

Ana Carolina da Luz

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET),
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

La complejidad de la danza de las formas en la historia de la sociedad: un análisis del Tropicalismo brasileño a partir de nociones roigeanas

The Complexity of the Dance of Forms in the History of Society: an Analysis of Brazilian Tropicalismo Based on Roigean Notions

Recibido: 11/05/2022

Aceptado: 08/11/2022

Resumen. En sus propuestas metodológicas para la elaboración de una Historia de las Ideas Latinoamericanas, Arturo Roig sugiere una *ampliación metodológica* que implica salir de los marcos del texto y de las obras de pensadores consagrados en búsqueda de nuevos objetos de análisis que representen estructuras diversas de la manifestación del pensamiento. La música, por ejemplo, puede ser abordada como una forma de producción simbólica en cuya vida interior se ocultan discursos que brindan elementos útiles para la elaboración de la historia del pensamiento de nuestros pueblos. El presente artículo se vale del empleo de nociones roigeanas para el análisis discursivo del Tropicalismo, movimiento musical brasileño de fines de la década del 60, con el objetivo de demostrar que los embates estéticos son también embates políticos. Desde una valoración estético-política, explicitamos algunas categorías que ordenan los discursos artístico-culturales de esa época marcada por una modernización autoritaria impuesta por el régimen dictatorial y una modernidad aún difusa que se establecía a costas de él.

Palabras clave. Tropicalismo, década de '60, ampliación metodológica, universo discursivo.

Abstract. In his methodological proposals for the elaboration of a History of Latin American Ideas, Arturo Roig suggests a methodological expansion that involves leaving the framework of the text and works of consecrated thinkers in search of choosing objects of analysis that represent diverse structures of expression of thought. Music, for example, can be approached as a form of symbolic production in whose inner life discourses are hidden, which provide elements for the elaboration of the history of thought of our peoples. This article proposes the use of Roigean notions in the discursive analysis of Tropicalismo, a Brazilian musical movement of the late 1960s, with the aim of demonstrating that aesthetic demonstrations are also political attacks. From an aesthetic-political valuation, we explain some categories that compose the artistic-cultural discourses of that time marked by an authoritarian modernization imposed by the dictatorial regime and by a modernity still diffuse and established at its expense.

Keywords. Tropicalismo, 1960's, methodological expansion, discursive universe.

Introducción

La historia de la sociedad está hecha de una compleja danza de formas y es necesario coraje para enfrentarla (Veloso, C. 2017, 487). Si bien la afirmación es parte de un comentario de Caetano Veloso sobre la obra del músico João Gilberto, el enunciado representa lo que el mismo Veloso logró junto a Gilberto Gil y les¹ demás tropicalistas en la década del 60 en Brasil: reunir coraje y enfrentar con originalidad las viejas formas estéticas de un Brasil carente de expresiones artísticas consecuentes con sus transformaciones. Con el mismo coraje, y a través del abordaje sociohistórico planteado por el filósofo mendocino Arturo Roig (1922-2012), nos proponemos interpretar la función social de las formas e ideas del Tropicalismo, manifiestas en los años 60 pero todavía reverberantes en la actualidad.

La *ampliación metodológica* es uno de los supuestos teórico-metodológicos desarrollados por Roig para la elaboración de una Historia de las Ideas Latinoamericanas. El filósofo propone salir de los marcos del texto y de obras de pensadores consagrados y elegir objetos de análisis que representen, además de expresiones del pasado, estructuras diversas de manifestación de pensamiento que revelen formas de lucha de nuestros pueblos latinoamericanos contra la alienación. En este sentido, la música se nos presenta como una significativa forma de producción simbólica en la cual se ocultan discursos, los cuales brindan elementos para la reconstrucción de *universos discursivos* que, a su vez, revelan de qué manera los sujetos llevaron a cabo su “hacerse” y su “gestarse” (Roig, A. 2004, 10). Es decir, de qué manera dieron cuenta de pensar sobre su entorno y de pensarse a sí mismos. En diálogo con diversas etapas del hacer filosófico, desde el comienzo hasta los recomienzos de la Filosofía (Roig, A. 2004, 63), y especialmente en diálogo con el pensamiento hegeliano, Roig afirma que la Filosofía Latinoamericana es posible a partir de un sujeto latinoamericano que se toma como valioso a sí mismo. A partir de estos y de otros supuestos teórico-metodológicos que serán presentados en el primer apartado, desarrollamos un análisis del Tropicalismo, movimiento artístico-musical brasileño.

En el contexto de efervescencia cultural de los años 60, el Tropicalismo nació como producto de las inquietudes estético-políticas de Gilberto Gil y Caetano Veloso. Nacidos y crecidos en Bahía, estado del noreste brasileño de fuertes raíces afrobrasileñas e intensa vida cultural, los cantantes se mudaron a São Paulo para dedicarse a la carrera musical y ahí profundizaron su contacto con distintas corrientes artísticas –literarias, musicales y cinematográficas–, como el Modernismo, el Concretismo, el *Cinema Novo* y el rock internacional. En 1967, tras diagnosticar que las corrientes musicales de aquel entonces no estaban en sintonía con la realidad y el momento histórico, decidieron convocar a compañeros artistas a reuniones que tenían el objetivo de repensar la música en el país. Se sumaron a esos encuentros los músicos Gal Costa, Tom Zé, Nara Leão (1942-1989) y Jorge Ben, además del maestro arreglista Rogerio Duprat (1932-2006) y de la banda Os Mutantes, compuesta por Rita Lee, Sergio Dias y Arnaldo Baptista. El diseñador Rogério Duarte (1939-2016) y los poetas Torquato Neto (1944-1972) y José Carlos Capinam contribuyeron con ideas, artes de tapa y composiciones.

El movimiento llegó a su fin con el exilio de Veloso y Gil en 1969, por lo cual fue relativamente efímero. En esos casi dos años de duración, los tropicalistas brindaron recitales, lanzaron discos y participaron de festivales transmitidos por televisión. El estilo

¹ Partimos de una crítica de la razón patriarcal, desde la cual proponemos el empleo del lenguaje inclusivo en el texto. Por lo tanto, utilizamos los artículos neutros “le” y “les”; y las terminaciones en “-e” y “-es” en aquellas palabras en las que no sea necesaria la diferenciación de géneros. Se mantienen las formas originales en las citas y cuando se trata de categorías conceptuales.

musical tropicalista no se explica por medio de la delimitación de un género musical, pues resulta de una digestión de variadas estéticas e ideas, digestión que resulta de una praxis antropofágica² de creación, herencia del Modernismo, principal influencia del Tropicalismo. El Modernismo brasileño nació con la Semana de Arte Moderno realizada en São Paulo en 1922, por lo cual, así como el filósofo al cual se dedica el presente dossier, cumple su centenario en este 2022.

En el primer apartado proponemos un recorrido por algunos de los supuestos teórico-metodológicos planteados por Roig para la elaboración de una Historia de las Ideas Latinoamericanas. Luego son presentados elementos para la reconstrucción del universo discursivo del Brasil de los años 60: el contexto dictatorial, los discursos vigentes en el campo musical, las herramientas analíticas desarrolladas y su empleo, demostrado a través de los análisis de algunas letras de canciones del movimiento. Finalmente, presentamos una valoración estético-política del discurso tropicalista combinada con reflexiones respecto a las prerrogativas del análisis desde la Historia de las Ideas Latinoamericanas.

Breve recorrido por los supuestos teórico-metodológicos de Arturo Roig

La Historia de las ideas surgió como una disciplina que buscaba reconstruir el proceso de formación de las ideas a partir de los escritos de grandes pensadores y desde una perspectiva idealista, esto es, desligada del sustrato y del escenario social que les daba forma. Lo que distingue la propuesta del filósofo mendocino Arturo Roig de esta perspectiva tradicional es fundamentalmente su enfoque teórico, el cual entiende las ideas como una elaboración intelectual que es fruto y consecuencia de una realidad social determinada: la latinoamericana. Sin borrar “residuos del pasado” (Roig, A. 2004, 49), Latinoamérica es entendida como sociedad en contexto de colonización y colonialidad³. El *a priori antropológico* planteado por el autor envuelve el supuesto de que la Filosofía Latinoamericana depende de un sujeto latinoamericano, un *nosotros*, porque solo puede nacer de él. Es decir, el sujeto situado en su contexto es condición para el filosofar. “La pregunta es acerca del hombre como ente histórico y social y más particularmente, acerca de un hombre determinado: el de Nuestra América” (Roig, A. 2004, 27) afirma el filósofo en diálogo con José Martí (1891). “El punto de partida para una definición de ‘lo nuestro’ y del ‘nosotros’ ha de ser siempre el sujeto concreto inserto en su mundo de relaciones humanas desde el cual recibe o se apropia de las formas culturales, y no lo recibido en sí mismo, cuya riqueza intrínseca se juega toda entera en el acto de recepción” (Roig, A. 2004, 44).

² La antropofagia en el Modernismo brasileño es una metáfora con raíces en culturas indígenas canibales que creían adquirir las cualidades de quienes se comían. Los modernistas proponen una devoración de la alteridad, de lo que es externo y ajeno. Se trata de una devoración crítica, opuesta al consumo alienado de tendencias y productos importados. El diagnóstico modernista identificaba un Brasil cuya producción artística se limitaba a reproducciones hechas según recetas y modelos no brasileños, por lo cual sugería un redescubrimiento del país. Solo esa búsqueda posibilitaría superar la “importación de consciencia en lata” (De Andrade 1928, 3), como se afirma en el *Manifiesto antropófago*.

³ Según Quijano (2005), la colonialidad es un neologismo que designa una característica del mundo moderno relacionada con un carácter persistente de la colonización. La colonialidad del poder se caracteriza por una dependencia, antes que económica, histórico-estructural. Se trata de un fenómeno de larga duración estructurado por el eurocentrismo, el patriarcado, el racismo y el capitalismo como patrón mundial de poder y de control del trabajo. Tales elementos son los responsables del sostenimiento de las relaciones de dominación de determinados grupos sobre otros. La colonialidad del poder se apoya en la colonialidad de la subjetividad, en la naturalización de la idea de que Europa es la pionera en distintos campos de conocimiento y de desarrollo debido a una elemental superioridad de sus individuos y no a un proceso histórico de dominación y represión a otras formas de saber. En “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” (2005) Quijano defiende que la supremacía de Europa en distintos ámbitos no se debe a una supuesta superioridad de su raza, sino a un proceso que no es natural ni accidental, sino histórico. La identidad europea se construye y se establece, de hecho, a partir de la colonización de América.

En *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano* (2004), Roig realiza un minucioso trabajo de lectura e interpretación de pensadores latinoamericanos como José Martí, Francisco Bilbao, Simón Rodríguez, Simón Bolívar, José Enrique Rodo, Domingo Faustino Sarmiento etc. En diálogo –y a veces en oposición– especialmente con el conocido idealista alemán George Hegel, Roig plantea que la filosofía no tiene un solo comienzo, sino recomienzos (Roig, A. 2004, 63). El filósofo mendocino parte de tal problematización para plantear las características de lo que sería una Filosofía Latinoamericana. Para ello toma un claro posicionamiento político: apuesta por un sujeto latinoamericano que se toma como valioso a sí mismo y, por lo tanto, decide ocuparse de su pasado. Roig propone herramientas de comprensión desde y para Latinoamérica, una vez que el entramado social y político latinoamericano exige instrumentales específicos que atiendan a sus complejidades y posibiliten la reconstrucción y el análisis de la historia de su pensamiento; así como la sistematización de este pensamiento, lo que origina de esta forma una filosofía nuestra, latinoamericana.

La tradición de estudio de la Historia de las Ideas Latinoamericanas desarrollada por Roig propone tanto una teoría sobre el pensamiento crítico latinoamericano como una metodología para su reconstrucción y análisis, las cuales abarcan una serie de supuestos teórico-metodológicos que no funcionan de manera rigurosamente normativa, ya que las posibilidades metodológicas de distintas disciplinas pueden ser incorporadas con el fin de acceder a los discursos expresos en los casos de estudio.

Roig es uno de los filósofos que incursionan en el Historicismo latinoamericano, y la *historicidad* se destaca en su teoría como un aspecto esencial, como uno de los principales supuestos teórico-metodológicos:

Todo el problema del comienzo de una filosofía latinoamericana se juega por entero en relación con la actitud que adoptemos frente a la palabra de aquella Lengua, que se justifica siempre por un pasado y adquiere, por eso mismo, valor de mito. [...] El comienzo de esa filosofía y su naturaleza, se encuentra en una filología, entendida como saber fundante de aquella Palabra, que aparece como venida del fondo de un pasado en el que lo histórico se diluye en lo ontológico. Los juegos verbales greco-germanos del heideggerismo no son una curiosidad más dentro de las diversas escolásticas de nuestro tiempo, sino una de las últimas voces de la negación de la cotidianidad, con su palabra cargada de presente y poseedora, por eso mismo, de una potencia de desmitificación. Desde ese regreso a una empiricidad habremos de lanzarnos al redescubrimiento de una Europa de carne y hueso, a pesar de la "Europa esencial" de los filósofos-filólogos, como también, ineludiblemente, a un redescubrimiento de nosotros mismos. Nuestros filósofos académicos que cayeron en las redes de aquella filología, negaron todo comienzo del filosofar. Portavoces de la Palabra, ecos angustiados de un Espíritu fruto ilegítimo de un sujeto dominador, incapaces de una autoafirmación de sí mismos como valiosos, su condena ha sido la imitación y la repetición más o menos ingeniosa, de un discurso alienado y alienante, revestido de todas las exigencias del "rigor" académico. (Roig, A. 2004, 54)

En oposición a esa perspectiva racionalista, el Historicismo latinoamericano, surgido en la década de 1940 y representado también por pensadores como José Gaos y Leopoldo Zea, sugiere que los sujetos dieron cuenta de pensar su entorno y sus circunstancias desde

antes de la colonización. Por supuesto que en Latinoamérica los registros escritos propiamente filosóficos, o que cumplen con criterios de cientificidad, no eran abundantes como en Europa, donde la filosofía ya contaba con una larga trayectoria. Latinoamérica dispone, sin embargo, de un sinfín de formas de producción simbólica que permiten una reconstrucción de su pensamiento en distintos momentos. Desde el Historicismo latinoamericano se propone, entonces, un reemplazo de la búsqueda de una filosofía latinoamericana por la búsqueda de un pensamiento latinoamericano, ya que las manifestaciones estudiadas no necesariamente deben cumplir con métodos filosóficos. La sistematización de ese pensamiento pasa a ser, por fin, filosofía. Si el historicismo propone pensar los sujetos como seres radicalmente históricos, en el caso del historicismo propiamente latinoamericano eso significa partir del presupuesto de una historia de dominación que se refleja en todos los ámbitos de la vida humana. A contrapelo al carácter universal de la filosofía defendido por las corrientes europeas racionalistas, el Historicismo latinoamericano defiende que no hay verdades universales, pero sí circunstanciales (Castro-Gómez, S. 2020).

Es en ese contexto del Historicismo latinoamericano que surge la disciplina de la Historia de las Ideas Latinoamericanas, con un potente mensaje político de descolonización y con el objetivo de desarrollar metodologías que den cuenta de la historicidad de los sujetos latinoamericanos. Desde tal disciplina se construye una tradición del pensamiento latinoamericano para empezar a pensar, a pensarnos, a partir de ella.

En la categoría de *sujetos* es donde se evidencia nuestra naturaleza histórica. Los sujetos cargan, siempre, historicidad. La presencia de un *nosotros* latinoamericano oculto en el nivel discursivo de los textos es otro de los supuestos de la propuesta roigeana:

La sociedad se nos presenta como ser y deber ser, como positividad y como proyecto, y el sujeto, cuya individualidad únicamente puede ser comprendida desde la matriz social, no escapa a esa polaridad que hace a la marcha misma del hacerse y del gestarse. Siempre, por cierto, ese “sujeto empírico” se dará para sí mismo y para los demás mediado por los lenguajes en el horizonte del discurso [...]. (Roig, A. 1987, 12)

El *nosotros* hace referencia, justamente, a los actores de los procesos históricos y de las manifestaciones discursivas. La comprensión de *nosotros*, los sujetos latinoamericanos, es lo que permite identificar nuestras formas de alienación y, por ende, problematizar posibilidades de liberación.

Otro supuesto es el de las *categorías sociohistóricas*, que funcionan como pares categoriales y representan un proyecto y un diagnóstico⁴. Estela Fernández Nadal (1999) destaca que las categorías poseen “una carga valorativa”, es decir, una función axiológica respecto al “deber ser social”, que cumplen un papel de “regulación y orientación de la praxis” (Fernández-Nadal, E. 1999, 22). Las categorías funcionan, así, como ideas que acumulan y sintetizan significados sociales, ordenan los discursos y la realidad de un lugar y una época y dan cuenta de sus circunstancias conflictivas. Al cargar en sus significados ciertas oposiciones ideológicas, las categorías sociohistóricas revelan la conflictividad de una época. Toda época está definida por luchas sociales y la conflictividad es natural de cualquier proceso histórico, por lo cual esas oposiciones categoriales están presentes en

⁴ El ejemplo más emblemático es “civilización y barbarie”, del discurso sarmientino, en el cual la “civilización” funciona como una posibilidad performativa para la sociedad y la “barbarie”, como un diagnóstico de lo que debe ser combatido. El ejemplo citado representa un par categorial que condensa las principales ideas presentes en los discursos de los sujetos latinoamericanos del siglo XIX.

los discursos de las expresiones simbólicas de cualquier lugar, en cualquier tiempo. En el supuesto roigeano de *conflictividad* es intrínseco el carácter conflictivo propiamente latinoamericano, resultante de la situación de colonización, de colonialidad, de dependencia y de la relación opresor-oprimido (Roig, A. 1984, 132).

La reconstrucción de un *universo discursivo* es otro de los supuestos teórico-metodológicos que se insertan en la tradición de la Historia de las Ideas Latinoamericanas. Tal concepto se refiere a la totalidad de las posibilidades discursivas, conscientes o no, en un lugar y en una época. La búsqueda por la reconstrucción de un universo discursivo –o parte de él– posibilita una comprensión de las ideas que motivaban a los sujetos en tales circunstancias espaciales y temporales. El universo discursivo es reconstruido a partir del ejercicio de analizar la dialéctica discursiva (de nivel ideológico) con el fin de acercarse a la dialéctica real (de nivel de los hechos), teniendo en cuenta el discurso vigente y el discurso contrario. Dialéctica discursiva y dialéctica real son entonces algunas de las estructuras formales conceptualizadas por Roig: “El ‘discurso contrario’, si pensamos que este se da como una denuncia de un ‘discurso vigente’, lo que hace es justamente una tarea de decodificación de los modos de dialecticidad discursiva” (Roig, A. 1984, 136). Tal labor teórica implica la comprensión de una relación dialógica entre texto y contexto, en la cual el contexto es el discurso contrario inmediato. Considerando que las interpretaciones pasan por el nivel discursivo, sería imposible inferir una dialéctica real. Sin embargo, esta se expresa en la dialéctica discursiva, por lo cual el ejercicio de reconstrucción del universo discursivo posibilita un mayor grado de aproximación a ella. Tal como afirma Roig: “no hay hechos económicos o sociales en bruto, sin la mediación de formas discursivas. La confrontación no se da, por tanto, entre una realidad desnuda y las teorías o doctrinas, científicas o no, de la misma, sino entre formas discursivas, a una de las cuales se le atribuye la virtud de ser la ‘realidad’, mientras que a la otra se la declara ‘reflejo’” (Roig, A. 2004, 31).

Los textos analizados desde la Historia de las Ideas Latinoamericanas no son necesariamente estructuras escritas, como bien aclara Adriana Arpini (2003). Pueden ser formas de producción simbólica pasibles de ser leídas como textos. Como se ha dicho anteriormente, una de las particularidades de la propuesta roigeana es, de hecho, la invitación a una ampliación metodológica de los casos de estudio (Roig, A. 1984):

Se entiende que un texto filosófico es propiamente "pensamiento", pero no lo es menos una novela, producción en la que la presencia de ideas es innegable, aun cuando se nos muestren arropadas por la imaginación. Si tomamos los casos presentados como los extremos de este imponente corpus que constituye la expresión escrita latinoamericana, y siempre que atribuyamos a la filosofía una "dignidad" de conocimiento científico, podríamos decir que todo él se mueve entre la ciencia y la creación, ya sea ella narrativa o "poética". Las palabras no son fáciles de manejar y la prueba está, de modo más que evidente, en el hecho de que la "ciencia" también es creación y tiene su parte "poiética" e inversamente, que los ropajes imaginarios suelen tener en su seno pensamientos, ideas, que en más de un caso valen más que un "discurso científico". (Roig, A. 1987, 2)

Por ende, expresiones también artísticas y culturales son pasibles de ser leídas como textos, como es el caso del movimiento musical tropicalista. Es en el texto y en el lenguaje donde se encuentran inmersas las formas discursivas que posibilitan inferir tanto las categorías sociohistóricas como el universo discursivo.

[...] el lenguaje no es únicamente un fenómeno que pueda ser analizado desde el punto de sus estructuras formales, profundas o de superficie, sino que es asimismo un “tesoro”, una realidad compuesta de signos que son a la vez significantes y significados. Todos ellos orgánicamente relacionados sobre la base de múltiples formas codificadas por esa misma sociedad. De esta manera es el lenguaje un “reflejo” que contiene, de manera mediatizada, la realidad social misma. (Roig, A. 1984, 132)

El *lenguaje* funciona como una forma de mediación entre el discurso y la realidad, representando “la naturaleza misma de los signos”. Entre las formas de objetivación posibles, como “el trabajo, el juego, el arte o la ciencia” (Roig, A. 1984, 132), Roig destaca el lenguaje como el lugar donde estas confluyen:

El estudio del discurso, tal cual aquí lo planteamos, supone la afirmación de una autonomía relativa de lo discursivo. Ésta surge de un hecho no siempre suficientemente subrayado, cuyo desconocimiento puede llevar en sus casos extremos a negar la posibilidad y el real valor que reviste el estudio de la expresión discursiva. Nos referimos concretamente a la naturaleza del lenguaje como mediación de todas las formas de vida real concreta. (Roig, A. 2004, 31)

Elementos para la reconstrucción del universo discursivo

I - Historicidad tropicalista

En la concepción roigeana, como fue dicho anteriormente, el universo discursivo se refiere a la totalidad de los discursos posibles en un contexto espacial, temporal y social. Muchos de esos discursos se encuentran ocultos en la mediación discursiva y su deducción depende de un exhaustivo análisis de textos en los que se ha cristalizado el pasado. Aun así, la Historia de las Ideas es, antes que nada, *historia*. Realizamos, por lo tanto, una breve contextualización histórica del Brasil de los 60 con los aportes del historiador brasileño Marcos Napolitano (2014). Nos apoyamos, además, en el concepto de *nacional popular* trabajado por el sociólogo también brasileño Marcelo Ridenti (2014) para dar cuenta de los principales acontecimientos del campo político, así como de sus efectos en el campo artístico-cultural: el golpe de 1964, la dictadura cívico-militar (1964-1985) y la combinación de políticas represivas y de promoción cultural.

El movimiento tropicalista surgió públicamente en 1967 y su propuesta estética se planteaba como una respuesta tanto a la dictadura como a la izquierda tradicional. Son necesarias algunas contextualizaciones históricas para entender por qué Caetano Veloso afirma que el Tropicalismo se posicionaba “más allá de la izquierda” (Veloso 2017, 195).

En los primeros años de la década del 60 Brasil vivió “el punto más alto de las luchas de los trabajadores brasileños” (Gorender apud Ridenti, 2014, 36). Este clima progresista del comienzo de la década motivó una serie de movimientos que buscaban una “traducción estética y cultural de las ecuaciones políticas” (Napolitano 2014, 20). El gobierno de Getulio Vargas, en la década del 20, había establecido, a partir de una autoritaria política cultural, símbolos oficiales para la identidad nacional brasileña. Contraponiéndose a esa imposición cultural, las izquierdas se apoyaron en la idea de lo nacional popular, concepto que abarca

tanto estética como ideología, y que representa tanto una cultura política como una política cultural (Napolitano 2014, 21). Para este concepto, lo popular es la categoría central que permite identificar un *romanticismo revolucionario*, según la definición de Michael Löwy y Robert Sayre, retomada por Marcelo Ridenti (2014) con el fin de explicitar características de las izquierdas brasileñas en la década del 60.

El romanticismo revolucionario supondría la idealización de un hombre (sic) del pueblo, de raíces rurales, todavía no contaminado por la lógica capitalista (Ridenti, M. 2014, 24). La idealización de este sujeto del pasado funciona como combustible para la lucha revolucionaria, de manera que el desarraigo del tiempo presente es el ingrediente básico de utopías románticas, en las cuales se piensa, con elementos del pasado, la construcción de un futuro. Ridenti señala que el pasado estaba allí donde la modernización no había llegado, por eso se buscaban en él aspectos que permitieran combatir una deshumanización consustancial al capitalismo. “No se trataba de proponer la condena moral de las ciudades y la vuelta al campo, sino de pensar, en base a la acción revolucionaria a partir del campo, la superación de la modernidad capitalista cristalizada en las ciudades” (Ridenti, M. 2014, 25). Las izquierdas buscaban, por lo tanto, disciplinar el arte comprometido de manera que respondiera al ideal de lo nacional popular, valoraban expresiones artísticas y folclóricas del interior del país y rechazaban tendencias que no fueran originariamente brasileñas.

En los primeros años de la dictadura, el régimen evitó una represión generalizada y apostó al mercado cultural, ya que este era un sector importante para la modernización y el anhelado desarrollo. En sus primeros años, por lo tanto, el régimen logró combinar su política represiva con políticas de promoción cultural. Como bien afirma Napolitano, para los militares la “ida al público” por parte de los artistas era preferible a la “ida al pueblo” (Napolitano, M. 2014, 103). Esa política de equilibrio llegó a su fin en diciembre de 1968, a partir de la publicación del Acto Institucional número 5, conocido como AI-5, el más autoritario y violento de la historia del régimen. De 1968 a 1976 el país vivió el auge de la represión, en el que primaron la censura, la tortura, la persecución a opositores y la desaparición de presos políticos. Pocos días después de la publicación del AI-5, Gilberto Gil y Caetano Veloso, principales ideólogos del Tropicalismo, fueron apresados tras la acusación de desacato a la bandera y al himno nacional. Después de tres meses en prisión y algunos más en régimen de prisión domiciliaria, fueron “orientados” a exiliarse. Su exilio en Londres duró tres años.

II - Los discursos del campo musical

Con el objetivo de ordenar los discursos del campo musical, presentamos las demás corrientes musicales de la época, las cuales brindan elementos significativos para la comprensión de los textos y contextos del Brasil de la década de 60: *Jovem Guarda*, *Bossa Nova*, *MPB (Música Popular Brasileira)* y *Música de Protesta*.

Jovem Guarda es el nombre del programa de televisión presentado por los cantantes de *iê iê iê* (así era llamada la música que se empezó a hacer en Brasil tras la fuerte influencia del rock internacional). En clara alusión a los Beatles, el *iê iê iê* se caracterizaba por abordar temáticas románticas desde un lugar de insubordinación juvenil, al mejor estilo James Dean en la película “Rebelde sin causa” (1955). El programa televisivo *Jovem Guarda* era presentado por los principales artistas de la corriente musical homónima: Roberto Carlos, Erasmo Carlos y Wanderléa. El programa fue ideado por una agencia de publicidad con el

propósito de asociar los ídolos del *iê iê iê* a productos comerciales, en búsqueda de influenciar el comportamiento y especialmente los hábitos de consumo de la juventud brasileña (Paixão, C. R. 2013), lo que representó una novedosa y rigurosamente planeada estrategia de mercadotecnia. Esa inclinación mercadotécnica, sumada a la incorporación de la guitarra eléctrica y a una menor preocupación por la composición y la técnica musical, creaban un abismo entre la *Jovem Guarda* y las demás corrientes musicales de los años 60 brasileños. Para les *bossanovistas*, por ejemplo, defensores de la erudición musical, la *Jovem Guarda* pecaba en términos de calidad musical.

Según Cambraia Naves (2000) la *Bossa Nova* no resultó de un proyecto explícito, a pesar de nacer de la obsesión de su gran maestro, João Gilberto (1931-2019), por crear un estilo con ritmo y armonía novedosos. Al fusionar el samba carioca con el jazz y sostener una preocupación por la erudición, los *bossanovistas* lograron crear producciones sofisticadas, a la altura del mercado musical internacional. En sus recitales bastaba “un rinconcito y una guitarra”⁵, en el cual le artista se presentaba con ropas casuales y rompía con la extroversión característica de las grandes estrellas disfrazadas de los festivales de música transmitidos en la televisión. Para les *bossanovistas*, el escenario era solo una consecuencia del real enfoque de su trabajo: la composición. Sostenidas por melodías delicadas e intimistas, las letras trataban especialmente del amor romántico, la idealización de una figura femenina, el samba mismo y el homenaje a sus raíces: las tradiciones afrobrasileñas. Los principales nombres de la *Bossa Nova* en la época eran Vinícius de Moraes, Tom Jobim y Baden Powell, además de João Gilberto, quien ha influenciado profundamente al tropicalista Caetano Veloso. Si bien la *Bossa Nova* incorporaba elementos populares en sus letras, las temáticas no tendían a una crítica explícita a la dictadura como hacía la Música de Protesta.

El arte y la música cumplen, intencionalmente o no, un papel ideológico y por lo tanto político. Hay corrientes musicales, sin embargo, que se caracterizan por la instrumentalización política, es decir, se caracterizan específicamente por su crítica de los problemas sociales enfrentados en el momento de su manifestación. Es el caso del Nuevo Cancionero en Argentina, por ejemplo, y también de la Música de Protesta en el período de la dictadura cívico-militar brasileña. Los principales nombres de la corriente fueron Chico Buarque y Geraldo Vandré, compositores e intérpretes de icónicas canciones de resistencia y de denuncia a la represión y al autoritarismo. Tanto Buarque como Vandré fueron exiliados durante el régimen.

¿Pero el Tropicalismo no se encuadraba, también, como canción de protesta? Sí. Y no. Sin dudas su música protestaba contra la dictadura, pero la Música de Protesta, en tanto corriente musical, asume y se vincula a la perspectiva de las izquierdas defensoras de lo nacional popular y contrarias a la vinculación de los artistas con el mercado discográfico aspectos criticados y superados por el Tropicalismo.

En la década del 60, la sigla MPB surgió para caracterizar una corriente más bien por lo que no era: si no era de protesta, no era *iê iê iê* y no era *Bossa Nova*, era simplemente “música popular brasileña”. Sus principales nombres eran Elis Regina y Jair Rodrigues, quienes presentaban un programa de televisión llamado *O fino da bossa*. Un aspecto esencial de la MPB es su oposición a la utilización de la guitarra eléctrica y a la incorporación de influencias internacionales en búsqueda de sostener una supuesta pureza de la música nacional.

⁵ En referencia a la letra de la conocida canción “Corcovado” (1959), de João Gilberto.

En ese entramado se puede visualizar la intrigante novela del campo musical brasileño: para la MPB, la *Jovem Guarda* traicionaba a la cultura nacional por incorporar el rock y la guitarra eléctrica; la Música de Protesta acusaba a todos, especialmente a la *Jovem Guarda*, de alienación y despolitización; para la *Jovem Guarda* y la Música de Protesta, el exceso de erudición de la Bossa Nova impedía su mayor aproximación al público. Como si todo eso no bastara, en 1968 un nuevo personaje surge en el escenario: el movimiento tropicalista.

Si bien no se trataba de un escenario de guerra, el momento más emblemático de tal novela se dio cuando representantes de la MPB organizaron una marcha en defensa de la música nacional, conocida como *Passeata contra a guitarra elétrica*.

La investigadora Cláudia Regina Paixão (2013) demuestra que el ímpetu de la manifestación provino de la caída de audiencia del programa *O fino da bossa*, mientras el programa *Jovem Guarda* crecía significativamente. *O fino da bossa* fue entonces rebautizado como *Frente única da música popular brasileira*. Lo que inicialmente era una manifestación de la clase artística “en defensa de lo que es nuestro”, como decían los carteles, terminó siendo interpretado también como un ataque a los que incorporaban el rock y la guitarra eléctrica en sus producciones, elementos interpretados tanto por la MPB como por la Música de Protesta como inserciones imperialistas en la música nacional. El 17 de julio de 1967, artistas y aficionados marcharon en São Paulo, liderados por Elis Regina. Paixão (2013) cita una entrevista a Jair Rodrigues, quien aclara que el sentido original de la marcha fue enturbiado, cuando la real intención era mostrar la unión de los artistas.

En el mismo año de 1967, la institución *Ordem dos Músicos do Brasil* determinó la exigencia de un examen de teoría musical para que los músicos pudieran ejercer la profesión, lo que imposibilitó el trabajo de muchos de los artistas del *iê iê iê*, quienes respondieron a la medida con un “manifiesto del *iê iê iê* contra la ola de envidia” (Napolitano apud Paixão 2013). Tal hecho revela el enorme elitismo y el autoritarismo presentes en el campo musical, incluso entre artistas de izquierda o contrarios a la dictadura. Es también contra esos dogmatismos que la crítica tropicalista se posiciona.

III - Herramientas analíticas para el objeto de estudio

Para la investigación más amplia (de la cual el presente artículo es solo una parte) analizamos los 15 discos tropicalistas lanzados entre 1967 y 1969, período de duración del movimiento, y un disco lanzado en 1972 que es la grabación de un recital en vivo realizado en 1969. Un total de 179 canciones son analizadas a través de lo que bautizamos cuadros del universo sonoro.

Al tener en cuenta los supuestos teórico-metodológicos y las estructuras formales de la propuesta roigeana, desarrollamos una herramienta que permite analizar las letras de las canciones y también sus aspectos musicales. Somos conscientes, por supuesto, de las limitaciones que envuelve la labor de un abordaje sociohistórico de la música. Por tal motivo, cuando hablamos de limitaciones nos referimos a que el análisis aquí presentado no es un análisis musical basado en partituras o lenguaje musical propiamente, pero sí un análisis de los discursos identificados en un movimiento musical. La herramienta desarrollada es el *cuadro del universo sonoro*, que corresponde al análisis de un disco entero. En la primera columna del cuadro se insertan los nombres de las canciones; en la segunda, la letra o parte de ella que nos sirven como fuente de datos o citas; en la tercera, nuestras

consideraciones sobre la canción; y, finalmente, en la cuarta columna, los significados inferidos a partir del análisis. Para tal análisis discursivo fueron observadas letra y música, además de, en algunos casos, los comentarios de sus compositores. Hemos tenido en cuenta tanto la semántica de las letras como el lenguaje del canto y las elecciones de ritmos e instrumentos. A partir de los significados inferidos nacieron las conceptualizaciones de la investigación.

Entre los significados inferidos se destacan los topónimos Bahía, São Paulo, Rio de Janeiro y Brasilia. Es decir, persisten las referencias a lugares tanto en las letras de las canciones como en las elecciones de ritmos o instrumentos. El *samba enredo*, por ejemplo, es genuinamente carioca; así como el *berimbau*, instrumento de la capoeira, es alusivo a Bahía. Aparecen, además, alusiones literales, cuando tales lugares son nombrados en las letras. Es interesante notar cómo la dimensión espacial tiene un papel fundamental en el discurso tropicalista. Es más: el movimiento no se explica sin el diálogo entre Bahía y São Paulo; sin el enfrentamiento del interior con la capital, de lo folclórico con lo moderno, de lo rural con lo urbano, de lo sofisticado con lo anticuado.

Para dar cuenta de los topónimos presentes en el corpus documental, desarrollamos la categoría de *geosignificantes*. Cada topónimo es un geosignificante de potente carga simbólica porque refleja aspectos de las circunstancias en el Brasil de los años 60. El geosignificante Bahía, por ejemplo, representa el lugar de origen de la mayor parte de los integrantes del movimiento y en muchas canciones es homenajeada por ellos a través de la referencia a sus infancias, a las bellezas naturales, a su equipo de fútbol, a las playas, a los puntos turísticos y especialmente a las tradiciones afrobrasileñas. En la canción *Aquele abraço* (1969), Gil afirma que Bahía le dio “la regla y el compás” para trazar su camino por el mundo.

El geosignificante São Paulo da cuenta de las percepciones y experiencias de la juventud en el ambiente urbano, las nuevas posibilidades de consumo y la modernización autoritaria del régimen dictatorial; refleja “el pueblo infeliz bombardeado de felicidad”, tal como afirma Tom Zé en la tapa del disco *Grande liquidação* (1968). Tal disco es un fiel retrato del contexto de les citadines bajo la modernización paulistana de los años 60. Salido del interior de Bahía hacia el principal centro económico y cultural del país, Tom Zé logró comunicar su vislumbre y su crítica con irreverencia y buen humor, como se observa en la canción *São, São Paulo*:

São, São Paulo
Quanta dor
São, São Paulo
Meu amor
São oito milhões de habitantes
De todo canto em ação
Que se agridem cortesmente
Morrendo a todo vapor
E amando com todo ódio
Se odeiam com todo amor
São oito milhões de habitantes
Aglomerada solidão
Por mil chaminés e carros
Caseados à prestação
Porém com todo defeito
Te carrego no meu peito
(São, São Paulo, Tom Zé, 1968)

Con esta canción Tom Zé ganó el primer lugar en el Festival de Música Popular Brasileña de la TV Record en 1968. A excepción del dato sobre la población de São Paulo (en 1968 eran 8 millones de habitantes, hoy son más de 12 millones) la letra sorprende por la atemporalidad y por la fiel representación de la capital. Si bien se muestra asombrado por la velocidad de los acontecimientos ocurridos en la ciudad y el consumo desenfrenado, Tom Zé vislumbra belleza en el caos de São Paulo. Esta relación paradójica, “amando con odio y odiando con amor”, refleja el escenario de una población cuya alternativa posible frente a la modernización fue adaptarse, asombrada por el crecimiento de “las flores de concreto”, como afirma el compositor, y el bombardeo de un mercado cada vez más diverso y pujante al consumo a través de la publicidad. Esto se observa también en *Parque industrial*, composición de Tom Zé que integra el LP *Grande liquidação* y también el disco-manifiesto *Tropicalia ou panis et circensis* (1968). En este último la canción fue interpretada en conjunto por Tom, Gil, Veloso, Gal y Os Mutantes.

Retocai o céu de anil
Bandeiras no cordão
Grande festa em toda a nação
Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer nossa redenção
Tem garotas-propaganda
Aeromoças e ternura no cartaz
Basta olhar na parede
Minha alegria
Num instante se refaz
Pois temos o sorriso engarrafado
Já vem pronto e tabelado
É somente requeantar
E usar
É somente requeantar
E usar
Porque é *made, made, made, made in Brazil*
Porque é *made, made, made, made in Brazil*
(*Parque industrial*, Tom Zé, 1968)

Al hablar de una “sonrisa embotellada” que viene “lista y tabulada” para solamente “calentar y usar”, los tropicalistas aluden metafóricamente al consumo y a los efectos de la propaganda. Llamen la atención también acerca de la sobrevaloración de producciones internacionales importadas, comúnmente consideradas de mejor calidad que las nacionales, y desarrollan una crítica de la alienación artística y también política. Al usar la expresión en inglés *made in Brazil* ponen en evidencia su intención de no negar lo internacional, pero sí digerirlo antropofágicamente y también ser parte de ello. Con relación a la sonoridad, la investigadora Oliveira Guimarães (2013) identifica el tono satírico de la canción en la utilización de trompetas, que van de un ritmo más afín a una marcha militar hacia otro más circense, ridiculizando, así, el civismo característico del régimen dictatorial.

El geosignificante Rio de Janeiro, así como el de Bahía, abarca la reivindicación de una identidad afrobrasileña, aspecto evidenciado especialmente en el disco *Jorge Ben* (1969), del artista homónimo, quien describe el cotidiano urbano de las favelas cariocas y compone una matriz estética que sale en defensa de las clases marginalizadas.

En las representaciones que el tropicalismo hace de Brasil, Brasilia se conforma como un geosignificante que figura como símbolo máximo del proyecto de modernización. La

ciudad fue planeada y construida por el presidente Juscelino Kubitschek durante la década de 50 con el propósito de fundar una nueva capital para el país. JK, como es popularmente conocido, fue elegido con la promesa de que el país crecería “50 años en 5”, y la industrialización, el desarrollismo y el crecimiento económico fueron sus principales promesas. En la canción *Alegria, alegria* (1968), de Caetano Veloso, la experiencia de la modernización es representada a través de la mención a Brasilia y a elementos de la cultura de masas de los 60:

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 notícia
Eu vou
Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou
Por que não, por que não
Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço e sem documento
Eu vou
Eu tomo uma Coca-Cola
Ela pensa em casamento
E uma canção me consola
Eu vou
(*Alegria, alegria*, Caetano Veloso, 1968)

El “caminar contra el viento sin lienzo y sin documento” demuestra la actitud obstinada y libre de formalidades del enunciador. Elementos representados en Las noticias como crímenes, naves espaciales y guerrillas, así como caras de presidentes, grandes besos de amor, bombas y Brigitte Bardot hacen clara alusión a los medios de comunicación, sean periódicos, noticieros, revistas o el cine. La mención exhaustiva de esos elementos simboliza la sensación de bombardeo que generaba la avalancha de información y productos culturales de consumo. La mención de Coca-Cola, cuyo consumo es naturalmente asumido por el yo poético, es una probable provocación a la izquierda de la época, marcada por el romanticismo revolucionario y para quien la Coca-Cola era el símbolo máximo del imperialismo y del consumismo capitalista a ser combatido.

Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome, sem telefone

No coração do Brasil
Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
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?
Por que não, por que não?
Por que não, por que não?
(*Alegria, alegria*, Caetano Veloso, 1968)

Brasilia es representada en la canción como “el corazón de Brasil”. Con un sentido de cansancio y rechazo hacia la realidad que se le presenta, el yo poético transmite el anhelo de liberarse de ciertas amarras. Las representaciones del geosignificante Brasilia, por lo tanto, tienen el sentido de problematizar cuestiones que atravesaban la vida de la población en el contexto de una modernidad aún difusa.

La conceptualización resultante de la identificación de significados a través de los cuadros de universo sonoro envuelve, además de los geosignificantes, cuatro aspectos esenciales, no desarrollados en el presente artículo pero sí citados: 1. La digestión de la alteridad resultante de la praxis antropofágica tropicalista, que posibilita la explicitación de una dimensión decolonial del movimiento; 2. La utilización del sarcasmo y de la irreverencia en los discursos del movimiento, en búsqueda de generar un “dolor de panza moral” (Zé 1968) en las élites burguesas afines a los ideales de la dictadura militar; 3. Los “delirios científico-esotéricos” (Gil e Rennó 2003) que dan cuenta de los cruces entre religiosidad, ciencia y arte; 4. Las identidades sonoras, es decir, los estilos musicales brasileños incorporados, la atrevida adopción de la guitarra eléctrica, el experimentalismo y la psicodelia.

Valoración estético-política y reflexiones finales

A pesar de que existe una larga producción académica sobre el Tropicalismo, se trata de un movimiento que, cuando se lo analiza a fondo, se revela más heterogéneo y complejo de lo que aparenta inicialmente. Por eso, seguir estudiándolo desde distintas perspectivas teórico-metodológicas es un ejercicio que a menudo brinda nuevos frutos. Al emplear en nuestro estudio el marco teórico-metodológico roigeano para la construcción del pensamiento latinoamericano, en especial su sugerencia de ampliación metodológica, el núcleo estético-político del movimiento se puso en evidencia y posibilitó reflexionar sobre la dimensión estética en la disciplina de la Historia de las Ideas Latinoamericanas, además de contribuir a los debates sobre lo popular, sobre estética decolonial y sobre cultura y política en los años 60 en Brasil y en Latinoamérica.

La historia de las ideas constituye un campo de investigación más lleno de posibilidades que la tradicional historia de la filosofía. En efecto, la afirmación del sujeto que conlleva una respuesta antropológica y a la vez una comprensión de lo histórico y de la historicidad, no requiere necesariamente la forma del discurso filosófico tradicional. Mas aún en formas discursivas no académicas, en particular dentro del discurso político en sentido amplio, se ha

dado esa afirmación del sujeto, la que si bien no ha estado acompañada siempre de desarrollos teóricos, los mismos pueden ser explicitados en un nivel de discurso filosófico y, como contraparte, muchos desarrollos teóricos se han quedado en el simple horizonte de lo imitativo repetitivo, precisamente por la carencia de aquella autoafirmación fundante, o por el modo ilegítimo con que se la ha concretado, todo lo cual ha impedido un auténtico comienzo del filosofar. De esta manera, una teoría y crítica del pensamiento latinoamericano no puede prescindir del quehacer historiográfico relativo a ese mismo pensamiento. La historia de las ideas, como también la filosofía de la historia que supone, forman de este modo parte del quehacer del sujeto latinoamericano en cuanto sujeto. (Roig, A. 2004, 12)

No se trata de que otros abordajes metodológicos en cuanto al Tropicalismo resulten insuficientes, pero el nudo entre Roig y el Tropicalismo posibilita explicitar cuestiones que tal vez quedarían ocultas desde la mirada de otras disciplinas. Se identifica una compatibilidad de ideas entre el *a priori antropológico* de un sujeto que se toma como valioso a sí mismo y un sujeto brasileño presente en el discurso tropicalista, el que atraviesa una modernización autoritaria y resiste a la dictadura militar y a su imposición de una supuesta pureza cultural, un sujeto que en su cotidianidad, en el campo o en la ciudad, guarda en sus lenguajes y en su praxis los discursos que revelan las contradicciones de la época, así como sus improntas de resistencia y liberación.

Con relación a las categorías sociohistóricas pudimos condensar, tras el análisis de los significados inferidos en las canciones, dos principales pares dicotómicos: el de pureza e impureza y el de modernización autoritaria y modernización antiautoritaria. Los discursos defensores de la tradición, de las izquierdas que cargaban la bandera de lo nacional popular, resistían a la modernidad, a lo erudito, a lo internacional y al mercado cultural, defendían la pureza de la tradición y el compromiso político; rechazaban la modernización y las lógicas mercadotécnicas. Mientras tanto, los discursos de modernización de los sectores burgueses partidarios del régimen oprimían veladamente las tradiciones del Brasil profundo, el Brasil *impuro*, y manifestaban un compromiso más que nada con la modernidad burguesa capitalista y, por consiguiente, con el mercado.

Los embates estéticos son embates políticos. Lo popular es político. La manera como el Tropicalismo se relaciona con lo popular es política porque enfrenta los discursos dicotómicos de su época; los supera. El movimiento se inserta inteligentemente en el mercado cultural sin someterse a sus recetas de arte para vender y logra, así, difundir masivamente un “arte impuro”, según la definición de Roig (Roig apud Asselborn, Cruz y Pacheco 2009, 76). La praxis artística tropicalista asume el deseo y la necesidad de modernización, participa de ella sosteniendo una postura crítica del régimen que la promovía de manera autoritaria, la limitaba al ámbito económico y así mantenía un estricto conservadurismo y patriarcalismo colonial. El Tropicalismo funciona como un movimiento que da continuidad a lo que el modernismo de los años 20 había empezado en Brasil: el ejercicio de afinar el arte con la realidad, entendiéndola como un universo en el cual orbitan pasado, presente y futuro, proponiendo una flexibilidad, una contaminación positiva de la alteridad, una apertura a sus impurezas.

Para la izquierda romántica revolucionaria defensora de lo nacional popular, el Tropicalismo pecaba al incorporar influencias internacionales e integrarse a la industria cultural, por lo cual su potencial político de denuncia del régimen dictatorial no era reconocido. El movimiento de la *Bossa Nova*, por ejemplo, nacido entre las élites artísticas

de Rio de Janeiro, por más que homenajeara a la cultura afrobrasileña y buscara un compromiso político, producía una música en la cual las experiencias cotidianas y urbanas de los sujetos no encontraban resonancia. El Tropicalismo, por otro lado, al incorporar “formas artísticas consideradas descaracterizadoras de la cultura brasileña” (Coelho, C. 1989, 163), es decir, formas no hegemónicas, y a la vez usar elementos populares del nordeste y de las favelas, logró comunicarse con las masas, con los demás artistas, con las izquierdas y con los militares, transmitiendo complejos mensajes que asumen los problemas y contradicciones del momento. El movimiento puso en evidencia el nacionalismo enfermizo que dominaba tanto a derecha como a izquierda y propuso una revisión de la función social del arte y del ideal de pueblo.

La metodología empleada, entonces, permitió el desarrollo de aspectos novedosos en comparación con otras producciones académicas sobre el Tropicalismo. Destacamos, por ejemplo, la elaboración de la categoría *geosignificantes*, para la cual nos basamos en lugares significativos presentes en el universo lírico de las letras y de los discursos sonoros para configurar un mundo de sentido.

El movimiento tropicalista ha sido un importante precursor en romper con patrones dominantes a través de sus ideas. Con irreverencia y una actitud anárquica respecto a los valores burgueses, rompió con la estética dominante y combinó elementos de la moderna música internacional y del Brasil profundo, impuro, el Brasil negro y rural. El movimiento se apropia valientemente de una realidad todavía campesina pero ya urbana e internacionalizada, asume la experiencia estética de las masas urbanas y campesinas en toda su impureza. Al hacerlo, plantea una relación de diálogo y horizontalidad distinta a la postura paternalista de la izquierda tradicional respecto a la cultura popular, la cual debería preservar una supuesta pureza aceptable al gusto pequeñoburgués, hegemónico, blanco, heteronormado. Es ahí donde el movimiento no solo sugiere repensar lo popular como lo repiensa, coordina su producción artística con su crítica y su ideal de sociedad. A través de su complejo abordaje de la experiencia de los sujetos del Brasil de los 60, el movimiento logra denunciar una incompatibilidad entre la modernización promovida por la dictadura y el lado oculto de la modernidad que se instauraba a costas de ella.

Bibliografía

- Arpini, Adriana. 2003. *Otros discursos. Estudios de Historia de las Ideas Latinoamericanas*. Mendoza: FCPyS UNCuyo.
- Asselborn, Carlos Javier, Gustavo Roberto Cruz, y Oscar Pablo Pacheco. 2009. *Liberación, estética y política. Aproximaciones filosóficas desde el sur*. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba.
- Buarque de Hollanda, Heloísa. 1980. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense.
- Buarque de Hollanda, Heloísa, y Marcos Augusto Gonçalves. 1982. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense.
- Calirman, Claudia. 2013. *Arte brasileira na ditadura militar: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Reptil.

- Cambráia Naves, Santuza. 2000. Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. 35-44.
- Castro-Gómez, Santiago. 2020. *Curso El Historicismo latinoamericano*. Disponible en: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLdAlcTi5JNBGo9DjplG1wRw85opRks2g1>
- Coelho, Cláudio. 1989. «A Tropicália: Cultura e Política nos anos 60.» *Tempo Social*. 159-176.
- De Andrade, Oswald. 1928. *Manifesto antropófago*. UFRGS. Disponible en: <https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>
- Echeverría, Bolívar. 2011. La modernidad múltiple. En *Crítica de la modernidad capitalista, de Bolívar Echeverría*, 177-187. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. 2020. Parangolé. São Paulo. Disponible en: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3653/parangole>
- Fausto, Ruy. 2013. Caetano Veloso, Roberto Schwarz, etc. *Revista Fevereiro*. 184-198.
- Favaretto, Celso. 1995. *Tropicalismo: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Fernández-Nadal, Estela. 1999. A propósito de la Historia de las Ideas Latinoamericanas. *Utopía y Praxis Latinoamericana*. 7-31.
- Gil, Gilberto. 2012 Entrevista de O Estado de S. Paulo.
- Gil, Gilberto, y Carlos Rennó. 2003. Todas as letras. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gilman, Claudia. 2003. Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Martí, José. 1891. *Nuestra América*. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/libros/osal/osal27/14Marti.pdf>
- Napolitano, Marcos. 2014. *1964: História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto.
- Napolitano, Marcos, y Mariana Villaça. 1998. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. *Revista Brasileira de História*.
- Oliveira Guimarães, Hellem Cristina. 2013. Tom Zé e a Grande Liquidação: uma análise discursiva.
- Paixão, Cláudia Regina. 2013. Jovem Guarda: o rock amplificado pela televisão brasileira. *Intercom*.
- Quijano, Aníbal. 2005. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. En *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO
- Ridenti, Marcelo. 2014. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Unesp.

Roig, Arturo Andrés. 1984. Propuestas metodológicas para la lectura de un texto. *Revista IDIS* - Universidad de Cuenca. 131-138.

Roig, Arturo Andrés. 1987. *El sujeto, las categorías y el discurso: tres cuestiones de interés para la Historia de las Ideas*. mimeo.

Roig, Arturo Andrés. 2004. *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. Marisa Muñoz (Eda.), Pablo E. Boggia (colaborador). Proyecto Ensayo Hispánico. <https://www.ensayistas.org/filosofos/argentina/roig/teoria/introduccion.htm>

Veloso, Caetano. 2017. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.

Zé, Tom. 1968. *Texto de la contratapa del disco Grande liquidação*. São Paulo.

Discografía

Ben, Jorge. Arreglos: José Briamonte y Rogerio Duprat. Producción: Manoel Barenbein. 1969. *Jorge Ben*. Phillips Records.

Capinam, José Carlos, Gal Costa, Arnaldo Dias Baptista, Sergio Dias Baptista, Rogerio Duprat, Gilberto Gil, Nara Leão, Rita Lee, Caetano Veloso y Tom Zé. Arreglos: Rogerio Duprat. Producción: Manoel Barenbein. 1968. *Tropicália ou panis et circencis*. Phillips Records.

Gil, Gilberto. Arreglos: Rogerio Duprat. Producción: Manoel Barenbein. 1969. *Gilberto Gil*. Phillips Records.

Veloso, Caetano. Arreglos: Júlio Medaglia, Sandino Hohagen y Damiano Cozzella. Producción: Manoel Barenbien. 1968. *Caetano Veloso*. Phillips Records.

Zé, Tom. Arreglos: Damiano Cozzella, Sandino Hohagen. Producción: João Araújo. 1968. *Grande liquidação*. Rozenblit.