Entre a exaltação nacional e a valorização do trabalho: o papel da arte nos regimes de Perón e Vargas

LOMEU, Antonio / UFRRJ- FAHCE/UNLP - alomeu@fahce.unlp.edu.ar/antoniolomeu@hotmail.com

* Palabras claves: Getulio Vargas – Juan Domingo Perón – Historia comparada
* Resumen

O objetivo desse trabalho consiste em apresentar aspectos em comum dos regimes de Getulio Vargas e Juan Perón, no que diz respeito ao modo como estabeleceram suas relações entre a política e o plano cultural. A apresentação toma como pontos de partida estudos clássicos sobre o tema, assim como recorre a novos trabalhos que analisam os dois regimes de maneira separada e comparada. Nosso trabalho, no entanto, tentam se distanciar das interpretações tradicionais que classificam o peronismo e o varguismo como populistas, tendo em conta que estão fundamentadas em teorias generalizantes que não levam em conta particularidades nacionais e recortes mais específicos de cada fenômeno político.

* Presentación

Os regimes políticos de Getulio Dorneles Vargas e Juan Domingo Perón são de inevitável comparação, sobretudo no que se refere aos aspectos autoritaristas, nacionalistas e trabalhistas de ambos os governos. Embora tenham estado no poder, de maneira simultânea, por apenas três anos, de 1951 a 1954, os dois regimes possuem diversas semelhanças e influencias em comum, de tal maneira, que chegam a ser considerados, por alguns estudos clássicos, como parte do mesmo fenômeno político latino-americano, a saber, o populismo. Além disso, Vargas e Perón também são entendidos como semelhantes fundamentalmente no que diz respeito ao modo como colocaram em pratica uma nova forma de se fazer política no Brasil e na Argentina, na qual foram utilizados os recursos midiáticos propagandísticos de maneira moderna e massiva.

Diante dessa possibilidade comparativa, a intenção dessa apresentação é examinar a relação entre a política e a cultura nos regimes varguista e peronista, traçando aproximações e diferenças entre os dois casos. Dentro dessa relação, procuraremos entender, especificamente, como era compreendido o papel da arte nos dois governos, ou seja, de que maneira concebiam as manifestações artísticas, como eram as praticas de incentivo e censura aos artistas e que dispositivos foram criados para controlar a produção cultural. Nos concentraremos no Estado Novo de Vargas (1937-1945) e no primeiro e segundo mandato de Perón (1946-1955), tendo em vista que são justamente aqueles que demonstram mais aspectos em comum e podem ser comparadas, segundo as indicações de Marc Bloch (BLOCH, 1928, p. 15-50). Evitaremos, contudo, classificá-los meramente como parte do fenômeno do populismo, na medida em que tal categoria não auxilia na compreensão da idiossincrasia de cada regime, e se concentra muito mais nos seus aspectos gerais que nas suas complexidades.

* Vargas, Perón e uma comparação quase que inevitável

Há diversos trabalhos que estabelecem, de maneira geral, um estudo comparativo entre Vargas e Perón. O livro *Brasil e Argentina, um ensaio de historia comparada (1850-2002)*, de Boris Fausto e Fernando Devoto, destina o capitulo “A construção dos populismos e sua crise (1937-1968)” à analise comparada dos dois regimes. Os autores chamam atenção para as semelhanças dos dois governos, mas, sobretudo para suas diferenças, analisando o getulismo e o peronismo sob o “rotulo amplo e impreciso” do populismo. De acordo com os historiadores, o regime peronista se encaixaria melhor na categoria de populista, em função de sua “desordem administrativa, por causa de seu plebeísmo e da promoção de novas elites políticas em substituição as tradicionais” (FAUSTO, DEVOTO, 2004, p. 330). Um aspecto interessante dessa comparação consiste em apontar a influencia mutua do peronismo e do varguismo, tema pouco estudado pelos historiadores. Segundo Devoto e Fausto, a Secretaria de Trabalho e Previdência, na Argentina, teve como fontes de inspiração o Estado Novo brasileiro e, mais tarde, as características do *justicialismo* viriam a influenciar a ala esquerda do getulismo e do PTB (FAUSTO, DEVOTO, 2004, p. 331). Mesmo assim, afirmam que “as relações entre Vargas e Perón foram menos intensas do que se poderia esperar”, durante o tempo em que coincidiram na Presidência da Republica.

Embora realizem uma extensa comparação entre as praticas populistas dos dois presidentes, os autores deixaram de lado a relação entre a política e a cultura que se estabeleceu durante seus governos, fazendo pequenas menções ao papel da escola, do radio e órgãos de imprensa na propagação do ideário do regime (FAUSTO, DEVOTO, 2004, p. 329).

Outro livro que estabelece uma comparação entre a historia argentina e a brasileira, especificamente entre os regimes varguista e peronista, é o livro de Maria Helena Capelato, *Multidões em Cena: Propaganda política no varguismo e peronismo*, publicado em 1998. Capelato realiza um extenso trabalho de analise das formas como Vargas e Perón buscaram obter o apoio popular, através da propaganda difundida nos meios de comunicação, da educação e da produção cultural. Apesar de não serem definidos como fascistas, os governos de Vargas e Perón possuem, segundo sua analise, nítida inspiração nas experiências italiana e alemã em relação ao controle dos meios de comunicação e a organização e funcionamento dos órgãos produtores de propaganda política. A autora revela similitudes e diferenças na forma como cada regime se autopromoveu e se exaltou a si mesmo, recusando a classificá-los como populistas e totalitários. O uso da propaganda política foi mais intenso no peronismo do que no varguismo, na medida em que o Estado Novo de Vargas possuía um forte caráter autoritário, já que foi instituído através de um golpe, ao passo que Perón possuía uma forte oposição ao seu governo e tinha sido eleito de maneira democrática. Outro ponto importante do livro se dá no sentido de problematizar interpretações que vitimizam o trabalhador, na medida em que considera que os efeitos das mensagens dominantes, aquelas produzidas pelo Estado, estão sujeitos a apropriações distintas, reformulações e rechaços por parte dos receptores.

O varguismo e o peronismo e suas formas de conceberem a cultura

No que se refere à relação entre a cultura e a política no varguismo e no peronismo, Capelato examina minuciosamente, com extensa quantidade e variedade de documentos e fontes, as formas através das quais o Estado argentino e brasileiro interveio na produção cultural. Ao expor a concepção de cultura dos ideólogos estadonovistas de Vargas, a historiadora afirma:

No Estado Novo, a função do artista foi definida como socializadora em nível nacional e unificadora em nível internacional. Deveria cumprir a missão de testemunho social, que em muito ultrapassava a mera veiculação da beleza. A arte vinculava-se ao nacional. (...) Nesse contexto, a arte voltava-se para fins utilitários em vez de ornamentais e, por meio dela, buscava-se ampliar a divulgação da doutrina estadonovista (CAPELATO, 1998, p. 102-103).

Relacionando ao caso argentino, Capelato afirma que “a concepção de cultura que orientou o peronismo era similar à do Estado Novo” uma vez que Perón combatia a valorização da cultura estrangeira e o caráter minoritário/elitistas das empresas culturais argentinas. As próprias concepções de cultura defendida pelos presidentes em seus discursos revelam essas aproximações. Vargas em discurso de 5 de janeiro de 1940 profere:

Não tenho, como é moda, desdém pela cultura ou menosprezo pela ilustração... No período de evolução em que nos encontramos, a cultura intelectual sem sentido claro e definido, deve ser considerado, entretanto, luxo acessível a poucos indivíduos e de escasso proveito para a coletividade (VARGAS, s.d, p.346 in: CAPELATO, 1998, p.101).

Perón, por sua vez afirmou:

A cultura e um bem comum, e tanto ela como o ensino estão dirigidas ao bem do povo. Eu não creio que seja um povo culto o que tem quatro ou cinco bons artistas e quatro ou cinco sábios, e os demais ignorantes. Eu prefiro um povo que tenha uma cultura e uma ciência medianamente desenvolvidas, mas em grande profusão dentro do elemento popular (PERON, Cultura para el pueblo, s.d in: CAPELATO, 1998, p. 102) .

Após definir como o Estado peronista e varguista concebia a cultura a historiadora examina de que modo controlava-se a produção cultural do período através de órgãos de censura, como o Departamento de Imprensa e Propaganda e a *Subsecretaria de Informaciones* e a *Secretaria de Prensa y Disfusion*, apontando também como os governos regulamentaram o exercício das mais variadas profissões do âmbito artístico, e criaram políticas de fomento nesse campo.

No que diz respeito à produção artística do período, a historiadora destaca a valorização do cinema, do teatro, da musica, das artes plásticas e da arquitetura, pelos regimes, embora tenha ocorrido de distintas formas e intensidades. No entanto, a autora concentra mais sua analise na produção cinematográfica, pois segundo ela, “o cinema recebeu especial atenção no varguismo e no peronismo ainda que de forma diferenciada (CAPELATO, 1998, p.103)”, tendo em conta que, segundo ela, a experiência do regime nazista com os filmes que faziam propaganda ideológica do Estado, exerceu grande influencia nos governos sul-americanos.

Em relação às diferenças que marcam as gestões culturais de ambos os regimes, o trabalho de Flavia Fiorrucci acerca do papel dos intelectuais afirma que, enquanto que com Vargas a cultura e um assunto de Estado, para Perón a cultura deve ser tratada como um “negocio” privado, sobretudo o que diz respeito à cultura de elite (FIORUCCI, 2004, p. 12). A efervescência cultural dos anos 1946-1955 se da, principalmente em função do dinamismo extra-estatal de instituições privadas, revistas, institutos e grupos culturais, como fica claro na quantidade de revistas e livros publicados nesses anos (FIORUCCI, 2004 p. 12). Nesse sentido, a produção cultural a cargo da iniciativa privada foi muito mais marcante no peronismo que no varguismo, segundo Fiorucci.

* As artes visuais e a musica no peronismo e no varguismo: entre o incentivo e a censura

De maneira geral, todas as artes sofreram interferência e controle do Estado por parte dos regimes de Perón e Vargas, no entanto, nesse trabalho, daremos atenção aos casos das artes visuais e a musica.

Alguns historiadores argentinos realizaram trabalhos que se concentraram nas relações entre o peronismo e as artes visuais, dentre os quais se destacam os das historiadoras Daniela Lucena e Andrea Giunta.

De acordo com Lucena, as caracterizações mais difundidas sobre o tema que aproximam a política artística peronista com aquela implementada pelo nazi-fascismo, assim como aquelas que reforçam o desprezo do governo pela “alta cultura”, merecem ser problematizadas, na medida em que os vínculos com o regime de Perón e o campo das artes visuais foram muito mais fluidos e complexos do que foi estabelecido pela historiografia tradicional. Rebatendo a idéia de que a arte abstrata não tinha lugar na doutrina peronista, a historiadora afirma que “a política do peronismo em relação à arte abstrata se diferenciou daquela posta em pratica pelo nazismo em vários pontos: aqui não houve queima de obras, nem leilões, nem restrições, nem exposições de ‘arte degenerada’(LUCENA, 2009, p.5)”. Embora o ministro da educação argentino, Oscar Ivanissevich houvesse proferido em um discurso que a arte abstrata era “o refugio dos fracassados, que suas produções eram ‘aberrações visuais, intelectuais e morais” e os artistas considerados “anormais, estimulados pela cocaína, morfina, maconha, alcool e esnobismo”, isso não era um consenso entre todos os funcionários e simpatizantes do governo peronista. A criação do Instituto de Arte Moderno, em 1949, ajudou na difusão e consolidação da arte abstrata e contou com o apoio do governo peronista na divulgação das atividades do Instituto.

Segundo Giunta, o peronismo tinha incontestável preferência pela arte de representação realista em detrimento da abstrata, na medida em que a primeira “permitiria realizar uma de suas ambições centrais: aproximar a arte a setores que ate então tinham permanecido à margem de suas criações (GIUNTA, 1999, p.60)”. Apesar disso, a historiadora afirma que “o peronismo careceu de uma normativa estética precisa e estabelecida no que diz respeito às artes visuais ou a arquitetura. Como em outros campos, operou sobre uma realidade preexistente realizando seleções alternativas e, em muitos casos, inclusive contraditórias (GIUNTA, 1999, p. 59)”. A interferência cultural, durante o peronismo se deu, sobretudo, através da “implementação de mecanismos mais amplos de difusão daquela estética que se considerava mais acessível ou mais representativa da arte nacional (GIUNTA, 1999, p.60)” e não tanto por meio de proibições, censuras e definições acerca de qual tipo de arte o governo admitiria. Segundo Giunta, os estudos sobre a relação entre o peronismo e os movimentos abstratos-geometricos ignoraram o caráter oscilante das negociações entre o governo e os artistas, dando demasiada importância a caricaturesca oposição a arte abstrata protagonizada pelo ministro da cultura Ivanissevich (GIUNTA, 2008, p. 37). Apesar de ter sido marcada no inicio por um forte enfrentamento nos primeiros anos do peronismo, a relação entre a arte moderna abstrata e o governo se transforma em um acordo tácito, e isso se verifica no lugar destacado que os artistas abstratos passam a ocupar, a partir de 1952, em exposições oficiais. Isso se deve, sobretudo, a um esforço grande de luta desses artistas que se deu em varias frentes, com destaque para as paginas de *Ver y Estimar*, revista organizada por Romero Brest.

A autora, no entanto, destaca que, embora o peronismo não tenha se concentrado na censura e proibições de obras de arte, alguns casos demonstraram que também houve ações nesse sentido. O caso do monumento de Eva Perón produzido pelo escultor Sesostris Vitullo, chamado *Eva Perón: arquétipo-simbolo*, que fora encomendado pelo diretor do Museu nacional de Arte Decorativo para uma exposição em Paris, em 1952, seria o mais emblemático deles. A escultura realizada por Vitullo representava Eva Peron como uma espécie de amazona submersa em uma mata de vegetação, com um perfil quase indígena, bem distante da imagem de quem “se estava elevando ao estado de “santa’(GIUNTA, 1999, p.64)”, representação talvez desejada pelos olhares oficiais. A obra foi rechaçada pelo cônsul argentino ocultada pelos funcionários por anos ate ser encontrada em 1997 no porão da embaixada.

No que diz respeito às artes visuais, o governo de Getulio Vargas financiou diferentes correntes artísticas, sobretudo na arquitetura e na pintura, apesar de ter grande predileção pela estética modernista. Em relação às artes plásticas, Capelato afirma que durante o Estado Novo varguista “não há noticias de que o regime tenha apoiado esse tipo de produção cultural, nem que tenha se empenhado na sua utilização como instrumento de propaganda. Apenas as esculturas de bustos de Vargas se prestaram a esse fim (CAPELATO, 1998, p.116)”. Apesar disso, sabe-se que em 1937, foi criado o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), submetido à pasta ministerial de Gustavo Capanema. No intuito de consolidar essa iniciativa, que “buscava utilizar, por exemplo, a pintura e a escultura como instrumentos de formação cultural tanto o Ministério de Educação e Saúde quanto o Departamento de Imprensa e Propaganda produziram políticas culturais em seus mais diferentes órgãos” (FRAGA, 2016, p.1).

A partir de 1937, o Ministerio de Educação e Saúde publicaria anualmente a *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,* que tinha como objetivo preservar e divulgar as artes plásticas (FRAGA, 2016, p.2). Além da revista, foram publicados os livros *Getúlio Vargas e a arte no Brasil* e *As artes plásticas no Brasil e o Estado Novo* , assim como artigos sobre o tema foram constantemente inseridos em suas mais diversas revistas, destacando-se a *Cultura Política*. Nela havia um espaço dedicado as “Artes Plásticas” escrito por Carlos Cavalcanti, que pertencia ao cargo de Conservador de Museu de Artes do Ministério da Educação. Além desses esforços o MES patrocinou exposições completas de arte com o intuito de popularizar e divulgar a obra dos artistas mais representativos do Brasil. A primeira exposição patrocinada foi a de Candido Portinari em 1939, artista com a obra “mais expressiva das tendências de renovação da plástica brasileira” (CAVALCANTI, 1941, p.286). Entre 1937 e 1938, Portinari, por encomenda do então ministro Gustavo Capanema, pintou uma serie de murais no Ministerio da Educação, que deveriam fazer referencia aos aspectos fundamentais da vida econômica brasileira. Capanema era em si mesmo um intelectual, conectado com alguns dos principais expoentes do movimento modernista. Nesses painéis, de acordo com o ministro, ainda deveriam figurar os tipos de brasileiros como o gaucho, o sertanejo, o jangadeiro. Portinari já era conhecido nacionalmente por obras que retratavam o Brasil com representação realista, mas e a partir da ascensão de Vargas e sua cooptação pelo regime que seu trabalho em afrescos e murais vão ganhar projeção internacional. Os artistas modernistas foram financiados pelo estado novo de Vargas que possuíam como projeto estético a criação de uma brasilidade através da apropriação de elementos estéticos europeus e valorizando elementos culturais brasileiros.

A musica também sofreu fortes interferências dos regimes varguistas e peronistas. O tango e o samba, por exemplo, embora tivessem recebido grande fomento e fossem elevados ao estatuto de musicas nacionais, tiveram forte controle do Estado.

Durante o Estado Novo, Getúlio Vargas desenvolveu uma política estratégica de dominação, que incluía, entre outras coisas, a propaganda. Inspirado pelas técnicas de propaganda nazifascistas, em 1939, Vargas criou o "Departamento de Impressão e Propaganda" (DIP), órgão diretamente subordinado ao presidente da República. O DIP foi o órgão responsável pela produção de textos, programas de rádio, documentários de filmes e cartazes em que o presidente apareceu de maneira muito paternalista. Além desse controle, o DIP exerceu severa censura sobre jornais, revistas, teatro, cinema, literatura, música e outros eventos culturais. O rádio era, sem dúvida, um dos órgãos mais supervisionados, porque era o meio de comunicação que mais classes sociais alcançavam.

Com o DIP, aumentou-se o controle sobre as letras dos sambas. O samba O Bonde de São Januário, de autoria de Wilson Batista, por exemplo, foi censurado. A letra original dizia: “*O bonde de São Januário/leva mais um sócio otário/só eu não vou trabalhar*”. O DIP determinou que a letra deveria ser modificada. Veja como os versos ficaram:

O Bonde de São Januário

Quem trabalha quem tem razão

Eu digo que não tenho medo de errar

O Bonde de São Januário leva mais um operário

Sou eu que vou trabalhar

Antigamente eu não tinha juízo

Mas hoje eu penso melhor no futuro

Graças a Deus sou feliz ao vivo muito bem

A boemia não dá camisa a ninguém

Passe bem!

Composição: Wilson Batista -1940

O samba foi particularmente buscado nesta ação de censura, tanto em relação ao samba-Malandro, com a sua menção persistente de rejeição ao trabalho e em relação ao carnaval, com sua imensa transgressão potencial dos costumes e à ordem. Os malandros tiveram suas composições fortemente censuradas e / ou foram forçadas a reproduzir os conteúdos ideológicos defendidos pelo Estado. O carnaval, por sua vez, se tornou, com Vargas, firmemente ligado à estrutura governamental e disciplinado aos limites da militarização. Seu emaranhado de sambas passou, por decreto oficial, a exaltar temas nacionais e figuras históricas. Surgiu, então, o samba-exaltação, que se desenrolou no momento sob clara influência do nacionalista e modernizar as nomeações do Estado e estava em "Aquarela do Brasil" (Ary Barroso, 1940) mais notável seu trabalho. Eles caracterizaram, além do tema nacionalista, os arranjos orquestrais e a sofisticação harmônica.

O samba, é importante salientar, principalmente ate a década de 1930 sofria uma enorme perseguição das autoridades policiais. As rodas de samba eram dissolvidas pela policia muitas vezes sob alegação de pratica de vadiagem (SANDRONI, 2001, p.87). O samba, apesar de ter sido fortemente controlado pelo Estado, foi, ao mesmo tempo, reconhecido e incorporado pelo governo Vargas como uma manifestação cultural nacional e legítima. Esse “samba ideal”, contudo, deveria seguir as normas estéticas do Estado Novo, tanto do ponto de vista poético como melódico.

Sobre a relação do governo peronista com o tango, e bastante conhecida o famoso encontro entre Perón e várias personalidades do tango colocou fim a censura da rádio, em marco de 1949. Ate então, a reprodução do tango nas rádios sofria uma serie de restrições, muitas canções que possuíam *lunfardo*, ou seja, palavra ou frase que não estava dentro do que os lingüistas chamados de língua culta, não teriam a aprovação da autoridade censor. A intervenção na letra dos tangos estava fundamentada *Instrucciones para las Estaciones de Radiodifusión* de 1933, onde se especificava a proibição de *modismos que bastardeen el idioma;* Irradiação de "imagens escuras, narrações sensacionalistas e as poucas histórias edificantes (SUED, 2014, p.33) ". Estas instruções, com seus respectivos títulos, artigos e cláusulas, além de lidar com as cartas das músicas também alcançaram outros gêneros de rádio, como programas de rádio, transmissões esportivas e publicidade comercial (SUED, 2014, p.33). De todos os modos, mesmo com o fim da censura nas rádios, o tango continuou sofrendo alterações nas suas letras durante o peronismo. Em dezembro do mesmo, a orquestra de Alfredo de Angelis, com a voz de Carlos Dante, registra um versão de *Al pie de la Cruz* com uma letra muito diferente do que a composta por Mario Battistella em 1933. A versão original continha uma única palavra de origem *lunfardo (pibe,* que sobrevive à ação de censura), O ponto de conflito era o de um trabalhador que participou de uma greve; isto é, mais que moral, o que o que justificava certos "ajustes" na carta era o político. Segundo Vardaro, naquela época "não era conveniente mencionar os conflitos sindicais", e menos ainda após o gentil e recente gesto de Perón, que, além de levantar a censura na verdade, havia prometido lidar com o problema da falta de celulose para imprimir discos, uma circunstância que afetou tanto os trabalhadores nas fábricas aqueles que viveram na música (SUED, 2014, p.37). O fragmento censurado compreende sete dos primeiros oito versos; estes funcionam como uma introdução, lá nós temos a causa do presente lamento: um homem prestes a ser enviado para a antiga prisão em Ushuaia, cuja família sofre por sua prisão e pede a Deus para protegê-lo. Os versos da versão original dizem:

*Declaran la huelga*

*hay hambre en las casas*

*es mucho el trabajo*

*y poco el jornal.*

*Y ese entrevero*

*de lucha sangrienta*

*se venga de un hombre*

*la ley patronal.*

A letra de 49, com a mesma eficácia para a condensação narrativa, apresenta a seguinte variação:

*Estaban de fiesta*

*corría la caña*

*y en medio del baile*

*la gresca se armó.*

*Y en ese entrevero*

*de mozos compadres*

*un naipe marcado*

*su audacia pagó.*

A maioria das alterações nas letras, segundo Emiliano Sued, eram feitas pelos próprios autores para agradar os censores. Nesse sentido, a autocensura também era uma das estratégias usadas pelos artistas para não sofrerem sanções do Estado.

* A modo de cierre

Com o presente trabalho, tentou-se demonstrar como os regimes de Vargas e Perón concebiam a cultura e suas formas de intervenção no plano cultural. Ficam evidentes as diferenças e as similitudes em relação as formas como cada governo lidava com o tema da produção cultural. Em Vargas, um regime que se impõe de maneira autoritária e instaura uma ditadura ate o ano de 1945, podemos encontrar praticas proibitivas e de maior restrição a certos tipos de concepções artísticas. Por outro lado, o governo peronista, embora tivesse suas concepções próprias de cultura, se concentrou principalmente em medidas tendentes a favorecer a distribuição da estética que consideravam mais representativa da arte nacional.

Bibliografía

Bloch, Marc.(1928) *Por uma história comparada das sociedades européias,*Revue de Synthese Historique*,* p.15-50.

Capelato,Maria Helena. (1998) *Multidões em Cena, Propaganda Politica no Varguismo e no Peronismo*, Editora Unesp, São Paulo.

Fausto, Boris. Devoto, Fernando. (2014). *Brasil e Argentina, um ensaio de historia comparada (1850-2002),* São Paulo, Ed. 34

Fiorucci, Flavia. (2004)*.¿Aliados o enemigos? Los intelectuales en los gobiernos de Vargas y Perón, Publicado en Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe, Julio – Diciembre.*

Fraga, Andre. (2016) *Artes plásticas e construção de Santos Dumont como herói durante o Estado Novo: a tela Despertar de Ícaro, de Lucílio de Albuquerque,* Anais do XVII Encontro de Historia, AnPUH-Rio.

Giunta, Andrea. (1999). *Las batallas de la vanguarda entre el peronismo y el desarrollismo*, Cap.VII en: Nueva Historia Argentina: Arte, política y sociedad.Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

Giunta, Andrea (2008). *Vanguardia, internacionalismo y politica: arte argentino en los anos sesenta*, Siglo Veinte y Uno Editores, Buenos Aires.

Lucena, Daniela. (2009). *El gobierno peronista y las artes visuales*, Question, Revista especializada en Periodismo y Comunicacion, Vol. 1, Núm. 21.

Sandroni, Carlos (2001)*. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)”*. Rio de Janeiro: Zahar.

Sued, Emiliano. (2014). Sobre *censura y corrección en las letra de tango. De la sustitución a la transposición, Revista Argentina de Musicología 15-16 (2014-2015), 31-44. ISSN 1660-1060*