



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Bossa Nova y represión : la canción de protesta como síntesis

Autores (en el caso de tesis y directores):

Catalina Lenzi

María Graciela Rodríguez, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2005

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Bossa Nova y Represión: la canción de protesta como síntesis.

Alumna: Catalina Lenzi

Tutora: María Graciela Rodríguez

2005

a) Introducción General

El trabajo explora el campo de la música popular brasileña. Particularmente el surgimiento y desarrollo de la Bossa Nova como acontecimiento que revolucionó el ambiente musical, en Brasil y en todo el mundo.

En los años cincuenta, por detrás de la revolución en la producción y escucha musical se encuentra la modernización capitalista patrocinada por el gobierno de Juscelino Kubitschek (1956-1960), en el cual se consolida el parque industrial de bienes de consumo durables y la asociación con empresas multinacionales. Durante este período se creó una base social e ideológica donde el tema de la modernidad volvía a tomar fuerza y permear el universo de la cultura. En este contexto nos pareció interesante analizar el surgimiento de la bossa nova, como movimiento renovador.

La investigación se inició con el nacimiento de la Bossa Nova como movimiento de clase media – alta que no fue aceptado por el gran público por ser considerada música erudita, compuesta y ejecutada por intelectuales; por universitarios. Ante esta situación nos pareció interesante identificar en la bossa nova la utilización por parte de los intelectuales, de ritmos e instrumentos pertenecientes a la música popular. Es decir, creímos necesario analizar la apropiación de lo popular por parte de la cultura masiva y su transformación en un modo particular de pensar la música, como un bien cultural comercializable, signo de *brasileridad*.

El desarrollo del trabajo se centra en el análisis de la evolución de este movimiento en el tiempo y su vinculación con el contexto socio político durante la década del sesenta, cuando algunos artistas comienzan a romper con los temas delicados y sutiles cantados por aquellas músicas a partir de una poética más comprometida con la realidad social del país.

Para llevar a cabo este análisis se tomó en consideración la relación entre estas composiciones que pretendían concientizar a la población, con el contexto políticosocial, el marco regulatorio y el mercado cultural en Brasil en la década del sesenta.

La temática tratada se instala en el campo de los estudios culturales, particularmente en el de la relación cultura popular - cultura erudita, o el uso masivo de lo popular

Dentro del contexto histórico político y social de Brasil de las décadas del cincuenta y sesenta, intentamos explorar las diferentes condiciones de producción de las composiciones musicales. Entre estas condiciones que posibilitan ciertas prácticas y que a su vez dejan su marca en ellas se encuentran: la inscripción social de los actores que intervienen en su producción y consumo, y el tipo de comunicación puesta en juego.

La investigación también apuntó a dar cuenta de las relaciones de poder existentes entre los distintos grupos sociales y la forma de manifestarse éstas en la producción social de sentido.

Este trabajo se llevó a cabo a través de la investigación bibliográfica, y el período que tomamos en consideración para el análisis es desde mediados de la década del cincuenta hasta el año mil novecientos setenta.

El estado de la cuestión es presentado en el primer capítulo, en este apartado se realiza una breve introducción a los distintos trabajos realizados en Brasil y Argentina tomando como tema a la bossa nova.

Todos los trabajos realizados en Brasil acerca de la bossa nova, según la línea de pensamiento de su autor, analizan la bossa nova como movimiento musical surgido en un período particular de la historia del país.

Existirían dos grandes tendencias en los trabajos realizados. Por un lado aquellos autores que reconocen en ella el surgimiento de una corriente musical propiamente brasileña, que nace de la evolución de la música del Brasil (Werneck Sodré; Ruy Castro; Pasos; Nils de Barros, Suzigan, Medágliá, Galilea Nin; Gava; Rocha Brito; de Campos; Fischerman). Por otro lado, diversos teóricos sostienen que la bossa nova es un tipo de música que no es puramente brasileña por haber recibido gran influencia del jazz y sostienen que constituye un ejemplo de la invasión cultural de los países centrales en los países periféricos (Ramos Tinhorão). Sin embargo, en la documentación encontrada la mayoría de las manifestaciones pertenecen a la primera postura, que es justificada y contrapuesta a la segunda.

El objetivo general del presente trabajo fue analizar las relaciones que existieron entre las composiciones musicales, la legislación cultural y el sistema de medios en Brasil, en las décadas del cincuenta y sesenta. En segundo lugar, nuestro objetivo fue entender la evolución de la bossa nova en su constitución como elemento de protesta ó denuncia social.

Las siguientes hipótesis organizaron la investigación:

- La falta de censura sobre las producciones culturales en confluencia con la expansión de los medios de comunicación y la acción de los Centros Populares de Cultura dieron surgimiento a la canción de protesta en Brasil en la década del sesenta.
- Los medios de comunicación tuvieron una influencia importante en la distribución y difusión de los temas producidos por los artistas comprometidos, que contenían un alto contenido político y de protesta hacia el gobierno militar gobernante en Brasil.
- La utilización de la música como herramienta de protesta influye significativamente en los ritmos y letras y da surgimiento a una nueva corriente surgida de la que le da nacimiento pero más comprometida socialmente.
- Hay una importante influencia del mercado de consumo en la producción de música.

Este trabajo, de carácter descriptivo, se llevó a cabo a través del análisis histórico de la relación entre la cultura popular y lo masivo, tomando como objeto a la bossa nova y, en particular, su evolución en canción de protesta.

Para llevar a cabo este trabajo se utilizaron las siguientes fuentes

- Textos críticos sobre la bossa nova publicados en la década del sesenta.
- Legislación brasileña, referente a medios de comunicación masiva y políticas culturales.
- Letras de canciones de las décadas del '50 y '60

- Artículos de diarios y revistas de la época.
- Páginas de Internet
- Grabaciones musicales

En el primer capítulo se realiza una introducción a los distintos trabajos realizados en torno a la bossa nova, para luego aclarar cuál es la zona de indagación que encontré, desde la comunicación, y aclarar cuál fue mi línea de investigación.

El segundo capítulo presenta el contexto histórico social en el cual nace y se desarrolla la bossa nova y realiza una introducción al movimiento detallando los hechos más relevantes de sus primeros años. El desarrollo de este capítulo comprende el período 1956 a 1960.

En el caso del tercer capítulo, se detalla el período entre 1960 y 1963, y se analiza el papel desempeñado por los Centros Populares de Cultura, perteneciente a la Unión Nacional de los Estudiantes. El objetivo de este capítulo es dar cuenta del compromiso político existente en la época y la manifestación de este compromiso en los productos culturales, en particular en las composiciones musicales.

En el cuarto capítulo se analiza el período 1964-1970. Además se analizan, en forma resumida, las leyes vinculadas a los medios de comunicación del período, para dar cuenta del marco regulatorio del período.

Por otro lado, en el capítulo seis se realiza un análisis del papel desempeñado por los medios de comunicación social en el Brasil durante la década del sesenta, en particular de un producto característico de la época: los festivales de música popular.

Finalmente, el capítulo siete, contiene un análisis y una integración de los capítulos anteriores; resumiendo el análisis y dando cuenta de las observaciones realizadas a lo largo del desarrollo de la presente investigación.

A modo de cierre se incluye la conclusión, que contiene las respuestas tentativas a los interrogantes planteados, y sugerencias acerca de posibles líneas de abordaje para investigaciones futuras.

Capítulo I: Introductorio

En este capítulo se detallan, en forma resumida los distintos trabajos realizados en torno a la bossa nova para luego explicar cuál es la zona de indagación que encuentro, desde la comunicación, y aclarar cuál fue mi línea de investigación.

Estado de la Cuestión: Antecedentes del análisis de la bossa nova en el Brasil y la Argentina

En Brasil se han realizado diversos estudios acerca de la bossa nova. Todos ellos, según la línea de pensamiento de su autor, analizan la bossa nova como movimiento musical surgido en un período particular de la historia del Brasil.

Existirían dos grandes tendencias en los trabajos realizados sobre la bossa nova. Por un lado aquellos autores que reconocen en ella el surgimiento de una corriente musical propiamente brasileña, que surge de la evolución de la música del Brasil (Werneck Sodré; Ruy Castro; Pasos; Nils de Barros, Suzigan, Medágli, Galilea Nin; Gava; Rocha Brito; de Campos; Fischerman). Por otro lado, diversos teóricos sostienen que la bossa nova es un tipo de música que no es puramente brasileño por haber recibido gran influencia del jazz y sostienen que constituye un ejemplo de la invasión cultural de los países centrales en los países periféricos (Ramos Tinhorão). Sin embargo, en la documentación encontrada la mayoría de las manifestaciones pertenecen a la primera postura, que es justificada y contrapuesta a la segunda.

Para José Ramos Tinhorão (1998) en la década del '50 se produjo una decadencia de la música popular por tener que enfrentar una avalancha de grabaciones extranjeras y distintas versiones que acomodaban las novedades de la música internacional al analfabetismo de las grandes camadas. El samba-canción, la producción de compositores de camadas más bajas, floreciente en las décadas del 30 y del 40 no llegaba a los discos, y las creaciones basadas en el aprovechamiento de sonidos rurales se diluyeron cada vez más en sonidos de orquesta, en un esfuerzo por transformarlos aceptables para el gusto de la clase media. Contra esa decadencia de la música popular comercial se levantaría, a fines

de 1950, un grupo de jóvenes, representativo de las nuevas generaciones de familias de clase media emergentes de post guerra.

En la década del 50 se produjo un rediseño de la geografía urbana en Río de Janeiro (entonces capital del Brasil). Los ricos fueron a vivir a la zona sur y los pobres se asentaron en los suburbios y en los morros, cada vez más distantes. Esta clara separación geográfica produjo, para Ramos Tinhorão, el aislamiento de la primera generación de clase media de postguerra de la cual nacería un grupo de jóvenes totalmente desligados de la tradición musical popular de la ciudad por no haber tenido contacto con otras clases sociales que decidió romper definitivamente con la herencia del samba popular, para modificar lo que le restaba de original, es decir el propio ritmo (1998).

Siguiendo a este autor, la experiencia de los jóvenes de zona sur de Río de Janeiro constituiría un nuevo ejemplo de la alienación de las elites brasileñas, sujetas a las ilusiones del rápido proceso de desarrollo con base en la introducción de tecnología extranjera. Fue dentro de ese clima que los jóvenes de zona sur, cansados de la importación pura y simple de música norteamericana, resolvieron producir un nuevo tipo de música, propio de Brasil.

Sin embargo, lo que pretendo demostrar a lo largo de este trabajo es que se produjo una reapropiación de la música popular brasileña, en particular del samba, por parte de estos jóvenes de clase media quienes resignificaron la herencia musical para dar surgimiento a un nuevo tipo de música.

A partir de la década del 60, la música popular urbana pasó a evolucionar en Brasil en perfecta correspondencia con la situación económico- social de los diferentes tipos de público a los que se dirigía.

Como la situación económica y cultural de la mayoría de la población no se modificaba sustancialmente, y por tanto, sus condiciones de recreación tampoco cambiaban, su música continuaba dirigiéndose hacia el Carnaval, y hacia las necesidades de lirismo, sentimentalismo o drama, conforme a las presiones ejercidas por el sistema económico sobre su estructura estabilizada en la pobreza y en la falta de perspectivas de ascenso.

Según Tinhorão la propia bossa nova iría a sufrir en los años siguientes a su creación, las atribuciones que el desarrollo brasileño, en base a una economía dependiente y sin poder de decisión,

traía también a la clase media con la que se identificaba. Iniciada dentro de una línea de preocupación internacionalista, a costa de la asimilación de recursos de la música popular norteamericana y la música erudita, la bossa nova, al no poder imponerse en el mercado extranjero como producto “nacional” pasó a procurar una aproximación con el pueblo.

Pero, sostiene Ramos Tinhorão los artistas habían sido formados en la fase de mayor influencia de valores no brasileños, por lo cual intentaban hablar al pueblo con un lenguaje musical que éste no comprendía y con el cual no se identificaba (1998).

Los estudiantes partían de una posición de superioridad y se proponían asumir paternalísticamente la dirección ideológica de las mayorías, comprometiéndose a revelarles las causas de sus dificultades bajo la forma de canciones, enunciando las características de la dura realidad, de la pobreza y el subdesarrollo.

Al final se verificaría que todas las tentativas de integración con el pueblo resultaban imposibles. Los músicos de clase media insistían en obtener la comunión cultural a partir de la imposición autoritaria de su estilo de bossa nova (lo que se tornaba una barrera insuperable). Los artistas pasarían a intentar un resultado musical más directamente ligado a la realidad de la propia clase.

Los compositores y letristas de músicas de protesta (todos formados en la época de la bossa nova), rompen al fin con el estilo individualista y americanizado y pasan a cantar las bellezas del futuro con decenas de versos dedicados al día por llegar (Tinhorão, 1998).

Ramos Tinhorão opina que la evolución de la bossa nova, basada en la preocupación políticamente bien intencionada, más idealista, de abolir las fronteras de clase para aproximarse al pueblo en abstracto, fue equivocada. Sostiene que, además de dividir el movimiento en una línea original, intimista, versus una nueva tendencia abierta a lo regional y a la participación política, llevó a la música de clase media a un impasse. Ese impasse era representado por el hecho de que, mientras la pérdida de su substancia como música de minorías la llevaba a una disminución de su categoría estética, su aproximación con lo “popular” y lo “folclórico” no conseguía identificarla con la mayoría, el pueblo.

Ramos Tinhorão parece encontrar una explicación simplista y poco elaborada para justificar la mirada hacia adentro de la bossa nova y su intento de aproximación con el pueblo. Sin embargo, en oposición a lo sostenido por este autor, considero que la evolución de la bossa nova en canción de protesta no se trata de un mero recurso para sobrevivir, sino que este cambio está relacionado con la toma de conciencia por parte de los artistas respecto a la situación política y social que se estaba viviendo Brasil.

A lo largo de este trabajo intentaré demostrar que es la confluencia de diversos factores la que desemboca en el surgimiento de la canción de protesta como elemento cultural de resistencia y oposición al régimen militar. La acción de diversos grupos políticos de oposición (entre ellos y particularmente los Centros Populares de Cultura de la Unión Nacional de los Estudiantes) generaron en algunos artistas una concientización acerca de la situación político social de la década del sesenta. Esta toma de conciencia se manifiesta en un mayor compromiso, en voluntad de acción para transformar la realidad.

El interrogante acerca de la forma en que la bossa nova evolucionó en *canção de protesto* orienta mi investigación. La inquietud sobre cuáles fueron los elementos que intervinieron en el surgimiento de una nueva corriente dentro de la bossa nova guiará la realización de este trabajo.

La tesina se basará en el análisis de los distintos elementos que confluyen y se combinan para posibilitar la apertura de una línea contestataria dentro de la bossa nova.

Otras posturas teóricas sobre el origen de la bossa nova

Nelson Werneck Sodré opina que ningún arte ha sido más alcanzada y afectada por la radio y la televisión como la música. Sostiene que la historia de la música puede ser marcada, realmente, en las diferentes etapas, según la evolución de las técnicas que ayudaron a su difusión (1989).

Para él la radio sigue siendo el medio más eficaz de divulgación musical. Pero le parece, también que, fuera de la radio, la televisión es el medio de divulgación más codiciado, responsable por la aparición de muchos “monstruos sagrados”.

De igual modo, sostiene que la interferencia de los medios de comunicación masivos, como la radio y la televisión tendrían influencia incluso en las creaciones. Según él estos medios, sirviendo intereses extranjeros, en el plano musical sirvieron también a la música extranjera. No fue trayendo la mejor música que los medios ejercieron su influencia, sino trayendo a Brasil la música comercial, impuesta a las masas por los medios, técnicas e instrumentos de la cultura de masa. De esa forma la música brasileña fue alejándose poco a poco de las preferencias populares (1989).

Su argumentación cita a algunos autores que sostienen que la bossa nova surgió en defensa de la música popular brasileña, ante la invasión de productos extranjeros, especialmente norteamericanos, después de la segunda guerra mundial. A partir de esto, llega a la conclusión opuesta a la planteada por Ramos Tinhorão, ya que interpreta a la bossa nova como un movimiento claramente nacional, surgido en defensa de lo propio, incorporando elementos de calidad que le permiten a la música popular brasileña proyectarse en el mercado mundial.

Esta es también la línea de pensamiento de Ruy Castro, quien manifiesta que la bossa nova, produciendo cada vez más una música de nivel internacional y rivalizando en calidad con lo mejor que se hacía en cualquier lugar en esa época, llevó la imagen de un Brasil diferente. Ya no daban la imagen de un país ingenuo y pajuerano, sino de una nación cuyo proceso de industrialización comienza a despertar al pueblo para acceder a su verdadera condición de país. El primer argumento para sostener esto es, para Ruy Castro, el hecho de que la bossa nova caló hondo en la receptividad del norteamericano de clase media, y compitió en el mercado de masas de los Estados Unidos (Ruy Castro; 1968).

Claribalte Passos (1968) opina lo mismo. Sostiene que el proceso de estructuración rítmico y armónico de la bossa nova trajo un beneficio indiscutible para la renovación del ambiente musical y contribuyó en la preservación del prestigio y la justa valoración de la música popular brasileña. Esta nueva manifestación artística nacional posibilitó en tiempo récord la internacionalización del samba, en su “ropaje moderno”, aunque este beneficio, de condición temporaria, no implique la permanencia definitiva del éxito en el exterior. Sostiene que corresponde el crédito a la bossa nova por el beneficio a favor de la música popular que había sido olvidada gracias a la falsificación de sus características

tradicionales y dejada de lado por la avalancha de producción musical importada. Para Passos, no tiene sentido negar la influencia del exterior en detrimento de los autores, maestros, instrumentistas y cantores brasileños, ni tampoco hacer caso omiso a la ayuda brindada a esos “invasores artísticos” por las emisoras de radio y televisión y de las propias fábricas de discos. Ante esta invasión el mensaje artístico traído por la bossa nova trajo, indiscutiblemente, resultados prometedores para la activación y hasta el renacimiento de la música popular brasileña. La bossa nova enuncia la necesidad de renovar las viejas estructuras armónicas del pueblo brasileño, envalentonando a jóvenes y veteranos a formar filas en pos de la música popular brasileña.

Nelson Lins de Barros (1968), quien realiza un análisis del movimiento musical, afirma que éste se caracterizó por hacer frente a la invasión de la música extranjera, principalmente elevando su propio nivel artístico. Fue surgiendo una nueva generación de clase media preocupada por hacer samba de buena calidad, aprovechando las condiciones técnicas propias del desarrollo, utilizando el mejor espíritu del samba antiguo de buen gusto con una simplificación en la acentuación del ritmo, una armonía más rica dada por la influencia del jazz, y una melodía bien construida y desarrollada. Las letras se tornaron poéticas, valorizando más las palabras, excluyendo rimas forzadas y lamentos banales. Los intérpretes dejaron de lado la voz rebuscada. Los instrumentistas buscaban la pureza del sonido y la sensibilidad. No se trataba de negar, destruir, superar. Sino de actualizar la música brasileña al nivel de lo mejor que había en música en el mundo entero. Según Lins de Barros, a pesar de tener influencias foráneas el movimiento resultaba nacionalista, desarrollista.

Pero la bossa nova no pudo traspasar el nivel de clase. Nacida en la clase media, la bossa nova aún pretendiendo traspasar el propio nivel cultural de clase media, no tuvo condiciones de penetración en la masa. Esto es así, sostiene Lins de Barros, porque la radio y la televisión, cuya función principal consiste en anunciar productos, usan el arte vulgar producido para la masa desprovista de cultura. Cuando tienen que anunciar para la clase media prefieren importar música de otros países que ya tienen asegurado el prestigio y la popularidad brindados por el cine americano pues pertenecen todos (cine, productos, música y programas) al mismo dueño.

Finalmente, Nelson Nils de Barros, con cuyo pensamiento se identifica Werneck Sodré, señala los puntos positivos y los negativos de la bossa nova. En cuanto a lo positivo destaca que la bossa nova, aunque no haya alcanzado a las masas alcanzó de lleno a la clase media, la alta burguesía y, mucho más significativamente, a los medios artísticos e intelectuales. A pesar de no haber evitado la invasión cada vez mayor de la música extranjera, rivalizó realmente con lo mejor de la música internacional, superando las vanguardias de muchos países. A pesar de no poder elevar el nivel de la música popular como un todo consiguió influenciarla de algún modo. Por otro lado, destaca como aspectos negativos la falta de teorización, de conocimiento de teoría musical, y de intérpretes propios; y unión por parte de los componentes del movimiento.

Para Werneck Sodré (1986), este análisis muestra el ambiente que condicionó el surgimiento del movimiento que se proponía renovar la música popular brasileña; en su conjunto resalta el carácter culturalmente desnacionalizador de los medios de comunicación masiva (radio y televisión) en lo que respecta al arte del cual sirven como de vehículo específico de difusión, la música.

En definitiva, estos autores confluyen en la idea de que la bossa nova produjo cada vez más una música de nivel internacional y llevó la imagen de un Brasil diferente. En particular, coincido con la opinión de Lins de Barros quien sostiene que se trataba de elevar el nivel de la música brasileña. En esta idea difiere con la opinión de Ramos Tinhorão quien afirma que la bossa nova no logró imponerse en el exterior y debió volverse hacia el interior para sobrevivir. También creo importante contrastar la opinión de Ramos Tinhorão acerca de la bossa nova como producto musical que deja de lado la tradición del Brasil para componer un tipo de música propio del Brasil pero rompiendo con la herencia del samba popular, con la de Lins e Barros y Claribalte Pasos quienes afirman que se produjo una renovación del ambiente musical contribuyendo a la preservación del prestigio y la valoración de la música popular brasileña, además de contribuir a su renacimiento.

Por otro lado creo que las opiniones referidas a la popularización de la bossa nova en el Brasil, planteadas en el libro de Werneck Sodré deberán ser analizadas en profundidad y contrapuestas a los hechos, verificando el papel jugado por los medios de comunicación en la difusión de la bossa nova, para descubrir si efectivamente jugaron un papel desnacionalizador respecto a la música.

Análisis técnico de la bossa nova

En otro orden de cosas, respecto de la estructura musical de la bossa nova, también encontramos diversas opiniones y posturas.

Luego de una comparación armónica de diez de las composiciones más representativas de la bossa nova entre 1958 y 1962, con diez sambas producidas en los años 30, José Estevan Gava (2001) llega a la conclusión de que en lugar de una ruptura con la armonía tradicional como sugieren muchos autores, existen semejanzas entre los dos procesos de composición, que señalarían una continuidad en el pasaje de un movimiento a otro. Desde el punto de vista estrictamente armónico tales semejanzas se verifican en el empleo de las mismas funciones tonales en ambos estilos.

Esto revelaría que la intención de los bossa novistas distaba de la voluntad de descartar la armonía tradicional, y que pretendían modernizarla. Además, otras características aproximarían al nuevo estilo con aquel practicado en los años 30: el uso de la voz sin impostar asemejando una conversación, la utilización de letras no metafóricas y la independencia rítmica entre la armonía y el acompañamiento.

Gava descarta que la bossa nova haya sido una mera copia de la música norteamericana (jazz) y critica a los defensores de lo nacional popular que sostienen esta idea. Justifica su punto de vista señalando las principales diferencias entre los dos estilos. Mientras que en el jazz la melodía funciona como mero ornamento de una progresión armónica fija sobre la cual los músicos improvisan, en la bossa nova la melodía desempeña el papel central, de forma que todos los elementos de la composición están subordinados a ella. De este modo, si bien existen semejanzas entre los acordes del jazz y de la bossa nova, éstas serían apenas de estructura, pues sus funciones son totalmente distintas.

En coincidencia con el análisis efectuado por Gava, especialmente cuando el autor retrata el momento histórico en el cual el movimiento está inserto, es posible pensar que, surgida en el auge del desarrollismo, contemporánea con la construcción de Brasilia, la bossa nova formaba parte de un imaginario modernizante y consumista que comienza a imperar en Brasil en la década del 50´.

Para Gava, en el mundo del consumo, todo lo que es nuevo y moderno está dotado de una alta carga de positividad. En este contexto la expresión bossa nova deja de indicar apenas un tipo de música y pasa a designar un nuevo estilo de vida, moderno y arriesgado, que aparece en los temas de la bossa nova, por medio de la poética de sus letras y la imprevisibilidad de sus armonías.

Por su lado, Augusto de Campos compila en su libro *Balanço da bossa: Antología crítica de moderna música popular brasileira* (1968) artículos de diversos teóricos brasileños quienes analizan el surgimiento de la bossa nova y su evolución a lo largo del tiempo, junto con sus implicaciones para la sociedad y la historia de la música brasileña.

En su análisis, Augusto de Campos (1966), sostiene que la bossa nova, al igual que el fútbol y la poesía concreta brasileña a partir de la reducción drástica y la racionalización de técnicas extranjeras crearon realizaciones autónomas exportables y exportadas para todo el mundo. Opina que la influencia del jazz fue positiva para la música brasileña y que fue con la bossa nova que Brasil comenzó a exportar productos manufacturados en el ámbito de la música y no más “materia prima musical”, como ritmos exóticos. Critica a los nacionalistas, defensores de la pureza del samba quienes advertían sobre los peligros del nuevo ritmo, afirmando que –de haber seguido sus consejos- Brasil continuaría exportando “macumba para turistas”.

Otro autor que realiza un análisis sobre el tema es Brasil Rocha Brito (1960), musicólogo, quien opina que la eclosión de la bossa nova revolucionó el ambiente musical de Brasil, y que nunca antes un acontecimiento ocurrido en el ámbito de la música popular trajo tantas controversias y polémicas, motivando discusiones, artículos, reportajes y entrevistas, movilizandolos medios de divulgación más variados.

Afirma también que la bossa nova recibió influencias de manifestaciones musicales populares extranjeras, dentro de las cuales se destacan el jazz y el be-bop.

En 1958 varios compositores, entre los cuales Rocha Brito destaca a Tom Jobim, juzgaron que era el momento propicio para hacer obras de concepción totalmente nueva, para alcanzar al gran público. Fue así que se agruparon con cantantes e instrumentistas que participaban de una misma

concepción con respecto a la renovación de la música popular y formaron un verdadero movimiento, luego conocido como bossa nova.

El autor realiza también un análisis de la concepción musical bossa nova, en el que estudia la posición estética, las características de su estructura y de su forma de ser interpretada. Enumera las diferencias que distinguen la posición estética asumida por los músicos de la bossa nova: no reconocimiento de la hegemonía de un determinado parámetro musical sobre los demás; la superación del contraste; la integración de las peculiaridades específicas de la música popular nacional (la revitalización de las características regionales de la música popular se hace sin prejuicio de la importación de procedimientos tomados de otras culturas musicales populares, o incluso de la música erudita, es suficiente con que se pueda realizar la integración, garantizando la individualidad de las composiciones por la no dilución de los elementos regionales); reconocimiento y respeto por las creaciones anteriores, entendiendo que la bossa nova nació a causa de mutaciones ocurridas en el seno de la música tradicional brasileña; valorización del silencio, de la pausa.

En relación con a las características estructurales de la bossa nova, sostiene que se pueden detectar elementos de la música erudita (de cámara), de la música popular tradicional brasileña y de músicas extranjeras. Considera que cada elemento es válido en la integración.

Con respecto a las características de interpretación: el intérprete será un co-participante de la realización, ya no es una figura que debe destacarse del resto; se brinda importancia al piano; se revaloriza la guitarra, que pasa a ser el instrumento por excelencia de la bossa nova; el canto no tiene aspectos contrastantes, arreglos melodramáticos, en fin, dentro de estas consideraciones generales hay una variedad de estilos interpretativos, lo que enriquece aún más a la bossa nova.

Por otro lado, el autor sostiene que las letras de las canciones ya no son valorizadas apenas como expresión de ideas o por obedecer a un verso o a una forma determinada, sino que se incorpora el valor musical de la palabra. Los elementos psicológicos que surgen al cantar una sílaba o un vocablo, son considerados en su totalidad. La palabra gana así un valor por lo que representa como individualidad sonora.

Éste es un punto en el cual me parece apropiado profundizar, para analizar el papel jugado por la palabra como portador de ideología, el peso ideológico de las palabras y su remisión al haz de significaciones sociales instauradas en una sociedad en determinado período de tiempo.

La opinión de Campos, quien afirma que la bossa nova no sólo revolucionó el ambiente musical de Brasil, sino también el de todo el mundo, me parece sugerente y convoca a profundizar en la idea de la música como producto de exportación. El pensamiento de este autor puede ser comparado al de Claribalte Pasos y Lins e Barros respecto a su categorización de la bossa nova como producto de calidad, que incorpora elementos musicales de otros países que son fundidos con elementos de la tradición brasileña.

Julio Medaglia (1966) también sostiene que la bossa nova se convirtió en un producto brasileño de exportación de los más refinados y requeridos en el exterior. Hace un resumen de las críticas recibidas por la bossa nova y su evolución a lo largo del tiempo. Al principio las críticas –emitidas en forma apresurada por observadores poco informados para el autor - indicaban que la bossa nova no sería samba auténtico¹. Sin embargo, a medida que se difundía, iba encontrando en el pueblo un receptor sensible, capaz de aceptarla y otorgarle un rol más íntimo, personal, mientras que el samba tradicional continuaba practicándose en forma masiva, era una música callejera. El autor manifiesta que resulta admirable que hayan podido convivir, tanto en la creación como en el consumo popular, dos tipos de música tan radicalmente opuestos en sus estructuras.

Con respecto a la exportación de la bossa nova, Medaglia sostiene que lo más importante para ello fue no sólo la penetración en el mercado sino también la modificación de la música popular de los países receptores, en particular los EEUU.

¹ Por un lado el samba es de una modalidad extrovertida, adecuada para una práctica callejera, con líneas melódicas simples, que permiten su fácil asimilación; las armonías contienen acordes básicos, el ritmo es simple, claro y repetitivo, pues su función es conductora y unificadora; los textos revelan una estructura simple, fácilmente cantable. Por el otro lado, la bossa nova es de modalidad más introvertida, apropiada para la intimidad de pequeños recintos, una versión más camerística, la expresión musical es más sutil y elaborada, la música más detallista, caracterizada por una particular manera de tratar al texto, como si fuera hablando, el texto bien pronunciado, más elaborado, más refinado y con artificios poéticos de alto nivel literario. En el caso de la bossa nova la estructura musical es más rebuscada, las melodías son más largas y difíciles de cantar, los efectos de interpretación más sutiles y más personales, permitiendo pequeños artificios (como silencios o pausas expresivas); junto con detalles de ejecución instrumental más sofisticada (Medaglia, 1966).

Por otro lado, discute la posición de aquellos que afirman que la bossa nova produjo una extranjerización de la música brasileña, por haber incorporado rasgos de músicas extranjeras, y sostiene que fue un movimiento que provocó la nacionalización de los intereses musicales en Brasil. Esto se dio porque reformuló antiguas formas musicales, trajo para la práctica musical urbana una serie de motivos del folclore brasileño y tuvo como consecuencia la importación de varios artistas del exterior.

Según este autor, la incorporación de experiencias positivas de otras músicas no representa en sí nada negativo si éstas influencias son aplicadas creativamente, éste sería el principal problema de la invención artística. Luego de exponer la trayectoria de algunos grupos bossa novistas Medaglia concluye que “fue utilizando el rico elemento telúrico de la tradición musical brasileña y confiriéndole un nuevo tratamiento dentro de un alto nivel técnico que la música brasileña dio un salto cualitativo y se transformó en verdadero arte de exportación” (1966: 110). Fue en ese momento que impuso sus características en el exterior y se distinguió de todas las otras manifestaciones musicales latinoamericanas.

Para Carlos Galilea Nin (1990) la bossa nova fue una forma musical que revelaba la euforia del cambio propiciada por el gobierno de Juscelino Kubitschek. Sostiene que bajo ningún concepto debe entenderse a la bossa nova como un movimiento que rompe con la tradición musical de Brasil, incluso cree posible sustentar que todos los músicos innovadores del siglo pasado han aportado su granito de arena para la eclosión de la bossa nova. Habla de ella como un movimiento de vanguardia que revolucionó el ambiente musical y provocó múltiples controversias y políticas.

A pesar de las leyendas, la bossa nova no apareció por arte de magia ni fue producto de la inspiración de alguna mente genial, sino que se fue gestando poco a poco en la zona sur de Rio de Janeiro donde se asentaba la clase media alta de la ciudad.

La resonancia alcanzada por la bossa nova en los Estados Unidos representó el comienzo de su difusión masiva en casi todo el planeta. Su aportación melódica, armónica y rítmica pasó a formar parte del acervo cultural de los habitantes de medio mundo.

Por su parte, Geraldo Suzigan (1990) sostiene que la bossa nova es música de clase media y no nace de repente, sino que es fruto de toda una historia de música popular brasileña y música erudita. Opina que la bossa nova no es un movimiento, sino que es la síntesis de muchos movimientos aislados que se unieron y organizaron en la bossa nova para cantar la historia de la clase media.

Luego, cuando se instala el gobierno militar en Brasil la bossa nova se transformaría en medio inteligente y crítico de las relaciones sociales de la década del '60.

Suzigan propone realizar una lectura ideológica de la música de clase media brasileña –para él la bossa nova- y divide su evolución en tres etapas. La primera sería una etapa que estaría situada a fines de la década del '50, principios de la década del '60 y contiene toda la esperanza y la energía de la clase media. La segunda etapa sería más crítica y se da a fines de la década del sesenta, principios de la década del setenta. La clase media estaba dividida en tres grandes grupos: la juventud progresista, proveniente de las universidades y controlada más de cerca por el régimen; una camada más conservadora y la juventud alienada (1990).

En ese momento la música de ese grupo más progresista establece un movimiento de resistencia y debe encontrar medios para escapar de la censura del régimen.

Me parece interesante rescatar, de Suzigan, su señalamiento acerca del componente ideológico presente en la música, analizando el rol jugado por la bossa nova como movimiento de resistencia al régimen militar.

Diego Fischerman (2004), crítico musical y periodista argentino, sostiene que en la bossa nova se produce la conjunción de ritmos nacionales. Afirma que en este estilo creado por algunos jóvenes de Río de Janeiro, estaba la tradición del samba, algunas herencias de origen africano, algunas herencias portuguesas; pero más allá de todos esos rasgos tradicionales, hubo en los creadores de la bossa nova una clara voluntad de encontrar lenguajes nuevos.

Argumenta que, además de los atractivos del propio folklore brasileño, lo sucedido allí conforma un fenómeno apasionante por haberse mestizado de manera muy original influencias del jazz con

músicas locales. Según él la bossa nova fue el género más notorio de la revolución modernista que se llevó a cabo en el Brasil.

Fischerman concluye su análisis afirmando que en el Brasil se articuló el pensamiento modernista, con la popularidad, músicos y escritores que trabajan con altísimo nivel de complejidad se transformaron en ídolos populares. En Brasil se habría plasmado uno de los sueños del progresismo político y estético del siglo veinte: el de lograr que lo nuevo – y lo artístico sonara naturalmente integrado con la tradición (2004).

Después de un breve análisis de los diversos estudios realizados sobre la bossa nova, podemos concluir que la mayoría han sido efectuados desde la musicología. Algunos de estos trabajos tienen un enfoque sociológico, pero en general son superficiales y se limitan a exponer el tema sin realizar un análisis profundo y justificar su postura.

Además de parecerme interesante analizar por qué la bossa nova surge en ese preciso momento de la historia política y social de Brasil, este trabajo nació de la necesidad de ahondar en el estudio de la bossa nova como movimiento de clase media, compuesta y ejecutada por universitarios. Consideré necesario identificar en la bossa nova la utilización, por parte de intelectuales, de ritmos e instrumentos pertenecientes a la música popular y analizar la apropiación de lo popular por parte de la cultura de clase media y la cultura masiva. Luego me interesó observar su transformación en un modo particular de pensar la música como un bien cultural comercializable, signo de *brasleiridad*. También intenté realizar una lectura ideológica del movimiento, apuntando a dar cuenta de las relaciones de poder existentes en distintos grupos sociales y la forma de manifestarse éstas en la producción social de sentido.

Este último interrogante guió el desarrollo de la investigación, que se realizó con la intención de entender las modificaciones sufridas por las composiciones del movimiento, en ritmo y letras, hasta transformarse en *canção de protesto*.

Para ello traté de identificar aquellos elementos que variaron a lo largo del tiempo, además de la innovación musical incorporada por los artistas. El trabajo se orienta por el interrogante acerca de las

formas en que la cultura erudita, de clase dominante, se apropia de y resignifica las producciones populares, particularmente la música popular, y en este caso específico la bossa nova. A partir de este interrogante surgieron otros ¿se produce una depuración de letras y músicas para que el gusto musical de la clase media lo acepte?, ¿hay interpelación desde música y letra?, ¿quiénes son interpelados?, ¿cuál es la relación entre la bossa nova y el mercado de consumo?, ¿cuáles son las condiciones socioculturales en el momento de su surgimiento?, ¿puede ser acaso una herramienta de protesta popular?

Capítulo II El Período Kubitschek

El presente capítulo presenta el contexto histórico social en el cual nace y se desarrolla la bossa nova. Además, en este capítulo se realiza, en forma resumida, una introducción al movimiento detallando los hechos más relevantes de su historia.

Para realizar la reconstrucción histórica del período analizado, trabajé con fuentes bibliográficas².

II.1 El contexto sociopolítico

El 31 de enero de 1956 asumen el poder Juscelino Kubitschek y Joao Goulart. El nuevo período de gobierno se iniciaba después de la conmoción provocada por el suicidio del anterior presidente: Gétulio Vargas. Vargas, líder populista quien había estado en el poder durante 15 años como jefe de un gobierno provisional primero, presidente elegido por el voto indirecto luego, y finalmente, presidente dictatorial, había vuelto como presidente elegido a través del voto popular en 1950.

Pero su estrategia de gobierno lo había enfrentado con las fuerzas políticas opositoras, quienes no veían con buenos ojos la política de emancipación nacional y el ascenso de las clases trabajadoras. Además de la oposición política, la receta gubernamental de Vargas lo obligaba a afrontar una tensa situación. Por un lado, no podía dejar de preocuparse por las reivindicaciones que planteaban los trabajadores por el alza del costo de vida, realizando diversas huelgas en 1953. Por otro lado, debía tomar medidas impopulares para controlar la inflación, que avanzaba en forma apresurada. A pesar de los inconvenientes, Vargas continuó adoptando un discurso y medidas que chocaban con los intereses

² *Historia concisa de Brasil*, de Boris Fausto (2003) e *Historia da Sociedade Brasileira* de Chico Alencar, Lúcia Capi Ramalho y Marcos Venicio Toledo Ribeiro (1996). En lo que concierne a la historia de la bossa nova, utilicé como referencias el libro *Chega de Saudade*, de Ruy Castro (1995); *Canta Brasil* de Carlos Galilea Nin (1990) y el libro *Bossa Nova* de Artur da Távola (2002).

de las clases conservadoras. En el área económica siguió la línea nacionalista, responsabilizando al capital extranjero por los problemas de la balanza de pagos.

Ante la crisis política y la pérdida de credibilidad, Vargas se suicidó el 24 de agosto de 1954. El acto, si bien expresaba desesperación personal, tenía un significado político. El presidente dejaba una carta testamento en la cual se presentaba como víctima y hacía responsable de la crisis política y económica a la alianza entre los grupos internacionales y los enemigos internos del gobierno. Violenta y conmovedora, la muerte de Getúlio Vargas provocó innumerables manifestaciones populares, y huelgas obreras. Las fuerzas de la oposición se vieron obligadas a retroceder en la organización del golpe que iba a derrocar al presidente.

La crisis revelaba las contradicciones de la alianza populista, debilitada por la falta de apoyo de la burguesía, y evidenciaba la incapacidad de las masas de empuñar por sí solas la bandera nacionalista que, en definitiva, pertenecía originariamente a la burguesía industrial. Si bien existían roces entre los principales participantes de la alianza, la burguesía y los trabajadores, la alianza populista no se deshizo. Marcaba la actuación de los dos partidos políticos dominantes, el *Partido Trabalhista Brasileiro (PTB)*, y el *Partido Social Democrata (PSD)*; del gobierno y de los sindicatos, éstos últimos que habían sido creados o fuertemente influenciados por los getulistas.

Juscelino Kubitschek de Oliveira, era candidato tenido como popular: proveniente de Minas Gerais, donde había sido gobernador, así como ex intendente de Belo Horizonte. El vicepresidente de la fórmula: João Goulart, había sido el ministro de trabajo de Getúlio, con propiedades en el estado de Río Grande do Sul y ahora erigido como líder del nacionalismo getulista.

La victoria de la fórmula se debió, por el lado de Kubitschek, a que éste representaba a los sectores de la burguesía industrial y financiera y la oligarquía de los Estados más atrasados. Contaba además con el apoyo de la clase media, nacida en Brasil durante el período 1930 – 1950. Esta clase, típicamente urbana, tenía acceso a las escuelas y las universidades. Comienza a tener representación en varios sectores de la vida brasilera y a adquirir fuerza en todas las manifestaciones de la sociedad. Por el lado de Goulart, recibieron el apoyo de las clases trabajadoras y las camadas medias de baja

renta de las mayores ciudades. A pesar de las campañas en su contra, ambos candidatos asumieron el 31 de Enero de 1956.

50 Años en 5

Juscelino Kubitschek comenzó su gobierno remarcando la necesidad de promover el desarrollo y el orden. Trató de atender a las reivindicaciones de las Fuerzas Armadas en cuanto a equipamiento. Dentro de lo posible, también trató de mantener bajo control al movimiento sindical.

La política económica fue definida en el Programa de Metas. Éste contaba con treinta y un objetivos distribuidos en seis grandes grupos: energía, transporte, alimentación, industrias de base, educación y la construcción de Brasilia. El gobierno promovió una amplia participación del Estado en el sector de infraestructura y en el incentivo a la industrialización. El Estado continuaría proveyendo recursos para el sector de bienes de capital a través de nuevas emisiones y la obtención de empréstitos externos. Volvería a invertir en el sector público y la industria de base. En cuanto a los bienes de consumo durables, la sustitución de importaciones se haría por la internacionalización de la economía, abriéndose al capital extranjero al que, para atraerlo, se le concedieron grandes facilidades. De esta forma, el nacionalismo perdía terreno frente al desarrollismo. La ideología desarrollista sostenía que el atraso y la pobreza que sufría el país se debían a la gran participación que el sector agroexportador había tenido en la economía. La solución era industrializar. Bastaba industrializar el país para resolver esos dos graves problemas.

La industrialización era presentada como la llave de la emancipación de todos y la conquista del bienestar general. Brasilia, la nueva capital, representaba la señal de los nuevos tiempos, apuntando para un nuevo Brasil. Se respiraban aires de renovación y resurgimiento.

El programa de metas alcanzó resultados impresionantes, sobretodo en el sector industrial. Entre 1955 y 1961, el valor de la producción creció el ochenta por ciento. Grandes empresas multinacionales se asentaron en el área del gran San Pablo. La industria automotriz generó una concentración de obreros nunca vista en el país.

Los cinco años del gobierno de Kubitschek son recordados como un período de optimismo asociado a grandes realizaciones, cuyo mayor ejemplo es la construcción de Brasilia. La economía entró en un nuevo y vigoroso ciclo de crecimiento. La producción de la energía eléctrica aumentó en un cincuenta por ciento, se construyeron veinte mil kilómetros de rutas. La tasa media anual de crecimiento de la industria alcanzó un 10,3 por ciento. Se trató de uno de los períodos más esplendorosos de Brasil.

Se dice que fue durante este período, en el cual la economía nacional estaba basada en la trilogía Estado, iniciativa privada nacional y capital extranjero, que el pueblo brasileño comenzó a imaginar a Brasil como la nación líder del siglo XXI. Fue en ese período que se instaló en el imaginario colectivo la creencia de que Brasil estaba destinada a crecer y transformarse en potencia.

La euforia desarrollista de Kubitschek provocó, además de sus consecuencias económicas, nuevas condiciones para la producción de cultura brasileña. El teatro, la música y el cine nacional estaban en ebullición. Saldrían movimientos renovadores en varios sectores artísticos. En cine surge el Cinema Novo, en poesía el concretismo, en las artes plásticas la Nueva Figuración. En música surge un movimiento que, ya a partir de su propio nombre, funcionó como una síntesis y un lema de esa época: bossa nova. La sede de estos movimientos sería la ciudad de Río de Janeiro, por entonces capital de Brasil.

II.II Bossa Nova

II. II a) El nacimiento de una batida

Si bien es difícil citar una fecha de nacimiento para la bossa nova, podría decirse que surgió en 1958 con el disco "Chega de Saudade" grabado por Joao Gilberto. Este disco de acetato tenía de un lado el tema "Chega de Saudade", de Tom Jobim y Vinicius de Moraes y del otro "Bim-Bom", de Joao Gilberto. Puede ser considerado el primer disco comercial de la bossa nova, editado por la Odeón. Ese

mismo año se había grabado el disco “Canção de amor demais³”, cantado por Elizeth Cardoso, que sería recordado como el primer antecedente de la bossa nova por estar enteramente dedicado a la nueva dupla: Tom Jobim y Vinicius de Moraes. Joao Gilberto con su guitarra acompañaba a Elizeth en los dos temas; “Chega de Saudade” y “Canção de amor demais”.

Quiero llorar porque te amé en exceso
Quiero morir porque me diste la vida
Oh mi amor, se que nunca tendré paz
Será que todo lo que hay en mí
Sólo quiere sentir añoranza

Y ya no sé qué será de mí
Todo me dice que amar será mi fin
Qué desesperación trae el amor
Y yo ni siquiera sabía lo que era el amor
Ahora sé porqué no soy feliz.

“Cancao de amor demais” Vinicius de Moraes – Tom Jobim (1958)

Vé tristeza mía
Y dile a ella
Que sin ella no puede ser
Dile en un ruego
Que ella regrese
Porque yo no puedo sufrir más
Basta de angustia
La realidad es que sin ella no hay paz
No hay belleza
Es sólo tristeza

³ Canción de amor en exceso

Y melancolía

Que no sale de mí

No sale de mí, no sale

Pero si ella regresa, si ella regresa

Que cosa linda, que cosa loca

Pues hay menos peces nadando en el mar

Que los besos

Que yo le daré a su boca

Dentro de mis brazos

Los abrazos

Serán millones de abrazos

Apretado así

Pegado así

Así callado

Abrazos y besos

Y cariños sin final

Que para acabar con este tema

De que vos vivas lejos de mí

Vamos a dejar este asunto

De que vos vivas sin mí.

“Chega de Saudade” Antonio Carlos Jobim / Vinicius de Moraes (1958)

Tom Jobim, Vinicius de Moraes y Joao Gilberto son reconocidos como los creadores del movimiento. Tom Jobim, nació el 25 de enero de 1927 en el barrio carioca de Tijuca, pero su familia se trasladó enseguida al de Ipanema, en aquellos días, un paraíso al borde del mar. Desde chico empezó a tocar el piano casi por juego y se pasaba horas pulsando las teclas. Ante este interés sus padres lo

mandaron a estudiar con el profesor alemán Hans Joachim Kroelleuter, uno de los fundadores del movimiento de vanguardia en Brasil.

Acababa de cumplir veintidós años cuando se casó. Estudiaba arquitectura y, para subsistir tocaba el piano en pequeños locales. Más tarde consiguió trabajo para una casa de discos en la que se encargaba de transcribir al pentagrama las canciones de compositores que no sabían música. Con la ayuda de Radamés Gnatelli consiguió realizar algunos arreglos y grabar algunos temas. Sus primeros compañeros fueron Newton Mendonca, Billy Blanco y Dolores Durán. En una entrevista para la revista *Playboy*, en el año 1988 Tom Jobim afirma que “lo que la vida tiene de interesante es que canta a la vida y al sol, las cosas buenas; porque antes de bossa nova lo que hacía era samba canción con letra de tango. Fue una cosa notable en la música brasileña” (39).

En 1956 se produjo su encuentro con Vinicius de Moraes, el poeta estaba buscando entonces un compositor para dar música a su obra de teatro *Orfeo da Conceição*. A partir de allí nace una fructífera dupla que compondrá los principales temas de la naciente bossa nova y será reconocida como la fundadora, junto con Joao Gilberto, del movimiento.

Vinicius de Moraes nació el 19 de octubre de 1913. Fue poeta, cantautor y diplomático. Si bien la diplomacia no le gustaba, le dio la posibilidad de sustentarse y viajar. En 1933 publicó su primer libro de versos. Trabajó como periodista, crítico y censor cinematográfico, los continuos cambios se debían a la personalidad de Vinicius. Toda su existencia y obra están marcadas por la presencia constante de la mujer. Casado y emparejado varias veces, aseguraba guardar sólo buenos recuerdos de sus damas. También se sentía orgulloso de sus compañeros musicales, entre los cuales se encuentran Tom Jobim, Carlos Lyra y Edu Lobo.

La aportación del bahiano Joao Gilberto fue decisiva para el nacimiento del movimiento musical carioca. Nacido en Juanzeiro el 10 de junio de 1931, es considerado el padre de la “batida” de guitarra que caracterizó a la bossa nova. Viajó a Río con la intención de participar en el ambiente musical de la metrópolis y se puso en contacto con Tom Jobim, Roberto Menescal y Vinicius de Moraes.

Los compositores que pueden ser considerados parte indisoluble del movimiento son los nombrados Tom Jobim, Vinicius de Moraes, y Carlos Lyra; Luiz Bonfá, Baden Powell, Joao Donato,

Oscar Castro Neves, Newton Mendonca, Roberto Menescal, Dolores Durán, Bola Sete y Ronaldo Boscoli, entre otros. Los intérpretes más destacados son Joao Gilberto, Silvia Telles, Nara Leão, Astrud Gilberto, Alaide Costa, Elis Regina, Caetano Zamma y Claudete Soares. Entre los grupos vocales y trios encontramos Os Cariocas, Quarteto em Cy, Tamba Trio, Zimbo Trio, Som Tres, y las orquestas Sexteto Bossa Rio, Conjunto de Roberto Menescal y Grupo de Walter Wanderley.

II. II b) Breve antecedente musical del surgimiento de la bossa nova

Como precursora de la bossa nova siempre se nombra al *samba-canção*, una variante “romantizada” del samba, que había aparecido en la década del 40. Esta forma mantenía la armonía tradicional del samba⁴, pero con un ritmo más lento y letras más melancólicas y sentimentales. Durante la década del 50 el samba canción se renovó intensamente. Las orquestas se sofisticaron con celos y violines, se tornó más canción que samba, las letras eran más alusivas a situaciones de la vida diaria.

La bossa nova se fue gestando poco a poco en la zona sur de Río de Janeiro. El caldo de cultivo se podía localizar en los shows de los diversos clubes del barrio de Copacabana, destacándose el histórico Beço das Garrafas, callejón lleno de boites sito en la calle Duvivier. Al finalizar la segunda guerra habían proliferado por esa zona locales que ofrecían a su selecta clientela de turistas extranjeros y miembros del llamado *café society* brasileiro un tipo de música de baile más internacional. Una mezcla de jazz y samba interpretada por pequeños grupos de piano, contrabajo, saxo y batería. Es decir, que durante la década del 50 varios músicos esbozaron el camino de la bossa nova.

Entre esos precursores, la influencia del jazz a través de gente como el trompetista Chet Baker, iba a ser determinante. El compositor, pianista y cantante Johnny Alf, Alfredo Jose da Silva, ya había creado temas como “Rapaz de Bem”, en los que incorporaba recursos melódicos y armónicos de la

⁴ El samba es un ritmo típicamente brasileño, que tiene diversas variaciones, se base en la percusión con patrones simples y repetitivos. Combina la utilización de tambores, pandereta, tamboril, agogó, reco-reco, cavaquinho, y al unificar el ritmo relativamente simple de estos instrumentos se genera una percusión más compleja. A lo largo del siglo veinte la palabra samba ha designado distintas formas de música urbana y rural. La palabra puede denotar tipos de música afro-brasileña, el ritmo característico del carnaval, o tipos de danza. Principalmente se refiere a un género musical con diversas variantes. Puede ser

música norteamericana. Otro innovador de la época fue Lucio Alves, líder del grupo vocal *Namorados da Lua* y admirador de Frank Sinatra. Tanto él como Farney cantaban de esa manera intimista que posteriormente caracterizaría a la bossa nova.

La palabra *bossa* es un término del lunfardo carioca que a fines de los cincuenta significaba forma, manera, modo. Varias son las interpretaciones dadas a la expresión *bossa nova*. Desde atribuirle el sentido de “nueva ola” o nueva manera de hacer algo hasta entenderla como la vocación o aptitud de alguien en relación con una actividad determinada.

El principal medio de difusión de la nueva corriente musical, en sus comienzos, fueron los shows universitarios. Se dice que la primera vez que se usó el término *bossa nova* fue en un folleto para promocionar un show en el auditorio del Grupo Universitario Hebraico donde se prometía una *noche bossa nova*. Este show, llevado a cabo en el primer semestre de 1958, contó con la presencia de Nara Leão, Ronaldo Bóscoli, Sylvinha Telles, Carlos Lyra, Roberto Menescal como artistas y un público de aproximadamente trescientas personas. No fue grabado ni fotografiado, tampoco fue publicitado por ningún periódico, ni siquiera por el Universitario.

Con el suceso del disco “Chega de Saudade” Tom Jobim comenzó a crear innumerables temas y a hacerse conocido. Quienes no lo conocían quedaban fascinados con sus creaciones y aquellos que lo conocían de antes se impresionaban por la innumerable cantidad de temas que generaba. Participó en la producción de LPs de Silvina Telles y Joao Gilberto, dirigió la orquesta de la TV Tupi en el programa “Noche de Gala” y presentó el programa “O Bom Tom”, en la televisión Paulista. Además de esto compuso los temas para el filme “Copacabana Palace” y “Orfeu do Carnaval”, todo ello durante el año 1959.

Pero Tom Jobim no era el único que se vio disparado por el suceso de la bossa nova. Todos los integrantes del grupo: Ronaldo Bóscoli, Roberto Menescal, Carlos Lyra, Nara Leão, Joao Gilberto, se vieron atrapados por la vorágine y el éxito. El éxito se manifestaba, principalmente, en los shows

Llevado a cabo por un solo individuo acompañado por su guitarra, por pequeños grupos con diversos instrumentos, por bandas más grandes.

universitarios, a los que concurría cada vez más público y comenzaban a ser cubiertos por revistas como *Radiolandia*, *Última Hora* y *Manchete*.

Si bien el nuevo movimiento debió enfrentar las críticas de los puristas quienes afirmaban que no se trataba de una música auténticamente brasileña por haber recibido influencia del jazz, los artistas se divertían y respondían con soltura e ironía a medida que cosechaban éxitos comerciales. Ante la afirmación de que la bossa nova no está dentro de los patrones establecidos como correctos dentro de la música, Tom Jobim y Newton Mendoza contestan riendo con el tema “Desafinado” (1958):

Cuando voy a cantar y usted no me deja
Y siempre con la misma queja
Dice que yo desafino, que yo no sé cantar
Usted es tan bonita
Pero tanta belleza
También se puede acabar

Si usted dice que yo desafino amor
Sepa que eso en mi causa inmenso dolor
Sólo los privilegiados tienen un oído como el suyo
Yo poseo solamente lo que Dios me dio
Si usted insiste en clasificar
Mi comportamiento de antimusical
Y, aunque mienta debo argumentar
Que esto es bossa nova
Que esto es muy natural
Lo que usted no sabe, ni tiene presente
Es que los desafinados también tienen corazón
Le saqué una foto con mi Roliflex
Que reveló su enorme ingratitud

Sólo que no podrá hablar así de mi amor
Éste es el mayor que usted puede encontrar,
Vio, usted con su música se olvidó de lo principal
Que en el pecho de los desafinados
En el medio del pecho late callado
Que en el pecho de los desafinados
También late un corazón.

Tom Jobim / Newton de Mendoza

El producto salió mucho mejor de lo imaginado. No se trató sólo de una broma interna entre los músicos del movimiento, sino que resultó un tema de humor, con algunas posibilidades comerciales. De hecho, cuando fue grabado ese mismo año, por Joao Gilberto el tema fue un éxito. Al detenerse en la letra se descubre una sutil provocación al mencionar la expresión de moda entre los jóvenes universitarios y decir que es lógico que sea desafinado: “Esto es bossa nova, esto es muy natural”.

El día 2 de diciembre de 1959 se produjo el primer show en que la bossa nova entró al aire en vivo, en el auditorio de la Radio Globo, para el aniversario del noticiero de la emisora⁵.

Del 10 al 15 de Mayo de 1960 se realizó el primer festival nacional de Bossa Nova en el teatro Récord de Sao Paulo, del cual participaron Carlos Lyra, Juca Chaves, Geraldo Vandré, y Alaíde Costa entre otros. En esa época la bossa nova ya tenía un gran público y la crítica la consideraba un gran movimiento renovador.

II. III A modo de cierre

La bossa nova surge como manifestación artística de una nueva mentalidad nacional, intelectualizada y refinada. Se trata de una música urbana, nacida de una clase media industrial. Sus temas cantan al amor, manifestando la alegría y la esperanza reinante en Brasil en aquella época. Los

compositores evitan el melodrama y la mirada trágica característica del *samba-canção*. El tono es coloquial y las letras tienden a reflejar el estilo de vida de los artistas, pertenecientes a la clase media. La naturaleza y el romance se conservan como los temas principales; predomina la palabra como expresión precisa, concisa; aparecen contenidos de apariencia simple, desestructuradas. Afirma Tom Jobim “no teníamos noción de que estábamos produciendo una revolución en la música popular brasileña, éramos una banda de chicos bonitos a quienes les gustaban las mujeres. Teníamos cierta conciencia, pero jamás pasó por nuestra cabeza cambiar nada, nuestra única pretensión era ganar dinero y pagar el alquiler” (*Playboy*, 1988 : 36)

En el contexto socio político que enmarca el surgimiento de la bossa nova, es posible pensar que el movimiento forma parte del ideario modernizante y consumista de aquella época. A partir de esta afirmación surge el interrogante acerca de la evolución de la bossa nova en los años subsiguientes. ¿Acaso el nuevo movimiento permaneció igual con el paso del tiempo? ¿Hubo alguna modificación en el contexto sociopolítico que fuera acompañado por las manifestaciones culturales, en particular la bossa nova? Estas preguntas orientarán el desarrollo de los capítulos siguientes.

⁵ El archivo Edgard Leuenroth, que contiene la información brindada por el IBOPE de las cifras de audiencia de la época, no cuenta con los datos de este show. El escritor Ruy Castro afirma que el show estuvo al alcance de millares de espectadores (1995).

Capítulo III Los primeros años de la década del 60 y el fin del período democrático

El presente capítulo recorre los primeros años de la década del sesenta, el contexto sociopolítico y cultural en Brasil de 1960 a 1963.

III. I a) El fin del período democrático

A pesar del crecimiento y la euforia del período, la forma en que se dio el ciclo juscelinista afectó profundamente a la economía brasileña, ya marcada por la dependencia externa y por acentuadas desigualdades. Las nuevas industrias absorbían limitadamente la mano de obra disponible y acentuaban la concentración de la economía. Sus beneficios se extendían a la burguesía y a las camadas de renta media y alta, los únicos con acceso a los productos de la industria moderna. Las clases trabajadoras participaban en forma desigual del clima de prosperidad.

Además, el desarrollo no libró al país de la dependencia externa, en la realidad eliminaba algunas formas tradicionales de dependencia mientras creaba otras nuevas. En 1961, de las sesenta y seis empresas de mayor concentración de capital, treinta y dos eran extranjeras y apenas diecinueve pertenecían a grupos privados nacionales.

Debido a las emisiones de dinero para cumplir con la política de inversiones y créditos estatales, la inflación alcanzó un nivel elevado. Se produjo un alto déficit en la balanza de pagos en 1958. La concesión de nuevos créditos era condicionada por los acreedores internacionales quienes proponían una política austera para estabilizar la economía. Esta política suponía congelar los salarios y suspender los subsidios a la importación de productos esenciales como el trigo y la gasolina.

El presidente decidió romper con el Fondo Monetario Internacional (FMI), para proseguir con el programa desarrollista. Se obtuvieron créditos con nuevos acreedores. Al final del gobierno de Kubitschek, ya no quedaban rastros de la ilusión desarrollista.

La política se revelaba incapaz de absorber en su cuadro económico la totalidad de los nuevos profesionales de nivel superior generados por las universidades. La falta de perspectiva de ascensión

llevó a los estudiantes a una actitud de interpretación crítica de la realidad que terminó acercándolos a la política. El reflejo más visible de esta nueva actitud de los jóvenes de la alta clase media carioca en los años 60 fue la creación en la Unión Nacional de los Estudiantes de los Centros Populares de Cultura (CPC es el nombre genérico usado para denominar a los diversos Centros que existían en el país).

Dentro de los objetivos del CPC, (creado para promover, además de discusiones políticas, la producción y divulgación de películas, obras de teatro y discos de música popular), estaba el de descolocar el sentido común de la música popular, correrlo de los problemas estrictamente individuales a un ámbito general. El compositor debía transformarse en el intérprete de los sentimientos populares.

En las elecciones de 1960 por primera vez, ganó un candidato de la oposición: Jânio Quadros. Sin tener un programa definido, y despreciando a los partidos políticos, Quadros atraía al pueblo con su figura popular y amenazadora, porque prometía un castigo implacable a los que se habían beneficiado con los negocios y corruptelas durante el gobierno anterior.

El nuevo presidente, quien fuera el primero de la historia de Brasil en asumir el mando en Brasilia, encaraba las esperanzas de futuro. Sin embargo, en poco tiempo esas esperanzas se verían deshechas por una renuncia que sumiría al país en una grave crisis política.

Quadros gobernó en forma desconcertante, se ocupó de temas que estaban muy por debajo del cargo que ocupaba, como la prohibición del lanzaperfume, del bikini y las riñas de gallos. En el terreno financiero, optó por un plan de estabilización ortodoxo, que implicaba una fuerte devaluación de la moneda y la contención del gasto público. Las medidas fueron bien recibidas por los acreedores de Brasil y por el FMI.

En agosto de 1961 comenzó a flexibilizar las medidas de contención financiera, pero no llegó a poner en práctica un posible cambio de rumbo. Venía administrando el país sin contar con una base política de apoyo, y en la noche del 24 de agosto Lacerda, quien había sido elegido gobernador de Guanabara, transmitió un discurso por radio y televisión en el que denunciaba un intento de autogolpe organizado por el ministro de justicia, Oscar Pedrosa Horta. Pedrosa Horta negó la acusación y al día siguiente Quadros presentó su renuncia al Congreso Nacional. Si bien se trataba de una estrategia

política, porque Quadros imaginaba que le rogarían que no dejara el poder, consiguiendo el apoyo de otras fuerzas; el Congreso aceptó la renuncia sin más.

La sucesión presidencial le correspondía al vicepresidente: Joao Goulart. Pero Goulart era visto por los militares como la encarnación de la república sindicalista, y la puerta de entrada por la cual llegarían al poder los partidos políticos de izquierda, por lo cual el traspaso del mando quedó en suspenso.

Para evitar un levantamiento, y lograr el orden interno, el Congreso Nacional realizó una enmienda constitucional. El sistema de gobierno pasó de ser presidencialista a parlamentarista, y Joao Goulart asumió la presidencia el 7 de septiembre de 1961, con sus poderes disminuidos.

La asunción a la presidencia de Goulart significó una vuelta al modelo populista, pero ahora en un contexto de movilizaciones y presiones sociales mucho mayores que en el período de Vargas. En los primeros tiempos, la línea del presidente fue la moderación, tratando de demostrar su fidelidad a los principios democráticos y su rechazo al comunismo.

Los ideólogos del gobierno y los dirigentes sindicales trataron de fortalecer el modelo populista. La base de éste debía ser la colaboración entre las Fuerzas Armadas, los intelectuales que formulaban la política, la clase obrera organizada y la burguesía nacional. El eje articulador de esta política sería el Estado, cuya ideología básica era el nacionalismo.

Se estableció un plan de reformas sociopolíticas, denominadas reformas de base. Estas abarcaban un amplio abanico de medidas. En el plano social se destacaba la reforma agraria, que tenía como objetivo eliminar los conflictos por la posesión de la tierra y garantizar el acceso a la propiedad a millones de trabajadores del campo. También tuvo lugar la referencia a la reforma urbana, cuyo objetivo principal era crear condiciones por las cuales los inquilinos podrían volverse propietarios de las casas alquiladas.

Las reformas contenían medidas nacionalistas que preveían una intervención más profunda del Estado en la vida económica. Entre esas medidas estaba la nacionalización de las empresas concesionarias de servicios públicos, de los frigoríficos y de la industria farmacéutica, así como la

estrecha reglamentación de la remisión de lucros al exterior y la extensión del monopolio de la Petrobrás.

En su combate contra el imperialismo y a favor de la reforma agraria, el gobierno y los grupos intelectuales de clase media creían que podían contar con el apoyo de la burguesía nacional. En esa visión los inversores extranjeros eran competidores desleales del capitalismo nacional. Pero, en realidad, enfrentados al clima de movilización social y a la incertidumbre de las inversiones, los miembros de la burguesía nacional preferían seguir otro camino.

Las direcciones sindicales fueron fieles al modelo populista, estaban compuestas principalmente por laboristas y comunistas que actuaban junto al Estado, pero sin estar subordinadas. Se crearon organizaciones paralelas, se creó la CGT en 1962 y los sindicatos canalizaron cada vez más las demandas de carácter político.

Aumentó en gran parte el número de huelgas y los paros tendieron a concentrarse en el sector público. Mientras que en 1958 se registraron treinta y un movimientos huelguistas, en 1963 llegaron a ciento y sesenta y dos. El 80 % de los paros en 1963 se realizaron en el sector público. El aumento de las huelgas indica el aumento de la movilización social. A su vez, el desplazamiento del sector privado al sector público evidencia el carácter político de muchas huelgas, fomentadas por el gobierno para forzar la aceptación de medidas de su interés.

En el ámbito político se hizo evidente una mayor definición ideológica de los agrupamientos, que sobrepasaba los límites de los partidos. La formación de tendencias dentro de cada partido marcaba un avance de las posiciones nacionalistas y de izquierda.

Había sectores en las Fuerzas Armadas que temían el levantamiento de una guerra revolucionaria, cuyo objetivo final sería el establecimiento del comunismo. Esta guerra abarcaba todos los niveles de la sociedad y utilizaba como instrumentos desde el adoctrinamiento y la guerra psicológica hasta la lucha armada. Es por eso que creían necesario oponerle una acción de la misma magnitud. En ese contexto las Fuerzas Armadas tomaron el poder para "la reconstrucción económica, financiera, política y moral en el Brasil, enfrentando de modo directo e inmediato, los graves y urgentes

problemas de que depende la restauración del orden interno y del prestigio internacional del país” (Acto Institucional nº1, 9 de abril de 1964) .

En enero de 1963 se realizó un plebiscito, previsto en la resolución que estableció el parlamentarismo, en el cual 9,5 millones de votantes le dijeron “no” al parlamentarismo. De esta forma, volvía el sistema presidencialista con Joao Goulart en la jefatura de gobierno.

Para poder controlar la situación financiera, que era grave, y la escalada de la inflación, en 1963 se lanzó el Plan Trienal que pretendía combinar el crecimiento económico, las reformas sociales y el combate a la inflación. Los beneficiarios de la inflación no estaban interesados en el éxito de las medidas, los enemigos políticos de Goulart buscaban la ruina del gobierno, el movimiento obrero se rehusaba a aceptar reducciones en los salarios y la izquierda veía la mano del imperialismo por todas partes.

III.II La participación “engajada”⁶ en los años sesenta

La ideología nacional-desarrollista comenzó a dar lugar a la percepción de las contradicciones agudizadas por los cambios socio-económicos. Se hizo patente la necesidad de reformas de base y éstas pasaron a ocupar un lugar central en la agenda de los movimientos políticos y culturales ligados a los grupos nacionalistas de izquierda. Estudiantes, políticos y militantes de partidos, junto con miembros de la iglesia católica desarrollaron un movimiento general para infundir entre las masas algunas nociones de interés de grupo o de clase, ideas sobre el papel del Estado y la necesidad de ciertos objetivos nacionales. Ese esfuerzo de concientización de las masas buscaba un sentido de conciencia de su valor como actores del cambio social.

El tema de lo nacional y lo popular era retomado históricamente por varias organizaciones: la Acción Popular (que era una ramificación de la Juventud Universitaria Católica; JUC); sectores radicales de la iglesia a través del Movimiento de Educación de Base (MEB); una variedad de programas de

⁶ La traducción literal para el verbo “engajar” es *contratar*, en idioma castrense es *enganchar*, dentro del contexto analizado, este término es entendido como *comprometer*.

alfabetización; y la Unión Nacional de Estudiantes (UNE), por medio de su Centro Popular de Cultura, que llevaba el arte y la música militantes a *favelas* y suburbios de clase trabajadora, y también tenía una editora para publicar material de contenido crítico, social y político (Dreifuss; 1981).

La UNE presentó una gran cantidad de demandas relacionadas con la reforma universitaria y educativa, inflación, capital extranjero, imperialismo, política exterior independiente, apoyo a Cuba, solidaridad con los huelguistas, campañas de alfabetización, reforma agraria y asistencia técnica al movimiento rural. En 1961 se transformó en una parte importante del bloque nacional-reformista y eventualmente en una parte importante del Frente de Movilización Popular que reunía todas las organizaciones e instituciones políticas e culturales de la izquierda laborista.

La UNE se comprometía en un amplio espectro de actividades políticas, tomando posición en toda cuestión que apareciera, “desde las directrices políticas segregacionistas de Africa del Sur, hasta la necesidad de Reforma agraria” (Dreifuss, 1981: 285). Además, los estudiantes se comprometían activamente en campañas nacionales de alfabetización, participaban de las campañas sanitarias en el campo y a través de la “UNE-Volante” el Centro Popular de Cultura desarrollaba una fuerte campaña política dentro de la clase trabajadora a lo largo de todo el país.

III. III El Centro Popular de Cultura de la UNE

El Centro Popular de Cultura se encargaría de buscar un contacto más directo entre el artista y el pueblo, donde el artista pudiera ejercer su función de comunicador, y expresar su pensamiento acerca de la situación socio política que estaba atravesando el país. La relación directa e inmediata establecida entre el arte y la sociedad definía una concepción de arte como servicio.

El Manifiesto del CPC, elaborado en Marzo de 1962, intenta sistematizar sus posiciones frente al cuadro político y cultural del país. La posición asumida por los artistas no deriva directamente de una reflexión exclusiva sobre los problemas artísticos, sino que llegan a sus concepciones estéticas partiendo de otra región de la realidad. Consideran que “el arte, al igual que otras manifestaciones

superiores de la cultura, no puede ser entendida como una línea incommunicable e independiente de los procesos materiales que configuran la existencia de la sociedad” (1962: 59).

El artista es considerado ante todo un individuo, un hombre en interacción con sus pares y afectado por las circunstancias, participante de las limitaciones e ideas comunes, de las derrotas y los éxitos de todos. Por esto el artista debe cuestionarse cómo va a dirigir su obra dentro de la sociedad a la que pertenece ineludiblemente. Se encuentra siempre ante una opción radical, o bien declararse un sujeto activo, que delibera y ejecuta, interfiriendo en el destino del proceso social, o bien transformarse en “una materia pasiva y amorfa (...) no pasar de un objeto, de un punto amorfo que padece sin conocer, decide sin conocer y es determinado sin determinar” (1962: 60).

Los artistas del CPC eligen pertenecer al primer grupo. Conscientes de su responsabilidad social se definen como agentes activos, y afirman que la principal diferencia que tienen con los demás artistas brasileños es la comprensión de que toda manifestación cultural sólo puede ser comprendida a la luz de las relaciones de base material. De esta manera se mantienen alertas y evitan “ser víctimas de las ilusiones infundadas que convierten las obras de los artistas brasileños en dóciles instrumentos de la dominación, en lugar de ser, como deberían ser, las armas espirituales de la liberación material y cultural” de su pueblo (1962: 61).

Al postularse como artistas comprometidos y activos toman una postura distinta de la alienada, conformista, en la que el artista es funcional a los intereses de la clase explotadora. Según el manifiesto, la clase dominante utiliza los trabajos de los artistas para la anestesia y domesticación de las clases populares. Siendo como son, productores alienados, no tienen conciencia alguna sobre la función que cumplen, las consecuencias de su creación artística se realizan independientemente de su voluntad y sus convicciones personales. Los artistas alienados son depositarios de la cultura y producen las pequeñas ilusiones y grandes mistificaciones que refuerzan la hegemonía de las clases dominantes.

Estando los artistas del CPC personajes comprometidos con la toma de conciencia de las clases populares, el propio Centro Popular de Cultura no podría crecer ni expandirse a lo largo del país sino fuera como órgano cultural del pueblo. En este punto, los redactores del Manifiesto se ven obligados a aclarar cuáles son las concepciones formales y de contenido que orientan la producción artística del

CPC. Para ello ven necesario realizar una diferenciación entre *arte popular*, *arte del pueblo* y *arte popular revolucionaria*.

El *arte del pueblo* es un producto de las comunidades económicamente atrasadas y por lo general se lleva a cabo en zonas rurales o en áreas urbanas que no alcanzaron formas de vida industrializada. El artista no se distingue de la masa consumidora y los productos artísticos no son muy elaborados.

En el caso del *arte popular*, el público está constituido por la población de centros urbanos desarrollados. Además, debido a la existencia de la división del trabajo, se encuentran por un lado los especialistas creadores y por otro una masa improductiva. El artista se diferencia del público, el cual se presenta en el mercado como mero consumidor sin conocimiento ni decisión sobre la producción de objetos de arte.

Ninguno de estos dos tipos de arte son funcionales a los objetivos del CPC ya que no pueden ser tomados como medio de comunicación con las masas porque tales formas artísticas no expresan al pueblo en su esencia.

Los artistas del CPC eligen el camino del *arte popular revolucionario*. Este arte es revolucionario porque es considerado un instrumento de toma de poder. Para los artistas del CPC “todo empieza por la esencia del pueblo, y esta esencia sólo puede ser vivida por el artista cuando se enfrenta con el hecho de la posesión del poder por parte de la clase dirigente y la consecuente privación de poder en que se encuentra el pueblo como masa de los gobernados por los otros y para los otros”(1962: 67). Este arte es popular porque se coloca del lado del pueblo y se identifica con las aspiraciones de adquirir condiciones de sujeto de su propia historia. No existe arte popular fuera del arte político, no hay posibilidades de hacer arte popular sino es alineando sus objetivos y sus métodos con los de la política que lucha por la toma de poder del pueblo.

El *arte popular revolucionario* es planteado por el manifiesto cepecista como un instrumento de concientización del pueblo, debe ser la forma de brindar al hombre brasileño el entendimiento sobre el mundo en el que vive y el rol que cumple en ese mundo. El objetivo de este arte debe ser el de transmitir a los integrantes del pueblo la voluntad, los valores y los sentimientos revolucionarios que lo habiliten a “romper los límites de la presente situación material opresora” (1962: 69).

Un eje importante de análisis será, entonces, por un lado la concepción de pueblo elegida por los artistas y por otro lado el papel desarrollado en Brasil por el CPC.

III. III a) La noción de pueblo de los artistas del CPC

La concepción Cepecista de *pueblo* está encuadrada dentro de la corriente marxista ortodoxa descrita por Martín-Barbero (2003), tomando algunos elementos de Gramsci.

Según Barbero, en el marxismo la explicación de la opresión y la estrategia de la lucha se sitúan únicamente en el plano económico, a partir de las relaciones de producción se organizarán todos los planos o dimensiones de lo social. Esta idea se hace patente en el manifiesto cepecista cuando afirman que “En nuestro país, las contradicciones cada vez más agudas entre las fuerzas productivas en crecimiento y las relaciones de producción en atraso, entre las clases viviendo de su trabajo y las clases apropiándose del trabajo ajeno (...) son contradicciones que no pueden dejar de reflejarse en cada uno de los aspectos de la vida nacional y acentuar cada vez más su presencia tanto en el nivel de la infraestructura como el de la superestructura ideológica” (63). Hacen hincapié en la necesidad de “romper los límites de la presente situación material opresora” (69), para ello es necesario la interpelación por medio del arte, para constituir a los miembros del pueblo en sujetos políticos “El contenido de este arte no puede ser otro que la riqueza del proceso por el cual el pueblo se supera a sí mismo y forja su destino colectivo” (67).

La visión del arte como medio plausible de interpelación al público difiere de la concepción del arte planteada por Adorno y Horkheimer (1971), quienes hablan de la degradación de la cultura en industria de la diversión. La cultura constituiría un elemento funcional al sistema, y tendría como función hacer soportar la vida inhumana, inculcando al hombre la necesidad de encajar, evitando cuestionamientos y resistencia. Adorno verá en el acercamiento al arte por parte de las masas, en la posibilidad de acceso a la cultura brindada por la industria cultural, una manifestación de la necesidad de engaño por parte del hombre para poder seguir viviendo y aceptando sus condiciones de existencia. En oposición a este planteo, Walter Benjamin (1982) encuentra en el acercamiento, posibilitado por la

reproducción técnica del arte, la posibilidad de acceso igualitario al arte por parte de las masas. Con la ayuda de la técnica, las masas sienten cerca hasta las cosas más lejanas y más sagradas. La tecnología permite la abolición de las separaciones y los privilegios.

Resulta interesante, también, analizar la postura cepecista desde los postulados de Raymond Williams (1980). Este autor sostiene que las expresiones culturales deben ser entendidas como algo más que reflexiones superestructurales de una base económicamente configurada. En este sentido va en contra del marxismo tradicional e interpreta la realidad desde la hegemonía, siempre un proceso, que no se da de modo pasivo como un modo de dominación sino que debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Esto es así porque hay siempre obras e ideas que intentan desestabilizar el poder hegemónico y ejercer resistencia a la dominación. En lo cultural, Williams se refiere a las prácticas emergentes, nuevos significados y valores, nuevas prácticas y reglamentaciones, que no necesariamente están alineadas con el poder hegemónico sino que muchas veces presentan resistencia, oposición. Por tanto, todo proceso hegemónico debe estar en un estado de alerta y receptivo hacia las alternativas y la oposición que cuestiona o amenaza su dominación. En consecuencia, la realidad del proceso cultural debe incluir siempre los esfuerzos y contribuciones de los que de un modo u otro se hallan fuera o al margen de los términos que plantea una hegemonía específica.

Por su lado, los cepecistas conciben al pueblo como sujeto de acción política, pero “repudian la concepción romántica (...) para la cual el arte popular debe ser entendida como formalización de las manifestaciones espontáneas del pueblo”(68); y por eso se alejan de la noción de pueblo propuesta por los anarquistas, quienes ven en el pueblo el sujeto de acción política, cargado de rasgos románticos, su verdad y belleza naturales transformadas en virtudes naturales que son su instinto de justicia y su fe en la revolución como único medio de conquistar su dignidad.

Renato Ortiz señala que en el pensamiento cepecista la idea de cultura popular es la de un proyecto político que utiliza la cultura como elemento de su realización, la cultura popular es definida en términos exclusivos de transformación (1994). No es la concepción del mundo de las clases

subalternas, como lo es para Gramsci y para ciertos folcloristas que se interesan por la “mentalidad del pueblo” sino un proyecto político que utiliza a la cultura como elemento de realización. El término significa sobretodo función política dirigida al pueblo. Es decir, que si bien estos artistas se definen a sí mismos como artistas populares pueden ser considerados más bien como “militantes” de la cultura popular.

Ortiz encuentra coincidencias entre el pensamiento cepecista y los postulados de Gramsci ya que ambos proponen a los intelectuales como organizadores de la cultura popular, pero, mientras para Gramsci el intelectual está vinculado orgánicamente a los intereses populares por pertenecer y surgir de la *clase popular*, el intelectual cepecista es planteado como aquél que lleva la cultura a las masas. Se habla del pueblo, para el pueblo, pero el intelectual es ajeno a éste. Este tipo de concepción del intelectual queda claro en el manifiesto cepecista al sostener que “nuestro arte debe llevar al pueblo el significado humano del petróleo y del acero, de los partidos políticos y de las asociaciones de clase, de los índices de producción y de los mecanismos financieros (...) nuestro arte está en condiciones de transformar la conciencia de nuestro público” (69). En este punto se puede encontrar otro rasgo del marxismo ortodoxo, según el cual la conciencia de clase de los sectores oprimidos no puede ser muy efectiva salvo cuando están organizados y dirigidos por gente que no pertenece a ese estrato⁷.

El artista se propone como integrante del pueblo, dispuesto a guiarlo y adoctrinarlo por medio de la cultura hacia su liberación. Esta actitud paternalista termina, para Heloísa Buarque de Hollanda, homogeneizando conceptualmente una multiplicidad de contradicciones e intereses (1980). Los artistas cepecistas continúan reproduciendo las relaciones de dominación que pretenden revertir, al presentarse como guías de las masas, siguen marcando las diferencias de clase entre los intelectuales y el *pueblo*.

El adiestramiento pretendido por los artistas del CPC termina resultando inútil, pues la enseñanza que se defiende exige el lenguaje del intelectual. Este lenguaje es traducido al pueblo por medio de la exageración y el uso estilizado de formas de expresión provinciales o arcaicas (Buarque de Holanda,

⁷ Eric Hobsbawm hace referencia a esta idea refiriéndose en particular a la clase campesina: “es importante observar – como lo hacen Lúkacs y Marx incidentalmente – que la conciencia de clase de los campesinos no suele ser muy efectiva, salvo cuando están organizados y dirigidos por gente no campesina y con ideas no campesinas, así como el porqué de ese hecho” (1982, 55)

1980). El énfasis puesto en la instrumentalización termina por operar con estereotipos que banalizan la vida social: el estudiante, el obrero, el burgués, etc. (Ortiz, 1994).

En definitiva, se siguen reproduciendo las condiciones de dominación hegemónica de una clase sobre otra al producirse la pretensión de adoctrinamiento ideológico por parte de los intelectuales hacia el pueblo. Son los intelectuales quienes incentivarán la producción popular; por medio de su arte lograrán el surgimiento de la esencia del pueblo, transformándolo en arma política y adquiriendo valor como grupo social. En el análisis del manifiesto cepecista se puede verificar una contradicción respecto a su visión del pueblo. A pesar de los postulados, en los cuales se reconoce en el pueblo la capacidad de generar un movimiento contrahegemónico en su camino hacia la liberación; se plantea también la necesidad de que ese movimiento sea liderado por los intelectuales provenientes de la clase media, por lo cual en el mismo acto se genera una operación de afirmación y negación del pueblo como sujeto de su propia historia.

Al confirmar que “vemos en los hombres del pueblo su cualidad heroica de futuros combatientes del ejército de liberación nacional y popular” (68), se está afirmando la existencia de resistencias que desafían el control hegemónico vigente. Se está viendo en el pueblo el germen de la resistencia. Esta concepción es tomada de Gramsci (1978), quien elabora el concepto de hegemonía que se vincula a un modo de concebir lo social en tanto construcción cultural de consensos y simultáneos procesos de resistencia. Esto implica pensar al poder en términos distintos a los de coerción o de imposición del dominio puramente por la fuerza, sino que se da por el mantenimiento o la conquista de un control intelectual y/o simbólico a escala social.

Sin embargo, el manifiesto cepecista sostiene que “nuestro arte está en condiciones de transformar la conciencia de nuestro público (...) el arte popular revolucionario tiene su esencia en la transmisión del concepto de movimiento dialéctico según el cual el hombre aparece como el propio autor de las condiciones históricas de su existencia” (69), por lo cual entienden que el pueblo debe ser guiado, instruido hasta adquirir las herramientas necesarias para transformarse en instrumento político, para luchar por su liberación, para pasar “del reino de la necesidad al reino de la libertad” (70).

Este pasaje muestra que la valorización del pueblo planteada en el manifiesto es simplemente un argumento teórico, pues ven en el pueblo la necesidad de ser educado y guiado por los intelectuales hacia la liberación. Si bien afirman que en el pueblo está el germen de un actor político que a la larga podrá mantener su lucha, encontrando en su interior manifestaciones culturales propias que le servirán en su resistencia contra la clase dominante; al sostener que esta develación será posible solamente si el pueblo es guiado por los intelectuales –que a su vez pertenecen a la clase que ejerce el dominio simbólico- se está produciendo la negación de la autonomía del pueblo. Se está desacreditando al pueblo como sujeto capaz de encontrar su propio camino y decidir cómo ofrecerá resistencia a la dominación. En la práctica, se está volviendo a la noción de pueblo que se intentaba superar, la de pueblo como clase subalterna, dominada por aquellos que detentan el poder de los medios de producción.

Más allá de la ambigüedad encontrada en la noción de pueblo manejada por los cepecistas⁸ esto no debe desacreditar la labor llevada a cabo por el CPC en Brasil durante los primeros años de la década del '60.

III. III b) CPC como acción revolucionaria - reformista

Como se mencionó, el CPC nace como consecuencia de la incapacidad de la política desarrollista de Kubistcheck de absorber en su cuadro económico a la totalidad de los nuevos profesionales de nivel superior generados por las universidades. La falta de perspectiva de ascensión llevó a los estudiantes a una actitud de interpretación crítica de la realidad que terminó acercándolos a la política. El CPC puede ser considerado el reflejo más visible de esta nueva actitud de los jóvenes de la alta clase media carioca.

Mirándolo en retrospectiva, la labor del CPC fue la de promover, además de discusiones políticas, la producción y divulgación de películas, obras de teatro y discos de música popular. Junto con la

difusión de los productos culturales se produjo la diseminación de la ideología cepecista, que tal como sostiene Ortiz no puede ser analizada sin ser referida al momento histórico al que corresponde. “Dos puntos me parecen fundamentales en lo que se refiere a este período: 1) la efervescencia política, que en última instancia permitió el desarrollo del CPC como acción revolucionario-reformista definida dentro de los cuadros artísticos y culturales; 2) la ideología nacionalista que traspasó a la sociedad brasileña como un todo y consolidó un bloque nacional que congregaba diferentes grupos y clases sociales “(1994: 69).

Para el CPC, la cultura popular tiene un carácter eminentemente nacionalista. Lo popular y lo nacional son las dos caras de la misma moneda. El hombre brasileño presentado por el manifiesto es aquel que tiene su “cualidad heroica de futuro combatiente nacional y popular”. La práctica del CPC implicaría la toma de conciencia de los países subdesarrollados. En las producciones cepecistas se articulan la oposición de una cultura nacional a una cultura extranjera. Podemos tomar la canción “Subdesarrollado”, de Carlos Lyra y Francisco de Asis, como ejemplo.

(...) debajo de un cielo índigo encontrareis un gigante acostado,
Santa Cruz, hoy el Brasil, mas un día el gigante despertó,
dejó de ser un gigante adormecido, y de él un enano se levantó
(...) las naciones del mundo para acá mandaron,
sus capitales desinteresados
las naciones, pobrecitas, sólo querían ayudar, ¿no?
Y aquella isla vieja no robo a nadie
País de poca tierra sólo hace bien
Un Big-Ben, Big-Ben, Ben-Ben, Ben-Ben
Nos dio luz (jah!), Llevó oro (joh!), Nos dio tren (jah!)
Pero llevó nuestro tesoro
Subdesarrollado, Subdesarrollado

⁸ Ambigüedad en relación con la actitud paternalista sobre el pueblo que no alcanza a ver en los productos populares un elemento de resistencia propio del pueblo capaz de ofrecer resistencia contrahegemónica en términos de Gramsci, guiados por intelectuales pertenecientes a su propia clase.

(...) pero llegó el día en que se acabaron
los días duros y sufridos
porque un día aquí llegaron
los capitales de los países amigos
(...) y nuestros amigos americanos
con mucha fe, con mucha fe
nos dieron dinero y nosotros plantamos
solo café, solo café
Es mucha tierra en la que crece todo lo que se plante
Pero ellos resolvieron que deberíamos plantar
Solo café, solo café
(...) comenzaron a vender y a nosotros compramos
comprar goma, vender neumáticos
comprar minerales, vender navíos
para nuestra vela vender el pabito
solo mandaron lo que sobró de allá
Materia plástica, que entusiástica, que cosa elástica, que cosa drástica
Rock, balada, filmes de galanes
Aire acondicionado y chicle bola, y coca-cola
Subdesarrollado, subdesarrollado
El pueblo brasileño tiene personalidad,
No se impresiona con facilidad
(...) el pueblo brasileño aunque piense
baile y cante como americano
no come como americano
vive menos, sufre más
eso es muy importante
pues el brasileño es diferente de los demás
personalidad, personalidad, personalidad
pero sin igual

Subdesarrollada, subdesarrollada, subdesarrollada, subdesarrollada,

Esa es la vida nacional.

Carlos Lyra / Francisco de Asis (1962)

Este tema es uno de los más representativos de la ideología cepecista y de su postura adoctrinadora. Al tratar en forma irónica el ingreso de capitales extranjeros al país, con su referencia sarcástica a la producción de materias primas e importación de productos elaborados los autores hacen circular la crítica acerca de la situación de dominación en la cual se encuentra Brasil en la época –y a lo largo de la historia. A la vez, se hace referencia al pueblo brasileño como “diferente” haciendo alusión a sus características propias, en particular a la situación de opresión en la que se encuentra.

Se hace mención en forma explícita a la dominación económica extranjera sobre el Brasil. Sutilmente se deja entrever la posibilidad de resistencia del pueblo brasileño por sus características culturales propias, y la idea de que Brasil es un gigante adormecido; un gigante que si bien despertó como enano dominado tiene en sí la esencia de un gigante que algún día podrá despertar. Esto se puede ver al principio de la canción: “debajo de un cielo índigo encontrareis un gigante acostado, Santa Cruz, hoy el Brasil, mas un día el gigante despertó, dejó de ser un gigante adormecido, y de él un enano se levantó (...)”.

Por otro lado, el tema “Feo no es bonito”, de Carlos Lyra y Gianfrancesco Guarnieri, tienen características semejantes.

Salven las bellezas de mi Brasil

Con su pasado y tradición

Y salve el morro

Lleno de gloria

Con las escuelas que hablan en el samba

De su historia

Feo no es bonito

El morro existe pero pide terminar

Canta, pero canta triste
Porque la tristeza es lo único que se tiene para contar
Llora, pero llora riendo porque es fuerte y nunca se deja quebrar
Ama, el morro ama,
Un amor sufriente, un amor bonito,
Que pide otra historia.

Carlos Lyra / Gianfrancesco Guarnieri (1962)

Ambos temas se caracterizan por una intencionalidad informativa y participante. Muestran la vinculación de los artistas con la realidad social del país y su intención de concientizar a su público sobre la situación que viven y la posibilidad de levantarse, despertarse, resistir.

He elegido referencias musicales para ejemplificar el compromiso del CPC, por ser éste el tema en particular que me interesa analizar, pero es preciso aclarar que se desarrollaron otras manifestaciones culturales como actividades teatrales literarias, plásticas y cinematográficas.

III. IV A modo de cierre

A lo largo de este capítulo se pudo apreciar la importancia de la tarea llevada a cabo por el CPC de la UNE a inicios de la década del '60. La relevancia de la producción cepecista debe ser encontrada en la divulgación de ideas de resistencia y liberación, valorando lo nacional y dándole importancia al pueblo.

Varios autores (Ortiz, 1994; Buarque de Hollanda, 1980; y Chauí, 1986) descalifican la labor llevada a cabo por los cepecistas por ser un adoctrinamiento “de arriba hacia abajo”, negando lo popular⁹ a la misma vez que se intenta valorizarlo y se ejerce de ese modo un acto de dominación. El discurso populista del CPC es considerado “escencialista, normativo, prescriptivo y pedagógico” (Chauí,

⁹ Entendiendo a *la cultura popular* como la cultura de los sectores subalternos, actores que están en una situación de dominación con respecto a aquellos que ejercen la hegemonía. Actores que no pueden tomar la palabra por sí mismos. Según Pablo Alabarces, “siempre se trata de un nivel de *lo otro*, tiene un espesor simbólico y está en relación de dominación”. *Lo popular* es entonces “una dimensión simbólica de la economía cultural que designa lo dominado”(1990).

1986: 109) y visto como un ejemplo del autoritarismo de la sociedad brasileña, especialmente de los intelectuales.

Aún cuando pueda coincidir en gran parte con esta crítica, es importante rescatar de la labor cepecista, el hecho de que sus productos permitieron la circulación social de la crítica al status quo y mantuvieron viva la elaboración de productos culturales como arma de resistencia. Su labor cultural y de denuncia actúa de alguna manera como resistencia y limitación a la circulación de las significaciones sociales instituidas (Castoriadis, 1988: 106). Este ejercicio y compromiso con la militancia política serán de gran importancia en los años subsiguientes.

Capítulo IV La crisis del régimen y el golpe de 1964

El presente capítulo analiza el período entre 1964 y 1970. Además en este capítulo se detalla, de forma resumida, las distintas leyes y decretos relacionadas con los medios de comunicación social.

IV.I La crisis del régimen

A partir de mediados de 1963 aumentó la radicalización de las posiciones y se hizo evidente que el Plan Trienal implementado por Joao Goulart había fracasado. En los medios militares creció la conspiración, fortalecida por los partidarios de una “intervención defensiva” contra los excesos de gobierno.

A comienzos de 1964, la crisis dominaba el propio Estado populista. El gobierno había perdido el apoyo de casi la totalidad de la burguesía, cuyas inversiones disminuyeron. La eclosión de la clase media conservadora se sumó a las conspiraciones tramadas por grupos de oficiales de las Fuerzas Armadas, brindándoles apoyo político y social.

A pesar de que existieron rumores acerca de conspiraciones golpistas, las fuerzas nacionalistas y de izquierda fueron sorprendidas. El 2 de Abril de 1964 se produjo la toma de poder por parte de grupos militares. Llegó el fin del régimen populista. Fue también, el fin de la experiencia democrática, que no volvería a instaurarse hasta veinte años después.

IV. II. El régimen militar. El período 1964 – 1970

Supuestamente, el movimiento que comenzara el 31 de marzo de 1964 y asumiera el mando el 2 de abril de ese mismo año, había sido realizado para liberar al país de la corrupción y el comunismo, y para reinstaurar la democracia. Las instituciones del país comenzaron a ser cambiadas por medio de los llamados Actos Institucionales (AI).

La cara autoritaria nunca fue asumida por quienes gobernaban, a pesar de que los principios básicos de la democracia fuesen violados. Las medidas del primer acto institucional tenían como objetivo reducir el radio de acción del Congreso, a la vez que reforzaban el Poder Ejecutivo. También, el Acto Institucional asentó las bases para la instalación de las Investigaciones Policiales Militares, a partir de las cuales se desencadenaron persecuciones a los adversarios del régimen. Los estudiantes fueron un objetivo prioritario de la represión.

La represión más violenta se concentró en el campo, especialmente en el nordeste, y alcanzó en especial a las personas relacionadas con las Ligas Campesinas. Se fue instalando en el país un clima de miedo. Se creó el Servicio Nacional de Informaciones que tenía como objetivo recolectar y analizar informaciones relativas a la seguridad nacional.

El 15 de abril de 1964 fue elegido presidente el general Humberto de Alencar Castelo Branco, por votación indirecta del Congreso Nacional. Empezó su gobierno pretendiendo instituir una democracia restringida y modernizar el sistema económico. Para alcanzar estos objetivos era necesario controlar a la masa trabajadora del campo, enfrentar la caótica situación económica y promover una reforma del aparato del Estado.

Se lanzó el Programa de Acción Económica de Gobierno que trató de reducir el déficit del sector público, contraer el crédito privado y comprimir los salarios. La implantación de un régimen autoritario en el país facilitó la acción de gobierno. Para poder funcionar, cualquier plan de estabilización dependía de sacrificios y el régimen autoritario permitió que se tomaran medidas que posicionaban a la clase trabajadora en una situación de desventaja, sin que ésta tuviera posibilidades de ofrecer resistencia. En el plano internacional, el gobierno se alineó claramente con la política norteamericana.

Pero Castelo Branco tenía adversarios dentro de los militares. Los grupos de línea dura consideraban que el gobierno era muy complaciente con sus enemigos. Presionado por estos sectores Castelo Branco emitió el segundo Acto Institucional, en el que se reforzaban aún más los poderes del presidente de la república y le permitían emitir decretos - leyes en materia de seguridad nacional. Además, disolvía los partidos políticos.

En 1967 se aprueba en el Congreso Nacional una nueva constitución, que incorpora los poderes conferidos al Ejecutivo, especialmente los referidos a seguridad nacional, pero no mantuvo las figuras especiales que permitieran nuevas revocaciones de mandatos. En las elecciones de ese mismo año fueron electos presidente el general Artur da Costa e Silva y como vicepresidente un civil, Pedro Aleixo.

Costa e Silva, en su paso por el poder no fue un simple instrumento de la línea dura. Tomando en cuenta las presiones existentes en la sociedad, tendió puentes a los sectores de la oposición y trató de oír a los que discordaban. También incentivó la formación de sindicatos y la formación de líderes sindicales confiables.

En los años siguientes se dieron una serie de acontecimientos que provocaron que, en 1969, cuando Costa e Silva debiera dejar el poder por un problema de salud, una junta militar lo destituyera y comenzara a gobernar aplicando una mano mucho más autoritaria, de persecución y terror.

La oposición se había rearticulado a partir de 1966, luego de que pasara el primer impacto de la represión. Muchos miembros de la jerarquía de la Iglesia se enfrentaron con el gobierno. Lacerda se acercó a sus enemigos tradicionales (Janio Quadros y Juscelino Kubischek) para formar el Frente Amplio y luchar por la redemocratización del país y la afirmación de los derechos de los trabajadores. También, comenzaron a movilizarse en torno a la Unión Nacional de Estudiantes, que había sido prohibida y pasado a la clandestinidad en 1964.

En 1968 se produjo el asesinato de un estudiante en manos de la Policía Militar, durante una pequeña protesta en Río de Janeiro. Esto sirvió como desencadenante de una serie de manifestaciones multitudinarias en las que participaron no sólo estudiantes, sino también sectores representativos de la Iglesia y la clase media.

También hubo dos violentas huelgas obreras, una de ellas con participación activa de estudiantes, en la cual influyeron grupos de izquierda que consideraban que sólo la lucha armada pondría fin al régimen militar. Si bien la organización tradicional de izquierda se oponía a la lucha armada, en 1967 se formó la Alianza de Liberación Nacional y fueron surgiendo nuevos grupos que contaban con una fuerte presencia de militares de izquierda. En 1968 comenzaron las primeras acciones.

La línea dura consideró que era necesario crear nuevos instrumentos para acabar con los grupos armados. El 13 de mayo de 1968, Costa e Silva emitió el Acto Institucional 5 y cerró el Congreso. El AI-5 fue la contrarrevolución dentro de la revolución. Se abrió un nuevo ciclo de pérdida de derechos políticos y purgas entre los funcionarios públicos, muchos de ellos profesores universitarios. En la práctica se estableció la censura a los medios de comunicación y la tortura pasó a tomar parte de los métodos de gobierno.

Uno de los muchos aspectos del AI-5 fue que reforzó la tesis de los grupos de lucha armada, cuyas acciones se multiplicaron a partir de 1969. El régimen parecía incapaz de ceder a las presiones sociales y reformarse, siguiendo cada vez más el camino de una dictadura brutal. Costa e Silva sufrió un derrame, y los ministros militares tomaron el poder (formando una Junta Militar y violando la norma constitucional que indicaba como presidente al vice, Pedro Aleixo). A partir de ese momento comienza la etapa más dura de represión y persecución a los opositores.

La Junta Militar creó la pena de expulsión del territorio nacional aplicable a todo brasileño que se volviera "inconveniente, nocivo o peligroso" para la seguridad nacional. La pena de muerte no se aplicó formalmente, se prefirieron las ejecuciones sumarias o como consecuencias de torturas, presentadas como resultado de enfrentamientos entre subversivos y fuerzas del orden o como desapariciones misteriosas.

Cuando se vio que Costa e Silva no tenía posibilidades de recuperación la Junta Militar declaró vacantes los cargos de presidente y vicepresidente. El Alto Comando de las Fuerzas Armadas eligió para presidente al general Emilio Garrastazu Médici y para vice al ministro de Marina, Augusto Rademaker.

Médici, que no tenía interés en el ejercicio del poder, delegó el gobierno en manos de sus ministros. Se trató del período más represivo de la historia brasileña. Los grupos armados urbanos declinaron y prácticamente desaparecieron, como desenlace de la represión y por la falta de apoyo de los grupos de la masa de la población, cuyo interés por las acciones de lucha armada era mínimo.

El gobierno de Médici no se limitó exclusivamente a la represión. Las medidas represivas eran ejercidas sobre un sector significativo, pero minoritario de la sociedad, adversario del régimen. La mayoría de la población vivía una cotidianeidad aceptable en esos años de prosperidad económica.

A partir de 1969 se dio en Brasil lo que fue llamado el “milagro económico”. Se combinó un extraordinario crecimiento económico con tasas relativamente bajas de inflación.

Nuestro período de análisis se cierra en un momento paradójico de la historia de Brasil. Mientras la represión y la censura alcanzaban su grado máximo, la economía se desarrollaba, crecían la industria, las inversiones en el país y el comercio exterior. Entre tanto desaparecían estudiantes y opositores, la propaganda gubernamental promovía un “Brasil gran potencia” e impactaba en el imaginario de la población. Se intensificaban el control sobre las universidades y la censura.

IV.III. Marco regulatorio del período¹⁰

IV III. a) Las leyes y decretos desde 1964 hasta 1970

A partir del momento en que se instauró en el país la etapa de dominación militar, exceptuando pequeños períodos, el Congreso continuó funcionando y las normas que limitaban los derechos de los ciudadanos eran presentadas como temporarias (Fausto, 2003). Como ya se mencionó, las instituciones del país comenzaron a ser cambiadas por medio de los llamados Actos Institucionales (AI). Por medio del Ato Institucional I, el Presidente de la República quedaba autorizado a enviar al Congreso proyectos de ley que deberían ser tratados en el plazo de treinta días en la Cámara y en igual lapso en el Senado; en caso contrario, serían consideradas aprobadas. Como las decisiones se atrasaban la aprobación de proyectos del Ejecutivo por vencimiento de plazo se volvió un hecho común.

En lo referente a leyes relacionadas con la cultura y el sistema de medios se dictaron trece leyes y decretos en el período 1964 – 1970. De éstos analizaremos aquellos tres relacionados particularmente con la radiodifusión y la libertad de expresión o la censura.

Por un lado el decreto ley número 43, del 18 de Noviembre de 1966, crea el Instituto Nacional de Cine y torna de exclusiva competencia de la Unión de Estados Brasileños¹¹ la censura de filmes. El Instituto Nacional de Cine (INC) se crea “con el objetivo de formular y ejecutar una política gubernamental relativa a la producción, importación, distribución y exhibición de filmes, al desarrollo de la industria cinematográfica brasileña, su fomento cultural y promoción en el exterior”. Entre sus responsabilidades este Instituto tiene la de regular la producción, distribución y exhibición de filmes nacionales; formular una política gubernamental de desarrollo del cine brasileño, su fomento cultural y promoción en el exterior; y aplicar las multas y demás penalidades sobre las infracciones a la ley. El INC depende directamente del Ministerio de Cultura, y queda de esta forma dentro de la órbita de control del gobierno. Se manifiesta la actitud del Estado como elemento fundamental en la organización y dinamización del mercado cultural, al mismo tiempo que actúa en él a través de su política gubernamental (Ortiz 1994). En el caso de la censura, este decreto-ley establece que la misma es responsabilidad exclusiva de la Unión, pero no define en qué casos y condiciones se ejercerá la misma, solamente se aclara que será aplicada para filmes tanto de exhibición cinematográfica como por televisión.

El 9 de Febrero de 1967 se dicta la ley 5250 que regula la “libertad de manifestación de pensamiento e información”. En el Artículo I del primer capítulo se establece que “es libre la manifestación de pensamiento y la búsqueda, recepción o difusión de información o ideas por cualquier medio y sin depender de la censura, siendo cada uno responsable por los abusos que cometiera”. Sin embargo, este derecho no aplica a “espectáculos y diversiones públicas, que estarán sujetos a censura, en la forma de ley; ni durante la vigencia del estado de sitio, cuando el Gobierno podrá ejercer la censura sobre los periódicos y empresas de radiodifusión y noticias “. Es decir, que por medio de esta ley se establece la censura previa sobre los espectáculos públicos, censura que no se hará efectiva en los festivales de música popular hasta fines del año sesenta y nueve, año en que se pone en práctica el Ato Institucional N°5.

¹⁰ En el anexo I se adjunta un resumen de la legislación sobre medios hasta el año 1964.

¹¹ Se refiere al gobierno, ya que Brasil está compuesto por la unión de los estados autónomos.

Es interesante que, como en Argentina, la mayoría de la legislación sobre medios es realizada por gobiernos militares y no democráticos (Mastrini, 2001).

Se prohíbe el anonimato en el ejercicio de la libertad de expresión e información. Aquellas publicaciones que circularan sin atribución de propiedad intelectual serán confiscadas por la autoridad policial. Además, todas las publicaciones deberán estar autorizadas y registradas en forma pertinente, de otra manera serán consideradas clandestinas y sacadas de circulación.

En el tercer capítulo de la ley, se especifica cuáles son los crímenes a la libertad de expresión y las penas aplicables a quienes los cometieran. Los siguientes constituyen crímenes a la explotación o utilización de los medios de información y divulgación:

- “hacer propaganda de guerra, de procesos de subversión al orden político y social, y los prejuicios de raza o clase;
- publicar o divulgar secretos de Estado, información relativa a la seguridad nacional que haya sido definida como secreto nacional;
- publicar o divulgar noticias falsas o hechos verdaderos tergiversados que provoquen perturbación del orden público, desconfianza en el sistema financiero, perjuicio a la confianza en la Unión;
- ofender la moral pública y las buenas costumbres;
- obtener para sí o conseguir para alguien más algún beneficio monetario o personal por impedir la publicación de determinada información;
- incitar al delito;
- calumniar, difamar, injuriar a alguna persona, viva o muerta (la rectificación por voluntad propia hace que se pueda contemplar una disminución de la pena)”

Por otro lado, también se define aquello que no constituye un crimen y no será penado (entre otros):

- “ la opinión desfavorable en crítica literaria, artística o deportiva siempre y cuando no constituya una difamación, calumnia o injuria;
- criticar las leyes demostrando su inconveniencia;
- la crítica inspirada en el interés público”

Además, se establece el derecho a réplica y se definen las responsabilidades penales y civiles ante las infracciones a la ley. Asimismo, se establece que las empresas de radiodifusión deben mantener archivados, por un plazo de sesenta días, los textos de sus programas, incluyendo los programas informativos. Los programas de debates, entrevistas u otros que no correspondan a textos previamente escritos, deberán ser grabados y guardados por veinte días en caso de emisoras de hasta 1kw y treinta días para todas las demás emisoras. Durante este plazo se podrá presentar una orden judicial pidiendo se extiendan los tiempos de conservación del material. Aquellos programas que contengan ofensas a la moral pública y las buenas costumbres o inciten a la subversión del orden público o social serán retenidos por la autoridad competente y en caso de reincidencia se podrá suspender el permiso de emisión.

También se establece que los periodistas o productores no podrán ser detenidos o apresados sin ser previamente juzgados y, en caso de ser sentenciados, cumplirán la pena en una institución distinta a la de los demás presos.

Esta ley fue alterada por el decreto nº207, del 27 de febrero de 1967, en referencia al ingreso al país de publicaciones científicas. A su vez, el 22 de noviembre de 1968, se realiza una modificación en la ley 4.117 (1962), estableciendo que el Consejo nacional de Telecomunicaciones tendrá entre sus miembros a representantes del Ministerio del Interior, del Estado Mayor de las Fuerzas Armadas y del Ministerio de Relaciones Exteriores. De esta manera quedan dentro de la órbita de poder militar, el control y la administración de los medios de comunicación de masas.

IV.III b) Los Atos Institucionais

Los *Atos Institucionais* (enmiendas institucionales - AI) fueron órdenes ejecutivas dictadas por la “revolución victoriosa”, con la intención de “consolidar su victoria de manera de asegurar la realización de sus objetivos y garantizar al país un gobierno capaz de atender los anhelos del pueblo brasileño”. Los AI estaban destinados a “asegurar al nuevo gobierno los medios indispensables para la reconstrucción económica, financiera, política y moral del Brasil, de manera de poder enfrentar, de modo directo e inmediato, los graves y urgentes problemas de que depende la restauración del orden interno y del prestigio internacional de la Patria”. Era preciso institucionalizar de prisa esta “revolución victoriosa” y por medio de su institucionalización “limitar los plenos poderes de los que dispone efectivamente”. Además, dando muestras de su **tolerancia** y **buena voluntad**, y para “demostrar” que no pretendían “*radicalizar el proceso revolucionario*” los comandantes en jefe de las tres Armas (representantes de la revolución triunfante) decidieron “mantener la Constitución de 1946, limitándose a modificarla apenas en la parte relativa a los poderes del Presidente de la República a fin de que éste pueda cumplir la misión de restaurar en Brasil el orden económico y financiero y tomar las urgentes medidas destinadas a **drenar el comunismo, cuya purulencia** ya se había infiltrado no sólo en la cúpula del gobierno como en sus dependencias administrativas”. Para reducir todavía más “los plenos poderes de los que se encuentra investida la revolución victoriosa” resolvieron también “mantener el Congreso Nacional con reservas relativas a sus poderes”, reservas que surgen de los AI (Introducción al Ato Institucional I, 9 de abril de 1964, las negritas son mías).

Las enmiendas institucionales eran emitidas con plazo de vigencia. Los primeros se referían exclusivamente a la suspensión de inmunidades Parlamentarias y la suspensión de derechos políticos. A partir de los poderes excepcionales otorgados al poder ejecutivo se desencadenaron persecuciones a los adversarios al régimen, que implicaron encarcelamientos y torturas, pero todavía existía la posibilidad de utilizar el recurso de *habeas corpus* frente a los tribunales y la prensa se mantenía relativamente libre (Fausto, 2003). Sin embargo, el 13 de mayo de 1968 se produjo la emisión del AI-5 y el cierre del Congreso.

El AI-5 suspendió la garantía de habeas corpus en los casos de crímenes políticos, contra la seguridad nacional, el orden económico y social y la economía popular. También permite al presidente adoptar las medidas previstas en el inciso 2 del art. 152, en la Constitución de 1967. Este artículo se refiere a las medidas coercitivas autorizadas por el estado de sitio, pero al autorizarle al presidente a adoptarlas, se le estaba dando el poder de ponerlas en práctica cuando las considere necesarias. Es decir, que a partir de la emisión del AI-5, el presidente estaba autorizado a tomar las siguientes medidas:

- “ obligación de residencia en un lugar determinado;
- detención en edificios no destinados a los reos de crímenes comunes;
- búsqueda y aprehensión en domicilio;
- suspensión de la libertad de reunión y asociación;
- censura a la correspondencia, prensa, telecomunicaciones y diversiones públicas;
- uso u ocupación temporaria de bienes personales, de empresas públicas, sociedades o concesiones de servicios públicos, así como la suspensión del ejercicio de cargo, función o empleo en las mismas entidades.”

Es a partir de este *Ato Institucional*, que el presidente tiene el poder de revocar las garantías políticas y personales en los casos que considere necesario; y establecer el estado de sitio. También se otorga al presidente la capacidad de cerrar el Congreso en estado de sitio o fuera de éste; lo autoriza a legislar en todas las materias en su lugar; y brinda el poder de intervenir Estados o Municipios sin las limitaciones previstas por la Constitución.

Este nuevo *Ato Institucional*, al contrario de los anteriores, no tenía plazo de vigencia. Además, otorgaba al presidente el poder de cerrar provisoriamente el Congreso y abrió un nuevo ciclo de revocación de mandatos, pérdida de derechos políticos y purgas entre los funcionarios públicos, que incluyeron a muchos profesores universitarios. En la práctica, se estableció la censura a los medios de comunicación y la tortura pasó a formar parte de los métodos de gobierno (Fausto, 2003).

Las enmiendas institucionales posteriores se referían todos aproximadamente a las mismas medidas, con el objetivo de legitimar el poder del presidente y otorgarle facultades especiales. También fueron utilizados para crear órganos policiales que aceleraran la captura de los enemigos del régimen (AI – 9). Cuando el presidente Costa E Silva se enfermó, el AI – 12 fue emitido para traspasar sus funciones a los Ministros de Marina de Guerra; del Ejército y de Aeronáutica Militar.

Todos los *Atos Institucionais* fueron emitidos tratando de justificar y legitimar la toma del poder por parte de las Fuerzas Armadas. Con la emisión de cada nuevo *AI* se tomaban medidas más represivas, que limitaban las libertades del pueblo. Fue a partir del AI - 5 que la represión se cerró de manera más evidente, dejando al ciudadano sin el beneficio de sus libertades individuales.

IV.IV. A modo de conclusión

La legislación sobre medios en Brasil, hasta 1964¹², establece la libertad de expresión de ideas y el derecho a réplica. A grandes rasgos no existe la censura previa por parte de los organismos de control. La idea de censura es contemplada exclusivamente para la exhibición de programas que tuviesen algún contenido que atentara contra la sensibilidad del espectador en el horario de protección al menor (hasta las 22hs). En esos casos los responsables de la emisión deberían cortar las partes inapropiadas e informar al público que se realizó una adaptación.

El crítico musical y doctor en música popular brasileña, Roberto M Moura (2001), sostiene que hubo un período en el que el Departamento de Prensa y Propaganda poseía el poder de censura sobre diarios, revistas, libros y radiodifusión; se censuraban músicas e incluso temas de carnaval. Este órgano funcionó durante el “Estado Nuevo” (1937 – 1945), durante el cual Getulio Vargas era el gobernante. En dicho período hubo una ampliación de los poderes del jefe del poder ejecutivo, garantizados por la constitución de 1937, que proveía al gobernante de instrumentos de intervención en la economía y control de la vida política. Además existía el “culto a la personalidad del dictador por medio del

¹² Ver Anexo I

Departamento de Prensa y Propaganda que era el encargado de hacer marketing al dictador” (biblioteca on line del diario *Folha de Sao Paolo*).

Después de 1945, hasta el golpe militar del '64, existió un clima de relativa tranquilidad, a lo largo de estos años se presentaron algunos casos aislados como la prohibición de composiciones de Juca Chaves (“Presidente bossa nova”, de 1961, que hacía referencia explícita al presidente Juscelino Kubitschek; y “O Brasil já vai à guerra”, de 1962, que ironizaba acerca de la compra del portaaviones Minas Gerais) y una de Carlos Lyra y Chico de Assis (“Canção do subdesenvolvido”, también de 1962). Se prohibió la circulación de estos temas, después haber sido presentados en público al menos una vez.

Al principio del gobierno militar, las medidas de censura no eran tomadas en forma previa a la emisión de los programas de radio y televisión o el lanzamiento de temas, sino que éstas se aplicaban posteriormente, prohibiendo su circulación (por ejemplo el tema “Tamandaré”, de Chico Buarque de Hollanda, que criticaba la desvalorización del cruzeiro, fue censurada en 1966).

Fue a partir del AI-5 (1968) que comenzó a ejercerse la censura previa en forma efectiva. Para grabar un disco o presentar una canción ante el público era necesario enviar copias dactilografiadas de la letra al Departamento de Censura de la Policía Federal. Tras el correspondiente examen, la copia del texto era devuelta al remitente con un sello que decía “Autorizada”. El trámite insumía, por lo general, de siete a diez días. Una vez que la letra recibía la aprobación de la censura podía ser grabada en discos y cintas o cantada en espectáculos públicos, difundida por radio y televisión. Había casos en que la autorización quedaba condicionada a las modificaciones que debía realizar el autor por sugerencia de la censura. En tales casos, las palabras o los versos que debían ser alterados o substituidos aparecían subrayados en la copia devuelta al autor.

Había ocasiones en los que la aprobación o prohibición de una letra no era comunicada durante meses, la letra quedaba retenida por la censura sin que, oficialmente, nada fuera argüido contra su divulgación. Lo más sorprendente, sin embargo, fue el caso de aquellas canciones que habiendo sido “autorizados” y divulgadas después de 1968, fueron repentinamente sacadas de circulación o su

difusión sujeta a la introducción de modificaciones, como por ejemplo el tema “Bárbara” de Chico Buarque que a partir de 1973 no pudo ser presentada en recitales (Eric Nepomuceno, 1973).

Hasta cierto momento de la historia brasileña no existen leyes concretas acerca de la censura, esto implica que el tema de la censura no forma parte de los procedimientos de poder. Es decir que no se podría analizar el tema, siquiera desde la reducción del poder a la prohibición (Foucault, 1979). Por otro lado, Foucault plantea que es necesario analizar el poder desde otro punto de vista, sin reducirlo exclusivamente a la enunciación de la norma. Esto quiere decir que “el poder es coexistido al cuerpo social, no existen entre las mallas de su red playas de libertades elementales; las relaciones de poder están imbricadas en otros tipos de relación, donde juegan un papel a la vez condicionante y condicionado, las formas de prohibición y de castigo son multiformes y a que no existen relaciones de poder sin resistencias” (Foucault, 1979: 170).

A partir de esta descripción y este análisis, el interés se orienta a entender ¿cómo se desarrolla la labor del CPC en este contexto?, ¿cuál es el papel desempeñado por los medios de comunicación social? y ¿cómo la bossa nova logra convertirse en un bien cultural de significado nacional y popular? Estas preguntas orientan los capítulos siguientes.

Capítulo V Los festivales de televisión

V. I. Pequeño resumen de la historia de los medios de Comunicación en Brasil

La radio nace en Brasil en los años veinte y comienza a desarrollarse rápidamente a partir de 1930, superando al cine como instrumento de cultura de masas. El desarrollo de las relaciones capitalistas en Brasil afectó al desarrollo de la radio, principalmente a través de la publicidad comercial. El crecimiento de la radio se debió a que ésta fue vista como un negocio y no como un instrumento de cultura, sin embargo actuó como tal al cubrir todo el territorio nacional.

Para Werneck Sodré, “la radio posibilitó en Brasil (...) la notoriedad de dimensión nacional; creó nuevos ídolos; ayudó extraordinariamente a la difusión y popularización de la música; profesionalizó y ayudó a profesionalizar a aquellos que se dedicaban a la música y al deporte” (1989: 92). Este medio no desapareció, como muchos sostienen, a partir del surgimiento de la televisión, sino que permaneció siendo utilizada como vehículo de información y entretenimiento, principalmente por las clases bajas. Según una investigación de 1963 en Río de Janeiro el 95% de las residencias tenían radio, la cantidad de oyentes de radio era aún inmensa en la antigua capital y tendía a crecer.

Según IBOPE ¹³el promedio de aparatos encendidos crecería en Río de Janeiro según una curva que mostraba el siguiente cuadro:

Año	Cantidad de Aparatos encendidos	Porcentaje (sobre 446000)
1954	107932	24,20%
1955	141828	31,80%
1956	153870	34,50%
1957	161006	36,10%
1958	159668	35,80%
1960	181076	40,60%
1963	198470	44,50%

¹³ Información tomada por Nelson Werneck Sodré del semanario *Última Hora*, 15 de Agosto de 1963

Los datos de ese mismo año para San Pablo revelan que el 45% de las personas preferían escuchar radio mientras que el 55% elegía mirar televisión. Si esto sucedía en las grandes metrópolis, donde se encuentran las estaciones de televisión y el poder adquisitivo es mayor, era de esperar que en el interior el predominio de la radio fuera aún mayor. Si bien el público del interior representa menos como consumidor, como mercado publicitario; desde el punto de vista cultural no puede ser subestimado.

La televisión fue inaugurada el 18 de septiembre de 1950. Nace de manos privadas, dispersas en las principales ciudades del país: San Pablo y Río de Janeiro. Para Mastrini y Becerra (2001) se puede afirmar que ha sido el mercado el que fijó las principales estrategias en materia televisiva, para que con posterioridad el Estado ajustara el marco regulatorio.

Con el gobierno de Juscelino Kubitscheck se crean las condiciones necesarias para la libre penetración de capitales extranjeros al país. Se multiplicaron las empresas multinacionales que fabricaban y vendían los más diversos productos y servicios. A partir de la segunda mitad de 1950 la televisión comienza a despegar como industria: sube la venta de aparatos y se expande la audiencia.

La venta de aparatos sigue creciendo en los años siguientes. La programación estaba compuesta básicamente por enlatados extranjeros, aunque existieron varios programas de auditorio, programas en vivo, de producción nacional, la cual confirma su eficacia como vehículo publicitario.

En 1965 se crea Embratel, que inicia una política modernizadora para las telecomunicaciones. En ese mismo año Brasil se asocia al sistema internacional de satélites (Intelsat) y en 1967 se crea un Ministerio de Telecomunicaciones (Ortiz, 1994).

V.II Una lectura económica

En la década del sesenta comienza a consolidarse, en Brasil, la industria cultural. La televisión se concretiza como medio de comunicación de masas a mediados de la década del sesenta; mientras que el cine, la publicidad, y las industrias discográfica y editorial, se estructuran como industria recién en la década del setenta (Ortiz, 2001). Si bien pueden darse diferencias en cuanto a los tiempos de

crecimiento de cada sector, es posible vincular su evolución constante con transformaciones estructurales en la sociedad brasileña. Estas transformaciones comienzan a darse en particular a partir del golpe militar de 1964. Es un momento de reorganización de la economía brasileña, cada vez más vinculada con el capitalismo internacional. El estado autoritario permite consolidar en Brasil el capitalismo tardío. Se produce una íntima colaboración entre el régimen y la expansión de los grupos privados, la economía brasileña se inserta cada vez más en el proceso de internacionalización del capital.

Junto con el fortalecimiento del parque industrial y el mercado interno de bienes materiales se fortalece la producción de cultura y el mercado de bienes culturales. Ocurre una formidable expansión, a nivel tanto de producción, como distribución y consumo de la cultura. El movimiento cultural posterior a 1964 es un momento de la historia brasileña donde más son producidos y difundidos los bienes culturales¹⁴, se consolidan los grandes conglomerados que controlan los medios de comunicación y de la cultura de masas. Según Renato Ortiz (2001), cualquier dato puede ser utilizado para justificar esta afirmación y toma como ejemplo la producción de libros¹⁵ y la producción de revistas¹⁶; pero sostiene que es el desarrollo de la televisión lo que mejor caracteriza la consolidación de la industria cultural en Brasil.

En 1950 el circuito televisivo era predominantemente local y enfrentaba importantes problemas técnicos. Con la inversión por parte del Estado en el área de las telecomunicaciones los grupos privados

¹⁴ Este crecimiento trae aparejado un acto de censura que intenta evitar la difusión de valores y expresiones políticas contrarias a las de los que están en el poder, pero esta censura no es ejercida sobre cualquier producto cultural sino que se hace una represión selectiva.

¹⁵ Producción de libros entre 1966 y 1980

Año	1966	1974	1976	1978	1980
Ejemplares*	43,6	191,7	112,5	170,8	245,4

* en millones

Datos obtenidos por Ortiz de: Hallewell, Lawrence, *O Livro no Brasil*, Sao Paulo, EDUSP, 1985, p.462.

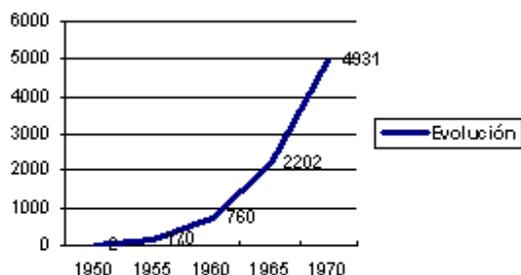
¹⁶ Producción de revistas entre 1960 y 1975

Año	1960	1965	1970	1975
Ejemplares*	104	139	193	202

* en millones

Información tomada por Ortiz de: "Mercado de Revistas, Onde Estamos para Onde Vamos", *Anuário Brasileiro de Propaganda*, 78/79.

tuvieron la oportunidad de consolidar sus objetivos de integración. La consolidación de la televisión como medio de masas puede ser justificada al considerar la cantidad de aparatos en uso¹⁷:



Asimismo, se produce una racionalización de la programación, y un cambio respecto a la introducción de la publicidad. Los programas dejan de ser vendidos a patrocinadores y se comienza a comercializar el tiempo sin contenido, abstracto, medible y por lo tanto, vendible. Es decir, que ya no se buscan patrocinadores para los programas de televisión, sino que se vende el espacio televisivo para ser completado con propagandas.

V.III. Los concursos

Durante la década del sesenta, se llevan a cabo en Brasil diversos concursos de música popular, denominados festivales, que representan el “momento más activo de las relaciones entre la música popular y ese nuevo medio de comunicación” (Ramos Tinhorão, 1978: 177).

La idea de estos festivales había sido inspirada en el Festival de la Canción Italiana de San Remo, que a mediados de la década del 50 atraía a músicos y compositores de toda Europa y

¹⁷ Citado en Ortiz de: Gerardo Leite, “A necessidade de uma Ecologia da Mídia (parte I)”, *Briefing*, nº2, junio de 1978, p.66

convocaba a un alto número de audiencia. La versión brasileña contaba además con un componente regional: el antecedente de los programas radiales de auditorio de las dos décadas anteriores¹⁸.

Estos festivales tienen origen en los concursos de composiciones a principios de la década del sesenta. El esquema era similar al de los concursos para premiación de músicas en la época del carnaval. Por medio de éstos se movilizaba al público, a través de la competencia entre compositores y cantantes de música popular.

El primer festival de este tipo fue organizado por Charoldo Eiras, disc-jockey y compositor, en la primera mitad de 1960. Si bien este primer festival no tuvo gran éxito, en la segunda mitad del mismo año se realizaron tres festivales más de música popular: "A mais bela canção de amor", patrocinado por la firma El Rey de la voz, en Río de Janeiro; "Concurso da canção Brasileira – Homenaje Cinzano" y "O Festival da canção" de las Asociadas, en colaboración con las emisoras del grupo Chateaubriand; ambos en San Pablo (Ramos Tinhorão, 1978).

Antes de la explosión de los festivales patrocinados por los canales de Televisión, entre 1964 y 1965 se consolidó un circuito de shows, frecuentados básicamente por estudiantes.

Se puede afirmar que los festivales de música popular al principio no contaban con mucha participación de compositores y cantantes pertenecientes a la bossa nova¹⁹, recién a partir de la realización, en 1965, del "I Festival de Música Brasileira"²⁰, se puede notar una amplia participación de músicos bossa novistas. Este festival surge a partir de una idea frustrada de Solano Ribeiro, de hacer un festival de bossa nova en la Tv Record de San Pablo. Ante la imposibilidad de organizar el Festival

¹⁸ Los grandes programas de auditorio de las Radios Tupi, Mayrink, Veiga y Nacional constituían un tipo de espectáculo muy particular. Eran una mezcla de programa de radio, show musical, teatro de variedades, circo y sorteos. Estos programas llegaron a alcanzar una dinámica de presentación que conseguía mantener al público en un estado de excitación continua durante tres o más horas. Para esto los animadores contaban con la colaboración de figuras del espectáculo, orquestas, conjuntos regionales, solistas, conjuntos vocales, humoristas y magos, a los cuales se sumaban concursos y distribución de muestras de productos entre el público de la platea. Se producía una íntima comunicación entre el público del auditorio y los artistas, (que iba más allá del gusto por la música sino que estaba relacionada también con las características personales de los artistas) y se producía la división de los seguidores en la forma de fans clubs. A veces llegaba a haber enfrentamientos entre los simpatizantes de distintos artistas. Las tentativas de ampliar la aproximación directa de los fans de radio con sus ídolos había llevado a algunos animadores a montar sus programas en recintos más grandes que los auditorios de las emisoras. (Ramos Tinhorao, 1978)

¹⁹ Para Ramos Tinhorao, el éxito de estos festivales se debía a que las composiciones escogidas siempre pertenecían a nombres famosos de la música popular tradicional (1978).

²⁰ I FESTIVAL DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (Realizado por la TV Excelsior, Guarujá, San Pablo, abril de 1965, Patrocinador: Rhodia S.A.): 1° "Arrastra" de Edu Lobo y Vinicius de Moraes, interpretada por Elis Regina; 2° "Valsa de

en esta emisora, el autor del proyecto se mudó a la competencia. Este primer festival de música popular no tuvo gran participación del público y audiencia por televisión²¹, pero marcó el momento en que se empezó a dar énfasis a las nuevas corrientes modernas derivadas de la bossa nova (Ramos Tinhorão, 1978).

Después de este festival se relanzó en la Tv Record de San Pablo un programa de auditorio destinado a la moderna juventud paulista: *O Fino*, conducido por Elis Regina y Jair Rodriguez. Fue el suceso de este programa²² durante la segunda mitad del año 1965 que mostró a los dueños de las emisoras las amplias posibilidades de recreación de los viejos programas de auditorio de las radios en la televisión (Ramos Tinhorão, 1978).

En el año 1966 se realizaron tres festivales de música popular. El primero fue en la TV Excelsior, en el mes de junio²³ y en los meses de septiembre-octubre se llevó a cabo el festival organizado por la TV Record de San Pablo, el "II Festival da Música popular brasileira"²⁴. Este último fue transmitido en Río de Janeiro por la Tv Globo. El tercer festival realizado ese año fue promovido por la secretaría de Turismo de Guanabara, en Río, con la colaboración de la TV Globo: el "I Festival Internacional da Canção". Para la realización del primer festival internacional de la canción se redactó un reglamento, que lo dividía en dos partes. La primera parte estaba destinada a elegir entre las canciones brasileñas aquella que competiría con las canciones de los otros países, y la segunda

Amor que nao vem", de Baden Powell y Vinicius de Moraes, interpretada por Elizeth Cardoso; 3° "Eu só queria ser", de Vera Brasil y Vera Ribeiro, interpretada por Claudete Soares.

²¹ Ramos Tinhorão hace esta afirmación basándose en que la emisora Paulista de mayores índices de audiencia en esa época era la TV Record (1978). No he podido confirmar los niveles de audiencia del Primer Festival de Música Brasileira porque estos datos no han sido archivados.

²² Tomaremos como válida la afirmación de Ramos Tinhorão, sin poder comprobarlo pues las cifras de las mediciones de audiencia no están disponibles en el archivo Edgar Leuenroth.

²³ II FESTIVAL NACIONAL DE LA MÚSICA POPULAR (Realizado por la Tv Excelsior, abril - junio; Patrocinador: Rhodia S.A): 1° "Porta Estandarte", de Geraldo Vandré y Fernando Lona, interpretada por Tuca y Airto Moreira; 2° "Inae", de Vera Brasil y Maricene Costa, interpretada por Nilson; 3° "Chora céu", de Adilson Godoy y Luis Roberto, interpretada por Cláudia.

²⁴ II FESTIVAL DE MUSICA POPULAR BRASILEIRA (Teatro Récord de San Pablo, Realizado por la TV Record de São Paulo; Patrocinador: Jabón "Super Viva"; Dirección General: Solano Ribeiro; septiembre - octubre): 1° "A Banda" de Chico Buarque, interpretada por Chico Buarque y Nara Leão; junto con "Disparada" de Geraldo Vandré y Teo de Barros, interpretada por Jair Rodriguez, Trio Maraiá y Quarteto Novo; 2° "De amor ou paz" de Luiz Carlos Paraná y Aduauto Santos interpretada por Elza Soares; 3° "Canção para María" de Pailinho da Viola y Capinam, interpretada por Jair Rodrigues. Mejor Intérprete: Jair Rodrigues. Mejor Letra: "Um dia" (Caetano Veloso).

destinada a elegir la mejor canción internacional (inclusive brasileña²⁵), entre los países inscriptos²⁶. Según Ramos Tinhorão, la idea de este festival internacional surge a partir de la necesidad cada vez mayor, de buscar auditorios con mayor capacidad de público. Ante esta necesidad se vio en el Maracanazinho²⁷, con capacidad para 13163 espectadores, un potencial auditorio gigante para la realización de los festivales. Por tratarse de un estadio perteneciente a la ciudad de Río de Janeiro se buscó la autorización para su uso proponiendo el festival como promoción para el turismo (Tinhorão, 1978).

En el año 1967 se realizaron dos festivales. Por un lado, el “III Festival de Música popular brasileira”, realizado por la TV Record de San Pablo, en el Teatro Paramount²⁸. En este festival el tema “Roda Viva”, de Chico Buarque, obtuvo el tercer puesto. Este tema narra la historia de un joven convertido en ídolo de la canción por la televisión y la industria discográfica, del cual sólo puede zafar por el suicidio. Por otro lado, la Secretaría de Turismo de Guanabara, organiza en el mes de octubre, el “II Festival Internacional da Canção”, con apoyo de la TV Globo²⁹.

En el caso del año 1968, se realizaron cuatro festivales. En el mes de mayo se llevó a cabo la “I Bienal do Samba”; organizada por la Tv Record de San Pablo³⁰. En el mes de septiembre, la Secretaría de Turismo de Guanabara, en Río de Janeiro organizó el “III Festival Internacional da Canção” con el

²⁵ Esta aclaración da cuenta de que se pensaba a la bossa nova como producto exportable.

²⁶ I FESTIVAL INTERNACIONAL DA CANÇÃO – (Realizado por la Secretaria de Turismo da Guanabara; Televisado por TV RIO; octubre); 1º “Saveiros” de Dori Caymmi y Nelson Mota, interpretada por Nana Caymmi; 2º “O Cavaleiro”, de Tuca y Geraldo Vandré, interpretado por Tuca; 3º “Dia das rosas”, de Luis Bonfá y Maria Helena Toledo, interpretada por Maísa.

²⁷ Si bien es conocido como Maracanazinho por estar ubicado al lado del Maracana, el Estadio se llama “Ginásio Gilberto Cardoso” y fue inaugurado el 24 de setiembre de 1954 con el Campeonato Mundial de Basquet Masculino.

²⁸ Patrocinador: Jabón “Super Viva”; Dirección General: Solano Ribeiro; octubre) – Premio Sabiá de Ouro: 1º “Ponteio” de Edu Lobo y Capinam, interpretada por Edu Lobo, Marília Medaglia y Quarteto Novo; 2º “Domingo no parque”, de Gilberto Gil, interpretada por el compositor y Os Mutantes; 3º “Roda viva”, de Chico Buarque, interpretada por el autor y MPB4. Mejor letra: “A estrada e o violeiro”. Mejor intérprete: Elis Regina. Mejor arreglo sonoro: Rogério Duprat (“Domingo no Parque”)

²⁹ II FESTIVAL INTERNACIONAL DA CANÇÃO. (Realización: Secretaría de Turismo de Guanabara con apoyo de la TV Globo; octubre): 1º “Margarida”, de Gutemberg Guarabira, interpretada por el compositor y Grupo Manifesto; 2º “Travessia”, de Milton Nascimento y Fernando Brant, interpretada por Milton Nascimento, que además obtuvo el premio como mejor intérprete; 3º “Carolina”, de Chico Buarque, interpretada por Cynara y Cybele.

³⁰ I BIENAL DO SAMBA (Realizada por la TV Record de San Pablo, en el Teatro Record Centro, con el apoyo de la Revista “Intervalo”, mayo): 1º “Lapinha”, de Baden Powell y Paulo Cesar Pinheiro, interpretada por Elis Regina; 2º “Bom tempo” de y por Francisco Buarque de Hollanda; 3º “Pressentimento” de Elton Medeiros e H.Belo Carvalho, interpretada por Marília Medaglia.

apoyo de la Tv Globo³¹. También en septiembre tuvo lugar en San Pablo el “I Festival Universitario”³²; y los meses de noviembre y diciembre, el “IV Festival de Música popular Brasileira”³³.

Al año siguiente, se realizaron solamente dos Festivales. En septiembre el “IV Festival Internacional da Canção”³⁴ y en noviembre – diciembre el “V Festival de Música Popular brasileira”³⁵. En el mes de octubre de 1970 la Secretaría de Turismo de Guanabara organiza el “V Festival Internacional da Canção”³⁶.

³¹ III FESTIVAL INTERNACIONAL DA CANÇÃO, Realizado por la Secretaría de Turismo de Guanabara, con el apoyo de la TV Globo; septiembre): 1º “Sabiá”, de Chico Buarque y Tom Jobim, interpretada por Cynara y Cybele; 2º “Para nao dizer que nao falei das flores”, de y por Geraldo Vandré; 3º “Andança”, de Danilo Caymmi, Edmundo Souto y Paulinho Tapajos, interpretado por Beth Carvalho y Golden Boys.

³² I FESTIVAL UNIVERSITARIO (Auditório do Canal 4-TV Tupi de SP; Realizado por la TV Tupi y La Secretaria de Turismo da Guanabara; Coordinación: Grupo Interuniversitário Musical; Producción: Paulo Pontes e Oduvaldo Vianna Filho, septiembre): 1º “Helena, Helena, Helena”, de Alberto Land, interpretada por Lucio Alves; 2º “Frevo da Saudade”, de Fred Falcão y Paulinho Tapajos, interpretada por Claudete Soares; 3º “O violeiro” de Homero Moutinho Filho, interpretada por Jair Rodrigues & Quarteto Novo.

³³ IV FESTIVAL DE MUSICA POPULAR BRASILEIRA (Realizado por la TV Record de San Pablo, en el Teatro Record, durante los meses de noviembre – diciembre; Patrocinador: Jabón “Super Viva”) – El festival contó con un grupo que realizó la preselección; y dos jurados: un jurado especial y un jurado popular. Jurado especial João Carlos Martins (músico); Gabriel Migliori (compositor); Paulo Cotrin; Raul Duarte; Claudio Santoro; Julio Medaglia; Roberto Freire; Sérgio Cabral; José Carlos de Oliveira.: 1º “Sao Paulo, meu amor”, de Tom Zé, interpretada por él mismo; 2º “Memorias de Marta Saré”, de Edu Lobo y Gianfrancesco Guarnieri, interpretada por Edu Lobo y Marília Medalla; 3º “Divino Maravilhoso”, de Caetano Veloso, por Gal Costa. Mejor Intérprete: Elza Soares. Jurado popular (Estructura: 15 grupos, con 7 miembros de cada grupo en las siguientes ciudades: Sorocaba, São Carlos, Santos, Campinas, Bauru, Guaratinguetá, Ribeirão Preto + 1 grupo (7 miembros) en Rio de Janeiro + 7 grupos (de 7 miembros cada uno) en los siguientes clubes de la capital paulista: Paulistano, Pinheiros, Tênis, Corinthians, Palmeiras, Sírío, Monte-Libano. Votación directa: el espectador podía votar directamente su música preferida a través de un cupom distribuido por la revista “Intervalo”(ED.Abril/São Paulo): 1º “Benvinda”, de y por Chico Buarque; 2º “Memorias de Marta Saré”, de Edu Lobo y Gianfrancesco Guarnieri, interpretada por Edu Lobo y Marília Medalla; 3º “A Família”, de Chico Anísio y Ari Toledo, interpretada por Jair Rodrigues. Mejor Intérprete: Jair Rodrigues.

³⁴ IV FESTIVAL INTERNACIONAL DA CANÇÃO; (Realizado por la Secretaría de Turismo de Guanabara, con el apoyo y televisado por la TV Globo de Rio de Janeiro; septiembre). 1º “Cantiga por Luciana”, de Edmundo Souto y Paulinho Tapajos, interpretada por Evinha; 2º “Juliana”, de Antonio Adolfo y Tiberio Gaspar, interpretada por Gaspar; 3º “Visao geral”, de Cesar Costa Filho, Ruy Maurity y Ronaldo Monteiro, interpretada por Cesar Costa Filho y Grupo 004.

³⁵ V FESTIVAL DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (Realizado por la TV Record de San Pablo en el Teatro Record – Augusta; Patrocinador: “Thyor”/“Tergal”; Dirección General: Equipe A; Coordinador: Marco Antonio Rizzo; noviembre – diciembre - Jurado: Maysa; Severino Filho; Gabriel Migliori; Hervê Cordôvil; Moraes Sarmento; Paulo Bonfim; Aracy de Almeida; Padre Vasconcelos. Grupo defensor de las músicas: Raldal Juliano; Kalil Filho; Grupo acusador de las músicas: Júlio Medaglia; Rogério Duprat; Vinicius de Moraes. Transmisión por TV: TV Record (SPO), TV Rio (RJO), TV Alvorada (BSA); TV Jornal do Comercio (RFE); TV Tibagi (Apucarana-PR); Tv Centro América (Cuiabá); Transmisión por TV Via Embratel: TV Iguaçú (CWA); TV Difusora (POA); TV Itacolomi (BHE); TV Itapoã (SSA); TV Triângulo Mineiro (Uberlândia); Transmisión por TV via Intelsat: TV Panamericana (Lima, Peru); TV Guaiquil (Ecuador); TV 4 (Puerto Rico); TV 8 (Ciudad de México): 1º “Sinal fechado”, de y por Paulinho da Viola; 2º “Clarisse”, de Eneida y Joao Magalhaes, interpretada por Agnaldo Raynol; 3º “Comunicação”, de Hélio Mateus y Edson Alencar, interpretada por Vanusa. Mejor Intérprete: Antonio Marcos. Mejor Letra: “Moleque” (Gonzaguinha). Mejor Arreglo Sonoro: “Sinal Fechado”.

³⁶ V FESTIVAL INTERNACIONAL DA CANÇÃO (Realizado por la Secretaría de Turismo de Guanabara, con el apoyo y la Televisación de la TV Globo; octubre): 1º “BR-3” de Antonio Adolfo y Tiberio Gaspar, interpretado por Tony Tornado y Trio Ternura; 2º “O amor é o meu país”, de Ivan Lins y Ronaldo Monteiro, interpretado por Ivan Lins; 3º “Encouraçado”, Sueli Costa y Tite de Lemos, interpretado por Favio.

Los festivales contaban con la presencia de la juventud universitaria. La clase media llena de esperanzas, sueños y deseos, llenaban las instalaciones donde se llevaban a cabo los shows: el Teatro Record, el Teatro Paramount, y el Maracanazinho; también los Teatros de las Universidades se veían invadidos por la multitud que “alentaba, gritaba, lloraba, participaba de una verdadera rueda de pasiones por el Brasil y amores por la vida” (Suzigan, 1991: 57). Si no podían presenciar los festivales, el público los miraba por televisión. Los números de las mediciones de audiencia³⁷ de la época muestran la adhesión del público a este tipo de shows, por televisión blanco y negro.

Los cuadros que vemos a continuación contienen la información sobre la audiencia de los festivales de música popular de 1966 y 1967 (Fuente: Archivo Edgard Lauenroth).

* Los datos corresponden a un promedio de las mediciones de audiencia de los días en que se transmitió el festival; franja horaria: 20 – 22 hs.

³⁷ No se ha podido obtener la información completa sobre las mediciones de audiencia, porque el IBOPE no brinda información a distancia. Los datos obtenidos pertenecen al archivo Edgard Leuenroth, que no cuenta con toda la información pertinente.

* Franja horaria: 13:30 a 15 hs

* Los datos corresponden a un promedio de las mediciones de audiencia de los días en que se transmitió el festival; franja horaria: 20 – 22 hs.

* Realizado en Rio de Janeiro en el mes de Octubre; franja horaria 20 21:30.

* Franja horaria: de 20 a 21:30

Al analizar la información sobre las mediciones de audiencia, notamos que los festivales fueron ganando la aprobación del público con el tiempo. La transmisión de los festivales por la Tv Récord de San Pablo implicó un aumento considerable en el número de audiencia ya que se trata del canal que, junto con la Tv Tupi, presentaba mayores números de audiencia en sus programas.

V.IV La bossa nova como expresión de protesta

A partir de 1964 el arte y la cultura brasileños fueron marcados por una serie de movimientos y contramovimientos, marchas y contramarchas, de vanguardias que eran luego seguidas por otras vanguardias, como consecuencia de los cambios que se daban en la sociedad. Si bien el CPC de la UNE fue obligado a desaparecer, porque el gobierno pasó a controlar las organizaciones estudiantiles, la huella dejada por éste tuvo muchos seguidores.

En el ámbito de la bossa nova, algunos de sus exponentes decidieron dejar de cantar al “amor, la sonrisa y la flor”, para realizar temas más comprometidos con la realidad social y política del país. Algunos jóvenes compositores y cantantes se interesan por las graves desigualdades sociales y la explotación humana, a través de dos temas paradigmáticos: el nordeste y las favelas de los morros. Con su trabajo artístico, estos músicos pretendían concientizar a la población. Comienza un agitado periodo de *sambas de participação* y *canção de protesta*.

Se fue formando un ala de *izquierda* en la bossa nova, en la cual podemos encontrar a Nara Leão, Sergio Ricardo, Vandrê, Edu Lobo, Carlos Lyra, Ruy Guerra, Gianfranco Guarnieri. En contraposición se encontraba un grupo de artistas que sólo estaba preocupado por hacer música, como Ronaldo Bóscoli, Aloysio de Oliveira y Joao Gilberto; sin mostrar compromiso por la realidad social del país.

Un claro ejemplo de este cambio en la manera de cantar es Nara Leão, quien fuera considerada la musa de la bossa nova por ser la propietaria del mítico departamento en Copacabana considerado el lugar donde nació la bossa nova. Nara grabó en 1964 el disco “Opinión de Nara”, que contenía diversos temas que presentaban un cambio radical en los temas, ya que cambiaba la forma de encarar la

realidad brasileña. Exceptuando dos canciones románticas de género indefinido, el disco expresaba crítica social y resistencia. Dos de estos temas, compuestos por Zé Keti: “Opinao” y “Ascender as velas”, dan un indicio del cambio en las letras, del compromiso expresado en la temática.

Me pueden apresar
Me pueden pegar
Pueden hasta dejarme sin comer
Que no cambiaré de opinión
De aquí del morro
Yo no salgo, no

Si no tengo agua
Haré un pozo
Si no tengo carne
Compraré un hueso
Para poner en la sopa
Y déjame caminar
Que hable de mí quien quiera hablar
Aquí yo no pago alquiler
Si yo muero mañana, señor doctor
Estoy cerca del cielo.

“Opini3n”, Z3 K3ti, 1964

(...) Un 3ngel va al cielo
Dios me perdone
Pero yo digo
El doctor lleg3 demasido tarde
Porque en el morro
No hay autom3viles para subir

No hay teléfono para llamar
Y no hay belleza para ver
Y la gente muere sin querer morir.

“Encender las Velas”, Zé Kéti, 1964

Luego de la producción de este disco Nara recibió críticas, por estar traicionando a la bossa nova, especialmente después de declarar en la revista *Fatos&Fotos* (1964): “Basta de bossa nova, basta de cantar para dos o tres intelectuales una musiquita de departamento. Quiero el samba puro, que tiene mucho más para decir, que es la expresión del pueblo y no una cosa hecha por un *grupito* para otro *grupito*. Y esa cosa de decir que la bossa nova nació en mi departamento es una gran mentira. Si se reunían ahí también lo hacían en otros mil lugares (...) En la bossa nova el tema es siempre la misma base: amor-flor-mar-amor, así se repite. Quiero ser comprendida, quiero ser una cantora del pueblo”(33).

La respuesta del otro ala de la bossa nova no se dejó esperar. En el número siguiente de la revista *Fatos&Fotos* se publicaron diversos comentarios. Entre otros, Sylvinha Telles sostuvo que “Nara quiere dar un salto muy grande, cuando todavía está en la edad del amor la sonrisa y la flor. Por más que quiera soñar, ella es auténtica bossa nova. Está subestimando la inteligencia del público, al decir que en la bossa nova hay que repetir las cosas muchas veces para hacerse entender. La bossa nova es la música de la época en que todo el mundo vive en departamentos”(25). Por otro lado, Aloysio de Oliveira ironizaba “No sé cuál es el pueblo de Nara Leão. Quiéralo o no, ella es una típica cantante de apartamento, que quiere negar la existencia del amor, la sonrisa y la flor como motivo musical. Esto sería negar lo que todo el mundo quiere. Nadie quiere cambiar a Nara. Es ella quien quiere hacerse pasar por lo que no es.”(25)

Las discusiones entre Nara Leão y los defensores de la línea original de la bossa nova ejemplifican la apertura del movimiento en dos corrientes diferentes. Si bien Nara afirma que ella quiere

dejar de hacer bossa nova, si en la actualidad escucháramos su disco de 1964, lo encontraríamos un disco tan bossa nova como cualquier otro, en términos de ritmo y forma de cantar.

También en 1964 se realiza en Río de Janeiro, en el mes de diciembre, el show “Opinao”, que tenía como objetivo mostrar que la música popular era más expresiva si contenía una opinión, y que no era posible ver al público como un simple consumidor de música, sino que debe encontrar en éste la fuente y la razón de la música. Esto es aclarado en la propia introducción del libreto, donde se explican las intenciones de los autores (Buarque de Hollanda, 1980)³⁸. El espectáculo mantiene el ideario nacionalista y populista de los años precedentes, y puede ser visto como un show de transición, porque conserva los principales trazos del populismo anterior pero muestra una cautelosa incertidumbre y una incipiente ambigüedad. Se colocan en escena dos cantantes en representación del pueblo (Zé Kéti y Joao do Vale) al lado de una niña de Copacabana (Nara Leão) mostrando el contacto entre la clase media y el pueblo, que no puede realizarse políticamente y pasa a suceder sobre el escenario (Buarque de Hollanda, 1980).

Además del show “Opinao” (1964), los shows patrocinados por centros académicos universitarios en el Teatro Paramount de Sao Paulo (1964/ 1965), y el espectáculo “Arena Canta Zumbi” (1965), pueden ser considerados entre las principales manifestaciones culturales que trataban temas de oposición al régimen militar.

Resulta importante recordar que durante el presente período la represión se desencadenó contra partidos y sindicatos pero dejó al margen a los asuntos considerados artísticos. De hecho, mientras los militares amordazaban a los medios informativos, la música, vía la televisión, entraba libremente en todos los hogares (Galilea Lin, 1990), porque no existía censura previa sobre los materiales presentados en los festivales de música popular. Es por esto último, que el análisis de los temas presentados en los concursos televisivos es relevante para entender la circulación del mensaje de oposición, crítica y resistencia.

³⁸ Heloísa Buarque de Hollanda cita en su libro el libreto del Show *Opinao*: escrito por Pontes, Paulo y otros, *Opinao*, Río de Janeiro, 1963. P.7

V. IV. a) Los temas ganadores

En el presente apartado se detallan aquellos temas comprometidos que criticaban la realidad político social del país y que resultaran triunfadores en los mencionados festivales.³⁹

“Arrastrao” – 1965 - Edu Lobo / Vinicius de Moraes

Tiene la balsa en el mar/ Hoy tiene arrastre

Todo el mundo a pescar

Basta de sombra, Juan

Ya oyó

Vea el arrastre entrando en el mar sin fin

Mi hermano me trajo lemanjá para mi

Mi Santa Barbara bendígame/ quiero casarme con Janaína

Empuje bien despacio/ Ya viene viniendo el arrastre

Es la reina del mar/ Ven, ven en la red Juan/ para mi

Válgame Dios Nuestro Señor de Bonfim

Nunca jamás se vio tanto pez así.

La palabra arrastrao significa arrastre, es también la red que se usa para pescar en el mar. El tema invita a salir a pescar, porque hay muchos peces en el mar, pero a la vez dice “basta de sombra” y pide la bendición. Este tema, que fue el primer triunfador en un festival, puede ser visto como interpretado como un llamado de atención, un alerta, sugiriendo que son muchos (“nunca jamás se vio tanto pez así”) los que pueden ejercer la resistencia, de a poco “empuje bien despacio”, pero con esperanzas. No va a ser simple; la palabra arrastrao significa también el esfuerzo de la persona que arrastra, pero están encaminados “tiene la balsa en el mar”,

“Porta Estandarte” – 1966 (G.Vandré / F.Lona)

Mira que la vida es tan linda

³⁹ Sin embargo, estos festivales sirvieron como ámbito de presentación de muchos otros temas de este tipo, que se encuentran detallados en el anexo.

se pierde en tristezas
baja de tu rancho cantando tu esperanza sin fin
deja que tu tristeza se haga la canción del pueblo
para que el pueblo cantando tu canto ésta no sea en vano
yo voy llevando mi vida enfin/ cantando y canto si
y no cantaré si no fuese así/ llevando a quien me quiera oír
certezas y esperanzas para cambiar
por dolores y tristezas que bien sé
algún día van a acabar
un día que viene viniendo y que vivo para cantar
en la avenida girando
bandera en mano
para anunciar.

En este tema es clara la alusión al cambio, a la posibilidad de cambio para bien y la esperanza de que termine la situación de opresión vivida en la época.

“Saveiros” – 1966 (D.Caymmi/N.Motta)

Ni bien terminó la noche
van los barquitos hacia el mar
llevan en el día que amanece
las mismas esperanzas sin fin
Del día que pasó
cuantos partieron por la mañana
quién sabe cuántos van a volver
Sólo cuando el sol descansa
y si los vientos los dejen
los barcos van a llegar
cuantas historias para contar
en cada vela que aparece un canto de alegría
de quien venció al mar.

En este tema se hace alusión a las desapariciones “cuantos partieron por la mañana/ quién sabe cuántos van a volver”, pero también canta a la esperanza y a la victoria.

“A Banda” – 1966 – (Chico Buarque de Hollanda)

Estaba sin hacer nada en la vida
y mi amor me llamó
a ver la banda pasar
cantando cosas de amor
mi gente sufrida se despidió del dolor
para ver pasar la banda
cantando cosas de amor
el hombre serio que contaba dinero paró
el charlatán que contaba ventajas paró
la enamorada que contaba las estrellas paró
para ver, oír y dar paso
la moza triste que vivía callada sonrió
la rosa triste que vivía cerrada se abrió
toda la chiquilinada se encandiló
al ver la banda pasar
cantando cosas de amor
el viejo flaco se olvidó del cansancio y pensó
que todavía era joven
para salir al balcón y bailó
la moza fea salió a la ventana
pensando que la banda
tocaba para ella
la marcha alegre se desparramó en la avenida e insistió
la luna llena que vivía escondida surgió
mi ciudad toda se engalanó
para ver la banda pasar
cantando cosas de amor
pero para mi desencanto
lo que era dulce acabó
todo tomó su lugar
después de que la banda pasó
a cada cual en su rincón
y en cada rincón un dolor
después de que pasó la banda
cantando cosas de amor.

En este tema Chico Buarque hace alusión a los festivales de música popular como un instante de alegría y dispersión para el pueblo oprimido. Pero al terminar los festivales todo vuelve a la rutina y se termina la alegría. La música de este tema –imitando una marcha en forma rápida y con toques de samba- es una ironía en sí misma.

“Disparada” – 1966 (G.Vandré / Theo de Barros)

Prepare su corazón
para las cosas que voy a contar
vengo del desierto⁴⁰
y puede ser que no le agrade
aprendí a decir no
ver la muerte sin llorar
y la muerte el destino todo
estaban fuera de lugar
yo vivo para reparar
en la bueyada ya fui buey
pero un día me monté
no por motivo mío
o de quien estuviese conmigo
que nadie quería hacerlo
sino por necesidad (...)
entonces no pude seguir
valiente terrateniente
dueño de ganado y gente
porque el ganado la gente marca
pulsa, hiere, engorda y mata
pero con la gente es diferente
si usted no está de acuerdo
no puedo disculparme
no canto para engañar
voy a agarrar mi guitarra
voy a dejarlo a ud de lado
voy a cantar a otro lado
en la bueyada ya fui buey

boyadero, ya fui rey
no por motivo mío
o de quien estuviese conmigo
que quisiera o que pudiera
no por cosa suya
querer más lejo que yo
pero el mundo se fue enredando
en las patas de mi caballo
y ya que un día monté
ahora soy caballero
lazo firme, brazo fuerte
en el reino que no tiene rey.

Este tema denuncia la situación de miseria vivida en el norte del país, pero a la vez realiza una alegoría entre el ganado maltratado por los hacendados y el pueblo oprimido por los militares. También se refiere al triunfo del débil sobre el fuerte, a través de la toma de conciencia y la idea del individuo libre que forja su propio camino “ya que un día monté/ ahora soy caballero/ lazo firme, brazo fuerte/ en el reino que no tiene rey”.

“Ponteio” – 1967 (Edu Lobo / J.Carlos Capinam)

(...)Era un día era claro y casi medio
era un canto callado sin punteo
violencia, viola, violeiro⁴¹
Era muerte alrededor del mundo entero
Era un día era claro, casi medio
había uno que había jurado quebrarme
pero no me acuerdo de dolor o temor
sólo sabía de las olas del mar/ tiraron la guitarra del mundo
pero fui hasta el fondo a buscarla
Si tomo la guitarra punteo:
no puedo parar mi canto
Quien me diera ahora y yo tuviera una guitarra para cantar

⁴⁰ La palabra *sertão*, traducida aquí como *desierto* significa literalmente “lugar muy apartado de la costa y de los terrenos cultivados”

⁴¹ El autor hace un juego de palabras “viola, violeiro” significa: guitarra, guitarrista”

Puntero, todo el mundo puntear, puntear
Era una eran dos, eran cien, Era un día era claro, casi medio
ya conviene ir cerrando mi canto
Prometiendo un nuevo punteo
Cierto día que sé por completo
y espero no va a demorar
ese día estoy seguro que viene
Digo inmediatamente que vine a buscar
corriendo al medio del mundo
no dejo la guitarra de lado
voy a ver el tiempo cambiado
y un luego lugar para cantar.

Silencio, imposibilidad de cantar, de expresarse libremente y a la vez un canto a la esperanza de que la situación cambiará en el futuro, de que las cosas mejorarán y no habrá más violencia.

“Para não dizer que nao falei das flores” – 1968 (Geraldo Vandré)

Caminando y cantando y siguiendo la canción
somos todos iguales, brazos dados o no
en las escuelas, las calles, campos, construcciones
Caminando, cantando y siguiendo la canción
Ven, vámonos, esperar no es saber
quien sabe hace ahora, no espera que pase
Por los campos el hambre en grandes plantaciones
Por las calles marchando indecisos cordones
Aún hacen de la flor su más fuerte refrán
Y creen en las flores venciendo el cañón
Hay soldados armados, amados o no
Casi todos perdidos con armas en la mano
en los cuarteles les enseñan antiguas lecciones
De morir por la patria y vivir sin razones
En las escuelas, las calles, campos, construcciones
Somos todos soldados armados o no
Caminando y cantando y siguiendo la canción
somos todos iguales brazos dados o no
Los amores en la mente, las flores en el piso

**La certeza en la frente, la historia en la mano
Caminando y cantando, siguiendo la canción
Aprendiendo y enseñando una nueva lección
Ven, vámonos que esperar no es saber
Quien sabe hace ahora, no espera que pase.**

Este tema habla de la educación como herramienta, a la vez que denuncia la educación como forma de inculcar valores y modos de vida acordes con la ideología dominante, sin dar al individuo la posibilidad de pensar el porqué de las cosas. Por otro lado sugiere la posibilidad de resistencia por medio del conocimiento y la toma de conciencia de la situación presente y pasada para construir activamente el futuro “quien sabe hace ahora, no espera que pase”. Además, llama directamente “ven vámonos”, “quien sabe hace ahora”.

“Sabiá” – 1968 (Edu Lobo / Capinam)

Voy a volver
Sé que todavía voy a volver
Para mi lugar
Fue allá y todavía es allá
Que yo he de oír cantar
Un canario
Voy a volver
Sé que todavía voy a volver
me voy a acostar en la sombra
De una palmera
que ya no hay
recoger una flor
que ya no dá
Y algún amor tal vez pueda espantar
las noches que yo no quiera
Y anunciar el día
voy a volver
Sé que todavía voy a volver
No va a ser en vano
que hice tantos planes

de engañarme
como hice engaños
de encontrarme como hice rutas
de perderme
Hice de todo y nada
De olvidarte
Voy a volver
Sé que todavía volveré
Para mi lugar
Fue allá y todavía es allá
que yo he de oír cantar
un canario.

La esperanza se plasma en la certeza de que en el futuro se volverá a oír el canto de un canario.

“Sinal Fechado⁴²” – 1969 (Paulinho da Viola)

Hola, cómo estás? Yo ahí ando, y vos, todo bien?
Todo bien, ahí ando, corriendo para conseguir un lugar en mi futuro
y vos?
Todo bien, ahí ando,
en busca de un sueño tranquilo
Quien sabe
Cuánto tiempo, cuánto tiempo
me perdone la prisa
es el alma de nuestros asuntos
No hay de que
yo también solo ando a cien
Cuando vos llamas
necesitamos encontrarnos
esta semana prometo que tal vez nos vemos
quién sabe?
Cuanto tiempo
Tenía que decir tantas cosas
pero me sumergí en la polvareda de las calles
Yo también tengo algo que decir

⁴² Señal “Cerrada”, significa semáforo en rojo. Este tema fue compuesto, expresamente, teniendo en cuenta lo que dura un semáforo en rojo.

pero me evade la memoria

Por favor llamame necesito **saber**

algo rápidamente

para la semana, una señal

yo te procuro, va a abrir, va a abrir

te prometo no olvidarme

Por favor no te olvides, no te olvides

no te olvides

Adiós.

Nuevamente se expresa la sensación de que no se puede hablar libremente, decir lo que se piensa, saber lo que uno necesita. Desde el mismo título se hace referencia a la opresión, a la imposibilidad de abrirse libremente al otro.

V. V A modo de cierre

Para Renato Ortiz, el advenimiento de una sociedad moderna reestructura la relación entre la esfera de bienes restringidos y bienes ampliados, siendo dominante la lógica comercial, y determinando el espacio a ser conferido a las otras formas de manifestación cultural (Ortiz, 2001). Con la implantación de la industria cultural se modifica el padrón de relación con la cultura, una vez que ésta comienza a ser considerada como una inversión comercial (2001).

En el período que estamos analizando, comienza a consolidarse en Brasil la industria cultural y las producciones culturales que se realizan empiezan a ser vistas como mercaderías. El término *popular* se reviste de otro contenido y se identifica con lo que es más consumido, con lo que es más visto u oído por el público en general. Es en este contexto que se llevan a cabo los festivales de música popular que analizamos en el presente capítulo.

Si bien Renato Ortiz sostiene que se puede decir que la lógica mercadológica despolitiza el tema de la cultura pues se acepta el consumo como categoría última para medir la relevancia de los productos culturales (2001), mi hipótesis es que esta misma lógica es la que permitió el desarrollo y la proliferación de los festivales de música en la década del sesenta, permitió a su vez la creación de un

espacio en el cual los artistas pudieron expresar su opinión acerca de la situación político social del Brasil.

Althusser (1970) designa con el nombre de *aparatos ideológicos de Estado* a distintas instituciones encargadas de reproducir la ideología dominante. De esta forma se extiende el campo de influencia del Estado -definido como fuerza ejecutiva y de intervención represiva- al ámbito de las ideas, de la formación de las representaciones imaginarias de nuestra relación con el mundo. Se reubica el concepto de ideología, los alcances de la ideología, dando cuenta de la capacidad de utilizarla como herramienta. El Estado no sólo tiene la posibilidad de imponerse, y mantener su poder por medio de los aparatos represivos -el gobierno, la administración, el ejército, la policía, las prisiones, etc.- que aseguran principalmente por la fuerza las condiciones políticas de reproducción; sino que también cuenta con los aparatos ideológicos que son múltiples, distintos y relativamente autónomos. Entre estos aparatos ideológicos se encuentran los medios de comunicación social.

Tanto más significativo resulta el papel desempeñado por los medios de comunicación social, en particular la televisión, en la difusión de temas opositores al orden reinante. La misma expansión de los medios de comunicación de masas promovida por el régimen militar (que colaboró con los grandes grupos empresariales para la consolidación del capitalismo), generó el lugar propicio para la presentación y divulgación de temas musicales en contra del propio régimen. El débil, el que no tiene poder ni lugar propio, se las ingenia para sacar ventaja del fuerte. La táctica del débil es una hábil utilización del tiempo que intenta aprovechar al máximo las posibilidades que se presentan dentro del espacio del otro, el que ostenta el poder (de Certeau, 1996).

Capítulo VI. La canción de protesta como síntesis

Ante la situación de descontento vivida a comienzos de la década del sesenta, los artistas comenzaron a buscar una forma de contacto más directa con el pueblo. Tal como se vio, en la música esta tentativa se manifestaba por medio de la introducción de temas relacionados con la realidad social del país tales como el morro, las diferencias de clase o las luchas campesinas del nordeste. Algunos cantantes y compositores que formaban parte del grupo conocido como *bossa nova* resuelven romper con los temas inocentes y sutiles cantados en aquellas músicas y cambiar hacia una poética más comprometida.

La génesis de aquella forma musical que más tarde sería conocida como *canção de protesta* se dio a partir de un conjunto de preocupaciones sociales, ideológicas y estéticas que preocupaban a los artistas comprometidos. Para Nelson Lins e Barros, en ese momento surgió el primer *impasse* para los artistas, ya que por un lado era impensable para estos artistas librarse por completo de su formación poético-musical que había sido adquirida en torno a la bossa nova; por otro lado, esta forma de tocar de la bossa nova había sido tildada como una copia del jazz norteamericano, y, por lo tanto, alejado de las raíces musicales auténticamente brasileñas. El *impasse* al que se refiere Lins e Barros, estaba relacionado con la posibilidad de utilizar la bossa nova como medio de penetración en las masas, acostumbradas a escuchar otro tipo de música: “la bossa nova fue llevada a una encrucijada: cómo mantenerse nacionalista y artísticamente buena; cómo mantenerse artísticamente buena y penetrar en las masas” (Lins e Barros, 1965: 235).

Era necesario alcanzar a la juventud universitaria a través de un tipo de música elaborada sobre patrones estéticos modernos y, al mismo tiempo que respetara la tradición musical popular para lograr el contacto entre los artistas y las clases más pobres de la sociedad, resultara el blanco principal de las denuncias y mensajes cristalizados en las canciones.

La vía política más directa entre el artista y el pueblo fue el Centro Popular de la UNE⁴³. Innumerables experiencias musicales (además de teatro y cine) se llevaron a cabo por artistas comprometidos con esta nueva realidad en la tentativa de configurar un arte nacional y popular.

VI. I. El golpe militar y el artista comprometido

El golpe militar que derribó al presidente Joao Goulart y frustró las expectativas del frente nacional, idealizado por la izquierda, aisló políticamente al artista comprometido. Excluidos de los sindicatos y asociaciones estudiantiles, los artistas comprometidos pasan a realizar su producción cultural en un circuito nítidamente integrado al sistema (Buarque de Hollanda, 1980).

Estos eventos culturales no sufrirán censura sistemática hasta fines de 1968, y es por medio de estos eventos que los artistas pudieron difundir sus temas, a medida que crecía el compromiso con la realidad social del país, lo mismo que sus inclinaciones “populares, antiimperialistas, socialistas y revolucionarias” (Buarque de Hollanda, 1980: 31).

La confluencia de la acción política de los CPCs en años anteriores, con los festivales de música popular brasileña, junto con la falta de censura, desemboca en una producción más rica y elaborada de la *canción de protesta*. Ésta refuerza los valores que mantienen viva una cultura de la resistencia. La oposición era expresada en forma clara por medio de estos temas.

VI.II Una lectura ideológica

Algunos autores, como Walnice N. Galvao (1976), se posicionan en una postura crítica ante la canción de protesta y sostienen que ésta sólo se limitaba a denunciar, pero no realizaba ninguna propuesta que resolviera la situación vigente. Si bien valora el hecho de que los temas trataran, desde un punto de vista crítico, problemas sociales políticos y económicos; esta autora considera que, al

⁴³ Unión Nacional de los Estudiantes, el análisis sobre la relación entre el CPC, la cultura y el pueblo, fueron analizados en profundidad en el capítulo 3.

realizar una denuncia sin efectuar una propuesta para solucionarlo, la denuncia es diluida y se propicia una evasión – al igual que la evasión realizada por la línea intimista en que se limitan a tratar del amor, la sonrisa y la flor. Galvao sostiene que la propuesta realizada por la canción de protesta es efectuada al nivel mitológico, y por lo tanto no es factible de ser alcanzada. De esta manera, no hay compromiso con el público, sino que se lo induce a desligarse de responsabilidades en el proceso histórico (1976).

La autora sostiene que la canción de protesta basa la propuesta de cambio en el nivel mitológico, y considera que ideológicamente, esto no produce compromiso ni acción. El mito establecido en la canción de protesta sería el mito del “día que vendrá”, o el día que viene llegando, por lo cual el hombre abdicaría su papel de sujeto de la historia mientras que *El Día* por venir pasa a ser el sujeto activo ya que está llegando. Esto implica que no se espera ninguna acción del hombre para cambiar el destino, porque *El Día* está llegando por sí sólo, es simplemente cuestión de tiempo.

La utopía se cumplirá espontáneamente. El hombre no debe realizar ninguna acción para que esto suceda, está perdonado por no actuar. Por lo cual se presentan tres opciones: cantar para hallar consuelo mientras se espera la realización del sueño; cantar para anunciar a la gente que *El Día* vendrá; cantar para hacer que llegue el día. Para la autora, las opciones se reducen a una sola, que es consolar. Cada oyente elige en cuál de las tres halla consuelo. La canción de protesta ofrecería en primer lugar la perspectiva del Día y en segundo lugar se propondría a sí misma como solución; “es el cantar que hace de la canción un mito. Por eso cantar es la única propuesta que la canción de protesta osa realizar”. (Galvao, 1976: 104)

Sin embargo, puede argumentarse que su postura crítica exige por parte de la canción de protesta una propuesta de acción en un momento en que, según lo analizado anteriormente, se habían perdido la mayoría de las libertades personales, se realizaban persecuciones, encarcelamientos y las desapariciones eran cada vez más frecuentes. La autora ironiza acerca de que cantar era la única propuesta que se osaba realizar y focaliza en este hecho para basar su crítica y desprestigiar el rol desempeñado por ésta.

Personalmente, prefiero analizar el hecho desde la perspectiva de que cantar es la única propuesta que la canción de protesta **puede** realizar, y es cantando que se produce la circulación del

ideario de resistencia. Si tomamos a la canción de protesta como un discurso y tratamos a los discursos como prácticas; y los interpretamos como formados por signos, pero entendiendo que hacen más que utilizar signos para indicar cosas, no podemos limitarnos a reducir a la canción de protesta a la lengua, a lo que dice explícitamente. Si bien cantar es lo único que puede hacerse, este cantar en sí es una acción de resistencia.

Además de esto, el discurso al circular socialmente va generando creencias, y tal como lo plantea Zizek, éstas (lejos de ser un estado íntimo e interior, puramente mental y exclusivo de un individuo), se materializan siempre en la actividad social efectiva del sujeto: “la creencia sostiene la fantasía que regula la realidad social”(1992: 64). Es decir que la realidad social se apoya en último término en una construcción, en un *como si* (Zizek, 1992). Por lo cual es especialmente importante que existan discursos contrapuestos al discurso dominante que luchen por una desestabilización de sentido que será luego materializada en la práctica social.

La canción de protesta desempeñó en el Brasil este papel de denuncia y resistencia al régimen militar. Denuncia porque en sus textos se patentiza y critica la situación vivida por el pueblo brasileño. Entre otros temas:

- La situación de opresión:

pero hoy amor es mejor no cantar,
mientras haya en nosotros
voluntad de huir,
de un canto que la voz no va a saber mentir,
mi canto, para ser un canto cierto,
va tener que nacer libre (...)

“Canção de nao cantar”, Sergio Bittencourt, 1966

- Las desapariciones y exilios (voluntarios o no):

“¿dónde?, ¿dónde está María?

¿fue el viento el que la llevó?

¿fue un nuevo amor?, ¿qué fue?

(...) estoy en el zaguán esperando,
hace tres noches, hace tres días,
que la ciudad está llorando”

“Canção para María, Paulinho da Viola, J.C. Caipinam, 1966

“amanece, preciso ir,
mi camino es sin vuelta,
sin nadie,
voy hacia dónde me lleve la ruta,
cantador, sólo sé cantar,
yo canto el dolor,
canto la vida, la muerte,
canto el amor,
el cantante no elige su cantar,
canta el mundo que ve,
a favor del mundo que vi,
mi canto es dolor,
pero es fuerte para espantar la muerte...”

“O Cantador”, Dori Caymmi y Nelson Motta, 1967

- La pobreza y desigualdades sociales:

“me detuve un poco en la riqueza,
no me fue permitido quedarme,
vi mucha gente penar,
me detuve en la mirada de los niños,
sin un sueño para soñar (...)
No reparé en la esperanza,

Para el pobre no tiene lugar”

“Casa de Pau, Pó e Pá”, Gilberto Gil, 1966.

- También expresan resistencia al régimen militar, proponen la acción (la única acción permitida en ese momento: cantar) para resistir.

Viene cantando la comparsa,
viene cantando alegre,
sin ser feliz,
porque es preciso cantar,
cuando lo que resta es cantar,
(...) es preciso cantar,
cantando es preciso soñar

“Lá vem o bloco”, Gianfrancesco Guarnieri, Carlos Lyra, 1966

ya sé que sólo resta la canción,
agradece hermano,
y ayúdame a cantar,
felíz es quien puede ver,
la vida en otra dimensión,
si sobra un poco para vivir,
no falta un tema para canción

“Samba Conformado”, Alberto Arantes y S.Bittencourt, 1966

ruego tener horror de esta mano asesina,
ruego no ensuciar las niñas,
(...) ruego no prender fuego los campos,
ruego temer más las cosas del cielo
ruego saber más la ley que él enseña

“Canção do cangaceiro que veu a lua cor de sangue”, Carlos Castilho,

Francisco de Assis, 1967.

yo me tengo que quedar,
quedarme para enfrentar la valentía,
porque en capoeira⁴⁴ hay valientes todo el día
no dejo para mañana la diferencia,
tengo que quedarme,
tengo que luchar

“Capoeirada”, Erasmo Carlos, 1967

Son múltiples los ejemplos de canciones de protesta, especialmente durante el período entre 1964 y principios de 1969, cuando la censura y la represión no se centraban en la producción cultural. Cuando el Día llegó, no llegó en forma de revolución popular, tal como se esperaba, sino como radicalización de la represión militar: el *Ato Institucional nº5*, en diciembre de 1968, que consolidó el estado policial y legalizó la era de la censura y la tortura. A partir de entonces los festivales de música popular brasileña perdieron su razón de ser, con la mayoría de los *artistas comprometidos* alejados del escenario nacional, ya fuera por elección propia o por imposición del régimen militar.

VI.III. A modo de cierre

La convergencia del pensamiento cepecista de los primeros años de la década del sesenta, junto con los Festivales de Música popular brasileña y la falta de censura en los aspectos culturales durante el período 64-69, desemboca en el surgimiento de la canción de protesta. Ésta se manifiesta prácticamente libre y llega a transformarse en un elemento de consumo e integrarse en el sistema.

Si bien después de diciembre de 1968 la censura comienza a ser sistemática y se desarrollan persecuciones a los artistas; la música popular brasileña ya había consolidado una tradición de

compromiso, que se haría evidente en la década del setenta, cuando muchas músicas populares logran burlar la censura del régimen y consiguen establecer una especie de “red de mensajes” (Wisnik, 1979: 137), manteniendo vivo el imaginario de la libertad y la democracia.

Este tipo de canciones no lograron la revolución popular, no acabaron con las injusticias sociales, no vencieron a los cañones. Pero, sin duda, deben haber perturbado el sueño tranquilo de los dictadores y despertado inquietudes entre los indiferentes.

⁴⁴ La alusión a la capoeira es significativa, ya que ésta fue desarrollada por los esclavos africanos en el Brasil como modo de resistencia. Se trata de una forma de lucha disfrazado en baile, para disimular la práctica de artes de guerra. Era practicado en los senzalas, donde vivían los esclavos.

h) Conclusión

Se puede afirmar, finalmente, que la música brasileña de las décadas del `50 y `60 es íntimamente influenciada por y acompaña al contexto socio político. Las modificaciones sufridas por la música brasileña durante nuestro período de análisis están claramente vinculadas con los cambios políticos, económicos y sociales ocurridos en el país.

Surgida en el auge del desarrollismo, la bossa nova formaba parte de un imaginario modernizante y consumista que comienza a imperar en Brasil en la década del cincuenta.

Si consideramos a la historia, con Thompson (1979), debemos entenderla como un proceso de interacción, entenderemos el surgimiento de la bossa nova como una expresión cultural de la época. No hay objetos o categorías fijos a lo largo del tiempo, sino que se produce un juego dialéctico. Stuart Hall tiene la misma concepción de la historia y de la tradición como la forma en que se han articulado los elementos de la cultura unos con otros, y su visión de la cultura como forma de lucha. Para Hall la cultura no debe ser vista como una forma de vida particular, separada, sino como una forma de lucha que se cruza constantemente con otras formas culturales (1984). Estas luchas, esta dialéctica constante, permiten el surgimiento de lo nuevo.

La visión de Hall sobre la cultura nos ayuda a comprender las modificaciones sufridas por la bossa nova y su apertura en *canção de protesto*. A la vez, pensar al poder en términos de hegemonía – contrahegemonía donde éste se construye a partir de la persuasión, de la articulación y de la transformación de la cultura en fuerza material, nos permite interpretar a la *canção de protesto* como una práctica material contrahegemónica, una resistencia simbólica que desafía al poder instituido. Esto es posible porque la hegemonía (si bien por definición es siempre dominante), jamás lo es de un modo absoluto o exclusivo.

La confluencia de tres factores (la falta de censura sistemática sobre las producciones culturales durante los primeros años del gobierno militar, junto con la labor del CPC cuyos productos actuaron como resistencia y limitación a la circulación de las significaciones sociales instituidas, sumados a los

festivales de música popular llevados a cabo por los canales de televisión) desembocó en el surgimiento de esta formación cultural contrahegemónica.

La táctica del débil (de Certeau, 1996), utilizando hábilmente el espacio del fuerte (los medios de comunicación social) resultó en la irradiación de mensajes contrapuestos al orden vigente.

Bibliografía

- Alabarces, P; "Culturas (de las clases) populares hoy: la ilusión de la representación neopopulista", ponencia ante las *IV Jornadas Nacionales de investigadores en Comunicación*, San Salvador de Jujuy, agosto, 1990.
- Alencar, Chico; Carpi Ramalho, Lucia; Toledo Ribeiro, Marcos Venicio; *Historia da Sociedade Brasileira*, 13ª edição, Editora ao Livro Técnico, 1996.
- Altamirano, Carlos (director), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Paidós, Buenos Aires, 2002.
- Althusser, L.; *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970
- Augusto de Campos (comp.), *Balanço da Bossa "Antología crítica da moderna música popular brasileira"*, Ed Perspectiva, San Pablo, 1968.
- Benjamin, Walter, "Discursos Interrumpidos", en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Taurus, Madrid, 1982.
- Buarque de Hollanda, Heloísa; *Impressões de Viagem. CPC, Vanguarda e desbunde: 1960/70*; Editora Brasiliense, São Paulo, 1980.
- Castro, Ruy "A bossa cada vez mais nova", en *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 de Junio de 1968.
- Castro, Ruy, *Chega de Saudade*, Companhia das Letras, 2ª edición, San Pablo, 1995.
- Chauí, Marilena; *Conformismo e Resistência. Aspectos da cultura popular no Brasil*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1986.
- Da Távola, Artut; *Bossa Nova*, Editora da Toca de Vinicius, Río de Janeiro, 2002.
- De Certeau, Michele, "Valerse de: usos y prácticas", en *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana, 1996.
- De Certeau, M. "Minorías" y Conclusión: de los espacios y de las prácticas", en *La Cultura en Plural*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1999.
- De Sousa, Tárík e Elifas Andreato, *Rostos e Gostos da MPB*, L&PM Editores, Porto alegre, 1979.
- De Moraes, Pessoa; *Tradição e Transformação no Brasil*, MEC Civilização Brasileira, 2ªEdição, Río de Janeiro, 1972.
- Dreifuss, René Armand, "A ação no meio estudantil e cultural", en *1964: A conquista do Estado, Ação Política, Poder e Golpe de Classe*, Vozes, Petrópolis, 1981.
- Fausto, Boris; *Historia Concisa de Brasil*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2003.
- Fávero, Osmar (org); "CPC da UNE. Manifesto", en *Cultura Popular, Educação Popular. Memória dos Anos 60*, Edições Graal Ltda, 2ªEdição, Río de Janeiro, 1982.
- Foucault, M.; "Los intelectuales y el poder"; en *Microfísicas del poder*, La Piqueta, 1979.
- Galilea Nin, Carlos; *Canta Brasil*, Ediciones Cubicas, San Isidro Labrados, Madrid, 1990.
- Galvão, Walnice N., "MPB: Uma Análise Ideológica", Saco de Gatos. Ensaio Críticos, São Paulo, Duas Cidades, 1976.
- Gava, José Estevan ; *El lenguaje armónico de la bossa nova*, Editora Unesp, San Pablo, 2001.
- Gramsci, Antonio; *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Juan Pablos Editor, México, 1978.
- Hall, S. "Significado, representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas", en Curran, James; Morley, David y Walkerdine, Valerie (compiladores), *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, Paidós, Barcelona, 1998
- Hall, S. "La cultura, los medios de comunicación y el ´efecto ideológico´", en Curran, J. Et al. *Sociedad y comunicación de masas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- Horkheimer, M y Adorno, T.W., *Dialéctica del Iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1987.
- Horowitz, Irving Louis, *Revolución en el Brasil: Política y Sociedad de Vargas a Goulart (1930-1964)*; Fondo de Cultura Económica, México, 1996

- Hosbawm, E. "La formación de la cultura obrera británica", en *El mundo del trabajo. Estudios históricos sobre la formación de la clase obrera* (cap.9), crítica, Barcelona, 1987.
- Laclau, E., "¿Por qué los significantes vacíos son importantes para la política?", en *Emancipación y diferencia*; Ariel, Buenos Aires, 1996.
- Lins de Barros, Nelson "Bossa nova: nacimiento, muerte e recuperación", en *Revista Civilização Brasileira*, nº17, Rio de Janeiro, 1968.
- Martín – Barbero, Jesús; *De los medios a las mediaciones. Comunicación cultura y hegemonía*, Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2003.
- Mastrini, Guillermo; Becerra, Martín: "50 años de concentración de medios en America Latina: del patriarcado artesanal a la valorización en escala", Mimeo, 2001.
- Mendez de Almeida, Cândido José; *Uma Nova Ordem Audiovisual. Comunicação e novas tecnologias*; Summus, São Paulo, 1998.
- Napomuceno, Eric; "Chico Buarque contra el dragón de la censura", p.30-35, *Revista Crisis*, Buenos Aires, 1973.
- Ortiz, Renato, *A Moderna Tradição Brasileira, Cultura Brasileira e Industria Cultural*, Editora Brasilense, 3ª edición, São Paulo, 2001.
- Ortiz, Renato; *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, 5ª Edição, Editora Brasilense, 1994.
- Passos, Claribalte; "Música popular brasileira", en *Comentário*, Ano VIII, vol 8, nº1, Río de Janeiro, 1968.
- Perrone, Charles A.; *Masters of Contemporary Brazilian Song: MPB 1965 – 1985*; 1ªEdición, Austin University, Texas, 1983.
- Ramos Tinhorão, José; *Historia Social de la música Popular Brasileira*, Editora 34, San Pablo, 1998.
- Ramos Tinhorão, José; "Música Popular – do Gramofone ao Radio e TV", en *Ensaio* 69, Editora Ática, San Pablo, 1978.
- Revista *Fatos& Fotos*; 17 de octubre de 1964
- Revista *Fatos& Fotos*; 24 de octubre de 1964
- Revista *Playboy*, "Entrevista a Tom Jobim", setiembre de 1988, páginas 35 – 55.
- Sodr , Nelson Werneck; *S ntese e Historia da Cultura Brasileira*, 16ª Edição, Editora Bertrand Brasil SA, 1989.
- Suzigan, Geraldo; *Bossa Nova. Música Política e Educa o no Brasil*, Clam Zimbo Centro de aprendizagem musical e Edi oes Ltda, São Paulo, 1990.
- Thompson, E. "La sociedad inglesa del siglo XVIII: ¿Lucha de clases sin clases?" y "La economía moral de la multitud en la Inglaterra del siglo XVIII", en *Tradicón, revuelta u conciencia de clase. Estudios sobre la crisis de la sociedad posindustrial*. Crisis, Barcelona, 1979.
- Voloshinov, V., *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1976, Primera Parte, Cap II, pág.46.
- Werneck Sodré, Nelson; *Síntesis de Historia de la Cultura Brasileira*, Editora Bertrand Brasil SA., 16ª Edición, 1986.
- Williams, Raymond; *Marxismo y Literatura*; Ediciones Península, Barcelona, 1980.
- Wisnik, J.M., "O minuto e o milenio ou uma década de cada vez", *Anos 70: Música Popular, Rio de Janeiro*, Ed. Europa, 1979.
- Zizek, S. "Cómo invent  Marx el s ntoma", en *El sublime objeto de la ideología*, s.XXI, México, 1992.

Páginas de Internet

- <http://www.mpbnet.com.br/musicos/>
- <http://www.bossanova.mus.br/>
- <http://www2.tvcultura.com.br/festivalcultura/videos.asp>
- <http://www.cultura.gov.br/corpo.php>
- <https://www.planalto.gov.br/>

- www.marcialdistasio.com.br
- <http://www.verbo21.com.br/arquivo/53ltx4.htm>
- <http://www.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/web/port/artecult/musica/tnescrit/bnova/>
- <http://www.jobim.com.br/>
- <http://www.ifcs.ufrj.br/~humanas/0028.htm>