“Boas Festas”: autoritarismo y violencia de Estado en el cuerpo y en la voz de Caetano Veloso[[1]](#footnote-1)

ZINCONE, Rafael

Eje: literatura brasileña  
Tipo de trabajo: ponencia

* Palabras claves: Caetano Veloso - Assis Valente – tropicalismo – dictadura - performance
* Resumen

La clasificación de la Tropicália como un proceso cultural híbrido en los territorios de la comunicación masiva, especialmente la televisión, tiene como objetivo presentar el episodio máximo de tensión entre el compromiso de esos artistas y el autoritarismo de la dictadura cívico-militar en Brasil (1964-1985). Se trata de la grabación del especial de Navidad del programa "Divino, Maravilhoso" (TV Tupi - São Paulo) en el que Caetano Veloso canta "Boas Festas" (Buenas Fiestas) apuntando un arma en la propia cabeza. En ese trabajo, tenemos como propósito discutir la performance de Caetano – el cuerpo del artista como *máquina performática* - teniendo en vista la rudeza política de la dictadura brasileña y también la referencia inevitable al compositor de "Buenas Fiestas" Assis Valente, fallecido por suicidio en el año 1958.

* Presentación

En la introducción de su libro *Culturas Híbridas - estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1997), Nestor García Canclini presenta una serie de argumentos para justificar la relevancia de discutir el concepto de hibridación. Entre ellos, está la ambición de comprender formas de conflicto generadas en lo que denomina "interculturalidad reciente", teniendo en vista la decadencia de proyectos nacionales de modernización en América Latina.

Un contexto de decadencia de "modernización" encaja como un guante para descifrar el momento tropicalista y su estética híbrida. Caetano Veloso y Gilberto Gil presentaron una propuesta estética en el año 1967 en el III Festival de Música Popular de la TV Record. Tal propuesta quedaría posteriormente conocida como tropicalismo, término acuñado por críticos musicales y periodistas de la época. Así, pensando ese contexto espacio-temporal, se puede pensar en el quiebre de un proyecto de modernización de Brasil en sus términos originales. Algunos autores nombraron el proceso brasileño, posterior a la década de 1950, de "modernización conservadora".

La música “Tropicália” (1967) de Caetano, sugiere una imagen sintética de este proceso. Un verso, en especial, nos suena bastante emblemático. Cuando el poeta dice que "el monumento es de papel crepé y plata" sugiere una falsa modernización. En su libro “Brutalidad Jardín: la Tropicália y el surgimiento de la contracultura brasileña” (2001), Christopher Dunn afirma que el verso sugiere que la brillante grandiosidad de la arquitectura modernista de Brasilia oculta una estructura frágil, de la misma forma que la inauguración de la capital futurista eclipsó un “contexto más amplio de subdesarrollo y desigualdad social, además de convertirse en sede de un régimen dictatorial (lo que no suena propiamente moderno). En las palabras de Caetano Veloso (apud DUNN, 2007, p.69):

Era una imagen así de gran ironía, y la descripción del monumento era como si fuera una descripción de una imagen más o menos inconsciente de la sensación de estar en Brasil y de ser brasileño en aquella época. Entonces, usted piensa en Brasilia, en el “planalto central”[[2]](#footnote-2), y hay un orgullo por la arquitectura, pero al mismo tiempo no es de eso que se está tratando. "Era un monstruo que se quedó", porque Brasilia fue construida y luego vino la dictadura y Brasilia estuvo siempre allí como centro de la dictadura ".

Sin embargo, no fue con la música Tropicália que los baianos se presentaron en los escenarios de los festivales de la televisión brasileña. La música componía el álbum *Tropicália ou Panis et Circenses* (1968) y el primer LP de Caetano Veloso también de 1968. En el III Festival de Música Popular (1967) de la TV Record, Caetano presentó “Alegria, Alegria” acompañado de la banda de rock argentina Beat Boys y Gilberto Gil ganó el segundo lugar de la competición con “Domingo no Parque”, acompañado por la orquesta de Rogério Duprat y la banda paulista de rock Os Mutantes. En esa época, era todavía visible, según Roberto Schwarz, una relativa hegemonía de la producción cultural de izquierda en las capitales brasileñas incluso después del Golpe Militar de 1964. Parte de este contenido militante estaría en los festivales de música televisados. En el ámbito de la producción cultural, el cerco sólo se cerraría de vez en 1968 después de la decretación del Acto Institucional nº 5 inaugurando el momento del llamado "vacío cultural"[[3]](#footnote-3). A partir de entonces, toda suerte de manifestación política pasaría a ser caso de policía.

En este trabajo, elegí un episodio límite de tensión entre los artistas tropicalistas y la violencia de la dictadura militar brasileña. En 1968, pocos días antes de su arresto, Caetano Veloso cantó en el Especial de Navidad del programa de TV Tupi *Divino Maravilhoso* "Buenas Fiestas" apuntando un arma a su cabeza. Se trataba de una melancólica marchita de Navidad escrita en 1932 por Assis Valente (Santo Amaro, Bahía 1910/1958), grabada por Carlos Galhardo en 1933 e himno oficial de las celebraciones de Navidad en la ciudad de Río de Janeiro a partir del año 1956.[[4]](#footnote-4) Trabajamos así con la hipótesis de que, entre todas las performances y *hapennings* realizados por los tropicalistas a lo largo de 1968, esa de Caetano - 5 días después de instituido el AI-5 - simbolizó la muerte del país, violentamente silenciado por la censura de Estado.

***El cuerpo entra en escena***

Antes de trabajar con más detalle ese episodio - que encierra el tropicalismo al provocar la prisión de Caetano Veloso y Gilberto Gil- se hace necesario recuperar un histórico de la Tropicália y sus transformaciones a lo largo de 1968.

Desde la primera vez que estos artistas presentaron, respectivamente, las composiciones Alegría, Alegría y Domingo en el Parque en el III Festival de Música Popular Brasileña de la TV Record, el mensaje político de la Tropicália se inscribía efectivamente más en el cuerpo y en la performance de sus artistas que en las narrativas de sus letras de música.

En la opción tropicalista el foco de la preocupación política fue desplazado del área de la Revolución Social hacia el eje de la rebeldía, de la intervención localizada, de la política concebida como problemática cotidiana, ligada a la vida, al cuerpo, al deseo, a la cultura en sentido amplio. En la relación con la industria cultural esta nueva forma de concebir la política se ha traducido en una explosiva capacidad de provocar áreas de fricción y de tensión no sólo en el plano específico del lenguaje musical, sino en la propia explotación de los aspectos visuales / corporales que envuelven sus presentaciones (HOLLANDA & GONÇALVES, 1987, p.66).

Según Christopher Dunn, Gil y Caetano se estaban convirtiendo, en la época, más famosos por el espectáculo performático que por sus composiciones. El concepto de happening ("acontecimiento"), fundamental en la producción cultural en EE.UU. en la época, habría sido adoptado por los artistas brasileños para describir sus propios experimentos. Según el autor, los tropicalistas fueron uno de los primeros defensores de los sucesos espontáneos envolviendo una interacción espontánea con la platea. La provocativa presentación de "É Proibido Proibir", por Caetano, y la reacción enfurecida de la platea tal vez hayan constituido el primer evento involucrando a la MPB.

Sin lugar a dudas, podemos decir que el ápice político de este tipo de praxis estuvo en el programa de televisión *Divino, Maravilhoso* producido por Fernando Faro y Antônio Abujamra. Fué protagonizado por los artistas baianos (además de Caetano y Gil, figuraban en el elenco Gal Costa, Tom Zé, Jorge Ben y Os Mutantes). Se nota, a título de curiosidad, la presencia de un programa contracultural en pleno horario central los lunes en las TV de São Paulo: 21:30h.[[5]](#footnote-5) Esta característica puede ser percibida en el artículo "Baianos na TV: 'divino, maravilhoso'" publicado en el Diario Folha de São Paulo el 30 de octubre de 1968.

Al principio aparece Caetano, de chaqueta militar abierta sobre el torso desnudo y el pelo peinado. Se sienta en un banquito, en estilo yoga, y comienza a cantar “Saudosismo” su nueva canción, toda en los moldes de la bossa nova original, al estilo de Tom Jobim, João Gilberto. Pero la canción es para proclamar un “Chega de Saudade”[[6]](#footnote-6) y para Caetano desordenar el pelo y Os Mutantes entran en escena y comienzan todos freneticamente, alocadamente, a hacer el "sonido libre". En el auge de la improvisación, con guitarras eléctricas, gritos y movimientos de caderas, Caetano dice que vinieron a mostrar lo que están haciendo y cómo lo están haciendo. Y el programa de ahí hasta el final presenta um mal comportamiento total (de los artistas), caótico en los sonidos y gestos, y mucha alucinación. Desfilan las nuevas canciones: “Quebra das Elites”, “Miserere Nobis”, “Baby”, “É Proibido Proibir”, “Caminhante Noturno”, “Panis et Circencis” etc. Cada cual se transforma en un acontecimiento, en un pretexto para extravagancia, "locuras". Para que Gil cante “A Quebra das Elites” irrumpen en escena con varias latas viejas y es aquel “baticum” (batuque). Caetano se acuesta en el suelo, se rueda como en un estertor, se vuelve las piernas hacia arriba, de repente se levanta y entra en el ritmo alucinante, revirando las caderas, en gestos tan osados ​​que a veces el propio Cassiano no tiene coraje de captar. El público, que rodea el Teatro do Sumaré, un poco inhibido al principio, empieza a aplaudir, Caetano se queda satisfecho con la reacción, pero después dice que le gustaría más participación, más vibración. En las siguientes (presentaciones), ellos esperan, la cosa se volverá más caliente, por el momento ha sido solo el inicio.

Desde el *Festival Internacional da Canção* (FIC) de 1968, podemos decir que el tropicalismo musical, en la figura corporal de sus principales artistas, operó en la ruptura de una serie de dualidades por medio de la subversión y la blasfemia en el sentido de Mijaíl Bakhtin. Esto quiere decir que las dicotomías que involucra la relación masculino/femenino; baja cultura/alta cultura; nacional/extranjero, se rompían en esa estética a partir del choque de oposiciones. La blasfemia, para Bakhtin, es una característica que acompaña la cultura popular a lo largo de los siglos. La irreverencia, la parodia, la jocosidad tanto en el lenguaje y en los actos performáticos están presentes en diversos movimientos culturales y artísticos ligados a la noción de popular. Homi Bhabha confiere a la blasfemia un significado aún más poderoso. La blasfemia sería para él una estrategia / narrativa de reposicionamiento, en la que los sujetos recolocan su identidad.

La blasfemia va más allá del rompimiento de la tradición y sustituye su pretensión a una pureza de orígenes por una poética de reposicionamiento y reinscripción. (...) La blasfemia no es simplemente una representación de lo sagrado por lo secular; Y un momento en que el tema o el contenido de una tradición cultural está siendo dominado, o enajenado, en el acto de la traducción. En la autenticidad o continuidad afirmada de la tradición, la blasfemia "secular" libera una temporalidad que releva las contingencias, incluso las inconmensurabilidades, involucradas en el proceso de transformación social (BHABHA, 1998: 309 y 310).

De antemano, el acto de romper la norma de vestimenta de los festivales - black-tie y cabellos cuidadosamente peinados - sería una forma de transgresión del papel social de los músicos ya en los primeros festivales de música. Colocar una banda de rock, un “berimbau” y una sanfona al lado de una orquesta sería una importante forma de transgresión en un momento en que la guitarra eléctrica era un gran tabú en las convenciones de la Música Popular Brasileña (MPB). Bailar y contonearse en un escenario de festival también sería un acto de rebeldía en un tiempo en que para hacerse frente a una dictadura se exigía virilidad, según las convenciones de la izquierda de la época...

La postura artística de Caetano Veloso tenía como propuesta traer el escenario para la vida cotidiana y lo cotidiano para el escenario. Cuando Bakhtin afirma que las festividades populares, en especial el carnaval, estaban en la frontera entre la puesta en escena (la representación) y la vida cotidiana (oficial), se puede verificar que esa misma característica estaba presente en la postura de los tropicalistas. En su artículo “Caetano como Superastro”, Silviano Santiago nos dice que, desde 1967, Caetano ya estaba preocupado por un nuevo tipo de personalidad, que necesitaba crear para enfrentar la TV y el disco. Se había dado cuenta que el talento musical no era todo, no era suficiente. Tendría, a partir de entonces, no sólo un público activo delante de él, en la platea, como también otro, "mucho más vasto y exigente", sentado en los sillones de las salas de estar. Dice así que Caetano trajo a la plaza del escenario y al escenario de la plaza el propio cuerpo, y dio el primer paso para ser el superastro por excelencia de las artes brasileñas.

Desde entonces, la ambivalencia tropicalista sonaba peligrosa para los militares pues su lenguaje pop e irreverente interesaba a la televisión y grandes medios de comunicación. Pero al presentar una serie de críticas, provocaciones y subversiones que accedía a los hijos de la "familia tradicional brasileña" en los sofás de sus casas, la postura de los artistas amenazaba, en parte, un consenso que el régimen buscaba presentar a los ciudadanos brasileños de la época, de “seguridad nacional”.

***Caetano Veloso y Assis Valente: una relación de metonimia?***

Como se mencionó en la introducción de este artículo, Caetano Veloso grababa en la noche del 23 de diciembre el especial de Navidad del programa "Divino, Maravilhoso", transmitido en vivo. El editor de imágenes del programa, Cassiano Gabus Mendes, habría hecho lo que pudo, pero no pudo evitar que la escena de Caetano apuntando un revólver hacia la propia cabeza apareciera en primer plano en el vídeo.[[7]](#footnote-7) En *Verdade Tropical* (1997, p.343) Caetano Veloso expone su relato:

Ya teníamos preparado un programa para ser exhibido en la semana de Navidad. Como homenaje al gran compositor suicida Assis Valente, y como desmitificación de las sentimentalidades navideñas, iba a cantar su preciosa y triste canción *Boas Festas* (Buenas Fiestas) – *“Eu  pensei que todo mundo fosse filho de Papai Noel..."* (Yo pensaba que todo el mundo era hijo de Papá Noel ...) - con un revólver en la sien. Eso hice. La canción, que originalmente era uma *marchinha* - y que en Brasil está tan identificada con la Navidad como *Jingle Bells* (aunque la letra sea uma protesta en contra del hecho de que algunos reciban regalos de Navidad y otros no) -, había sido despojada de su ritmo y se presentaba como un adagio con las sílabas de la letra ocultas. El resultado (que vi en video) daba miedo. Me enorgulleció  porque había densidad "poética", pero íntimamente estaba arrepentido porque, a lo mejor -una vez más - , había ido demasiado lejos. El día 27 de diciembre, Gil y yo fuimos detenidos.

El “Ato Institucional nº 5”, más conocido en Brasil como AI-5, fue emitido por el presidente Artur da Costa e Silva el 13 de diciembre de 1968 (10 días antes de la presentación de Caetano). Este decreto resultaría en la pérdida de mandatos de parlamentarios contrarios a los militares, intervenciones ordenadas por el presidente en los municipios y estados y también en la suspensión de cualesquiera garantías constitucionales que eventualmente resultaron en la institucionalización de la tortura, comúnmente usada como instrumento por el Estado. Entre las principales consecuencias del AI-5, se destacó la censura previa de música, cine, teatro y televisión (una obra podría ser censurada incluso por motivos vagos, como subversión de la moral o de las buenas costumbres) y la censura de la prensa y de otros medios de comunicación.[[8]](#footnote-8)

No es difícil, podemos deducir -con base en el testimonio de Caetano y el contexto espacio-temporal en análisis- que "Buenas Fiestas", en la voz de ese artista apuntando un arma de fuego a la propia cabeza, representaba la muerte política del país en plena Navidad. Además, no podemos ignorar el hecho de que "Buenas Fiestas" cantada y ejecutada por Caetano en 1968 establece una relación de metonimia con su compositor original Assis Valente. Fallecido diez años antes, en el año 1958, Assis Valente habría ingerido hormiguicida en su tercer intento de suicidio. Angustiado por las deudas, dejaba una nota a la policía pidiendo a su amigo y compositor que le pagara de dos alquileres en retraso. En el último verso del billete estaba escrito: "voy a dejar de escribir porque estoy llorando de nostalgia de todos, y de todo".

Nacido, supuestamente, en Santo Amaro da Purificación en 1911 (ciudad natal de Caetano Veloso y María Bethânia), Assis Valente sería fruto de una relación entre un hombre blanco, de buena posición y una mujer negra, trabajadora rural sin empleo fijo.[[9]](#footnote-9) Fue entregado a una familia de Santo Amaro que le dio educación mientras lo obligaba a trabajar. A los seis años, una nueva mudanza lo lleva a Alagoinhas, Bahia, donde otra pareja lo obliga a realizar trabajos domésticos.[[10]](#footnote-10) En 1927, se traslada a Río de Janeiro donde se emplea como técnico dental y años después compone sus primeros sambas incentivado por Heitor dos Prazeres, algunos de ellos grabados por Carmen Miranda.

Cuando Caetano entona "... ya hace tiempo que yo pedí pero mi Papá Noel no viene / con certeza ya murió / o entonces felicidad / es juguete que no tiene" la tragedia de un país autoritario se hace presente en la actuación del artista. Tanto por la asociación a la historia infausta de un compositor heredero (en su historia) de la llaga de un país recién salido de la esclavitud, cuanto del momento en que el país es acometido por uno de sus momentos más duros, que culmina incluso la prisión de Veloso . Por lo tanto, independientemente de la asociación que se pudiera hacer de la performance de Caetano en aquel momento, los significados de autoritarismo y violencia difícilmente pasarían desapercibidos en su indiscreto mensaje al "respetable público paulistano".

* A modo de cierre

Concluimos este artículo en referencia a un episodio particular en el seno del movimiento tropicalista. En el episodio de "Divino, Maravilhoso", el cuerpo de Caetano Veloso como máquina performática (AGUILAR, 2017) expresó, en aquel episodio de "Divino, Maravilhoso" el ápice de tensión existente entre los sucesos de los artistas tropicalistas en los medios masivos y el autoritarismo digno de Un régimen militar. Es difícil, habría otra razón adecuada para explicar la prisión de Caetano Veloso y Gilberto Gil, no por coincidencia, 5 días después de la grabación de "Boas Festas". Según Christopher Dunn (2001), los tropicalistas tuvieron problemas con el régimen militar a medida que su crítica irreverente al orden oficial y al buen gusto se hizo más evidente. Para ese autor, el hecho de hacer eso en la televisión y no sólo en teatros y clubes, parecía particularmente peligroso a un régimen que usaba los medios de comunicación de masas para proyectar su propia visión armoniosa de Brasil. Si artistas e intelectuales de la izquierda oficial criticaban la música tropicalista (su implicación con la industria cultural y su éxito popular), la mayoría de ellos escapó de la prisión, mientras que los líderes de la Tropicália forma presos y exiliados en Londres por dos años y medio.[[11]](#footnote-11)

El tropicalismo, así, colocó el cuerpo y su semiología en un lugar de protagonismo en su estética. Incluso después del exilio, las actuaciones de los músicos en el escenario se volvieron más audaces desafiando el coro y las normas.

(...) el beso de Gal Costa y María Bethânia en el Festival *Phono 73*, las transgresiones de Ney Matogrosso, la aparición de los Dzi Croquettes - grupo de culto de la comunidad gay de Río de Janeiro y de San Pablo - y la imagen de Caetano Veloso después de su regreso de Londres. Desde la portada del LP *Aracá Azul*, de 1972 (Gal Costa también aparece desnuda en la capa de *India*, del mismo año), hasta la de *Jóia*, en la que el cantante aparece desnudo, con su esposa Dedé y su hijo Moreno, y dos pájaros volando cubren su sexo. Lanzado en 1975, la tapa fue censurada y sólo quedaron... los pájaros. En 1977, Caetano se presentó en el programa *Os Trapalhões* e interpretó “A filha da Chiquita Bacana” (La hija de Chiquita Bacana), música carnavalesca que había compuesto aquel año, inspirado en "Chiquita Bacana", marchita de João de Barro y Alberto Ribeiro, del carnaval de 1949. Con Renato Aragao, Mussum, Zacarías y Dedé Santana vestidos de mujeres hawaianas y la mención al *Women's Liberation Front*, el tema se convirtió en inspiración para los movimientos de liberación homosexuales (AGUILAR, 2017, p.43)

Así, es evidente que la actuación corporal de los tropicalistas, y también de sus herederos artísticos en los años 1970, tienen un eje de confrontación en común: el autoritarismo - sea en lo tocante al tema de la "moral y de las buenas costumbres" o al activismo político pro-democracia y contrario a una dictadura. Hemos concluido este trabajo diciendo que el cuerpo performático de Caetano Veloso en 1968 como el cuerpo vivido de Assis Valente (fallecido en 1958), se opusieron a la peculiaridad de cada uno y del momento histórico que los acompañó - a las directrices de un país autoritario que se revela hoy reeditado, como tragedia o como farsa, en la suspensión democrática de 2016.[[12]](#footnote-12)

* Bibliografía

Diker, G. y Terigi, F., *La formación de maestros y profesores: hoja de ruta*, Paidós, Buenos Aires, 1997.

Aguilar, G y Chama, M. *A máquina performática – a literatura no campo experimental*, Rocco, Rio de Janeiro, 2017.

Bakhtin, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, Editora UnB, Brasília, 2008.

Campos, A. *Balanço da bossa e outras bossas*. Perspectiva, São Paulo, 1972.

Coutinho, C. N. “Cultura e Sociedade no Brasil” en COUTINHO, C. N. *Cultura e Sociedade no Brasil – ensaios sobre ideias e formas*, Expressão Popular, São Paulo, 2011.

Dunn, C. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira.* [2001] Editora UNESP, São Paulo, 2009.

Dunn, Christopher.Brutalidade jardim - A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. Traducción: Cristina Yamagami. 1ª Edição. Editora UNESP, São Paulo, 2009.

Homem de Mello, Z. *A era dos festivais: uma parábola*, Editora 34, São Paulo, 2003.

Jinkings, I “O golpe tem vergonha de ser chamado de golpe” en JIKINGS, I. (compiladora) *Por que gritamos golpe?: para entender o impeachment e a crise*. Boitempo, São Paulo, 2016.

Junior, G. *Quem samba tem alegria: a vida e o tempo de Assis Valente*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2014.

Mac Cord, G. *Tropicália: um caldeirão cultural.* Editora Ferreira, Rio de Janeiro, 2011.

Santiago, S. *Uma literatura nos trópicos.* Rocco, Rio de Janeiro, 2000.

Schwarz, R. “Cultura e política: 1964-1967” en SCHWARZ, R. *Cultura e Política*. companhia das Letras, São Paulo, 2009.

Veloso, C. *Verdade Tropical*. Companhia das Letras, São Paulo, 1997.

1. Traducido del portugués y revisado por Evangelina Maffei. [↑](#footnote-ref-1)
2. El relieve típico de esta region de Brasil. [↑](#footnote-ref-2)
3. Carlos Nelson Coutinho (2011) denomina de vacío cultural - y que domina, en el período entre 1969 y 1973 -, el momento en que la confluencia de la censura / represión con las tradiciones acríticas / neutralizadoras alcanzó lo que un tecnócrata podría llamar "punto óptimo "En el intento de remoción del pluralismo como rasgo dominante de nuestra vida cultural. Según Gonzalo Aguilar (2017), ese es un período clave porque colisionan la declinación del postfordismo y el crecimiento de las industrias del entretenimiento y del ocio: el cine a escala global, el Carnaval, la pornografía y el turismo, entre otras. [↑](#footnote-ref-3)
4. Ver MAFFEI, Evangelina. Boas Festas. [en línea]. [Consulta : 17 Julio de 2017]. Disponible en <http://caetanoendetalle.blogspot.com/search/label/Assis%20Valente>. [↑](#footnote-ref-4)
5. En esa época, la televisión brasileña vivía su inicio de popularización pero todavía restringida a un público de ricos y clases medias. Además, todavía se organizaba en la lógica del videotape. Así, las diversas redes de televisión tenían sus programas locales y eventualmente comercializaban entre sí los cintas de sus propios programas. En efecto, para un programa grabado en San Pablo pudiera circular en la ciudad de Río de Janeiro, era necesario que la emisora paulista vendiera su cinta a una emisora carioca. La cinta llegaría de Sao Paulo a Río por avión. El modelo de satélite sólo se implementaría en el país a partir de los años 1970. En ese caso, sería posible que una emisora tuviera un alcance más allá de su región de grabación, es decir, un alcance de escala nacional. [↑](#footnote-ref-5)
6. La canción de Caetano es un homenaje a la Bossa Nova y a la canción “Chega de Saudade” de João Gilberto. Representa el comienzo del movimiento que tanto inspiró a Caetano. Conferir lá traducción del tema en: MAFFEI, Evangelina. 1968 – Saudosismo [en línea]. [Consulta: 17 de Julio de 2017]. Disponible: <http://caetanoendetalle.blogspot.com.br/2017/06/1968-saudosismo.html?m=1>. [↑](#footnote-ref-6)
7. TROPICÁLIA. <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/curiosidades/boas-festas>. [↑](#footnote-ref-7)
8. "El acto institucional número cinco (AI-5) fue el quinto de diecisiete grandes decretos emitidos por la dictadura militar en los años que siguieron al golpe de estado de 1964 en Brasil. Los actos institucionales fueron la mayor forma de legislación durante el régimen militar, dado que, en nombre del "Comando Supremo de la Revolución" (liderazgo del régimen), derribaron hasta la Constitución de la Nación, y se aplicaron sin la posibilidad de revisión judicial. En: https://es.wikipedia.org/wiki/Ato\_Institucional\_N%C3%BAero\_Cinco. Acceso al 11 de julio de 2017. [↑](#footnote-ref-8)
9. El lugar de nacimiento de Assis Valente es una de las grandes controversias de su conturbada biografía. Según uno de sus biógrafos, Gonçalo Júnior, Assis nasció em Salvador, Bahia, nel interior de la ciudad del Campo de Pólvora. Según su certificado de nacimiento, Asís era hijo de José de Asís y María Esteves Valente. Pero de acuerdo con el testimonio de una media hermana, llamada Beatriz, revelada por el biógrafo, Francisco Duarte, del compositor Assis Valente. Se especula que él sería hijo ilegítimo de María Esteves Valente, mulata del interior de Bahía, y Antônio Teodoro dos Santos, hijo de portugueses que residían en Salvador, en Bahía en aquella época. Ver: Baraúna. M. L. Chegou a hora dessa gente bronzeada conhecer Assis Valente. Revista GGN [en línea]. March 2015 19. [consulta : 17 July 2017]. Disponible en : < http://jornalggn.com.br/noticia/chegou-a-hora-desta-gente-bronzeada-conhecer-assis-valente>.Disponible en: sa gente bronzeada conhecer Assis Valente. [↑](#footnote-ref-9)
10. Assis Valente nace en el año 1911, 23 años después de la abolición de la esclavitud en Brasil (13 de mayo de 1888). Siendo negro de piel clara, el hecho de que Assis Valente realizara trabajos obligatorios en la casa de las familias por las que pasó es un importante indicio de fuerte resquicio de la esclavitud en la sociedad brasileña de aquellos años. [↑](#footnote-ref-10)
11. A raíz de la curiosidad, Ramon Casas Vilarino reveló varios archivos del Departamento de Ordenamiento Político y Social (DOPS) relativos a la prisión de Caetano que lo describían como "marginado [sic] adicto a las drogas", una descripción que era falsa, pero probablemente de acuerdo Con las percepciones oficiales de la imagen de hippie del artista. Conforme a Dunn (2009), estos documentos también indican que esos documentos del DOPS creían que Caetano había planeado incorporar el "himno internacional comunista" a la música "Tropicália" para el programa de televisión "Vida, pasión y banana del tropicalismo". Como la delación del periodista Randal Juliano al show de la *Boite Sucata* en que Caetano denuncia públicamente a un agente del DOPS. Muchas de esas alegaciones se basaban en rumores, pero proporcionaban evidencias convincentes de que los militares veían a los tropicalistas como subversivos potencialmente peligrosos. Ver Dunn (2001). [↑](#footnote-ref-11)
12. En 2016, la presidenta legítimamente elegida Dilma Rousseff por un proceso político basado en lecturas elásticas de la Constitución Federal y artimañas jurídicas de diversos matices, que intentan mostrar como lícito el colusión del judicial con un Parlamento en su mayor parte corrupto y unos medios corporativistas al servicio De las élites financieras. Ver JINKINGS, I. “O golpe tem vergonha de ser chamado de golpe” en JINKINGS, I (et alli.) (compiladora) *Por que gritamos golpe?: para entender o impeachment e a crise*, Boitempo, São Paulo, 2016. [↑](#footnote-ref-12)