



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Ridenti, Marcelo

Artistas de la revolución brasileña en los años sesenta



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Ridenti, M. (2009). *Artistas de la revolución brasileña en los años sesenta*. *Prismas*, 13(13), 211-223.
Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1819>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

*Artistas de la revolución brasileña en los años sesenta**

Marcelo Ridenti

Universidad Estatal de Campinas

La brasileñidad revolucionaria en los años sesenta

El término brasileñidad tal vez no sea fácilmente comprensible para un extranjero. Pero quizá suene familiar, por analogía, en otros países de América Latina, que también se afirmaron nacionalmente en los últimos doscientos años y donde se habla por ejemplo de la “argentinidad”, la “peruanidad”, etc. Brasileñidad [*brasilidade*] significa “propiedad distintiva del brasileño y del Brasil”,¹ y es fruto de cierto imaginario de la nacionalidad característico de un país de dimensiones continentales, que no se reduce al nacionalismo o al patriotismo, pero supone ser el fundador de una verdadera civilización tropical. Si bien es posible encontrar elementos de esta brasileñidad al menos desde el siglo XIX, fue a partir de la década de 1930 que ella se desarrolló –de formas distintas y variadas– en el pensamiento social brasileño, en las artes, en políticas de Estado y también en la vida cotidiana.

Este artículo trata de una expresión particular de esa brasileñidad en los años sesenta, cuando maduró el sentimiento de pertenecer

a una “comunidad imaginada” –para usar los términos de Benedict Anderson (2008)–, sobre todo en los medios intelectuales y artísticos de izquierda comprometidos en proyectos revolucionarios para el Brasil. Se compartían ideas y sentimientos –presentes por ejemplo en las más diversas producciones artísticas– de que estaba en marcha una revolución brasileña y de que los artistas y los intelectuales tendrían un significativo papel en su advenimiento, de que era necesario conocer el Brasil y acercarse a su pueblo. Se recuperaban las representaciones de la mezcla del blanco, del negro y del indio en la constitución de la brasileñidad, tan caras, por ejemplo, al pensamiento conservador de Gilberto Freyre. En los años sesenta, sin embargo, esas representaciones eran formuladas en nuevas versiones, ya no con el sentido de justificar el orden social existente, sino de cuestionarlo: el Brasil no era aún el país de la integración entre las razas, de la armonía y de la felicidad del pueblo, pues ello no sería posible bajo el poder del latifundio, del imperialismo y, en el límite, del capital. Pero podría llegar a serlo como consecuencia de la revolución brasileña.

Las reflexiones de Raymond Williams sobre las “estructuras de sentimiento” brindan la posibilidad de un enfoque teórico para el tratamiento del tema. Tal vez se pueda hablar de la creación de una estructura de sentimiento

* Traducción de Ada Solari.

¹ Ésa es la definición que consta en el *Novo dicionário Aurélio* (Ferreira, s/f: 225).

compartida por amplios sectores de artistas e intelectuales brasileños desde fines de la década de 1950 y de como ella se transformó a lo largo del tiempo. Williams reconoce que “el término es difícil, pero que se opta por ‘sentimiento’ para poner de relieve una distinción respecto de los conceptos más formales de ‘visión de mundo’ o de ‘ideología’”, que se refieren a creencias sostenidas de manera formal y sistemática, mientras que una estructura de sentimiento daría cuenta de significados y de valores tal como son sentidos y vividos activamente. La estructura de sentimiento no se contrapone al pensamiento, pero busca dar cuenta “del pensamiento tal como es sentido y del sentimiento tal como es pensado; la conciencia práctica de un tipo presente, en una continuidad viva e interrelacionada”, razón por la cual se trata de una hipótesis cultural de especial relevancia para el arte y la literatura (Williams, 1979: 134-135).

El concepto de estructura de sentimiento intenta aprehender una experiencia viva y eso mismo hace que dicha estructura no siempre sea perceptible para los artistas en el momento en que la constituyen. Se vuelve clara, no obstante, con el paso del tiempo, que la consolida, y también la sobrepasa, la transforma y la supera. En las palabras de Williams (1987: 18-19): “cuando esa estructura de sentimiento haya sido absorbida, son las conexiones, las correspondencias y hasta las semejanzas de época las que más saltan a la vista. Lo que entonces era una estructura vivida, ahora es una estructura registrada, que puede ser examinada, identificada e incluso generalizada”.

En ese sentido, hoy es posible identificar una estructura de sentimiento que atravésó buena parte de las obras de arte desde fines de la década de 1950 en el Brasil. Se la podría llamar de diferentes modos, todos ellos necesariamente limitadores, pues una denominación sintética difícilmente sería capaz de dar cuenta de la complejidad y la diversidad del fenómeno. Puede proponerse, sin excluir

otras posibilidades, la denominación de brasileñidad (romántico-) revolucionaria.

Esta expresión lleva a otro concepto útil para comprender la brasileñidad revolucionaria: el de “romanticismo”, tal como ha sido formulado por Löwy y Sayre. Para estos autores, el romanticismo no habría sido sólo una corriente artística nacida en Europa en la época de la Revolución Francesa y que no fue más allá del siglo XIX. Mucho más que eso, se trataría de una visión del mundo amplia, “una respuesta a esa transformación más lenta y profunda –de orden económico y social– que es el surgimiento del capitalismo”, que se desarrolla en todo el mundo hasta nuestros días (Löwy y Sayre, 1995: 33-36).

La crítica a partir de una visión romántica del mundo incidiría sobre la modernidad como una totalidad compleja, que comprende las relaciones de producción (centradas bajo el capitalismo en el valor de cambio y en el dinero), los medios de producción y el Estado. Se trata de una “autocrítica de la modernidad”, una reacción formulada desde su propio interior, no desde el exterior, “caracterizada por la convicción dolorosa y melancólica de que el presente carece de ciertos valores humanos esenciales que han sido alienados” en el pasado y que sería necesario recuperar (*ibid.*: 38-40).

La hipótesis que he desarrollado en otros textos (Ridenti, 2000, 2008 y 2009 –en prensa–) es la de que el florecimiento cultural y político de la década de 1960 y comienzos de la de 1970 en la sociedad brasileña pudo ser caracterizado como romántico-revolucionario. Se valoraba por encima de todo la voluntad de transformación, la acción para cambiar la Historia y para construir el *hombre nuevo*, como proponía el Che Guevara recuperando al joven Marx. Pero el modelo de ese *hombre nuevo* se hallaba, paradójicamente, en el pasado, en la idealización de un auténtico hombre del pueblo, de raíces rurales, del interior, del “corazón del Brasil”, supuestamente no contaminado por la modernización urbana capitalista.

Se vislumbraba una alternativa de modernización que no implicase la sumisión al fetichismo de la mercancía y del dinero, causa de la deshumanización. La cuestión de la identidad nacional y política del pueblo brasileño se planteaba en nuevos términos, en una búsqueda simultánea por recuperar sus raíces y romper con el subdesarrollo, lo que no deja de ser un desenvolvimiento a la izquierda de la llamada era Vargas, caracterizada por el desarrollo nacional basado en la intervención de Estado que se inicia con la Revolución de 1930.

Puede resultar polémica la caracterización de la cultura y la política de parte significativa de las izquierdas en los años sesenta como romántico-revolucionaria, dado que el romanticismo suele ser asociado con la reacción, y no con la revolución (Romano, 1981). Sin embargo, el concepto no deja de ser interesante justamente por su ambigüedad, que posiblemente tenga su paralelo en la del objeto en estudio. En el contexto social, económico, político y cultural brasileño de fines de la década de 1950, recuperar el pasado a contramano de la modernidad era algo indisociable de las utopías de construcción del futuro, que atisbaban el horizonte del socialismo. Por ello es necesario relativizar algunos análisis, como el de Sérgio Paulo Rouanet (1988: D-3), para quien el pueblo de las izquierdas “de los años sesenta mostraba muchas veces una semejanza incómoda con el *volk* del romanticismo alemán [...]: la nación como individualidad única, representada por el pueblo, como singularidad irreducible”.

Ahora bien, la semejanza no sería causa de incomodidad, pues no se trataba de la misma cosa, no obstante ambos fuesen parecidos en algunos aspectos al rescatar las ideas de pueblo y de nación para situarse a contramano del capitalismo. En aquel contexto brasileño, la valoración del *pueblo* no significaba crear utopías anticapitalistas “pasadistas”, sino progresistas; implicaba la paradoja de buscar en el pasado (las raíces populares nacionales) las bases para construir el futuro de una revolución nacional

modernizadora que, al fin del proceso, pudiese superar los límites del capitalismo.

Aquellos que compartían la brasileñidad revolucionaria tenían una relación ambigua con el orden establecido anterior a 1964, en especial con el gobierno de João Goulart, que contaba con el apoyo de varios artistas e intelectuales. Se difundía en la época el dualismo que señalaba la superposición de un Brasil moderno sobre otro atrasado. La “razón dualista” –para usar los términos de Francisco de Oliveira (1972)– era difundida por los teóricos del Instituto Superior de Estudios Brasileños (ISEB), por la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), organismo de las Naciones Unidas, y por el Partido Comunista Brasileño (PCB), cuya teoría de las dos etapas de la revolución era incorporada de manera difusa y diversa por los artistas que compartían aquella estructura de sentimiento. Según la versión del dualismo sostenida por el PCB, había en el campo resquicios feudales o semif feudales, que habrían de ser superados por una revolución burguesa, nacional y democrática que uniría a todas las fuerzas interesadas por el progreso de la nación y por la ruptura con el subdesarrollo (la burguesía, el proletariado, sectores de las capas medias y también los campesinos), contra las fuerzas interesadas en mantener el subdesarrollo brasileño, a saber, el imperalismo y sus aliados internos, los latifundistas y sectores de las capas medias vinculados con los intereses multinacionales. La revolución socialista llegaría en una segunda etapa –muy próxima o muy lejana, dependiendo de la corriente partidaria– (cf. Prado Jr., 1966).

En ese sentido, la brasileñidad revolucionaria no nació de la lucha contra la dictadura, sino que ya venía de antes, pues se había forjado en el período democrático entre 1946 y 1964, en especial en el gobierno de Goulart, a comienzos de los años sesenta, cuando diversos artistas e intelectuales creían estar en la cresta de la ola de la revolución en marcha. La ruptura de expectativas que produjo el golpe de 1964 –sin

dar lugar a resistencia alguna— fue demoledora también en los medios artísticos e intelectualizados, como se pone de manifiesto en el testimonio del compositor Chico Buarque:

En los años cincuenta había un proyecto colectivo, aunque difuso, de un Brasil posible, incluso antes de que se produjera la radicalización de izquierda de los años sesenta. Juscelino [Kubitschek], que de izquierda no tenía nada, llamó a Oscar Niemeyer, que casualmente era comunista, y lo continúa siendo, para la construcción de Brasilia. Eso es algo fenomenal. [...] Ella fue construida sobre la base de una idea de ese Brasil que era visible para todos nosotros, que estábamos haciendo música, teatro, etc. Evidentemente, ese Brasil se cortó en el 64. Además de la tortura, de todos los horrores de los que yo podría hablar, hubo un embrutecimiento del país. La perspectiva del país fue disipada por el golpe (Buarque, 1999: 4-8).²

La brasileñidad revolucionaria está presente en varias obras y movimientos culturales de comienzos de la década de 1960, por ejemplo: a) la trilogía clásica del inicio del Cinema Novo, compuesta por filmes rodados en 1963 y exhibidos después del golpe: *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha; y *Os fuzis*, de Ruy Guerra; b) las obras teatrales del Teatro de Arena de São Paulo (de autores como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Francisco de Assis y Oduvaldo Vianna Filho –Vianinha–), y también de dramaturgos como Dias Gomes; c) la canción comprometida de Carlos Lyra y Sérgio Ricardo; d) el *agitprop* de los Centros Populares de Cultura (CPC) de la Unión Nacional de los Estudiantes (UNE), en especial en el

teatro, la música, el cine y la literatura —como los tres libros de la colección *Violão de rua* (Felix, 1962 y 1963), que lleva el revelador subtítulo de *poemas para la libertad*, cuyo poeta más destacado fue Ferreira Gullar, o también como el filme *Cinco vezes favela*, dirigido por jóvenes cineastas, entre ellos Carlos Diegues, Leon Hirzman y Joaquim Pedro de Andrade—.

Después del golpe de 1964, es posible encontrar esa estructura de sentimiento en las canciones de Edu Lobo, Geraldo Vandré y otros; en los desarrollos de la dramaturgia del Teatro de Arena —como la pieza *Arena conta Zumbi* y su celebración de la comunidad negra rebelde—; y sobre todo en la novela *Quarup*, de Antonio Callado (1967), que exaltaba a la comunidad indígena y terminaba señalando la vía de la revolución social.³ Ferreira Gullar (1967), que la definió como un “ensayo de deseducación para que el brasileño se vuelva persona”, observa que,

mientras leía la novela, no podía dejar de pensar en los indios de Gonçalves Dias, en *Iracema* de Alencar, en *Macunaíma* de Mário de Andrade, en *Cobra Norato*, incluso en los *Sertões*, de Euclides, en Guimarães Rosa. Pensaba en la inauguración de la [carretera] Belém-Brasilia, en el Brasil, en esta vasta nebulosa de mito y verdad, de artesanado y electrónica, de selva y ciudad, que se elabora, que se indaga, que se va definiendo.

Estas palabras —y la totalidad de la reseña en la que se inscriben— son una buena síntesis de la brasileñidad revolucionaria.

Las obras citadas buscan en el pasado una cultura popular auténtica para construir una

² Esas palabras traen el eco de la interpretación hoy clásica de Roberto Schwarz, elaborada al calor de los acontecimientos y publicada en París a poco de exiliarse. Según él, en el período previo a 1964 el país estaba “irreconociblemente inteligente” (Schwarz, 1970).

³ En la época en que escribió el libro, Callado estaba orgánicamente vinculado a la guerrilla que encabezaba Leonel Brizola, de acuerdo con lo que admite de manera expresa en una larga entrevista que me concedió sobre el tema y fue publicada casi completa en “A guerrilha de Antonio Callado” (en Kushnir, 2002: 23-53).

nueva nación, al mismo tiempo moderna y desalienada. Dejan traslucir cierta evocación de la libertad en el sentido de la utopía romántica del pueblo-nación, regenerador y redentor de la humanidad (cf. Saliba, 1991: 53-67). Revelan la emoción y la solidaridad de los autores ante el sufrimiento del prójimo, la denuncia de las condiciones de vida infrahumanas en las grandes ciudades y, sobre todo, en el campo. En especial, se pone el foco sobre los inmigrantes del Nordeste. La cuestión del latifundio y de la reforma agraria aparece de modo recurrente, por lo general asociada con el llamado al pueblo brasileño para que lleve adelante su revolución, en sintonía con las luchas de los pueblos pobres de América Latina y del Tercer Mundo.

Los artistas comprometidos de las clases medias urbanas se identificaban con los desheredados de la tierra, aún en el campo o emigrados a las ciudades, como principal personificación del carácter del pueblo brasileño, a quien se debería enseñar a luchar políticamente. Se proponía un arte que contribuyese a la desalienación de las conciencias. Se rechazaba el orden social instituido por latifundistas, imperialistas y –en el límite, en algunos casos– por el capitalismo. Se compartía cierto malestar por la supuesta falta de humanidad, acompañado por la nostalgia melancólica de una comunidad mítica perdida, pero ese sentimiento no se disociaba de un vivo entusiasmo por la búsqueda de lo que estaba perdido a través de la revolución brasileña. Se puede afirmar que predominaba el entusiasmo hacia lo “nuevo”, con la posibilidad de construir en aquel momento el “país del futuro”, incluso remitiendo a tradiciones del pasado.

Sin duda, esa estructura de sentimiento era portadora de una idealización del hombre del pueblo, en especial del hombre de campo, por parte de las clases medias urbanas. Pero ella se anclaba en una base real: la insurgencia de los movimientos de trabajadores rurales a comienzos de la década de 1960. Era el tiempo

de las Ligas Campesinas, celebradas en obras como *João Boa-Morte (cabra marcado para morrer)*, de Ferreira Gullar, o en el filme de Eduardo Coutinho, inconcluso en la época, que tomó prestado el subtítulo del poema de Gullar. También los obreros entraron en escena –como en la obra pionera de Guarnieri, *Eles não usam black-tie*, montada por el Teatro de Arena en 1958–, pero con menor intensidad que los trabajadores rurales. Era la categoría de pueblo la que, por encima de las clases, tendía a predominar en esa estructura de sentimiento: los pobres, seres humanos miserables, deshumanizados, desheredados de la tierra.

Se vivía, además, el impacto de las revoluciones campesinas de otros países, en especial de Cuba y de Vietnam. También se debe recordar que la sociedad brasileña aún era predominantemente agraria, al menos hasta 1960, si bien estaba en marcha uno de los procesos de urbanización más rápidos de la historia mundial: de 1950 a 1970, la población brasileña pasó de ser mayoritariamente rural a urbana, con todos los problemas sociales y culturales que conlleva una transformación tan acelerada.

Como se ve, la brasileñidad revolucionaria tiene una historia inherente al devenir de las artes y de la cultura en el Brasil, al mismo tiempo en que se hallaba en sintonía con el escenario cultural y político internacional. Polos contradictorios convivían con intensidades y con arreglos internos diferentes en diversos movimientos y obras de artistas específicos: brasileñidad e internacionalización, pasado y futuro, raíces culturales y modernidad.

Brasileñidad-mundo

Resulta esclarecedora la afirmación de Carlos Diegues en una entrevista: “mi generación fue la última zafra de una serie de redescubridores del Brasil. El Brasil comienza a conocerse, sobre todo con el romanticismo [...] el deseo

de una identidad [...]. Mi generación, la del Cinema Novo, del tropicalismo, es la última representación de ese esfuerzo secular”.⁴ La tradición cultural de búsqueda de la identidad nacional atravesó todo el siglo xx. No es casual que dos destacados artistas de la década de 1960 –el cineasta Carlos Diegues y el compositor Chico Buarque– sean hijos de dos pensadores de la brasileñidad: Manoel Diegues Jr. y Sérgio Buarque de Holanda. Tampoco es casual que Chico Buarque haya compuesto la letra de la canción *Bye, bye, Brasil* para el filme homónimo de Carlos Diegues, de 1979, en el que se constata el vaciamiento de la estructura de sentimiento en la que fueron criados y que ayudaron a forjar, y que aún continúa sobrevolando como un fantasma sobre sus obras.⁵

El modernismo en las artes brasileñas se desarrolló a lo largo del siglo pasado y es indisociable del proceso de instauración y consolidación de la racionalidad capitalista moderna en el Brasil, un proceso que algunos autores, como Florestan Fernandes (1976), definieron como “revolución burguesa”. Las olas modernistas que comienzan en 1922 pueden ser caracterizadas, de manera contradictoria y simultánea, como románticas y modernas, como “pasadistas” y futuristas. Tomar las supuestas tradiciones de la nación y del pueblo brasileño (que han sido construidas de modo selectivo por autores o por movimientos particulares) como base de sustentación de la modernidad fue una característica de los más diversos movimientos estéticos a partir de la Semana de Arte Moderno de 1922: “Verde-amarelismo” y Escola da Anta (1926 y 1929, políticamente afines al integralismo de Plínio Salgado, de orientación fascista), sus adversarios Pau-Brasil y Antropofagia (1926 y 1928,

liderados por Oswald de Andrade), y en seguida la incorporación del folklore propuesta por Mário de Andrade o por Villa-Lobos.

La crítica de la realidad brasileña, asociada a la celebración del carácter nacional del hombre simple del pueblo –que se manifiesta en las décadas de 1930 y 1940, por ejemplo, en la pintura de Portinari y en las novelas regionalistas–, desembocará en las manifestaciones de los años sesenta, herederas de la brasileñidad, ahora indisolublemente asociada a la idea de revolución social, ya sea nacional y democrática o socialista, pero contando con el pueblo como agente y no como mero portador de un proyecto político. En las palabras de Ferreira Gullar (1967: 256), refiriéndose a la novela *Quarup*, “la realización personal desemboca en lo colectivo. No se trata de borrarse en las masas, sino de entender que su destino está ligado a ellas”. En los términos de Glauber Rocha, el “miserabilismo” en la literatura y en las artes en general en el Brasil hasta los años sesenta era “escrito como denuncia social, hoy pasó a ser discutido como problema político” (en Pierre, 1996: 127).

Ahora bien, la brasileñidad revolucionaria consolidada en los años sesenta como una estructura de sentimiento no puede ser disociada del escenario externo. La propia afirmación de la nacionalidad hecha en ese entonces conlleva un significativo componente internacional. En el contexto de la Guerra Fría, hubo iniciativas por parte de los países “no alineados” para organizar de manera autónoma lo que en ese entonces pasó a ser conocido como el Tercer Mundo, no perteneciente ni al Primer Mundo alineado a los Estados Unidos ni al Segundo Mundo dentro de la órbita soviética. A nivel mundial, se vivía el clima del “tercermundismo”, de la liberación nacional contra el colonialismo y el imperialismo, de la solidaridad internacional con los pueblos subdesarrollados que se liberaban en Cuba, en Vietnam, en Argelia y en otros países.

⁴ Entrevista de Zuleika Bueno.

⁵ Intenté desarrollar esta idea, en lo concerniente a Chico Buarque, en el libro *Chico Buarque y Caetano Veloso: volver a los sesenta* (Ridenti, 2008: 35-84).

Así, la conocida consigna nacionalista de la Revolución Cubana, “¡Patria o muerte! ¡Venceremos!”, tenía su eco internacional en los países subdesarrollados, sobre todo en América Latina, donde muchas personas no vacilarían en dar su vida en nombre de sus respectivas revoluciones. Es decir, el lema de la Revolución Cubana era válido para cualquier otro país cuyos sentimientos nacionales se vieran amenazados por el colonialismo o por el imperialismo. Había un “aura de desprendimiento” que envolvía la “grandeza de morir por la revolución” en las más diversas “comunidades imaginadas” nacionales, para usar de nuevo los términos de Benedict Anderson (2008: 203).

Es posible que el adepto más representativo del tercermundismo en la cultura brasileña haya sido Glauber Rocha, como lo hizo explícito en su conocido manifiesto “*Estética da fome*”, de 1965 (en Pierre, 1996: 123-131), típico de la brasileñidad revolucionaria. En el documento se percibe la influencia del pensamiento de Frantz Fanon, el médico negro de las Antillas que combatió en Argelia contra el colonialismo francés, autor en 1961 de *Los condenados de la tierra* (1979).⁶ También es clara la afinidad con las propuestas de otro icono del tercermundismo, el argentino que luchó en Cuba y en África y murió en Bolivia, el Che Guevara, posiblemente la referencia internacional más significativa del romanticismo revolucionario de la época.

Otros factores internacionales constitutivos de esa estructura de sentimiento fueron las sucesivas revoluciones socialistas del siglo xx, en particular la soviética y luego la

china, la cubana y otras. Estas revoluciones repercutieron en el Brasil, sobre todo entre los artistas y los intelectuales, muchos de ellos militantes de izquierda. Además, la brasileñidad revolucionaria no era ajena a los rasgos del romanticismo revolucionario a escala internacional de los años sesenta: la fusión entre vida pública y vida privada, el deseo de vivir el momento, la liberación sexual, el disfrute de la vida bohemia, el anhelo de renovación, la apuesta por la acción en detrimento de la teoría, los trabajos irregulares y la relativa pobreza de jóvenes artistas e intelectuales.

Por lo tanto, no sería exagerado decir que la experiencia de la brasileñidad revolucionaria fue una variante nacional de un fenómeno que se había difundido por el mundo entero. Más allá de las especificidades locales –en el caso brasileño, las luchas por las reformas de base en el período anterior a 1964 y contra la dictadura tras esa fecha–, el florecimiento cultural y político en la década de 1960 se vinculaba con una serie de condiciones materiales comunes en diversas sociedades del mundo: el crecimiento cuantitativo de las clases medias, el creciente acceso a la enseñanza superior, el peso significativo de los jóvenes en la composición etaria de la población, todo ello en el marco del avance de la urbanización y de la consolidación de modos de vida cultural típicos de las metrópolis, y en un tiempo de rechazo a las guerras coloniales e imperialistas. A lo que se sumaba la incapacidad del poder instituido para representar sociedades que se renovaban y avanzaban también en el campo tecnológico, por ejemplo, con el acceso cada vez mayor a un modo de vida que incorporaba el uso de electrodomésticos, en especial la televisión. Esas condiciones materiales no explican por sí solas las olas de rebeldía y de revolución. Pero fue en respuesta a los cambios en la organización social de la época que se construyeron ciertas estructuras de sentimiento, entre ellas, la de la brasileñidad revolucionaria.

⁶ Dice Glauber Rocha en el texto, sin hacer una cita explícita pero en una evidente referencia a Fanon: “una estética de la violencia, antes que ser primitiva, es revolucionaria; éste es el punto inicial para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado: [...] fue necesario que hubiese un primer policía muerto para que el francés percibiese a un argelino” (en Pierre, 1996: 129).

Atracción y distanciamiento de la brasileñidad revolucionaria

Evidentemente, no todos los artistas ni todos los intelectuales de los años sesenta fueron partícipes de la brasileñidad revolucionaria. Para tomar un ejemplo significativo, el músico de la Bossa Nova Roberto Menescal cuenta un caso pintoresco que merece ser reproducido:

Un día, en esa época fui a grabar a Campo de Santana [en el estudio de grabación CBS]. [...] iba a grabar con la orquesta, [...] y cuando llegamos al estudio no había nadie. [...] el técnico dijo: “Vamos viendo la guitarra y el bajo”. Y grabamos la música de Tom [Jobim] y Aloysio de Oliveira llamada “Inútil paisagem”. Después de un tiempo empezamos a decir: “Bueno, la orquesta no viene, ¿será que nos equivocamos de día?”. [...] decidimos irnos. Agarramos el auto y salimos. Cuando estaba pasando por Cinelândia, pasaron unos soldados a caballo y pensé: “Qué está pasando, qué cosa rara...”. Cuando llegamos cerca de la UNE, había una gresca infernal. Vimos que algo más había pasado. Simplemente, era el día de la revolución [1 de abril de 1964] y nosotros estábamos grabando “Inútil paisagem”. Hasta empezamos a bromear con que “Inútil paisagem” era el “tema” de la revolución. ¡Pero esto es para mostrar que la alienación era total! Lo que nos gustaba era la música y la pesca, del resto no sabíamos nada” (Menescal, 2003: 60-61).

El caso muestra que un contingente significativo de artistas estaba desvinculado de los acontecimientos políticos. Para seguir en el campo de la canción popular después de 1964, Roberto Carlos y todo el grupo de la Joven Guardia, por ejemplo, no tenían nada que ver con la brasileñidad revolucionaria. Vale la pena notar que el testimonio de Menescal incorpora por un lado el vocabulario de la iz-

quierda (“la alienación era total”), pero por otro lado se refiere al golpe de 1964 como “la revolución”, una expresión adoptada y difundida por la derecha.

En contraste, algunos miembros de la Bossa Nova fueron partícipes de la brasileñidad revolucionaria, unos de modo más explícito y militante, como los pioneros Carlos Lyra y Sérgio Ricardo y luego Nara Leão. Otros de modo más distanciado, como Vinícius de Moraes, autor de poemas comprometidos antes de 1964 —publicados en *Violão de rua* del CPC (Felix, 1962 y 1963)—, así como de la letra del *Hino da UNE*, en 1962, con música de Carlos Lyra, además de *O morro não tem vez*, con Tom Jobim, en 1963, que decía, bien en el espíritu de la época: “cuando llegue la hora del morro toda la ciudad va a cantar”. Vinícius también compuso con Edu Lobo la canción vencedora del I Festival de la tv Excelsior, en 1965. Se trata de *Arrastão*, que hace una exaltación de la comunidad popular de pescadores y de su trabajo. También fue *partenaire* de Edu Lobo en canciones como *Zambi*, que homenajea al líder negro de la rebelión de los tiempos coloniales.

La fuerza de la brasileñidad revolucionaria también se revela en la asimilación, voluntaria o no, por parte de sus críticos. Por ejemplo, todavía en el ámbito de la canción popular: con la letra de *A resposta* —grabada en 1965 en el LP de Marcos Valle, *O compositor e o cantor*—, Marcos y Paulo Sérgio Valle contestaron a quienes los acusaban de alienados, ironizando acerca de los adeptos a la canción comprometida:

Se alguém disser que teu samba não tem mais valor/ porque ele é feito somente de paz e de amor/ não ligue não que essa gente não sabe o que diz/ não pode entender quando o samba é feliz/ o samba pode ser feito de céu e de mar/ o samba bom é aquele que o povo cantar/ de fome basta o que o povo na vida já tem/ por que fazê-lo cantar isso também?// Mas é que é tempo de ser

diferente/ e essa gente não quer mais saber
de amor/ falar de terra na areia do Arpoa-
dor/ quem pelo pobre na vida não faz nem
favor/ falar de morro morando de frente pro
mar/ não vai fazer ninguém melhorar.*

La letra explicita el rechazo de los autores al compromiso político, así como critica a una élite de izquierda que habla del “pueblo” y del “morro”, mientras que en su vida cotidiana no tiene relación alguna con eso.⁷ El asunto de los autores era hacer un samba feliz, “hecho de cielo y de mar” para que el pueblo lo cantara, expresando una vivencia en la elegante zona sur de Río de Janeiro parecida a la que relata Roberto Menescal en la cita anterior. Sin embargo, parece sorprendente –y da testimonio de la fuerza de la brasileñidad revolucionaria– que poco tiempo después, en 1968, los hermanos Valle, cuyas canciones solían estar entre los hits del momento, no resistieron a los vientos de ese año emblemático: casi todas las letras del LP *Viola enluardada* expresan una “preocupación social”, en las palabras de Marcos Valle (2004: 4). La canción que da título al LP se volvió un clásico de la canción comprometida y hace un llamado a la revolución social mediante la identidad entre los artistas y el pueblo:

* [Si alguien dice que tu samba ya no tiene valor/ porque está hecha sólo de paz y de amor/ no hagas caso, no saben lo que dicen/ no pueden entender cuando el samba es feliz/ el samba puede ser hecho de cielo y de mar/ el buen samba es el que el pueblo va a cantar/ de hambre basta con lo que el que el pueblo ya tiene en la vida/ ¿por qué tiene que cantarlo todavía?// Pero es el momento de ser diferente/ y esa gente no quiere saber más del amor/ hablar de la tierra en la playa del Arpoador/ quien por el pobre en la vida no hace ni un favor/ hablar del morro viviendo frente al mar/ la vida de nadie hará mejorar.]

⁷ Véanse canciones como la mencionada *O morro não tem vez*, y *O morro*, de Edu Lobo y Guarnieri, grabada por Nara Leão en 1964: “feio não é bonito/ o morro existe mas pede pra se acabar/ [...] ama, o morro ama/ o amor aflito, o amor bonito que pede outra história” [feo no es bonito/ el morro existe pero pide un final/ [...] ama, el morro ama/ el amor contrito, el amor bonito que pide otra historia].

A mão que toca um violão/ se for preciso
faz a guerra/ mata o mundo, fere a terra/ a
voz que canta uma canção se for preciso
canta um hino – louvo a morte/ viola em
noite enluardada/ no sertão é como espada/
esperança de vingança/ O mesmo pé que
dança um samba/ se preciso vai à luta/ ca-
poeira/ quem tem de noite a companheira/
sabe que paz é passageira/ pra defendê-la
se levanta e grita: eu vou/ Mão, violão,
canção, espada/ e viola enluardada/ pelo
campo e cidade/ porta-bandeira, capoeira/
desfilando vão cantando/ Liberdade!*

Era la “esperanza de venganza” de aquellos que saben que “la paz es pasajera” y que marchaban y cantaban en manifestaciones contra la dictadura exigiendo libertad. Si es necesario, el artista usaría “la mano que pulsa una guitarra” para hacer la guerra. La sonoridad de la canción se aleja de la herencia de la Bossa Nova (marca de los hermanos Valle) e incorpora la guitarra del interior, además de las referencias en la letra al sertón, a la guitarra, a la capoeira y al portaestandarte, todos símbolos de las raíces de la cultura popular brasileña, evocadas por los compositores de canciones comprometidas de gran éxito en aquella época, como Geraldo Vandré, Theo de Barros, Edu Lobo y otros cuyo origen social era semejante al de los Valle. Pocas canciones fueron tan expresivas de la brasileñidad revolucionaria como *Viola enluardada*. Ahora bien, poco tiempo después, acompañando las exigencias del mercado, las composiciones de los hermanos Valle regresaron a

* [La mano que pulsa una guitarra/ si es necesario hace la guerra/ mata al mundo, hiere la tierra/ la voz que canta una canción si es necesario canta un himno – loa a la muerte/ en noche bañada en luna la guitarra / en el sertón es como espada/ esperanza de venganza. /El mismo pie que baila un samba/ si es necesario va a la lucha/ capoeira/ quien tiene a la noche su compañera/ sabe que la paz es pasajera/ para defenderla se levanta y grita: voy./ Mano, guitarra, canción, espada/ y bañada en luna la guitarra/ por el campo y la ciudad/ portaestandarte, capoeira/ desfilando van cantando/ ¡Libertad!]

su lecho habitual y muchas de ellas alcanzaron gran éxito en las telenovelas de la Red Globo, un hecho que da pie a una breve observación.

Después de 1964, en especial con la consolidación de la industria cultural en el Brasil, surgió un segmento ávido de productos culturales de protesta contra la dictadura: libros, canciones, obras de teatro, revistas, diarios, filmes, etcétera. De modo que la estructura de sentimiento de la brasileñidad revolucionaria, antimerchantil y que cuestionaba la reificación, hallaba de manera contradictoria gran aceptación en el mercado, como lo confirma por ejemplo el éxito de la *Revista Civilização Brasileira*, publicación de izquierda en formato de libro que tuvo tiradas de más de veinte mil ejemplares entre 1965 y 1968. En una escala mucho más amplia, estaba el enorme éxito de las canciones comprometidas, por ejemplo, en los festivales musicales de la televisión (cf. Napolitano, 2001). Eran signos de cambios en la organización social brasileña bajo la dictadura que habrían de modificar la estructura de sentimiento construida antes de 1964, así como anunciar su declinación y superación.

Para retomar el ejemplo de los hermanos Valle, ellos decían en la canción citada de 1965 que “el buen samba es el que el pueblo va a cantar”. Se observa así su predisposición a estar en sintonía con las señales del mercado, sensibles a lo que el pueblo quiera oír y cantar. Ahora bien, en el auge de los festivales televisivos de música popular brasileña (MPB), de 1965 a 1968, que tenían un rating impresionante, el “pueblo” cantaba las canciones comprometidas, que vendían mucho. Por ello no resulta tan sorprendente, como podría aparecer a primera vista, que Marcos Valle haya grabado el disco políticamente comprometido, *Viola enluarada*, ni que después acompañase lo que el pueblo cantaba en las telenovelas de la Red Globo. Seguía la dirección del público (¿o del mercado?), aun cuando no lo hiciese de modo premeditado.

Divergencias y rivalidades en la brasileñidad revolucionaria

El hecho de que varios artistas del período hayan compartido la brasileñidad revolucionaria no significa que hubiese una total identidad entre ellos, que a veces incluso eran rivales, ni que sus obras no fueran diferenciables, aun cuando de algún modo expresasen esa estructura de sentimiento. En ese sentido, tal vez valga la pena incorporar las enseñanzas de Pierre Bourdieu (1996, 2201), con la condición de que la brasileñidad revolucionaria no sea reducida a una especie de enfermedad infantil de los campos artístico e intelectual aún en proceso de formación.⁸ Ellas pueden servir como instrumento para refinar el análisis de las especificidades de los diferentes campos artísticos, incluidos los artistas que compartían cierta estructura de sentimiento. Un ejemplo: vistos hoy, es claro que pertenecen a una misma estructura de sentimiento filmes como *O grande momento*, dirigido por Roberto Santos en 1957, *Assalto ao trem pagador*, de Roberto Faria en 1962, *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte basado en la pieza homónima de Dias Gomes y premiado en Cannes en 1963, y también otros, como *A hora e a vez de Augusto Matraga*, dirigido en 1965 por Roberto Santos, basado en el cuento de Guimarães Rosa.

Todos ellos valorizan la brasileñidad arraigada en el hombre simple del pueblo (habitante del campo o de la periferia de las grandes ciudades), denuncian las desigualdades sociales, buscan desvendar “la realidad del Brasil”,⁹ entre otras características que los ha-

⁸ Recurrir a la obra de Bourdieu puede ser útil, pero no es indispensable, ni necesariamente suficiente. Por ejemplo, en su apropiado análisis del grupo de Bloomsbury Williams no usa la noción de campo (cf. Williams, 1982).

⁹ Nelson Pereira dos Santos afirma: “En cuanto al contenido, mis filmes no difieren mucho, [...] es el reconocimiento de la realidad del Brasil” (cf. Salem, 1987: 274).

cen partícipes de la misma estructura de sentimiento de los filmes del Cinema Novo, creados por cineastas tan unidos pero al mismo tiempo tan diferentes entre sí como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Ruy Guerra, Zelito Viana, Walter Lima Jr., Gustavo Dahl, Luiz Carlos Barreto, David Neves, Paulo César Saraceni, Eduardo Coutinho y Arnaldo Jabor. Sin embargo, aquellos filmes no eran reconocidos por el grupo del Cinema Novo, que los acusaba de seguir la estética hollywoodense, de ser los herederos del proyecto cinematográfico industrial de la productora Vera Cruz de los años cincuenta, del apego a una narrativa clásica, en suma, de ser representantes del viejo cine que se quería combatir (cf. Bernardet y Galvão, 1983: 156). Y los cineastas radicados en São Paulo —como João Batista de Andrade, Renato Tapajós, Francisco Ramalho, Maurice Capovilla y Luiz Sérgio Person—, aun cuando estuvieran plenamente identificados con las propuestas de los autores del Cinema Novo, tampoco eran reconocidos por éstos.

No es posible dar cuenta de las divergencias sólo por medio de la noción de estructura de sentimiento, ya que en esencia ésta era la misma para todos los cineastas, sin desconsiderar por cierto las distinciones y las peculiaridades de cada obra y de cada autor. Pero tal vez las divergencias puedan entenderse mejor si se profundiza en la lógica de la constitución del campo del cine brasileño, en el que el grupo del Cinema Novo buscaba ganar poder y prestigio desbancando a otros grupos y evitando a los rivales.

Otro ejemplo: el grupo del Teatro Oficina tuvo, desde comienzos de los años sesenta, una sólida vinculación con el Teatro de Arena, en

particular con Augusto Boal. Todos participaban de la misma estructura de sentimiento, y en el caso del grupo de Oficina también se sentía la fuerte influencia del teatro y de la filosofía existencialista de Sartre —que en la época estuvo en el Brasil y entre otras cosas contribuyó a difundir la simpatía por la Revolución Cubana, que incendiaba el imaginario de los integrantes de Oficina, como cuenta Renato Borghi en su obra autobiográfica exhibida en São Paulo en 2004, *Borghi em revista*—. En el libro *Oficina: do teatro ao te-ato*, Armando Sérgio da Silva (1981: 132) observa que en 1964 la puesta en escena de la obra del revolucionario ruso Máximo Gorki, “*Los pequeños burgueses*”, y el golpe de Estado en el Brasil fueron un marco decisivo en la historia del Teatro Oficina. A partir de entonces la balanza que oscilaba entre el plano existencial y el social comenzó a inclinarse hacia este último”. Pero fue en 1967, con la representación de la obra de Oswald de Andrade, *O rei da vela*, que el Teatro Oficina pasó a distinguirse con claridad de la tradición del Teatro de Arena y a provocar un impacto artístico y político nacional en el campo teatral, con una propuesta de “revolución ideológica y formal” que lo aproximaba al naciente tropicalismo, lo que remite a un último ejemplo.

El tropicalismo musical también parece ser un elemento constituyente —tal vez el último— de la brasileñidad revolucionaria, al mismo tiempo en que anuncia su agotamiento y su superación, quizás anunciando una nueva estructura de sentimiento.¹⁰ Pero tenía sus peculiaridades, tales como, por un lado, el acento en la sintonía internacional y, por el otro, la valorización y la recuperación de tradiciones populares del “Brasil profundo” que la entonces dominante canción comprometida —acu-

Y más aun: “Amo al pueblo y no renuncio a esa pasión” (*ibid.*: 326). Ese apego a la “realidad brasileña” y la “pasión por el pueblo” fueron marcas características de la brasileñidad revolucionaria.

¹⁰ Traté el tema en el libro mencionado, si bien no había recurrido entonces al concepto de estructura de sentimiento ni al de campo (Ridenti, 2008: 85-131).

sada de rebajar los lenguajes y de adular a los desvalidos, según dice Caetano Veloso en su libro de memorias—¹¹ había olvidado. Esto llevaría a los tropicalistas —cuyo nombre hacía referencia a la utopía de una civilización libre en los trópicos— a peleas de familia con la brasileñidad nacional-popular. Para comprender estas peculiaridades y luchas de individuos y grupos que comparten o no una misma estructura de sentimiento se puede echar mano de la idea de campo propuesta por Bourdieu, como un espacio de competencia entre agentes en busca de legitimidad, prestigio y poder, es decir, de capital social.

Los tropicalistas bahianos no provenían del eje cultural dominante; por ejemplo, nunca intimaron con el círculo de exponentes de la Bossa Nova, como Tom Jobim y Vinícius de Moraes.¹² Bajo la luz de la idea de “campo” es posible interpretar de modo inesperado un verso de *Miserere Nobis*, de Gilberto Gil y Capinam de 1968. Ellos advertían en la canción que “ya no somos como en la llegada/ callados y flacos, esperando la cena”, como en el momento en que habían llegado a São Paulo y hecho el espectáculo comprometido y de notoriedad secundaria: *Arena canta Bahia*, bajo la dirección de Augusto Boal, en 1965.

¹¹ Caetano propone una “sensibilidad popular” que se diferencie del “populismo”, el cual “sustituye la aventura estética por la adulación de los desvalidos y rebaja los lenguajes” (Veloso, 1997: 504).

¹² Tom y Vinícius tenían una relación íntima y de colaboración artística con el joven Chico Buarque, quien polemizaba con los tropicalistas, por ejemplo, en el artículo “Nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha” (Buarque, 1968).

Dos años después, no se contentaban con ocupar una posición subalterna en el campo de la música popular. No esperarían más las sobras en la puerta: los tropicalistas irrumpían en el salón comedor para abalanzarse sobre el banquete. Esta insubordinación traía consigo los valores socializantes de la brasileñidad revolucionaria, por ejemplo en los versos de la misma canción al evocar que “un día sea/ para todos y siempre la misma cerveza/ ojalá que un día de un día no/ para todos y siempre la mitad del pan”.

El movimiento tropicalista fue la última expresión del florecimiento cultural de los años sesenta, antes de la escalada represiva de la dictadura militar y civil brasileña, a partir de fines de 1968. Junto con la represión política llegaron el avance de la censura y el llamado “milagro económico”, que generó, entre 1968 y 1973, un crecimiento promedio anual del producto bruto interno del orden del 10%. La dictadura brasileña también era defensora de cierta brasileñidad, pero bien diferente de aquella a la que consideraba subversiva. Se proponía llevar a cabo la promesa de un “Brasil grande”, cuyo desarrollo sólo sería posible por medio de los esfuerzos conjuntos de la iniciativa privada nacional e internacional y del Estado brasileño, el que daría seguridad para el buen funcionamiento de los negocios, entre ellos el de la industria cultural. La sociedad brasileña fue adquiriendo así un nuevo carácter al mismo tiempo en que también se modificaba el escenario internacional, lo que tendería a disipar en los años siguientes la estructura de sentimiento de la brasileñidad revolucionaria. □

Referencias bibliográficas

- Anderson, Benedict (2008) [1983], *Comunidades imaginadas – reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Bernardet, Jean-Claude y Maria Rita Galvão (1983), *O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema*, São Paulo, Brasiliense.
- Bourdieu, Pierre (2001), “Campo de poder, campo intelectual e ‘habitus’ de classe”, en *A economia das trocas simbólicas*, 5ª ed., São Paulo, Perspectiva.
- (1996), *As regras da arte*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Buarque, Chico (1968), “Nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha”, São Paulo, *Última Hora*, 9 de diciembre.
- (1999), “Chico Buarque”, entrevista de Marcos Augusto Gonçalves y Fernando de Barros e Silva, *Folha de São Paulo*, Caderno 4, 18 de marzo, p. 8.
- Callado, Antonio (1967), *Quarup*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- Fanon, Frantz (1979), *Os condenados da terra*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- Felix, Moacyr (comp.) (1962), *Violão de rua – poemas para a liberdade*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, vols. I y II.
- (1963), *Violão de rua – poemas para a liberdade*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, vol. III.
- Fernandes, Florestan (1976), *A revolução burguesa no Brasil*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Zahar.
- Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda (s/f), *Novo dicionário Aurélio*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Gullar, Ferreira (1967), “Quarup ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente”, *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, N° 15, pp. 251-258.
- Kushnir, Beatriz (comp.) (2002), *Perfis cruzados: trajetórias e militância política no Brasil*, Rio de Janeiro, Imago.
- Löwy, Michael y Robert Sayre (1995), *Revolta e melancolia – o romantismo na contramão da modernidade*, Petrópolis, Vozes.
- Menescal, Roberto (2003), “A renovação estética da Bossa Nova”, en Paulo Sérgio Duarte y Santuza Cambráia Naves (comps.), *Do samba-canção à tropicália*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, pp. 56-62.
- Napolitano, Marcos (2001), *Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, São Paulo, Annablume/Fapesp.
- Oliveira, Francisco de (1972), “Economia brasileira: crítica à razão dualista”, São Paulo, *Estudos CEBRAP* (2).
- Pierre, Sylvie (1996), *Glauber Rocha*, Campinas, Papirus.
- Prado Jr., Caio (1966), *A revolução brasileira*, São Paulo, Brasiliense.
- Ridenti, Marcelo (2000), *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*, Rio de Janeiro, Record.
- (2008), *Chico Buarque y Caetano Veloso: volver a los sesenta*, Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación, trad. de Víctor Pesce, Bogotá, Norma.
- , “Artistas e intelectuales brasileños en las décadas de 1960 y 1970: cultura y revolución”, en Carlos Altamirano (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina*, Buenos Aires, Katz Editores, vol. 2, en prensa.
- Romano, Roberto (1981), *Conservadorismo romântico – origem do totalitarismo*, São Paulo, Brasiliense.
- Rouanet, Sérgio Paulo (1988), “Nacionalismo, populismo e historismo”, *Folha de São Paulo*, Caderno D, 12 de marzo, p. 3.
- Salem, Helena (1987), *Nelson Pereira dos Santos – o sonho possível do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Saliba, Elias Thomé (1991), *As utopias românticas*, São Paulo, Brasiliense.
- Schwarz, Roberto (1970), “Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964-1969”, *Les Temps Modernes*, N° 288, París.
- Silva, Armando Sérgio da (1981), *Oficina: do teatro ao te-ato*, São Paulo, Perspectiva.
- Valle, Marcos (2004), testimonio para el encarte del CD *Antologia*, compilado por Charles Gavin.
- Veloso, Caetano (1997), *Verdade tropical*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Williams, Raymond (1979), *Marxismo e literatura*, Rio de Janeiro, Zahar.
- (1982), “The Bloomsbury fraction”, en *Problems in materialism and culture*, Londres, Verso, pp. 148-169.
- (1987), *Drama from Ibsen to Brecht*, Londres, The Hogarth Press.

