião. Uma interpretação da cultura de esquerda*, São Paulo, Proposta, 1982.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 86.

primer premio en el Festival de TV Record en 1966 con la épica “Disparada” de Geraldo Vandré y Theo de Barros (premio dividido con Nara Leão) que cantaba “La Banda” de Chico Buarque:

Prepare o seu coração  
 pras coisas que eu vou contar.  
 Eu venho lá do sertão  
 e posso não lhe agradar.  
 Aprendí a dizer não  
 ver a morte sem chorar  
 e a morte o destino tudo  
 estava fora de lugar  
 eu vivo pra consertar.<sup>16</sup>

Geraldo Vandré también ganaría el primer premio en el II Festival de TV Excelsior con la canción “Porta Estandarte”. Edu Lobo ganaría el III festival de TV Record con la canción “Ponteio”. Estas canciones se convirtieron en verdaderos cánones de la canción comprometida brasileña, cuyas características eran la idealización del “pueblo” como el portador de la conciencia nacional (aunque no lo sepa), el papel del cantante y de la canción como los elementos que deben despertar esa conciencia, cuando movidos por la estética adecuada y por la intención crítica, la esperanza del “día que vendrá”, negando el tiempo presente de opresión colectiva e inconciencia política.<sup>17</sup> Estos valores ideológicos encontraban eco en el público que luchaba por los auditorios de la televisión en una efusiva manifestación de aplausos y burlas que quedaban registrados en videos, y cada presentación, cada estrofa más contundente, a cada subida de la voz del intérprete.

Se cerraba el circuito de espectáculos musicales, que consagraron a los nuevos nombres de la canción nacionalista y comprometida. Al mismo tiempo se abría un nuevo frente de debates estético-ideológicos. Por un lado la institucionalización del régimen militar ponía en jaque la estrategia de cantar la resistencia esperando el día de la “liberación”. Amplios sectores de la izquierda, a partir de 1967 sobre todo, decidieron partir hacia la lucha armada contra

<sup>16</sup> Prepara tu corazón / para las cosas que voy a contar. / Vengo del sertón / y puedo no agradarte. / Aprendí a decir no, / ver la muerte sin llorar / y la muerte estaba fuera de lugar.

<sup>17</sup> Véase Wálnice Galvão, “MMPM: uma análise ideológica”, en *Saco de gatos (ensaos críticos)*, São Paulo, Duas Cidades, 1976, pp. 93-119.

los militares en el poder, en el modelo de la “teoría del foquismo” y de la “insurrección popular-armada”.<sup>18</sup>

Por otro lado, la segunda ola de modernización capitalista que se esbozaba abría nuevas perspectivas de consumo, sobre todo de bienes simbólicos. El grupo de artistas populares conocido como “joven guardia”, con el ya ídolo Roberto Carlos al frente, intentaba crear una “música joven” cantada en portugués, tematizando la vida del joven urbano, consumidor de coches y ropas y poco preocupado por la gran política. Para los defensores de la “MPB” comprometida, Roberto Carlos & Cía. eran el ejemplo más acabado de la “alienación” patrocinada por el nuevo régimen y por el “imperialismo” internacional. Su música no pasaba de mercancía barata, estandarizada y escapista.

#### 4. La crisis y el silencio

LA explosión de música internacional popular y de vanguardia al mismo tiempo, capitaneada por los Beatles, abría nuevas posibilidades expresivas para muchos artistas jóvenes que no se conformaban con la estética de lo nacional-popular. Incluso habiendo pasado por el arte comprometido, estos artistas terminaron por tomar otros rumbos históricos. Fue el caso de Caetano Veloso y de Gilberto Gil.

En 1966 Caetano Veloso explicita un concepto para pensar la música brasileña que replantea las dicotomías que hasta entonces servían como balizas para el pensamiento musical de los artistas comprometidos en peligro de caer la “línea evolutiva”; dice:

Ahora la música brasileña se moderniza y sigue siendo brasileña en la medida que toda información es aprovechada para la vivencia y para la comprensión de la realidad cultural brasileña... Sólo la reanudación de la “línea evolutiva” puede darnos una organicidad para seleccionar y tener un juicio de creación... Además João Gilberto para mí es exactamente el momento en que esto aconteció: la información de la modernidad musical utilizada en la recreación, en la renovación, en “dar un paso al frente” de la música popular brasileña.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> 1967 es un año importante para la lucha armada en Brasil. En torno a la conferencia de la OLAS en La Habana, Carlos Marighela, importante miembro del PCB, anuncia su adhesión a la tesis de la lucha armada, rompiendo con el partido y fundando la Acción Libertadora Nacional. El PCB decide preparar un gran foco guerrillero en la región preamazónica, que sería derrotado solamente en 1973.

<sup>19</sup> Caetano Veloso *et al.*, “Que caminho seguir na música popular?”, *Revista de Civilização Brasileira*, núm. 7 (1966), p. 378.

En la misma época, Caetano pronunció una frase resonante, francamente inspirada en las posiciones del cineasta Glauber Rocha:<sup>20</sup> “Me niego a folklorizar mi subdesarrollo para compensar mis desventajas técnicas”.

Los destinatarios de esas declaraciones eran los nacionalistas (críticos, intelectuales y artistas) que creían en la música de “raíz”, inmutable, de matiz folklorista.

Paralelamente, el crecimiento de las demandas mercadotécnicas que se daban en torno a los festivales de la canción ponían en jaque las intenciones críticas del artista comprometido, en la medida que se volvía cada vez más parte de un sistema integrado de industria cultural. Para esa nueva vertiente crítica, que más tarde iba a emerger bajo el nombre de movimiento “tropicalista”, la música nacionalista era sólo una música de mercado que cada vez estaba más condicionada por los intereses de las grandes emisoras y de las grandes grabadoras. Para los tropicalistas, si la música popular comprometida no incorporaba nuevos temas y procedimientos estéticos, aunque intentara dirigir un “contenido” crítico, caería en las redes de las fórmulas del mercado, tan alienante y escapista como el “ye-ye-ye” de Roberto Carlos.

El choque entre los “tropicalistas” y “nacionalistas” iría a ocupar la escena del arte comprometido a partir de 1967. Durante el III Festival de TV Record, Caetano y Gilberto Gil sugerían una renovación de los parámetros musicales y poéticos de las canciones, aunque en ese momento no radicalizasen la ruptura. Las canciones “Alegria, alegria” (Caetano) y “Domingo no Parque” (Gil) presentaban nuevos procedimientos de creación: un lenguaje poético fragmentado y alegórico, donde lo “real” y lo “alegórico” se interpenetraban, perturbando el sentido general de las cosas; el desarrollo de arreglos innovadores, utilizando instrumentos electrificados (una herejía para las pautas de la “MPB” de la época) y recursos musicales de vanguardia: una nueva tematización para las canciones, donde las categorías “pueblo” y “nación” eran tratadas como elementos de una ideología que perdía su base política y social.

Si, por una vez, el “tropicalismo” polemizó con la canción comprometida y nacionalista, a partir de 1967 los grandes nombres de

<sup>20</sup> Glauber Rocha ya en 1964 iba a desbaratar el mito de lo “popular-nacional”, adorado por el frente nacionalista, con la película *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*. Posteriormente, en el manifiesto *Estética do Fome* de 1965, sistematizaría la crítica a la folklorización del subdesarrollo como resquicio de una conciencia colonizada.

este género empezaron a buscar salidas para los *impasses* potencializados por la inserción en el mercado y por las “insuficiencias” ideológicas de los temas de las canciones. En la tentativa de cantar un pueblo menos épico y más real, Sergio Ricardo y Geraldo Vandré iban a sucumbir a las burlas y al jurado al final del festival de tv Record en 1967.<sup>21</sup> Edu Lobo triunfaba con “Ponteio”, apuntando hacia una estética más refinada y menos obvia, que llegaba al límite de la fórmula del éxito establecida por los festivales. Chico Buarque con “Roda Viva” consolidaba una canción dentro de la tradición melódica refinada, pero que no se encuadraba en los cánones de la canción comprometida clásica, vehiculadora de lo “nacional-popular” en la medida que autocriticaba la propia inserción en el “sistema”.

El año 1968 anunciaba una radicalización de los procedimientos en todas las partes que debatían los caminos políticos y estéticos para Brasil. Los “tropicalistas” lanzaban un disco-manifiesto<sup>22</sup> que explicitaba la parodia, el uso de las alegorías, la desconstrucción de los discursos acabados de derecha e izquierda, en el intento de retomar la tradición de las vanguardias literarias brasileñas (sobre todo la “antropofagia” de Oswald de Andrade y el “concretismo” paulista) y las conquistas musicales de la Bossa Nova filtradas en una estética *pop*.<sup>23</sup> La música “É proibido proibir”, defendida por Caetano Veloso en el festival de tv Globo en 1968 es un ejemplo de esa radicalización:

Me de um beijo meu amor  
 os automóveis ardem em chamas  
 derrubar as prateleiras  
 as vidraças  
 louças  
 livros sim  
 e eu digo não ao não  
 eu digo é proibido proibir.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Sergio Ricardo llegó a arrojar su guitarra hacia la platea que veía su presentación de la canción “Belo bom de bola”, retirándose del palco.

<sup>22</sup> *Panis et circensis*, Phillips, 1968, con Caetano Veloso, Gilberto Gil, Mutantes, Tom Zé, Gal Costa y Nara Leão. El arreglista Rogério Duprat había pasado por la vanguardia erudita ya a comienzos de la década de los sesenta.

<sup>23</sup> Véase Celso Favaretto, *Tropicália: alegoria, alegria*, São Paulo, Kairos, 1979.

<sup>24</sup> Dame un beso mi amor / los automóviles arden en llamas / derribar las carteleras / las vidrieras / las lozas / libros también / y digo *no* al *no* / y digo que está prohibido prohibir.

En medio de la representación de esta música, rechazada por el público nacionalista de izquierda, que no admitía ni el tema inspirado en los acontecimientos de París del 68 ni la forma musical de tratarlo (disonancia, instrumentos electrificados, melodía hablada), Caetano hace un largo discurso en el cual expone el conservadurismo de aquella juventud acostumbrada a las canciones comprometidas de festival:

Mas e esta a juventude que quer tomar o poder  
voces querem matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem

Vocês não estão entendado nada... nada.  
Se vocês forem em política  
são em estética, estamos feitos.<sup>25</sup>

Geraldo Vandré a su vez radicaliza en sentido inverso. Para el mismo festival de TV Globo, presenta una música que sobrepasó los límites de la canción y se volvió una especie de himno de la resistencia brasileña. La simplicidad de los dos acordes básicos, tocando sonidos graves en guitarra, corresponde a la simplicidad del refrán:

Vem vamos embora  
que esperar não é saber  
quem sabe faz a hora  
não espera acontecer.<sup>26</sup>

Ni disonancias bossanovistas, ni alegorías tropicalistas, ni tematización folklórica del pueblo y la nación. Vandré, en esta canción titulada “Pra não dizer que não falei das flores” exhortaba a una acción concreta y presente: era la crisis final de la idea del futuro emancipador y del mito del “frente nacional” y, en cierto sentido, la crisis terminal de la canción comprometida brasileña.

Vandré quedaría en segundo lugar en el festival, y para consolar a su público inconforme con su posición dijo: “La vida no se resume en festivales”. Si confrontamos esta frase lapidaria con el verso

<sup>25</sup> Pero es ésta la juventud que quiere tomar el poder / ustedes quieren matar mañana al viejo enemigo que murió ayer/... / Ustedes no entienden nada... nada. / Si actuaran en política / como lo hacen en estética, estamos perdidos.

<sup>26</sup> Ven, vamos ahora / que esperar no es saber / quién sabe lo que ahora / no va a suceder.

de Caetano, incluido en “Alegria, alegria”, “una canción me consuela”, tenemos la síntesis de un momento histórico que vivió canciones y engendró utopías en torno de este tipo de arte popular tan determinante para Brasil y para toda América Latina.

Cuando “llegó el día” no llegó en la forma de revolución popular, sino de radicalización de la represión militar. El día 13 de diciembre de 1968 los militares brasileños promulgaron el Acta Institucional número 5, que consolidó el Estado policial y legalizó la era de la tortura y de la censura. Los festivales perdieron su razón de ser, con la mayoría de los artistas comprometidos alejados del escenario nacional por opción o por imposición del régimen. Pero la música popular brasileña había consolidado, inclusive como segmento de consumo, una tradición comprometida, lo cual quedaría claro en los años setenta, cuando innumerables canciones burlaron la censura del régimen y establecieron una especie de “red de recados”<sup>27</sup> manteniendo vivo el imaginario de la libertad y de la democracia.

Las canciones comprometidas no hicieron la revolución popular, no impidieron los males sociales, no “vencieron a los cañones”. Sólo, y eso tal vez sea lo más importante, pueden haber perturbado tanto el silencio de los creyentes cuanto el coro de los contentos. Tanto lo uno como lo otro turbaban el sueño tranquilo de los dictadores.

*Traducción del portugués de María del Consuelo Rodríguez*

<sup>27</sup> El término es de José Miguel Wisnik, *Años 70: música popular*, Río de Janeiro, Europa, 1979.